



**Universidade de Brasília**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**O PERSONAGEM FRACASSADO EM ONZE ROMANCES DA LITERATURA  
BRASILEIRA DOS PRIMÓRDIOS DO SÉCULO XXI**

Denise Maria Hudson de Oliveira

Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima

**BRASÍLIA**

**2016**



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais**  
**Orientador: professor dr. Rogério da Silva Lima**  
**Doutora: Denise Maria Hudson de Oliveira**  
**Matrícula: 2012/0000831**

**O PERSONAGEM FRACASSADO EM ONZE ROMANCES DA LITERATURA  
BRASILEIRA DOS PRIMÓRDIOS DO SÉCULO XXI**

**Denise Maria Hudson de Oliveira**

**Tese apresentada como requisito parcial pela obtenção do grau de  
Doutora conferido pelo Programa de Pós-Graduação em Litera-  
tura e Práticas Sociais do Instituto de Letras da Universidade de  
Brasília, sob a orientação do professor dr. Rogério da Silva Lima.**

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima  
Orientador

---

Prof. Dr. André Luís Gomes  
Membro

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha  
Membro

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Helena Bonito C. Pereira  
Membro

---

Prof. Dr. Wilton Barroso Filho  
Membro

*“A dificuldade de começar de forma válida um trabalho tem, frequentemente, origem numa preocupação de fazê-lo demasiado bem e de formular desde logo um projeto de investigação de forma totalmente satisfatória. É um erro. Uma investigação é, por definição, algo que se procura. É um caminhar para um melhor conhecimento e deve ser aceite como tal, com todas as hesitações, desvios e incertezas que isso implica. Muitos vivem esta realidade como uma angústia paralisante; outros, pelo contrário, reconhecem-na como um fenómeno normal, numa palavra, estimulante”.*

Quivy & Campenhoudt

*“Depois da propalada crise das utopias, pela falta de perspectivas com relação a propostas e ao futuro, fortaleceu-se um sistema em que a indiferença toma conta da alma e repercute nos relacionamentos. A violência e a brutalidade se espalham por toda parte, e o instinto de defesa aumenta a insensibilidade. Embora tão pouco preparada quanto nós para viver as metamorfoses contemporâneas e o crescimento avassalador da agressividade e da insensibilidade, a literatura atual nos oferece muito mais do que seu mero testemunho. Como força específica de um tipo de pensamento que não se ergue tendo como base mecanicismos ou reduções racionalizantes, nem sentimentalizantes, a literatura permite refletir sobre o real, distinguindo-se dele, mas a ele sempre retornando, e dele partindo novamente em um interminável movimento de reflexão”.*

Lúcia Helena

*Para M. C. N., por me fazer sonhar...*

## AGRADECIMENTOS

Com a conclusão deste doutorado, expresso, inicialmente, minha satisfação por ter contado com o acompanhamento dos professores André Luís Gomes e Rogério Lima durante todo o período em que realizei meus estudos de pós-graduação. Ao professor dr. André Gomes, agradeço pela orientação desde a especialização em Literatura Brasileira até o curso de mestrado, com tanta dedicação e competência; e pela fundamental presença na banca examinadora desta pesquisa. Ao meu estimado orientador atual, professor dr. Rogério Lima, agradeço pela indispensável participação no meu curso de mestrado, contribuindo de forma exemplar para com meus estudos naquela ocasião; e, agora, pela confiança depositada em mim e na minha pesquisa sobre um amplo *corpus*, complexo e amplo tema; pelas brilhantes indicações teóricas e pela gentileza para comigo nesses quase cinco anos como doutoranda. Agradeço aos professores d<sup>lcs</sup> Betina Rodrigues Cunha, Helena Bonito Pereira e Wilton Barroso, pelas excelentes leituras desta tese apresentadas no momento da arguição, fazendo-me, todos os componentes, tão relevantes e singulares considerações que tornaram extremamente prazeroso, rico e inesquecível aquele momento.

Sou muito grata à amiga e chefe Maristela Abad, pela compreensão em relação aos meus estudos e apoio necessário para que eu, efetivamente, pudesse me dedicar a este curso. À querida amiga Aline Menezes, pela preciosa companhia em tantos dias estudando juntas, experimentando e vivenciando os cafés da cidade; pela recomendação do documentário *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*; além dos incentivos que manifestou para mim no decorrer do curso. A tantas e queridas pessoas que torceram por mim, em especial a Carlos Pedrosa, Cecília Menezes, Gilvam Cosmo e Rejane de Meneses, pela consideração, incentivo e tão importante presença na minha defesa da tese. Agradeço, especialmente e sempre, à Mavis, minha mãe, em memória, por tudo, inclusive, pela literatura.

A todos, meu muito obrigada e meu imenso carinho.

## RESUMO

Esta tese tem origem na pesquisa realizada no Mestrado em Literatura e Práticas Sociais na UnB na qual estudamos o papel do intelectual fracassado nas obras *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Extensão do domínio da luta*, de Michel Houellebecq. Naquele trabalho, demonstramos como os protagonistas de cada uma dessas obras valorizam a cultura e a intelectualidade; como eles se inserem nessa valorização e em que isso se converteu ou significou aos contextos das obras. Apontamos que as experiências de ambos resultaram em fracasso, inclusive o da própria intelectualidade. Tal pesquisa inspirou-se em Mário de Andrade, que percebeu a existência expressiva do personagem fracassado nos livros da literatura nacional e sobre isso escreveu, criticamente, em relação à literatura brasileira nos anos 1930, apontando, dentre outras situações, que a caracterização se relacionava a um grave sintoma nacional. Nesta pesquisa atual, o que agora verificaremos como se apresenta e está representado o personagem fracassado em onze romances publicados nos primeiros anos deste início de século XXI, se ele está ou não, por exemplo, caracterizado como sem competência para a vida. Caso afirmativo, verificar de que forma isso ocorre nos romances, levando em conta as paradoxais circunstâncias da modernidade e da civilização. De 2001 a 2011, selecionamos um livro de cada ano, de autores diferentes, para compor nosso *corpus* de análise e pesquisa cujos livros serão estudados em conjunto com o aspecto do fracasso. Para tanto, colhendo e extraindo de teóricos das áreas da literatura, da sociologia, da filosofia e da psicologia, principalmente, o que há de mais significativo sobre tal condição, tão comum à vida. A intenção é a de investigar esses romances para melhor perceber as identidades e as máscaras dos personagens no *theatro mundi* que a todos abarca.

Palavras-chave: fracasso; literatura brasileira; século XXI

## ABSTRACT

This paper is a result of research carried out during the Master's course on Literature and Social Practices at the University of Brasilia (UnB), in which we studied the role of the failing intellectual in the books *Angústia*, by Graciliano Ramos, and *Extensão do domínio da luta* (*Extension du domaine de la lutte*), by Michel Houellebecq. In that paper, we demonstrated how the main characters of each book valued culture and intellectuality; the way they fitted in this perception and what it has become or meant to the books' contexts. We highlighted that the experiences of the two characters ended up in failure, including intellectuality itself. This research was inspired by author Mário de Andrade, who noticed the significant experience of losers in national literature books and criticized it in relation to Brazilian literature in the 30s, pointing out that, among other situations, this characterization was related to a serious national symptom. This paper aims at analysing how the loser-type character presents itself and how it is represented in Brazilian literature in the first eleven years of the 21<sup>st</sup> century. If so, we aim at verifying how this has been happening in novels, taking into consideration the paradox circumstances of modern life and civilization. We selected a book per year, from 2001 to 2011, by different authors, to be part of our analysis and research *corpus* of books to be studied in respect with failure. For this purpose, we harvested and extracted from theoretical areas of literature, sociology, philosophy and psychology mainly what is most significant about this condition, so common to life. The intention is to investigate these novels to better understand the identities and the masks of the characters in the *theater mundi* that encompasses all.

Keywords: Failure. Brazilian literature. 21<sup>st</sup> century.

## SUMÁRIO

Introdução, **2**

A preparação, **8**

Capítulo 1 – O fracasso em meio ao processo civilizatório, **14**

Apresentação, **14**

Fracasso: panorama e reflexões, **16**

Dualismos na sociedade consumista, **37**

Civilização, cultura e intelectualidade, **42**

Capítulo 2 – Apresentação dos romances do *corpus*, **54**

*Eles eram muitos cavalos* – “Tempos de desassossego”, **56**

*Obsceno abandono* – “O abandono, com seus pés de elefante”, **68**

*Manual prático do ódio* – “A merda do dinheiro”, **79**

*O falso mentiroso* – “Um jogo histórico-literário”, **102**

*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* – “Sob a lua fora de curso”, **117**

*Desumano* – “Como se fosse desumano”, **139**

*O filho eterno* – “As forças do bem no teatro da vida”, **152**

*Rita no Pomar* – “História atrás dos arbustos”, **170**

*Galileia* – “Labirintos e desafetos na *Galileia*”, **182**

*Mundo perdido* – “Na fila”, **199**

*Infâmia* – “A palavra em ação”, **217**

Capítulo 3 – Onze romances na cena da literatura, **234**

Considerações finais, **287**

Referências, **292**

## INTRODUÇÃO

A presente tese tem origem na pesquisa que desenvolvemos no Mestrado em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília, cujo título é “O intelectual fracassado: uma análise dos personagens escritores de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e de *Extensão do domínio da luta*, de Michel Houellebecq”. Em tal pesquisa demonstramos como os personagens principais de cada uma dessas obras valorizam a cultura, o saber e a intelectualidade; como eles se inserem nessa valorização e em que isso converteu, revelou e significou aos contextos das obras. Apontamos que as experiências de ambos resultaram em fracasso, inclusive o da própria intelectualidade. Isso exige ser considerado e pensado para além das páginas de ficção, mas precisamente por meio delas mesmas, pois são reflexões ricas no âmbito da literatura e ao estar no mundo.

Os dois personagens principais são escritores de obras de ficção e exercem as profissões de jornalista, caso de Luís da Silva, personagem de Ramos; e de analista de sistema de rede de informática, caso do protagonista (sem nome) de Houellebecq. Essas profissões estão no campo da intelectualidade, sendo assunto explorado nesses livros associado à vida cotidiana de cada um. Tomemos, por oportuno, as impressões de Bobbio (1997, p. 67) sobre o exercício da escrita. Para ele, escrever é uma das principais funções do intelectual, por ser ato de manejar palavras e sentidos, trabalhar ideias e articulações a fim de apresentar, revelar, compreender, convencer, sugerir, questionar ou não as diversas questões humanas. Ao se materializar a ideia, pela escrita, ela estará servindo ao pensamento em futuro sempre incerto e ao tempo presente.

Relevante ressaltar dois aspectos: nos livros ficcionais recém-citados é demonstrado, por parte dos protagonistas, total descrédito para com as relações humanas, total descrença na humanidade. O outro é que a história de *Angústia*, de 1936, está contida em *Extensão do domínio da luta*,<sup>1</sup> de 1994, não apenas do ponto de vista individual, mas coletivo e universal. Só que enquanto uma nasce no nordeste brasileiro e fala da vida bruta, mecânica, manual e real, a outra nasce 56 anos depois, em país europeu, trazendo como único elemento novo, no caso, a tecnologia e a internet. As aflições e descontentamentos do protagonista de Houellebecq parecem que foram buscadas em Ramos, na sua *Angústia*.

---

<sup>1</sup> Passaremos a fazer referência a essa obra apenas como *Extensão*.

Esse estudo a que nos referimos inspirou-se em Mário de Andrade, que percebeu a existência expressiva do personagem fracassado nos livros da literatura nacional e sobre isso escreveu, criticamente. No jornal carioca *Diário de Notícias*, na condição de crítico e responsável pela coluna intitulada “Vida literária”, ele tratou de diferencial que havia entre os personagens dos romances publicados no Brasil nos anos 1930 e os que compõem obras como *Otelo*, de William Shakespeare, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, por exemplo. É que nessas obras os personagens fracassam, mas por questões sociais ou psicológicas; por eles mesmos, que são dotados de ideias, ambições, forças morais e de outras virtudes, poderiam e estavam aptos a vencer, a conquistar. Diferentemente, naqueles anos, nos romances brasileiros surgiam personagens sem forças para a vida e isso, Mário de Andrade apontou, era péssimo sintoma nacional.

Os anos 1990 – década em que se deu a publicação de *Extensão* – foram de início do processo referente à tecnologia. Dessa década até os tempos atuais, o avanço tecnológico foi gigantesco, palavra que nem expressa perfeitamente tal dimensão e consequências nos costumes. Na verdade, a partir dessa década, o mundo passa por revolução em relação aos mecanismos utilizados para que o homem e as instituições se movam, para que possam se comunicar e se desenvolver no mundo civilizado, esclarecido e perdendo fronteiras. Tudo isso somado aos interesses dos grupos políticos e econômicos majoritários e aos regimes imperialistas, como o capitalismo, gera paradoxos. Adiante dos contextos paradoxais, há consequências catastróficas; e para além destas, alguns acreditam que deve haver a esperança de felicidade para os indivíduos no mundo globalizado, porém, lembremos, bastante desigual em tudo.

O pensamento e as atitudes humanas seguem embrutecidos; agora, mais visíveis, parecem elevados a alto grau. Reinam a intolerância, o individualismo, o capital, a mercadoria, a violência e a desvalorização da vida coletiva e pública. O filósofo alemão Peter Sloterdijk apresenta o seguinte entendimento:

Quem hoje se questiona sobre o futuro da humanidade e dos meios de humanização deseja essencialmente saber se subsiste alguma esperança de dominar as atuais tendências embrutecedoras entre os homens. Quanto a isto, tem uma perturbadora importância o fato de que o embrutecimento, hoje e sempre, costuma ocorrer exatamente quando há grande desenvolvimento do poder, seja como rudeza imediatamente bélica e imperial, seja como bestialização cotidiana das pessoas pelos entretenimentos desinibidores da mídia (2000, p. 17).

A transformação do comportamento humano é processo dinâmico, complexo e contínuo. Na modernidade, a ofensiva desgovernada do regime capitalista e a política do neoliberalismo – que é uma ‘nova’ forma de acumulação de capital (Chauí, 2006, p. 30) – tem criado infelizes oportunidades para que essas transformações tenham direcionamentos dilacerantes, o que já era previsto por muitos políticos, partidos, correntes organizadas, intelectuais de várias áreas.

Quando tratamos da intelectualidade e dessa voz que certamente tem faltado no cenário público, procuramos verificar quais foram as principais razões que pensadores do assunto apontaram como sendo causadoras do desaparecimento da voz intelectual no mundo, situação que sinaliza transformação, perda, desmobilização, sensação de fracasso. Vários intelectuais apresentam reflexões acerca da falência da intelectualidade neste mundo moderno. Citando alguns poucos exemplos, Carpeaux responsabiliza as guerras mundiais (s/d, p. 33); Chauí, a perda das utopias e a diminuição do espaço público atrelada ao neoliberalismo; Muhlmann defende que os espaços públicos, como o jornal, não refletem os “conflitos mais profundos que ocorrem na sociedade” e que por isso nunca encontram “formulação política no debate público” (2006, p. 126). Inserindo o campo da literatura, Bauman e Donskis, em estudo recente, tratam da intelectualidade no livro de Michel Houellebecq, *A possibilidade de uma ilha*, anotando sobre ele que Houellebecq apresenta a primeira grande distopia

até agora sem rival, de uma era líquida, desregulamentada, obcecada pelo consumo; um tratado não sobre o destino dos intelectuais, mas sobre um mundo em que o próprio conceito de intelectual iria tornar-se uma contradição em termos, se os processos das últimas décadas prosseguissem e nada fosse feito para redirecioná-los ou interrompê-los (2014, p. 61).

Donskis comenta também que o crítico Manuel Montalbán, posicionando-se a respeito da pergunta “se os intelectuais conseguirão manter sua relevância social”, declara que “a única coisa em que nós, ‘intelectuais individualistas’, continuamos sendo bons é na formação de comunidades preocupadas com a crítica”. Segundo o escritor espanhol, o papel do intelectual vai decrescer, mas surgirão críticos coletivos mais poderosos. O próprio Donskis defende que os intelectuais têm futuro, mas que este poderá ter face bem distinta, considerando os aspectos de nossa era destacados por ele como

“narcisista, obcecada com consumo, intensidade, busca de atenção, autoexposição e sensacionalismo” (p. 64).

Com esses breves e preliminares comentários, voltamos à pesquisa *O intelectual fracassado*. Nossa conclusão apresentou a reflexão a seguir anotada, que reproduzimos pelo apontamento para a continuidade dos nossos estudos.

Em 1940, Mário de Andrade apontava [...] a presença do “indivíduo fracassado, como um ser incapacitado para viver, desfibrado, incompetente [...] desarmado para viver”. Luís Bueno e Tony Andréani apontaram a questão do impasse que é gerado diante de uma condição de fracasso, que não significa de todo uma desistência, mas uma inércia mesmo.

Levando em conta essas observações e, mais ainda, por tudo o que vimos sobre os novos tempos, destacando, por exemplo, o extraordinário avanço da tecnologia sobrepondo-se sobre nós e nos afastando de nós mesmos e dos outros; diante ainda da ausência de um horizonte que conforte e que faça valer o nosso conhecimento adquirido ao longo da história humana, indagamos: não estará de volta, esteticamente, um novo fracassado, um novo incapacitado para viver?

Eis uma hipótese. Reconhecemos que é preciso um trabalho extenso e intenso para respondê-la e prová-la. O que podemos afirmar, é que o cenário, a conjuntura e o contexto mundial ocidental demonstram que para a existência de um novo indivíduo fracassado o “terreno” é bem propício (HUDSON, 2011, p. 147).

Tal propiciação do terreno é decorrente de inúmeros elementos, a começar pelas ameaças que sofremos de todos os lados – as sociais, as ocultas, as da alma que adocece – e formas, da mais imaginária à mais concreta e material; temos inimigos ao redor e precisamos pelo menos sobreviver, salvar nossa existência em um mundo que, tão lamentavelmente, nem mereça nossa confiança. Servimo-nos da literatura para pesquisar essas questões. Será necessário elaborar espécie de diagnóstico dos romances. Evidente que cada escritor absorve e reescreve as coisas mundanas e da alma de forma peculiar; transmite ambientações e atmosferas singulares. Por isso mesmo que a criação literária é valiosa, não propriamente por sua representação ou pela forma de recepção, mas por esse conjunto de possibilidades. A nossa realidade é de sociedades estraçalhadas pelo consumismo e pela miséria, pelo tráfico, inclusive com homens utilizando-se cada vez mais e mais da violência “com orgulho e liberdade” – conforme expressão utilizada por Tezza em *O filho eterno* (2005, p. 173) – pelo prazer e pelo poder da brutalidade, ele completou.

Reportando-nos à *História do romance de 30*, indispensável obra de Bueno, nosso intuito é tão-somente o de verificar – por meio da análise de onze romances dos primórdios século XXI – como se dá, nesses novos tempos, a presença e a representação do personagem fracassado na cena da literatura brasileira, em razão do agravamento de questões que já estavam colocadas anteriormente. Cremos que o cenário é bem favorável à permanência do personagem assim caracterizado, em contextos diferenciados.

Ao desenvolvimento do tema fracasso será necessário não ignorar sua amplitude e variantes, mas aqui respeitando nossos limites, a fim de melhor compreendê-lo e localizá-lo, afinal é algo próprio da experiência de vida, como demonstra Sartre, ao dizer que a “empresa humana tem duas faces: é ao mesmo tempo êxito e fracasso” (2006, p. 31). O conjunto de situações históricas e materiais levam à sensação ou à situação de fracasso; além do mais, ele existe desde que se tenha tido antes uma expectativa ou tentativa de realização que resulte em frustração. Nossa tese, portanto, será aberta com o capítulo sobre o fracasso no processo civilizatório, no entendimento de que poderá ser uma espécie de bússola na trilha que aqui iniciamos.

Na continuidade, passaremos à apresentação de cada obra, recontando (pois inevitável) suas histórias, mas tentando, na verdade, localizar o que de mais forte e belo ou o que de mais sublime e cruel foi criado por cada autor e autora nessa contemporaneidade em que tantos modelos se transformaram, resultando em modificações no modo de viver e no processo criador, como apontam, por exemplo, Byung-Chull Han e Luciano Trigo. Nessa apresentação das obras, procuramos deixar fluir o que mais nos estimulou a reflexão e anotação, o que certamente sofreu a influência do tema objeto de estudo e das leituras conexas. Em cada texto, além do resumo, há nossa análise crítica.

A materialização do estudo de conjunto, fruto das análises e considerações então anteriores, encontra-se destacada em capítulo específico e que já estará direcionado às considerações finais. O objetivo a que nos propomos na análise conjunta é extrair elementos pontuais, seguidos de nossa análise, de forma a demonstrar possíveis blocos de situações-síntese localizados nos romances, assim como outras características e situações de grande relevância ao entendimento de cada texto diante de nossa questão-chave.

Os caminhos e os elementos para análise e interpretação são bem amplos, pois se desdobram; outras vezes, se apequenam e se tornam fechados e impenetráveis. Em razão disso, importantes questões podem não ter respostas, afinal o sentido está sempre

em curso. Por exemplo: poderemos não encontrar base para responder se todos os nossos protagonistas buscam fervorosamente as suas autorrealizações, pois isso, quem sabe, já esteja fora de possibilidade; poderemos não ter base para dizer se eles reconhecem o direito à felicidade; se conhecem a própria identidade e/ou as próprias máscaras no *theatro mundi* que a todos abarca.

## A preparação

Foram várias as etapas que precederam o presente estudo. Em sequência à definição do tema central, iniciamos o processo de definição de critérios necessários à seleção dos títulos que agora compõem o *corpus*. Na reflexão sobre a elaboração dos parâmetros levamos em conta, primeiramente, as nossas limitações pessoais, assim como as de uma tese acadêmica literária a ser examinada por comissão de professores envolvidos com outras tantas pesquisas. Além disso, para o melhor desenvolvimento, vimos a necessidade de selecionar um *corpus* tal que nos propiciasse respaldo consistente, significativo e de qualidade.

Assim, optamos por selecionar para a pesquisa um romance publicado em cada ano do século XXI. Como o ingresso neste curso de doutorado aconteceu em 2011, decidimos por selecionar onze obras literárias, uma publicada em cada ano desse princípio de século. Em termos quantitativos, essa decisão nos atendia quanto ao respaldo ao nosso propósito. Os critérios-base de seleção são técnicos e consistiram em: trabalhar com obras brasileiras escritas por autores brasileiros, publicadas por editoras nacionais (procurando não repeti-las excessivamente) e em língua portuguesa. Em relação à autoria dos romances, tivemos a preocupação de trabalhar com autores e autoras, pela oportunidade de mostrar a produção e a voz feminina, pela sua importância na história literária e na sociedade patriarcalista na qual vivemos. Este critério, entretanto, não significa que faremos análises ou reflexões apontando essa distinção, a menos que isso venha à tona por meio das próprias obras.

Falaremos em romances do século XXI, mas com isso não estamos sequer insinuando, neste momento, que tal período inaugure ou identifique uma situação literária peculiar ou que as obras venham a romper com qualquer movimento anterior ao determinado. Essa ressalva se faz necessária por duas razões principais: as obras que selecionamos serão por nós conhecidas e estudadas a partir desta pesquisa; e, por questão de princípio, pretendemos não perder de vista o aproveitamento histórico e literário das questões que influenciam, perpassam e integram a literatura que fazem nossos escritores nessa balbúrdia dos tempos em que vivemos.

Quanto à temática dos romances, nossa cautela foi a de não selecionar livros esvaziados de literatura, vulgares e de auto-ajuda, mas obras com argumentos sociais

importantes. Essa a razão de ter sido necessária a verificação prévia (e, até então, breve) de cada obra visitada a compor o *corpus*, mantendo o critério de honestidade para com a presente tese. Isso significa que temos uma hipótese a verificar e, portanto, não cremos ser correto selecionar obras sobre as quais já conhecêssemos, de antemão, todas as tramas e suas complexidades. Não verificamos, previamente, se em todos os livros escolhidos há personagens fracassados, *outsiders* ou meramente desesperançosos em cena ou se é possível perceber a existência de uma situação nacional, um elemento que identifique a voz dos escritores.

Houve ressalvas, no entanto. Diante da exigência por parte do edital do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UnB quanto à submissão de projeto de pesquisa, consideramos indispensável lá apresentar concisa análise a respeito de pelo menos três romances, que foram: *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, e *Rita no Pomar*, de Rinaldo de Fernandes. Então, apenas sobre esses tínhamos nos debruçado e elaborado anotações literárias com a intenção de melhor fundamentar nosso projeto. Concordamos com Lima, no entanto, ao afirmar que a opção por uma peça de estudo não é ato inocente “pois supõe uma interpretação de formulação antecipada, inspirada por nosso interesse atual”. Ele ensina que se debruçar sobre “determinado objeto não se trata de um puro dado, mas de um fragmento do universo que delimita a nossa maneira de olhar” (2002, p. 171).

Os quesitos básicos e técnicos nos foram úteis à demarcação das obras, porém em quase nada facilitaram o processo de escolha de cada uma, que foi difícilíssimo porque as possibilidades eram amplas. Os três livros inseridos no projeto tornaram-se referência para a escolha dos demais no que diz respeito aos anos de suas publicações, principalmente, mas também quanto a autor e editora. Assim, aqueles três livros contribuíram para a eliminação de alguns romances, pois uma vez colocados no projeto não seriam mais substituídos, pela relevância que neles percebemos.

O processo de seleção dos autores foi quase um drama pessoal, até que a ansiedade se transformasse em algo mais sereno e racional. A partir dos critérios e das três obras predefinidas, deixamos que a seleção corresse caminho natural, sem nossa intromissão e insistência por incluir autores prediletos. A ideia natural de trabalhar apenas com autores mais consensualmente valorizados no meio universitário é interessante, mas também redundante; preferimos, nesse sentido, diversificar a seleção. Por fim, nos-

sas limitações na seleção foram necessárias e acreditamos que resultaram em conjunto interessante e expressivo de romances. Alguns de outros autores que visitamos foram, por exemplo, Chico Buarque, Cláudia Lage, Eliane Brum, Elvira Vigna, Fernando Bonassi, Luísa Geisler, Rubem Fonseca e Sérgio Sant’anna.

A busca pelos romances ocorreu nas formas virtual e presencial nas livrarias de Brasília. Fizemos diversas anotações para evitar coleta de dados errados, procurando sempre saber um pouco sobre os autores das obras que ia selecionando, manuseando os romances e verificando nosso grau de disposição para tão longo relacionamento. É claro que, simplesmente, poderiam ser outros os textos romanescos escolhidos.

Quanto aos livros que apresentaremos adiante, aprendemos a respeitá-los como ficção representativa do século XXI, sem qualquer espécie de exigência. A propósito, na ocasião da entrevista, parte das etapas do processo de seleção ao Doutorado, o membro convidado da comissão nos inquiriu se nós concordávamos em substituir um autor ou se ficaríamos relutantes com alguma substituição. Respondemos que concordaríamos em pensar na substituição, escondendo nossa insatisfação. Meses depois, já estávamos aprovadas na seleção quando encontramos esse professor e em uma conversa acadêmica, disse-nos que respeitaria integralmente nossa seleção, na forma como apresentada, compreendendo, assim concluímos, que ali já estava o início desta tese. Tal professor, membro convidado da banca naquela ocasião, é o orientador desta tese.

No quadro abaixo estão relacionadas as obras que selecionamos, seus autores e respectivos dados:

Ano	Obra	Autor(a)	Editora
2001	<i>Eles eram muitos cavalos</i> (150 p.)	Luiz Ruffato (mineiro de Cataguases, nascido em 1961. É ensaísta, jornalista e escritor)	Boi-tempo
2002	<i>Obsceno abandono</i> (80 p.)	Marilene Felinto (nascida em Pernambuco, em 1957. É jornalista, tradutora e escritora)	Record
2003	<i>Manual prático do ódio</i> (253 p.)	Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) (nascido em São Paulo, em 1975. É escritor e tem participação efetiva em	Objetiva

		programa de televisão)	
2004	<i>O falso mentiroso</i> (222 p.)	Silviano Santiago (mineiro de Formiga, nasceu em 1936. É ensaísta, poeta, professor, contista, romancista, crítico literário)	Rocco
2005	<i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i> (229 p.)	Marçal Aquino (paulista de Amparo, nasceu em 1958. É jornalista, escritor e roteirista de cinema)	Companhia das Letras
2006	<i>Desumano</i> (149 p.)	Olívia Maia (de São Paulo, 1985. É escritora)	Brasiliense
2007	<i>O filho eterno</i> (192 p.)	Cristóvão Tezza (catarinense de Lages, 1952. É professor e romancista)	Record <sup>2</sup>
2008	<i>Rita no Pomar</i> (103 p.)	Rinaldo de Fernandes (maranhense de Chapadinha, nasceu em 1960. É professor e escritor)	7Letras
2009	<i>Galileia</i> (236 p.)	Ronaldo Correia de Brito (cearense de Saboeiro, nascido em 1951. É dramaturgo, contista, médico, psicanalista, escritor)	Alfaguara
2010	<i>Mundo perdido</i> (199 p.)	Patrícia Melo (paulista da cidade de Assis, nasceu em 1962. É escritora e roteirista)	Companhia das Letras
2011	<i>Infâmia</i> (277 p.)	Ana Maria Machado (carioca, nascida em 1941. É jornalista, professora, pintora e escritora)	Alfaguara

<sup>2</sup> A edição de *O filho eterno* que adotamos nesta tese foi a publicada pela BestBolso, em 2011, que possui a logomarca vira-vira e o slogan 2 livros em 1. Ambas, de acordo com anotações da edição consultada, são “marcas registradas e de propriedade da Editora Best Seller Ltda., parte integrante do Grupo Editorial Record”. O *copyright* da obra é de 2007.

A primeira leitura que fizemos dessas obras não seguiu a ordem acima descrita, fizemos escolhas aleatórias. Na produção dos textos deixamos que cada romance nos apontasse os caminhos a tomar, no entendimento de que este é o método correto. Em outras palavras, nem direcionamos forçadamente nossa atenção às indagações acadêmicas, nem fizemos uma leitura desinteressada em relação ao que pesquisamos nos, agora, *nossos* romances. Portanto, foi nesse âmbito de margens invisíveis que fomos dando sequência a este trabalho.

Para eficiência no processo de conhecimento das onze obras percebemos, de imediato, a necessidade de criarmos mecanismo de otimização para que de cada leitura tirássemos o melhor aproveitamento possível e fosse se materializando em material permanente de estudo. E para melhor nos assegurarmos do que obtivemos dos onze romances servimo-nos de quadros que nos proporcionam visões verticais e horizontais sobre as onze obras. A ideia desses quadros ampara-se, além do mais, no que Fernandes aponta em suas considerações sobre o romance. Segundo ele, são “os cortes e a seleção [...] as armas que o narrador também utiliza para compor o romance” (1996, p. 17).

No primeiro material produzido estão anotadas as passagens e histórias de cada obra a partir da identificação de seus personagens e suas trajetórias nas narrativas, bem como anotações que consideramos relevantes. No segundo material produzido há cinco quadros; no primeiro, estabelecemos o foco no protagonista e levantamos perguntas básicas, dentre elas: trata-se de intelectual?; em que profissão atua?; é narrador?; comete crime?; o que almeja, na trama?; procura artifícios para sua sobrevivência?; tem características de *outsider*?; qual seu trânsito e em que lugar geográfico se encontra?; qual a atmosfera e ambiência estabelecida para a construção desse personagem?

O quadro seguinte está centrado nas questões das narrativas. Neste, anotamos, sinteticamente, dentre outros itens, sobre a ação principal; duração da história principal e o trânsito dos personagens. Também descrevemos qual a força da obra, ou seja, que forma o narrador encontra para salientar determinada situação ou ocorrência. Há itens muitas vezes difíceis de serem traduzidos ou encontrados e há respostas ou sínteses que seguimos sem encontrá-las. E isso é bom.

Os elementos destacados no terceiro quadro são os que sobressaíram das obras e que são comuns entre elas ou entre algumas delas. Referem-se, por exemplo, às ameaças à vida dos personagens; à grande presença de animais; ao sentimento de culpa; à produ-

ção literária e cinematográfica no interior das obras; à menção a fracasso; náusea; afeto e desafeto; ódio; delírios; questões políticas; ruínas e destruições; sentimento obrigatório; violência; suicídios; recuperação do passado; deficiências e outros.

Sintetizamos, em uma quarta tabela, as referências externas colhidas nos onze romances, que anotamos fazendo distribuição por áreas; então, estão separadas por obras literárias, não literárias; às de auto-ajuda; a filme e cinema em geral; a autores; cientistas; artistas plásticos; músicas, letras de músicas e nomes de músicos. Também nela estão as referências a personagens fictícios, da literatura, do cinema, dos quadros.

O último quadro trata de semelhanças e outros destaques em relação às obras *Angústia* e *a Extensão*. Esses itens todos assim destacados apresentam, visivelmente, os elementos fartos e significativos à análise do conjunto de romances. Eles são tão fartos que não estarão, nem de longe, esgotados nesta pesquisa. Há longo caminho ainda a ser percorrido, sendo que sobre muitos dos itens destacados não faremos comentários neste texto acadêmico, não porque os consideremos desimportantes, pelo contrário; mas, sim, porque não iriam contribuir verdadeiramente para a nossa construção final.

Certas são as incertezas, nesse momento, sobre o valor literário dessas onze obras na história da literatura brasileira; porém, por suas formas estéticas, pela dedicação de seus autores à construção de cada texto, que apresentam coerência textual, exploração do imaginário, conflitos, inconformidades e similitudes com a realidade presente, sustentamos que todas levantam a poeira da vida contemporânea, inclusive deixando nuvens carregadas de pó à nossa frente.

Tudo isso vai ao encontro com o que aprendemos com Ginzburg quando menciona que “O conhecimento de um objeto depende das determinações do interesse em causa” (2012, p. 23). Outra observação fundamental tem relevância especial:

Tomar uma obra em ‘atenção amorosa a qualidades e a estruturas qualitativas’ pode significar afastar dela o que pode fomentar em termos de reflexão sobre conflitos humanos. Vê-la apenas como portadora de ‘temas universais’ leva a desconsiderar o contexto em que é produzida e as condições em que se realiza concretamente sua recepção, generalizando abstratamente suas propriedades semânticas. Examinar a obra literária procurando ‘verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares’ supõe desconsiderar as diferenças, repressões e conflitos de perspectivas com que convivem as sociedades. O idealismo dos manuais de Teoria da Literatura centrados na leitura imanente afasta texto de contexto, literatura de mundo (p. 33).

## CAPÍTULO 1

### O FRACASSO EM MEIO AO PROCESSO CIVILIZATÓRIO

*É preciso colher as flores  
De que rezam velhos autores.*

*É preciso viver com os homens  
É preciso não assassiná-los,  
É preciso ter mãos pálidas  
E anunciar o fim do mundo.*  
(Carlos Drummond de Andrade)<sup>3</sup>

#### **Apresentação**

*Estudar* o tema “fracasso” em meio ao processo civilizatório, associado ao universo literário é algo penoso pela complexidade, amplitude e ambivalência. Exige, portanto, alguma dose de atrevimento, pois estudá-lo nos colocará frente ao angustioso dilema: o desejo de acreditar no homem, na sua bondade e moral, nas suas criações e sonhos e o não vislumbramento de como realizar esse desejo, de forma plena. Como tão bem cantou o poeta Drummond a respeito da vida passada e cotidiana – tempos presentes em nossa tese – somos espreitados por melancolias e mercadorias! E ele em seguida indaga: “Devo seguir até o enjoo? Posso, sem armas, revoltar-me?”<sup>4</sup>

De uma só vez, os tempos são inglórios e vitoriosos, deslumbrantes e apavorantes, violentos e apáticos; e para cada um de nós há peso e sobrecarga diferente; fomes e crenças diferentes, realidades e sonhos muito desiguais... tanto que muitos sequer conseguem saber ou imaginar o tudo que já se inventou, o tudo que hoje é possível fazer com a tecnologia, com a natureza, com a arte e com a própria vida. Aliás, esta já é sempre a grande questão: o que fazer com a própria vida? Temos consciência do caos em que nos inserimos? Sabemos ordená-lo em nossas vidas? Como conviver com as incertezas sociais já tão singularizadas, como nos diz Sennett (2012, p. 32)? Sabemos correr riscos sem cairmos no vácuo que apagam nossa existência de forma definitiva? A humanidade é provida de motivação em seu cotidiano particular em prol da vida pública? Bem, nada mais autêntico do que deixar falar a arte, ainda que – e até por isso – ela so-

---

<sup>3</sup> “Poema da necessidade”.

<sup>4</sup> Versos de “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade.

fra e/ou que ela resista e/ou que ela seja parte do desgaste e das mudanças. Diz Drummond no mesmo poema: “Todos os homens voltam para casa. / Estão menos livres mas levam jornais / e soletram o mundo, sabendo que o perdem”. Então, veremos como os escritores romancistas retratarão ou apresentarão seus personagens nesse século da emergência, nessa sociedade essencialmente de desempenho, também do cansaço e de brutalidades, desarmonias...

No contexto que nos acolhe e também nos afugenta, notamos que as flores até nascem, mas que a natureza sofre horrores; que os mares avançam sobre nós; que nossos filhos nascem e brincam, mas que as balas certas e as incertas podem levá-los; que as drogas são devoradas e o comércio delas se impõe; que vemos ao vivo pessoas que estão a longas distâncias de nós; que os “Global Positioning System” (GPSs) nos guiam; que as cirurgias nos transformam; e vemos também que milhares de adultos e crianças continuam a morrer de fome; não são alfabetizados; restam abandonados em hospitais; estão desempregados; desassistidos social e psicologicamente; desassistidos em termos de educação. Morremos à toa. Hobsbawm, por exemplo, abordando tempos que ele denomina fraturados, lembra-nos que “há coisas em nosso século que apagam de vez até o mais venenoso sorriso no rosto do mais apaixonado satirista” (2012, p. 171). Portanto, indagamos: cuidamos exatamente do quê na contemporaneidade, para além das mercadorias, individualidades e vaidades?

Intitulamos este capítulo referenciando o processo civilizatório por entendermos que é nesse contexto maior que está inserida a condição de fracasso seja ele individual ou coletivo. A conceituação de civilização é de difícil expressão, como Elias (2011, p. 23) constata e expressa: “Daí ser sempre difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização”. Duas palavras, no entanto, temos interesse em registrar, pois demarcam ideias que temos em mente.

A civilização constitui [...] o arsenal, isto é, o conjunto de instrumentos de que uma cultura dispõe para consertar-se, enfrentar os imprevistos de situações novas e perigosas, superar a crise, renovar-se e progredir. Se uma cultura pode ser entendida (segundo o esquema de Toynbee) como a “resposta” dada por um grupo de homens ao desafio representado pelas condições da realidade biológica física e social em que se encontram, pode-se dizer que uma [civilização] é o conjunto de armas que uma cultura forja para enfrentar o “desafio”. Essas armas são constituídas, em primeiro lugar, pelas técnicas, desde o mais simples e elementar trabalho manual até as normas mais complexas das ciências e das artes, e, em segundo lugar, pelas *formas simbólicas*, isto

é, pelo conhecimento, pela arte, pela moralidade, pela religião, pela filosofia, etc., que condicionam e ao mesmo tempo são condicionados por essas técnicas. O entrelaçamento e a combinação das técnicas e formas simbólicas (ou espirituais) que, por sua vez, podem ser consideradas das outras técnicas, constitui a base das instituições econômicas, jurídicas, políticas, religiosas, educacionais, etc., nas quais comumente se pensa quando se fala de Civilização (ABBAGNANO, 2007, p. 168).

Quanto ao fracasso, uma pesquisa sobre o que já se falou sobre ele, em especial do ponto de vista social e político, de modo reflexivo, associada aos estudos a partir das obras de ficção que selecionamos, acreditamos que nos proporcionará refletir de forma mais apropriada sobre a presença do fracasso na literatura contemporânea brasileira. Veremos como poderá estar expresso nos livros o tipo de personagem assim caracterizado e se será possível apontar uma tendência nesse sentido, no atual sistema literário. Caso afirmativo, que faces e que características comuns podem ser observadas e se haverá aí nesses textos literários uma questão nacional que as unifique e lhes dê significado social. Afinal, o fracasso terá característica de busca de novas experiências, resultando em positividade, ou de desistência? E, além do mais, o que é possível argumentar e pensar sobre o fracasso além do que compreende o senso comum e para além dos clichês empobrecidos?

### **Fracasso: panorama e reflexões**

O fracasso está no coração da experiência humana e é inerente a ela. Com essa afirmação, algumas deduções já podem ser anotadas. Trata-se de uma condição que pode se dar coletivamente; que pode ocorrer em todas as áreas por onde passa o homem em seu trabalho, em busca de sobrevivência, realização própria e/ou da felicidade; que pode ter várias faces, apresentar-se de formas inesgotáveis; e que se trata de tema impossível de ser explorado em sua totalidade, que se associa também ao sucesso e às utopias, assim como às forças revigorantes. O homem, enquanto trabalhador ou produtor de bens e serviços aos outros homens estará sempre sujeito a experimentar o fracasso que poderá ser caracterizado como individual, mas que terá consequências de ordem social, e assim também inversamente. A sociedade estará sempre envolvida em todas as circunstâncias, na medida em que as condições são dadas por ela; assim, o fracasso ou também o sucesso, não deve ser tomado sem que se considere o desenvolvimento, o

atraso e o processo de modernização da humanidade, e sem que se perceba que não existe, na sociedade, o dito comportamento automático perante a vida. As atitudes, o comportar-se das pessoas são sempre influenciados por modos “específicos” de interpretar os fatos. Sobre isso, acrescentamos os dizeres do sociólogo Souza (2015, p. 17): “Essas interpretações que guiam nossas escolhas na vida foram obras de profetas religiosos no passado. Nos últimos 200 anos essas interpretações, que explicam o mundo e nos dizem como devemos agir nele, foram obras de intelectuais seculares”.

Então, presente no âmago da experiência humana, a condição de fracasso é algo que o homem passou a encontrar ao longo do processo civilizatório, por meio da expansão dos conhecimentos, experiências e tentativas de realização. Etimologicamente, esse substantivo designa um mal resultado; é uma palavra de origem italiana (*fracasso*), significando baque, ruína, desgraça. Os dicionários atuais registram esses outros sentidos: falta de êxito, malogro, derrota. As expressões populares que se relacionam a fracasso são muitas e elas fazem referências a casos calcados na realidade da nação brasileira: dar zebra (expressão originada do jogo do bicho, pois se trata de um animal ausente nesse jogo); entregar os pontos (novamente uma referência a jogo); ir a vaca para o brejo; ir para a cucuia; ir para o beleléu; ir por água abaixo; morrer na praia; quebrar a cara...

O contrário de tudo isso é o sucesso e tanto ele quanto o fracasso são condições que quase sempre ocorrem simultaneamente, a depender das perspectivas e dos resultados realmente esperados em cada empreitada. Na verdade, devemos, constantemente, perceber essa dinâmica, pois no processo de civilização do mundo há sempre situações que caminham no sentido oposto ao esperado, relacionando-se intimamente com ele. Essa movimentação é a vida coletiva, é a capacidade humana de procurar ou criar saídas para a sobrevivência própria e a dos seus, ainda que, muitas vezes, isso implique acabar com a própria vida e com a vida dos seus... Sintetiza Drummond: “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim”.<sup>5</sup> Desse processo, podem surgir *outsiders* em suas variantes. Indivíduos que rejeitam as aparências de uma civilização que não se reconhece enferma; que se despertam para o caos e que avaliam que ele deve ser enfrentado; que se confinam e experimentam uma antividua, um mundo sem valor; que não aceitam a vida, posto que ela não é real. “[...] temos sido levados por nossas ilusões, certos de que qualquer mo-

---

<sup>5</sup> No poema “A flor e a náusea”.

vimento é melhor do que nada”, disse Orson Welles (cf Wilson, 1985, p. 9). Ele diz: que farão os homens quando virem as coisas tais como ela são na realidade? (idem). Nietzsche, por exemplo, chegou a considerar o *outsider* um “profeta mascarado – mascarado até para si mesmo – cuja salvação [estava] em descobrir o seu propósito mais profundo e a ele se entregar” (p. 147). São seres assim, além de outros, que a sociedade produz e deixa à sorte. Cada um por si, procurando – lúcida ou insanamente – os seus meios particulares para sobreviver.

É necessário, para que se possa falar de fracasso e de êxito, que o homem tenha tido um intento, projetado alguma coisa, que se tenha “proposto uma meta e que tenha tentado alcançá-la através de um comportamento que se torna então a execução de uma tarefa, de um plano ou de um projeto” (Nuttin, em Lacroix, 1970, p. 12), mas não tenha alcançado suas metas. Sem isso, o resultado de uma ação não pode ser avaliado objetivamente; em parte, porque na percepção que o homem tem de si ele se vê como

aparência física e, simultaneamente, como sujeito comportando-se no mundo. Atribui-se ele tarefas e metas que conta realizar de forma mais ou menos ativa ou passiva. Seu modo de conceber e de se ver concretiza-se [...] em grande parte, em termos de ação [...]. O que equivale a dizer que eu sou para mim mesmo aquele que experimenta realizar, ser, ou obter tal ou qual coisa. Eu me concebo e me vejo, em grande parte, em função dos papéis que devo representar, das metas que me proponho e do que realizo ou do que não consigo realizar (pp. 16-17).

Essa percepção, embora simples, possui dificuldade e complexidade. A visão que cada homem tem de si é muitas vezes “bem pouco realista”, podendo tender para qualquer lado: “Certas pessoas julgam-se capazes de pouco, não obstante seus êxitos objetivos; vivem outras em atmosfera de elação, injustificável pelos resultados objetivos de suas atividades” (p. 17). Se é incerta a capacidade do homem em perceber o mais objetivamente possível os resultados das ações que realiza; se é provável a sua capacidade de deformação dos frutos colhidos das experiências vividas, ou plantadas, isso por si já é grande problema que poderá gerar outros tantos, coletivos, em sucessão de equívocos de toda ordem. Ilustramos isso com os termos do artigo do economista Perroux sobre o fracasso da economia moderna. No preâmbulo de seu texto ele informa que para desenvolver seu raciocínio calar-se-á diante da “espécie de infinito da estupidez”, tam-

bém denominado “sentido do inessencial”, ideias de Jean Lacroix e Landsberg<sup>6</sup>, respectivamente. Seu comentário consiste em que

para [seu] assunto, não seria mau ver como o perito apressado, que, aliás, não pode formular as indagações a ele submetidas pelos governos, como o professor ‘decente’ que doutrina futuros pequenos cidadãos bem conformes, como o lojista satisfeito que acredita, de olhos fechados, nas regras de ouro da sã moeda, como o católico beato para quem tudo está quase bem, contanto que se combata o comunismo e o ‘poder pessoal’, participam uns e outros do ‘sentido do inessencial’ e tornam praticamente impossível *colocar, formular*, mesmo em termos modestos e rigorosos, a questão da economia moderna. ‘Que bloco da estupidez humana, que granito para sustentar o edifício enorme das mentiras’! (PERROUX, em LACROIX, 1970, p. 54).

As conjunturas comentadas são consequências de fatores culturais, sociais, políticos e até apolíticos, sob certos sentidos. A palavra “experiência” é que se torna fundamental. Abbagnano aponta que o fracasso “é a experiência da impossibilidade de existência, nos seus aspectos particulares e em seu todo; especialmente a experiência da impossibilidade de superar as situações-limite” (2007, p. 168). A psicanalista Lévy-Valensi considera que o fracasso está contido na “experiência vivida no malogro, que dele constitui o esquema objetivo” e reconhece que há, certamente, condições exteriores que provocam o insucesso, mas que também se encontra “no íntimo do homem, uma condição correspondente a este fenômeno” (em Lacroix, 2007, p. 546).

Uma vez se estabelecendo o fracasso como fator exterior e “o comportamento correspondente como uma ‘reação do fracasso’, pergunta-se qual o mais importante, qual dos dois dá origem ao outro”. A reflexão da autora nesse sentido está em que: “Em certo sentido, admite ser o insucesso a gerar o ‘sentimento’, mas que reciprocamente, o insucesso objetivo não seria por nós nem mesmo conhecido ‘se não houvéramos organizado as condições do fracasso, por nós objetivadas, para chegarmos à noção do insucesso”. Com essa saída, associada à ideia de intencionalidade, originada em Janet, conclui-se que “é a experiência subjetiva do indivíduo que é determinante para fornecer um sentido à sua história” (Lévy-Valensi em Lacroix, 1970, p. 139). Tudo isso é compreensível e também polêmico, pois retira radicalmente a responsabilidade das políticas públicas e também confronta com a ideia de que o homem não é preparado para a derrota.

---

<sup>6</sup> Referência ao filósofo católico Paul-Louis Landsberg (1901 – 1944), preso e posteriormente morto pela Gestapo, conforme Contraponto Editora. Informação disponível em [www.contrapontoeditora.com.br](http://www.contrapontoeditora.com.br)

Trata-se de reflexão que está também contida nos termos do verbete recém-citado quando lemos a respeito do valor positivo do fracasso que “consiste no fato de que ele manifesta ou revela (negativamente) a transcendência do ser; e é, portanto, uma cifra dessa transcendência” (Abbagnano, 2007, p. 546). A qualidade do ser não deve ser tomada de descaso, pois é ela que fará com que o homem seja avesso e resistente ao fracasso, abalando-se, em geral, emocionalmente nos casos inglórios. É como se sua superioridade não pudesse suportar algo além de um êxito em sua vivência. Hochmann (psiquiatra) afirma: “Faz mau efeito fracassar” (em Lacroix, 1970, p. 119), pois nossa civilização valoriza o vitória, às vezes, custe o que custar e mesmo que pouco signifique realmente.

Complementamos afirmando do quanto é capaz o homem de perseguir o sucesso, embora não vendo nele, necessariamente, elementos capazes de uma transformação substancial e benéfica à maioria, digamos assim; ou sem conseguir dimensionar o sucesso, tantas vezes suspeito. Exemplos não faltam. E pensamos nas eleições organizadas pela burguesia, quando a massa – e não apenas ela, muitas vezes –, com a fajuta desculpa de não “perder seu voto”, termina destinando apoio efetivo (o voto) a candidatos que surgem à frente em campanhas políticas muitas vezes devido a pesquisas encomendadas e/ou pelo excesso de propagandas tornadas viáveis por negociatas e desvios afins. Aceitam as informações como verdades, sem questioná-las, ignoram as razões de estar à frente, ignoram suas próprias necessidades e anseios na crença de que se estão à frente é porque são melhores.

É devido a circunstâncias semelhantes que tão exaustivamente se estuda, pela psicologia principalmente, que o comportamento humano se altera diante de situações de bom e de mau resultado da vida cotidiana ou das grandes empreitadas. Os finais inglórios provocam o sofrimento e esse sofrer nos ameaça a partir de três lados: “do próprio corpo [...]; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos” (Freud, 2011, p. 20). Outra ponderação parece-nos certa: “Provaram outras experiências que o fracasso favorece a agressividade e tende a produzir comportamentos mais primitivos ou menos estruturados” (Nuttin em Lacroix, 1970, p. 15). Arriscamos dizer que certas ocorrências de sucesso (o mal-sucesso) podem também favorecer, no outro, impiedosamente, a agressividade, a violência, a insegurança, o medo, o ódio, o aumento do

consumo do vício (óbvio) e o aumento do número de mortes, no sentido da sustentação do sucesso e do poder. Nesse momento, pensamos nos traficantes de drogas, nos chefes de facções e, novamente, na política.

Ainda no reconhecimento do homem no mundo, com tarefas e metas a cumprir, sonhos a realizar, é merecido perceber que a ele foram também impostas “demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis”, assim como pensou Freud, isso gerando a indagação angustiante, ambiciosa e ameaçadora que consiste na finalidade ou não da vida. Sua indagação é: “o que pedem eles [os homens] da vida e desejam dela alcançar?”. A resposta é que os homens buscam a felicidade e querem permanecer felizes, vivenciando “fortes prazeres” (2011, p. 19). Ele alerta que a “satisfação irrestrita de todas as necessidades se apresenta como a maneira mais tentadora de conduzir a vida, mas significa pôr o gozo à frente da cautela, trazendo logo o próprio castigo” (p. 21).

O homem, então, quer se afastar do desprazer. Busca paliativos para suportar as dores e angústias proporcionadas pela realidade: o “único inimigo” do homem, “a fonte de todo sofrimento” (p. 25). Entorpecentes, isolamentos, diversões, fugas diversas e a própria atividade científica são alguns exemplos de escape. Para Freud, existem três tipos de recursos paliativos: as “*poderosas diversões*, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria, *gratificações substitutivas*, que a diminuem, e *substâncias inebriantes*, que nos tornam insensíveis a ela” (p. 18) (grifo nosso). Há homens, todavia, que não têm ou não tiveram acesso sequer a esses recursos; para as substâncias inebriantes, temos exemplos infundáveis. Para buscá-las, os homens – os fracos? – roubam, vendem-se, matam a si e a seus semelhantes. Com uma capacidade infinita de não apenas criar, o homem exerce seus também infinitos poderes sobre outros homens, por questões que dizem respeito a religião, raça, cor, sexo, dinheiro, poder...

Inevitável mencionar a respeito de tantos homens – se é que viveram partes de suas vidas como homens, de acordo com os testemunhos, por exemplo, de Primo Levi<sup>7</sup> – que tiveram que suportar, por conta de outros homens, a dureza de um cárcere deplorável, sem qualquer paliativo, que passaram pelos mais perversos momentos que se pode imaginar. Estamos falando daqueles prisioneiros de Auschwitz, dos que presenciaram os holocaustos, as grandes tragédias mundiais e tantas outras atrocidades, como as

---

<sup>7</sup> Primo Levi (1919 – 1987) foi químico e escritor italiano. Conhecido, primordialmente, por ter sido prisioneiro em Auschwitz – Birkenau e ter sobrevivido, conforme relatou no livro *É isso um homem?*, publicado pela primeira vez em 1947, depois em 1958, pela Einaudi.

que são fruto dos regimes ditatoriais e de extrema opressão e outras tantas brutalidades. Freud menciona situações arrepiantes, como “a do antigo escravo nas galés, do campo-nês na Guerra dos Trinta Anos, da vítima da Sagrada Inquisição” (p. 34).

Outros pensadores valiosos, por suas percepções, apontam mais tantas barbáries; as atuais, inumeráveis e de difícil seleção, são igualmente arrepiantes ou mais, pois ficam em desalinho com uma sociedade também bastante esclarecida e conhecedora dos direitos humanos, do valor da vida, do respeito à criança, ao idoso, ao ambiente, dentre outros exemplos. Consciente, mas não totalmente atuante. Importante lembrança é a que faz Bauman ao dizer – no decorrer do tema central da cegueira moral – que “Ludwig Wittgenstein observou que o sofrimento de certo número de pessoas, ou mesmo de toda humanidade, não pode ser maior – mais agudo, profundo e cruel – que o sofrimento de um único membro da raça humana” (2014, p. 52), assim expressando situação muito relevante, que retomaremos no próximo capítulo. Bauman também se refere, no seio do que considera como “eixo moral-imoral” os muitos episódios em que a humanidade promove sua autodestruição. Para melhor contextualizar, citemos, por exemplo, o caso da Síria, que sofre intermináveis bombardeios em batalhas extremas travadas entre as forças do governo, presidido por Bashar Al-Assad (1965), presidente desde o ano 2000, e o grupo militar Jabhat al-Nusra (Frente de Suporte para o Povo da Síria), uma milícia agressiva aliada à organização Al-Qaeda, por sua vez organização fundamentalista que tem assumido diversas ações de grande terror pelo mundo.

Todo esse embate é significativo à análise do projeto de modernização, sendo seu ponto crucial, sob alguns aspectos. As atrocidades do mundo moderno, contemporâneo, são de múltiplas espécies, cometidas e sofridas por todo tipo de gente. As intolerâncias e agressividades do homem são sofridas de forma potencializada por negros, mulheres, gays, transexuais e índios, especialmente pelas intolerâncias sociais, raciais, culturais, sexuais, de idade e religiosas. Todavia, todos também sofrem. E, nesse contexto, Freud conclui, simplesmente, que não há dúvida sobre os homens não se sentirem bem com a civilização, acrescentando que “é difícil julgar se, em que medida, os homens de épocas anteriores sentiram-se mais felizes e que papel desempenharam nisto suas condições culturais” (2011, p. 34). Talvez não sejamos atingidos diretamente por uma ou outra intolerância, mas a existência dela fragiliza e desestabiliza a evolução.

Chega a ser utopia considerar que o esclarecimento, a cultura, a politização, a intelectualidade, enfim, evitam o cometimento de ações desregradadas, anárquicas ou puramente violentas, ou que sejam soluções aos problemas. Aliás, a civilização, com toda a sua evolução, modernização e transformações tecnológicas não solucionou a barbárie que ora seguimos observando no mundo. A arte literária já demonstrou isso com inúmeros volumes ao longo do tempo na literatura universal, cabendo citar, inclusive, os personagens mencionados na introdução, que fazem a história de *Angústia* e de *Extensão*. Na presente tese, também veremos exemplos disso em alguns dos romances estudados, por exemplo, em *O falso mentiroso* e *O filho eterno*.

Categoricamente, mas afirmando que arrisca nessa projeção, Freud defende que o “programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido – ou melhor, não somos capazes de – abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização” (p. 28). Algo a ver com a expectativa e/ou esperança, talvez possamos adiantar. Prova inquestionável disso é o estar no mundo sem a recorrência sistemática aos suicídios ou ao abandono pessoal de cada um de nós, ainda que não estejamos aqui ignorando os inúmeros suicidas pelo mundo afora, tema tratado de forma bem “criteriosa”, quase transparente e sem a devida atenção aos casos. Tal ato é, de forma consubstanciada, tanto defendido quanto desprezado por importantes filósofos. Nas cidades, os lugares conhecidos como preferidos por suicidas são devidamente cuidados para que a prática não persista; mas as pessoas não recebem o cuidado como esse na vida social pública; seguem suas depressões ou suas melancolias no vazio de seus pensamentos. Kehl defende – concordamos que corretamente –, que a depressão é “uma forma de mal-estar que, ao se expandir contra a corrente das crenças, valores e práticas corriqueiras, interroga as condições atuais do laço social” (2015, p. 217).

Sabemos que os pretextos para o suicídio são graves, relacionados ao que foi apontado por Kehl; acrescentamos, como decorrência, a desesperança, a desistência de si no mundo, pela falta de sentido. No nosso *corpus* há pelo menos dois casos de suicídio em duas obras distintas: a de um personagem intelectual que reconhece nada ter feito de importante a ser deixado para a humanidade e está doente; e a de uma mulher que se viu sem forças para lutar por si, cansada dos sofrimentos que o marido lhe causava. Lembremos, no intuito de enaltecer a poesia e ativar a memória sobre os acontecimentos

passados, no caso a Segunda Guerra Mundial, dos versos do poema “A noite dissolve os homens”, de C. D. de Andrade, publicado em 1940, dedicado a Candido Portinari (1903 – 1962), não pelo suicídio, mas pela luta contra o totalitarismo:

E o amor não abre caminho na noite.  
 A noite é mortal, completa, sem reticências,  
 A noite dissolve os homens, diz que é inútil sofrer,  
 A noite dissolve as pátrias, apagou os almirantes cintilantes  
 Nas suas fardas

A noite anoiteceu tudo. O mundo não tem remédio.  
 Os suicidas tinham razão.

Ao homem dissolvido em sua essência e sem caminho, o sofrimento vem de três fontes: da “prepotência da natureza”, da “fragilidade de nosso corpo” e da “insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (Freud, 2011, p. 30). Tudo isso pelo fato de que dificilmente seremos mais fortes que a natureza, nosso organismo (parte dessa natureza) será sempre “limitado em adequação e desempenho” e em relação ao aspecto social, exemplo possível é dado por Freud: foge à nossa compreensão entender o motivo pelo qual as instituições criadas pelos homens não nos atingir com o bem-estar e a segurança. Assim colocada, tal constatação nos desarma; porém, nos tempos modernos, torna-se bastante fácil compreendê-la. A justificacão nasceu em Marx e Engels, de forma até premonitória, ela está nos interesses do capital e das elites, na ganância dos mais fortes sobre a miséria dos outros. A dúvida de Freud tem, hoje, certa pureza.

O cientista político Andréani, que escreveu, em 1970, sobre o fracasso da civilização, desenvolve seu pensamento recorrendo aos textos clássicos: *O mal-estar na civilização* e *O espírito da política*, de Freud e Paul Valéry, respectivamente, ambos escritos nos anos 1930. São páginas inquietas em suas interrogações. Ao considerá-las, ele pretende perceber qual o diagnóstico, então, após quase quatro décadas. Acreditando que é de competência “do progresso intrínseco do saber, tratar dos comportamentos de fracasso e das reações do fracasso” (em Lacroix, 1970, p. 253), comenta sobre a visão de Valéry quando este diz acreditar que o encontro da “lógica da ciência e a lógica do real” dão uma visão de antinomia tal que permitiu a formação de um pensamento dialético sobre o fracasso, com toda a seriedade que o tema requer.

Para Andréani, na visão global de Freud e Valéry, extrapolando a situação individualizada, é possível afirmar que eles previram e renunciaram o fracasso da civilização, embora não tenham feito uso explícito da expressão e que tenham se afastado em suas argumentações, no decorrer do tempo. É fato que “para eles, a crise do homem moderno era tão profunda [...] que devia envolver seu ser e seu destino”. A conjuntura internacional dos anos 1930 era traiçoeira. Enquanto Valéry apontava para as contradições entre o “verdadeiro científico e o real político”, percebendo a separação que crescia entre a “positividade da idade moderna e sua irracionalidade em matéria de política e de moralidade”, Freud visualizava o potencial humano, que faz do homem uma “espécie de deus profético” (p. 254), criador dos mais mirabolantes instrumentos e equipamentos, sem, contudo, encontrar com isso a tal felicidade.

Andréani distinguiu quatro grandes formas de fracasso. A primeira é a cognitiva; a segunda é afetiva; tem-se o “comportamento do fracasso” e o “sentimento do fracasso”. Essas modalidades são expressivas e, por mais que se distanciem ou que se diferenciem, certamente, em algum momento, elas podem estar sobrepostas. A diferença que o autor considera existir e que implica situações diferenciadas tem a ver, por exemplo, com a relação que existe entre desejo e expectativa; com o grau de consciência da “aspiração” (termo utilizado por ele); natureza do obstáculo impeditivo da glória, digamos; o conhecimento do obstáculo; a influência social; e a força do sentimento vivido.

O fracasso cognitivo está relacionado à vida intelectual e possui, certamente, um “valor positivo para um ser inteligente”, uma vez que “liberta o espírito de seus impasses, força-o a efetuar novos desvios”. Andréani e o filósofo Lacroix debruçaram-se sob esse aspecto, inclusive salientando que a capacidade de se esgotar as lições do fracasso pode ser considerada um barômetro da inteligência; que esse tipo de fracasso chega a ser mais instrutivo que o sucesso. Uma reflexão como essa colocará em xeque a intelectualidade, também esta sujeita a fracassos. Esclarece Sarano, nesse sentido, que em relação à pesquisa científica de sucesso, aquela que confirma os pontos de vista de um médico, por exemplo, ela nada ensina de novo; já o fracasso de uma pesquisa obriga o cientista a “considerar outras hipóteses, a realizar novas tentativas até o êxito de uma experiência inédita” e que “isso é sempre fecundo” (Sarano, em Lacroix, 1970, p. 101).

O fracasso afetivo localiza-se em uma ordem “quase invertida” em relação ao fracasso do intelecto, devido às expectativas que tanto envolvem as pessoas. Mesmo

que o sujeito saiba perfeitamente que foi vencido, nem sempre ele é capaz de detectar e/ou interpretar as razões de seu insucesso. Observamos que o indivíduo da “sociedade desenvolvida [...] reúne todas as condições para experimentar o fracasso afetivo” o que não necessariamente ocorre com os homens indigentes e explorados, pois vivem eles aquém, “sob os efeitos conjugados da fraqueza fisiológica, da ignorância, da diluição da massa” ou, para além disso, que é o caso do homem consciente da classe a que pertence. De forma resumida: ou são indivíduos que vivem na passividade ou na “dialética revolucionária”. Comenta o autor, que o homem contemporâneo é propício “a reações de fracasso de tipo emocional”, pelo fato de que a inteligência “acha-se ocupada (se assim podemos expressar) com tarefas despersonalizadas”, ocasionando um verdadeiro divórcio com a afetividade (Andréani, em Lacroix, 1970, p. 264).

Os comportamentos de fracasso foram reconhecidos tardiamente, isso por terem “por significado e finalidade anular o fracasso, banindo-o da consciência e o reabsorvendo por diferentes processos”. Andréani explica-nos que isso se dá de forma que aos primeiros indícios da “dúvida e da angústia, o sujeito se vira, se tranquiliza, põe em funcionamento todos os sistemas de segurança. É porque aqui o fracasso não é insucesso, frustração, isto é, antes de tudo, contestação do projeto e do desejo, pelo mundo” (p. 266). Quem de fato realçou essa condição íntima do eu e a analisou foi Freud, que demonstrou a possibilidade de fracassar no sucesso e de ser vitorioso no fracasso. Nesse sentido, é salutar reconhecer que não necessariamente o fracasso se instala na pessoa de forma direta ou passiva. Trava-se uma luta íntima que termina por suscitar conflitos entre motivações contrastantes.

Existem os chamados mecanismos de defesa do indivíduo para evitar o fracasso e esse agir sobre si pode-se dar por recusa e por muitos outros artifícios, como, por exemplo, o recalque eletivo, a formação reacional de sentimentos opostos, todos consistindo em conceitos estudados por várias áreas do saber, em especial a psicologia e a sociologia. Tratados, por Andréani, de forma comparativa com a neurose, mas no sentido da oposição entre essas duas modalidades, bem como das atitudes deliberadas, argumenta o autor que nos dois casos o eu está preso entre seus “três senhores”, que são a realidade, o impulso e o superego; contudo, a diferença primordial está na forma das relações do eu com a realidade. Argumenta o autor que é preciso fazer uma diferenciação entre dois contextos, pelas consequências que elas acarretam. Então,

ou a realidade é satisfatória para nossos impulsos, em prejuízo de outrem, o que acarreta certa culpabilidade; ou então ela não o é, e o mal-estar nasce da reivindicação do impulso. Poder-se-á agora afirmar o que se segue: enquanto o conflito neurótico ocorre nas costas do Eu, pelo menos de sua parte consciente, o conflito normal, em que o Eu é parte atraente, situa-se em um plano nitidamente mais superficial. É também a razão pela qual na neurose, as proibições permanecem inconscientes, enquanto que os comportamentos de fracasso apoderam-se das idealizações para virá-las em proveito próprio: auto-justificação pela exaltação das virtudes próprias, moralização dos outros, pela projeção nêles de nossos defeitos. O neurótico, finalmente, que vive sua culpabilidade como seus sintomas de um modo disfarçado, e tudo isso em drama privado, não ignora que sua vida é um fracasso (p. 269).

A psicanalista Lévy-Valensi sintetiza o comportamento de fracasso em um “último limite, como um poder de destruição que desafia as condições objetivas do sucesso” (em Lacroix, 1970, p. 136).

Já o sentimento de fracasso localiza-se onde a experiência de um ser que “se quer e se julga livre perante uma situação” de repente se apresenta como artificial. O autor cita exemplos dessa situação: a) a tomada de consciência da inércia biológica (pela chegada da velhice, por exemplo); b) a finitude do caráter; c) o reconhecimento de um obstáculo a impedir a realização de um projeto pessoal ou de um casal. Quanto a este, há que observar o caráter simultâneo – bom e mau –, não sendo possível concluir sobre “qual parte que cabe à imperícia e qual a que se deve às contingências”. Um quarto exemplo pode ser localizado na experiência de um militante

que percebe, depois de inúmeros esforços, que apenas agitou espuma; o revolucionário que, após haver triunfado, verifica com amargura que se instalou uma espécie de restauração, como uma volta do mesmo; o opositor que constata que lutou tanto, somente para pactuar e reconhecer, finalmente, que “acabou a guerra” (ANDRÉANI, em Lacroix, p. 274).

Tal situação se aplica também, está claro, na daqueles que perscrutam o futuro, excluindo-se os casos vazios e de desejos utópicos. A diversidade de exemplos citados por Andréani teve por ele o intuito de primeiro considerar “a artificialidade em sua forma mais bruta (constituição orgânica, idade, doença, feiúra), escolhendo, em seguida, os casos dos indivíduos mais conscientes e mais atentos” (p. 275). Com isso, pretendeu demonstrar que o progresso do pensamento fará difundir e ampliar o sentimento de fra-

casso, tanto que este – dentre as quatro faces que distinguiu – foi o que surgiu por último, como já dito, pelo menos se considerando em sua dimensão coletiva.

Certo é que falar do progresso do pensamento é referir-se à trajetória intelectual do homem, que vem a ser o caminho inevitável da substituição do encantamento pela sabedoria, tema de estudo de Adorno e Horkheimer, de ponto de vista dialético. Segundo eles, o mundo totalmente esclarecido resplandeceria em meio a calamidade triunfal; os homens esclarecidos seriam levados à “posição de senhores” (1985, p. 19). O esclarecimento resultou em questões que impediram o perfeito entendimento humano com a natureza das coisas em razão de condições tais, como a credulidade; a aversão à dúvida; a temeridade no responder; o vangloriar-se com o saber; o fetichismo verbal; o deter-se em conhecimentos parciais. O conhecimento e a cultura abandonam o indivíduo que busca neles a felicidade ou a salvação para as mazelas sociais e/ou mentais.

No artigo em referência, de Andréani, são apresentados fatos da história que ocorreram com os homens após terem “começado a colher os frutos da árvore do conhecimento”, pois dizem respeito ao crescimento intelectual e aos ideais coletivos. A começar pelo sinal mais massivo, comenta Andréani sobre a não-politização do indivíduo ou na pouca politização, no comprometimento político que não aumentou. O autor cita várias ocorrências que contribuem, em graus diferentes, para o pouco comprometimento por parte dos homens. A sua observação é que a “especificidade do âmbito político” vem a ser responsável pela situação, pois no passado havia uma distinção mais visível entre os setores da direita e da esquerda, do clero ou do leigo, a favor ou contra o comunismo. “A opção política era feita em função de programas de princípios, até mesmo de uma mística”. Segundo ele, o indivíduo da Europa Ocidental precisa ver que a não evidência entre os dois setores implica que uma decisão política está agora estreitamente vinculada a uma dada situação econômica mundial. Assim, o poder econômico tornou-se “a dimensão-chave, a que define os regimes políticos, como os imperativos da moda ou da cozinha”. Não ter tal compreensão, na modernidade, é inadmissível. Estendendo-se, a ciência econômica deixa de limitar-se “a um estudo das permutas, às considerações monetárias, aos mecanismos de oferta e procura” para passar a levar em conta “entre outras coisas, os investimentos públicos [...] que os inspira, os mecanismos de regulação do mercado”. Na verdade, essa ciência só faz responder tardiamente à realidade que o

cidadão comum vive, confusamente, "razão pela qual a não-politização vem a ser consequência da civilização industrial" (p. 280).

Com a vida cotidiana sendo uma contínua circulação de acontecimentos; o homem sendo "modelado pela força das coisas, fabricado pelo meio que ele criou" (p. 287); com os seres culturais tornados bens de consumo; os objetos técnicos carregados de valores afetivos e simbólicos; com a não-politização; com o trabalho sendo desumanizado; com a solidão dos homens aglomerados; com as novas contradições desse novo mundo anônimo; com a existência da fome no mundo, resta então a constatação sobre um mal-estar contemporâneo. Afinal, essa vida líquida (a da sociedade de consumo) gera contextos em relação aos quais o homem não está preparado para enfrentar, viver e até solucionar os problemas que dela resultam, posto que, por vezes, é atropelado por esses problemas.

O sociólogo Bauman destaca, por exemplo, que o lixo "é o principal e comprovadamente o mais abundante produto da sociedade líquido-moderna de consumo", tanto que a indústria de produção de lixo é a "mais sólida e imune a crises". Conclui, dentre outros casos, que a remoção dos lixos nada mais é que "um dos dois principais desafios que a vida líquida precisa enfrentar e resolver. O outro é a ameaça de ser jogado no lixo" (Bauman, 2009, p. 17). Essa situação está relacionada ao fato de que a exorbitante "síndrome consumista" acabou tirando o valor da duração dos bens e promoveu, também exorbitantemente, a novidade, incutiu o sabor da insatisfação contínua nos homens, o desejo sempre insaciável.

Algo semelhante acontece com a indústria cultural, até do ponto de vista da durabilidade. Levando em conta o posicionamento de Bauman, "um objeto é cultural na medida em que sobreviva a qualquer uso que possa ter orientado sua criação". Nesse universo descrito, a cultura não é mais percebida em relação ao aprendizado e ao acúmulo "como as outras registradas nos relatos de historiadores e etnógrafos. Parece, em vez disso, uma cultura do *desengajamento, da descontinuidade e do esquecimento*" (p. 76). Muitos lutam contra isso, mas até os intelectuais mais autênticos e perspicazes não estão imunes à dominação do consumismo, pois também na área intelectual há fortes e interessantes apelos.

Assim, entram em jogo, como em tudo, as desigualdades e a até a covardia intelectual em enfrentar e denunciar substancialmente essa ditadura consumista, embora

saibamos reconhecer a utilidade de certos produtos. Ao lutarem contra, culturalmente falando, já estão defensivamente se posicionando e, com isso, desviando sua criação. É que, na verdade – realçando essa questão –, o sentimento de fracasso não poupa os homens cultos e sábios e quanto à filosofia moderna, segundo Andréani, não “há mais formas intermediárias de conhecimento, nem a *fortiori* verdade fenomenal” (em Lacroix, 1970, p. 83).

O que se espera do homem culto, devido ao seu acúmulo de conhecimentos, é posicionamento ou reflexão clara e objetiva – e ação – sobre as diversas questões que tocam e afligem principalmente as classes menos privilegiadas. Até o homem contemplativo com sabedoria deve ser considerado, resgatando-se os estudos de Wilson (1985, p. 242). O homem culto precisa ter um comprometimento para com aquelas classes e a sociedade como um todo. Para Andréani, existe um grande mal do pensamento, daqueles pensadores sedentos de ciência, que é o de se descuidar do problema das motivações – “que a temática do fracasso nos obriga, pelo contrário, a considerar” (em Lacroix, 1970, p. 304) – e da vida afetiva. O mal disso é deixar que os outros construam metafísicas sobre o sentimento; o resultado, uma desproporção acentuada “entre o êxito da inteligência e o fracasso da vida afetiva, entre os poderes do conhecimento e as vicissitudes da ação” (p. 305). Tal constatação é aceita e feita por Freud e Valéry e com ela pode-se dizer que, no campo afetivo, a nossa civilização se manteve arcaica e selvagem.

Duas constatações ergueram-se em conclusão no pensamento de Andréani a respeito da civilização ocidental e dos sintomas de mal-estar contemporâneo e são conclusões que percebemos apontar para total inércia, pois estão “localizadas”, dialeticamente, no homem e na capacidade dele em superar-se. A primeira, a de que “não se pode agir nem pelos homens, fazendo apêlo à sua lucidez e aos bons sentimentos, nem sem os homens, concebendo e, para êles preparando, um mundo melhor”; a segunda, “é que nada se fará sozinho”. Se a experiência fará acabar com as falsas soluções e fará com que se desvencilhem os impasses, pergunta-se: a que preço e por quantos desvios? Na verdade, não haverá qualquer remédio-milagre e a civilização está em perigo, pois, fazendo aqui uma referência à observação de Merleau-Ponty, “não se exclui até mesmo que a humanidade, como uma frase que não consegue ser acabada, fracasse no caminho” (cf Andréani, em Lacroix, 1970, p. 313).

Há, sem dúvida, outras visões. Inclusive as que são, a um só tempo, realistas e otimistas em relação ao sentido maior do fracasso na vida humana, na civilização construída e moldada. A citação a seguir, pontuada por Lévy-Valensi, sintetiza a fragilidade do homem no mundo, ao perceber que o fracasso é

coextensivo a toda esta zona incerta em que o homem tenta situar-se em sua incerta história de sujeito, em sua fragilidade de ser biológico sempre ameaçado, em sua precariedade histórica de estar sempre a meio caminho entre a alienação e a desalienação, em sua precariedade espiritual de homem falível e mal informado de seus poderes, embora sempre interpelado em seu poder e solicitado infinitamente em uma liberdade ainda não instaurada (em LACROIX, 1970, p. 154).

Lévy-Valensi observa que na “vigilante escuta a uma vocação sem cessar repercebida”, o fracasso é “sinal de algo a ser retomado”, o que pode ser positivo. Essa percepção de que o homem se retoma na história e na sua própria história e anseios sugere a circulação da vida, que chega a confundir-se com a própria crença ou com uma contínua utopia. A psicanalista entende, então, o fracasso como “prova e tentação”, mas também como sinal de esperança. Tal situação distancia-se do perfil de um *outsider*, por exemplo, e aproxima-se de outro perfil de homem, que é o do homem comum e de visão curta. Dizemos que se distancia pelo fato de que, baseado nos estudos de Wilson, a descrição do *outsider* não é a do homem em situação comum, em uma vida apática e sem questionamentos. Wilson reconhece que o “Outsider está interessado em altas velocidades e grandes pressões; ele prefere dar atenção ao homem que se dispõe a ser muito bom ou muito mau, e não ao bom cidadão que defende a moderação em todas as coisas” (1985, p. 197).

Oportuno observar ser possível até que considerem que “todos os homens que já viveram foram um fracasso”. Colin Wilson coloca tal assunto em questão ao tratar de *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski, concentrando-se no irmão Ivan que “aplica seus poderes intelectuais à questão: Como devo viver minha vida para não ter de me considerar um fracasso?” Isso, certamente, atormenta a vida do personagem que tem “padrões tão elevados”, de forma que o consome a ponto de viver “em constante sensação de tensão, de urgência, como ferida de espora fincada na mente” (1985, p. 197).

Para falar do homem comum retomamos Andréani, que trata do aspecto universalizado do comportamento do fracasso, defendendo existir infinidade de comportamentos: de “simples preconceito” até a má fé. Para ilustrar tais situações e também as de

denegação e outras são citados episódios da conjuntura mundial que se constituíram de falsos argumentos à população em geral para encobrir e/ou favorecer a interesses de uma elite política e econômica. São mencionados, então: o “enterro do caso Kennedy pela Comissão Warren” que, anos depois de concluído, por meio da publicação de livro, foi demonstrada a “culpabilidade da Comissão” por ter trabalhado de forma que ninguém era culpado pelo assassinato, “para que a opinião pública tenha podido admitir uma parcial reformulação, que não abalasse as sacrossantas instituições” (em Lacroix, 1970, p. 270); os escândalos referentes ao financiamento de duas organizações sindicais pela C.I.A. e a cegueira dos Estados Unidos diante da real situação do Vietnã em não reconhecer que havia vítimas civis, conforme testemunho então vivo de jornalistas.

E, finalmente – também surgido na sociedade americana, mas sem exclusividade dela –, o tipo de trabalho voluntário por parte de mulheres desocupadas, consagrando-se como atividades beneficentes. Nesse caso, com ações de ajuda a hospitais, negros, velhos e deficientes, têm-se uma consciência tranquila quando, na verdade, essas *volunteer workers* agem como “enfermeiras do capitalismo” – expressão tomada de Éveline Sullerot,<sup>8</sup> pois salvam as “aparências do sistema” (p. 271). Hoje temos também centenas de exemplos de voluntários que seguem salvando o capitalismo, dando a ele toda a força para que sobreviva por mais centenas de anos, salvando sempre os interesses das grandes elites, banqueiros, megaempresários e afins. Para complementar sua reflexão, Andréani apresenta análise de Vladimir Jankélévitch<sup>9</sup> por resumir

esses comportamentos de “fracasso” pelo, para e no sucesso: “toda a astúcia das boas consciências, bem pensantes e bem alimentadas, resumem-se em dar ao pobre, graciosamente, o que lhe é devido como de seu direito, e, numa só palavra, presentear-lhe com os bens que lhe são próprios” (pp. 271-272).

As ditas salvadoras do capitalismo procuram realizar ações – “num dilúvio de bons sentimentos” – que são de obrigação do Estado. Um comportamento de fracasso pelos aspectos que revestem a situação, ficando a má fé escondida na ideia da boa consciência e cada parte vivenciando seus conflitos internos. Eis situação que não se esgota no caso citado. Há milhares de exemplos de citações como essas, esbarrando ou colidindo frontalmente com cenários polêmicos. Falar em obrigação do Estado e em atitu-

---

<sup>8</sup> Socióloga francesa, feminista. (1924-)

<sup>9</sup> Filósofo e musicólogo francês (1903 – 1985).

des isoladas que agradam aos estados capitalistas é falar de situação também contemporânea, não apenas sob tal ponto de vista, mas também pelo fato de que a política globalizada e o neoliberalismo investem não na obrigação do Estado e sim na sua desobrigação, na terceirização ou quarteirização, gerando o trabalhador precarizado ou “precarizado”, termo citado por Bauman (2014, p. 83), seguindo-se à indagação se este é um novo tipo de agente histórico. No Brasil, certamente. E do ponto de vista do trabalhador, eis aí grande derrota da classe, posto que é retrocesso, beirando escravidão, destruindo as estruturas do serviço público.

Forma de fracasso complexa de ser abordada é a vivenciada, muito mais do que se imagina, e que se mistura às outras modalidades; ela está exposta amplamente na civilização e também entrelaçada a questões como a desilusão, a incerteza e o pessimismo. Não é a situação vivida em um jogo, por exemplo, quando se é vencido por um adversário, mas sim à situação do indivíduo “confrontado com forças anônimas, submetido a algo como destino”, que tenha “concebido a utopia de uma vida e de uma humanidade reconciliada, [que tenha] acumulado uma massa de esperanças e de expectativas [...] para se ser espreitado pelo fracasso-desilusão” (Andréani em Lacroix, 1970, p. 272). Frisa esse autor que o termo “sentimento” se adequa bem a esse fracasso por seu duplo significado: consciência não cristalina e afeição, sem a força de uma emoção e implicando certo nível de experiência. O sentimento de fracasso traz junto a si certa lucidez, ao reconhecer o que o comportamento dele tenta tornar nulo; e avizinha-se de uma intuição, pois motivações “inexpugnáveis agem, sempre, em surdina” sob os indivíduos, destacando as dificuldades que o homem encontra no mundo civilizado. Subjetivamente, ele diz que não poderíamos supor

que dominando a natureza, encontrar-nos-íamos diante de obstáculos diferentemente difíceis de serem contornados: as escuridões de nossa vida interior, o peso dos movimentos sociais, e que tais obstáculos seriam até agravados, por imprevisíveis choques devolvidos, ocasionados por nossos progressos materiais (p. 273).

Em antinomia, o fracasso também ocorre sem complexidade, como algo banal, presente na vida diária, tanto que é preciso, por isso e de forma premente, olhar especial a ele, pois que influencia na vida íntima, profissional e social e, assim, no processo de modernização. Ele não é algo almejado e, às vezes, não é sequer observado, pois a dificuldade dos tempos contemporâneos se constitui em obstáculo objetivo que nos impede

de cuidar devidamente das coisas imateriais que nos atingem, pois restamos exaustos e desamparados para a compreensão da própria vida e para melhor cuidar dos nossos semelhantes. Sennett tratou disso, observando que é por motivações como essas, que o fracasso vem a ser verdadeiro tabu da modernidade. Ele constata que há muitas receitas na literatura popular sobre como vencer, mas ela está, “em grande parte, calada sobre enfrentar o fracasso” (2012, p. 135). Eis aí uma questão relevante e tantas vezes desprezada. Nas palavras de Sennett:

Aceitar o fracasso, dar-lhe uma forma e lugar na história de nossa vida, pode ser uma obsessão interior nossa, mas raras vezes a discutimos com os outros. Em vez disso, buscamos a segurança dos clichês; é o que fazem os defensores dos pobres quando buscam desviar o lamento ‘fracassei’ com a resposta supostamente curativa ‘Não, não fracassou, você é uma vítima’ (idem).

A ideia de oposição entre sucesso e fracasso, continua esse sociólogo, consiste em uma maneira de

evitar aceitar o fracasso. Essa simples divisão sugere que, se temos suficientes indícios de conquistas materiais, não seremos perseguidos por sentimentos de insuficiência ou incompetência [...]. Um dos motivos pelos quais é difícil aliviar com dólares os sentimentos de fracasso é que ele pode ser de um tipo mais profundo – não tornar coerente o nosso futuro, não realizar alguma coisa valiosa em nós mesmos, não viver, mais do que simplesmente existir (p. 136).

Notemos, então, que os processos de modernização e de desenvolvimento pessoal e social ocorrem sob inúmeras e multiformes ameaças que não apenas nos rondam, mas que ocorrem de fato, conforme obtemos de Bastos, em relação à destruição de culturas e [à] espoliação dos povos autóctones (2012, p. 10). A presença de ameaças na civilização é representação certa em nossas vidas e nas obras literárias, traduzidas em dificuldades, empecilhos, obstáculos, fantasmas, armas, instrumentos físicos de forma geral, que cumprem papéis diversos: testar nossa capacidade perante a vida, aos homens e a nós mesmos; impedir as realizações, o crescimento e o sucesso, destruir o homem. Dois exemplos atualíssimos e constantes no cenário internacional são os ataques terroristas que se constituem massacres e destruições; e o roubo de verbas públicas em tantos setores e em especial os de maior necessidade popular para uso de minorias, que acabam por aumentar a miséria dos pobres e comprometer o país. As faces dessas ameaças estão nas organizações econômicas que colocam as cartas na mesa, não sem resistência,

mas consistindo sempre em partidas desleais perante sociedades fragilizadas, fragmentadas cada vez mais, desniveladas cultural, financeira e politicamente. É com esse cenário de inversão de valores – ou da crise de valores – que se dá o processo de modernização e ele não poderia deixar de ser paradoxal.

A propósito, na obra do filósofo Agamben (2009 p. 11), os apresentadores<sup>10</sup> mencionam o seguinte eixo de preocupação social e política: “como, nos nossos dias (na dita pós-história da humanidade), suplantam os mecanismos gestacionais-produtivos que capturam toda ação humana e marcam toda política com a insígnia da catástrofe?” (2011, p. 11). Colocada tal visão, eles apresentam indagações que projetam provocantes pensamentos que norteiam a obra que apresentam e que enriquecem a nossa reflexão:

Como pensar uma nova ação e uma nova política humanas para além das dimensões consensuais-democráticas que a filosofia e o pensamento político atuais parecem tomar como único e último estrago evolucionário da humanidade? Ou ainda, de modo liminar: como parar a máquina governamental em que parece ter se transformado toda a política, e ter acesso a uma nova política, uma política de amizade, calcada numa outra experiência do tempo e capaz de nos expor às exigências do compartilhamento da existência das quais não podemos nos esquivar? (idem).

Ao revelar insatisfação com a política feroz governista, Agamben propõe saída por meios mais humanos. Tendemos a considerá-la até frágil, não ingênua como a dúvida de Freud, mas é a proposição de filósofo contemporâneo, nascido nos anos 1940, e que tem se empenhado, justamente, em enfrentar os desafios colocados aos tempos atuais, em relação à política. Ele é apontado pelos jornais “Times” e “Le Monde” “como uma das dez mais importantes cabeças pensantes do mundo”;<sup>11</sup> dado esse importante, que devemos considerar, mas não nos baseamos apenas nele. A proposição há de ser considerada sem o peso da fragilidade porque ela contém o essencial à vida coletiva.

No sentido de exemplificar de que forma os homens enfrentam – consciente e/ou inconscientemente – e, mais, absorvem situações de fracasso, colhemos da área da comunicação muitas circunstâncias de grande e sufocante mau êxito. Ele ocorre desde mediante a tentativa inglória do homem tanto em se comunicar efetivamente com o outro, quanto a enfrentar a dificuldade ou de se fazer compreender devidamente ou de não conseguir entender o outro, muitas vezes um outro tão próximo. Não se tratam sempre

<sup>10</sup> Suzana Scramin e Vinícius Nicastro Honesko.

<sup>11</sup> De acordo com a página virtual [www.ihu.unisinos.br/noticias/1512966-giorgio-agamben](http://www.ihu.unisinos.br/noticias/1512966-giorgio-agamben)

de situações-limite, mas de ocorrências cotidianas, profissionais, familiares... Isso é o que diz o psicólogo Carpentier:

Admitir-se-á [...] que a experiência da vida cotidiana, explicitada pelas descrições dos literatos e precisada pelas análises dos psicólogos e dos sociólogos, fornece-nos exemplos múltiplos de comunicações malogradas; ou, melhor ainda, seria preciso dizer, de tentativas de comunicação, visto que o termo encerra em si mesmo e, portanto, designa o êxito da comunicação (em Lacroix, 1970, p. 25-26).

Carpentier destaca que no momento em que a “nossa época proporciona tantas ocasiões de relacionamento acontece, no entanto, que nunca as pessoas se sentiram mais isoladas, mais desamparadas” (p. 26) sofrendo o fracasso da comunicação, com toda a complexidade que a situação engloba. Adorno levanta questão-chave quando constata – segundo Bauman, também reproduzindo a advertência do filósofo – que “nenhum pensamento é imune à comunicação” e que expressar pensamento “no lugar errado e com o entendimento errado é suficiente para abalar sua verdade”. Imaginemos, portanto, ampliando os horizontes para outros campos e contextos, a gravidade da situação! Bauman complementa, tendo como partida a representação de mensagem colocada no interior de garrafa e lançada ao mar, que “dirigir a mensagem a um leitor desconhecido num futuro indefinido pode ser preferível a associar-se a contemporâneos considerados despreparados ou indispostos a escutar, que dirá captar e reter, o que ouvem” (2005, p. 183).

Sabemos o tanto que o homem almeja e investe na comunicação. Basta que pensemos nas possibilidades que, nos tempos atuais e da década de 1990, aproximadamente, para cá, encontramos por meio da internet e dos demais recursos que possibilitam contatos em tempos reais e tantas outras possibilidades. Inegavelmente, é avanço extraordinário do qual muitos de nós nos beneficiamos de forma incansável, reconhecendo também que imensa parcela da população continua sem condições de acesso aos aparelhos e equipamentos da modernidade. Porém, a tecnologia não resolve a totalidade dos problemas da comunicação, inclusive é parte deles. Parece-nos que estaremos sempre à mercê da “era da mídia, construída sobre o vazio da palavra e da imagem” (Hobsbawm, 2013, p. 162). Hobsbawm trata desse tema crucial abordando a obra *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Kraus, de 1915; nela, o autor, como fez também em sua vida pessoal, procurou “ordenar o mundo com palavras”, condenando “a corrupção de valores

pela palavra”. Eis aí questão que merece a transcrição do pensamento de Confúcio, cujas palavras não perderam sua atualidade, precisão e lucidez:

Se a linguagem não estiver correta, o que é dito não é o que se quer dizer; se o que é dito não é o que se quer dizer, o que precisa ser feito não será feito; se a justiça se extravía, o povo esperará em impotente confusão. Por conseguinte, não deve haver arbitrariedade no que se diz. Isso é mais importante que tudo (p. 162).

Carpentier, quando caracteriza que “o esforço para atingir” a meta da comunicação com os outros e com o universo, “demonstra constante propensão ao fracasso”, indaga: “Qual o lugar ocupado pelo fracasso dos esforços de comunicação na edificação da existência humana?” (Carpentier, em Lacroix, 1970, p. 27). Aqui, então, permitimo-nos um desvio para também indagarmos: qual o lugar ocupado pelo capitalismo na edificação da existência humana?

### **Dualismos na sociedade consumista**

Andréani faz exposição sobre o caos global nos anos 1930 e argumenta que era preciso astúcia para distinguir “no seio da nova ordem [...] uma proliferação inquietante de contrários, uma enormidade de falhas no edifício da cultura, em resumo, os sintomas ainda velados de uma fase crítica da história” (em Lacroix, 1970, p. 254). Já Valéry entendia que o homem caminhava no sentido da civilização para cada vez mais se afastar da sua condição inicial e que esse mesmo homem parecia dotado de um “instinto paradoxal completamente oposto do caminhar” de forma que ele tende a colocá-lo de volta “ao mesmo ponto e ao mesmo estado” (pp. 254-255). Freud concluiu ver no homem uma imensa capacidade, haja vista os tão relevantes e imprescindíveis instrumentos já criados, mas soube perceber que nem por isso é o homem mais feliz (p. 254). Reconheceu que o homem foi se tornando “deus profético” e previu que no futuro (nosso presente?) aumentaria mais a sua semelhança com Deus, pelos “inimagináveis progressos”; ainda assim, ele torna a recomendar que “não devemos esquecer, no interesse de nossa investigação, que o homem de hoje não se sente feliz com esta semelhança” (p. 36).

Há muitas contradições a respeito da natureza humana, que agora, devemos reconhecer, está mais próxima de Deus, em razão dos poderes que o homem adquiriu no

decorrer da sua história. Em meio a tantas contradições, Andréani indaga: “como se explica o contraste entre [o] poder de transformação [...] entre [o] aspecto revolucionário e seu aspecto conservador?” A resposta a essa pergunta estaria em dedicado pensar sobre a existência humana, na sua representação no mundo da civilização:

a antinomia que dilacera a civilização remete a um dualismo profundo, que não é o da alma e do corpo, mas que é interior ao próprio espírito, e que se manifesta em suas tendências contraditórias: crença e crítica, conformismo e afirmação de si, futilidade e inquietude, inércia e superação. Todas estas oposições ocorrem em período de crise. É desta forma que o mundo nôvo, sob suas brilhantes aparências, deixa adivinhar inquietantes sintomas: enfraquecimento dos sentidos, habitação à desordem, mecanização do pensamento, igualação dos caracteres, tomando por base o tipo íntimo, estreitamento de rede das regras e das obrigações, automatização dos comportamentos, sendo que o pior é que o espírito “acaba por ter necessidade” de seus venenos (pp. 257-258).

Situação, como a descrita, parece-nos mais atual – talvez porque mais consolidada – do que à época a que se refere, provavelmente pelo fato de que há crise sem solução colocada para o indivíduo diante de mundo novo possuidor de aparência brilhante. Para observar a paisagem real, muitas vezes longe dos olhos, é preciso interessar-se por ela, desconfiar do que é mostrado e falado. A referência feita pelo autor da citação é para esse mundo altamente tecnológico, que proporciona facilidades e infinitas possibilidades; esse mundo inovador, que é também o da democracia às vezes apenas aparente; o da selvageria; o do mal-estar contemporâneo; o da não felicidade; do não êxito; da agressividade à flor da pele; da intolerância e da exclusão.

Se é verdade que o homem necessita desses venenos, no que cremos, é porque eles são mais que isso, são antídotos; alimentos como contravenenos que servem para a sobrevivência em meio às dualidades com as quais convive. O nome disso pode ser esperança. Esse cenário contribui para o entendimento do que vem a ser o homem no mundo, sua diária tentativa de sobrevivência e de realização pessoal, profissional, cultural. Andréani diz que Valéry e Freud realizaram prognósticos concordantes pelo fato de terem feito referência ao “obscuro sentimento de desordem, ao mal-estar generalizado do desenvolvimento da civilização industrial” e julgaram ambos que a “crise do homem moderno era capital”. Decorrido o tempo, Andréani nota que os sintomas apontados

creceram tanto que “basta olhar em torno de si e em si mesmo para divisar os patentes, e para conferir à angústia e ao mal-estar a fisionomia do fracasso” (p. 259).

Muitas vezes, o indivíduo “sabe perfeitamente que é vencido, mesmo se divisa mal ou interpreta errôneamente as razões de seu fracasso. Trata-se, pois, de uma frustração muito mais do que de um conflito interior”. Situação assim pode ser percebida facilmente no indivíduo da sociedade desenvolvida que fica à mercê das publicidades, por exemplo, fazendo parte e sendo alvo dos “mercadores de ilusões”, recebendo e acumulando ofertas com “finalidades mirabolantes” até mesmo as inúmeras loterias que de tal forma enganam os indivíduos que é preciso muito “espírito de porco para não se acreditar que nelas reside forçosamente nossa sorte” (p. 263). Tal referência é a uma sociedade de consumo

que propõe a seus membros uma multidão de metas freqüentemente contraditórias, que chicoteia os desejos de objetos, multiplicando-lhes os sentidos simbólicos (escreve um especialista: “adquirir um produto, é aceitar-lhe os significados simbólicos: comprar, é identificar-se com os símbolos do produto comprado”). Inevitável é, pois, a frustração, primeiramente, porque não é possível tudo comprar, e depois, porque o objeto, mesmo possuído, não possui as virtudes que lhe eram atribuídas. Onde haurirá o indivíduo, os meios para um conhecimento objetivo em um universo feiticeiresco, onde o bem mais comum e supérfluo é oferecido por alto preço, enquanto os mais poéticos e mais francos objetos são desvalorizados? (p. 265).

Eis situação dialética do processo civilizatório. A inversão de valores – em geral, o material se sobressaindo às coisas da alma, da arte, dos sentimentos – é estrondosa e vem ocorrendo ao longo dos tempos; o universo contemporâneo é muito mais feiticeiresco na atualidade e os objetos adquiridos possuem muito mais virtudes – e aplicativos – do que somos capazes de esperar deles. Wilson prefere falar em mundo sem valores e de “colapso de valores” (1985, p. 135). Quanto a Bauman, 28 anos depois, diz de forma categórica: “Vivemos não apenas numa era de inflação monetária, mas também de uma inflação – portanto, desvalorização – de conceitos e valores” (2014, p. 148). Atualmente, os objetos e equipamentos passaram à nossa frente em importância, afinal nós é que não conseguimos, como meros usuários, explorar todo potencial de certos objetos que enfeitiçam o homem; por outro lado, são objetos resultantes do pensamento, do raciocínio humano. Portanto, cabe retomar o esclarecimento que faz Andréani para associar essas questões ao fracasso afetivo – menos objetivo, mas verdadeiro – no sentido de que

com a inteligência ocupada com tarefas despersonalizadas, acentua-se a separação com a afetividade.

Bauman, encerrando *Vida líquida*, deixa patente sua opinião de que as “acusações” propostas por “Karl Marx cerca de dois séculos atrás contra o capital”, a saber: “sua destrutividade e sua iniquidade moral” continuam atuais, mas que agora passou a ter “dimensão planetária” (Bauman, 2009, p. 186) a faixa de valores relacionados ao desperdício e à injustiça, dentre outros aspectos, acrescentamos. Mais adiante, aquele sociólogo argumenta que

para a grande maioria dos habitantes do planeta, a soma total de atuais transformações (com o codinome de ‘globalização’) equivale a uma profunda deteriorização de suas condições de vida – mas, acima de tudo, ao advento de uma desconhecida *insegurança da existência*, ou insegurança de um tipo novo e desconhecido, despido de defesas e soluções anteriores e rotineiras (p. 191).

O processo da globalização consiste em reconhecer que ele é uma necessidade gerada pelo capitalismo. Sua dinâmica, perante os mercados internacionais, segue a lógica dos interesses do imperialismo; portanto, por mais complexas que sejam suas transações, seus efeitos e impactos nas diversas ramificações da economia e da sociedade, jamais será um fenômeno voltado à melhoria da vida dos homens simples e sem regalias. Fenômeno recente, remonta ao século XX, devemos reconhecê-lo como um progresso acompanhado de seu próprio deterioramento. Sobre essa possibilidade de retorno, de nos fazer “retroagir a estágios já superados da evolução humana”, trouxemos de Bastos a seguinte análise:

a experiência do retrocesso [...] não é a mesma para todas as classes, nem para todas as nações. O avanço, o progresso, contém ameaça. Na situação atual, entretanto, é possível dizer que a ameaça universalizou-se, porque todo o progresso tecnológico está a ponto de destruir a própria humanidade ou, ao menos, de trazer para amplas camadas da população mundial doenças e privações que o progresso poderia solucionar e, contudo, apenas multiplicou [...] (2012, p. 24).

Temos em mente o avanço da humanidade acompanhado da ideia do retrocesso até pela também crucial questão levantada por Adorno e Horkheimer. A universalização das ameaças; a busca insana que não encontra nunca a plenitude ou a felicidade do homem; a não resposta à verdadeira finalidade da vida... tudo isso gera o mal-estar do processo civilizatório. Por oportuna, transcrevemos a visão política de Agamben construída

ao conceder uma entrevista à revista “Ragusa News”. A ele foi formulada a pergunta: “o mal-estar, para usar um eufemismo, com que o ser humano comum se põe frente ao mundo da política tem a ver especificamente com a condição italiana ou é de algum modo inevitável?”. Então, o entrevistado diz acreditar que

atualmente estamos frente a um fenômeno novo que vai além do desencanto e da desconfiança recíproca entre os cidadãos e o poder e tem a ver com o planeta inteiro. O que está acontecendo é uma transformação radical das categorias com que estávamos acostumados a pensar a política. A nova ordem do poder mundial funda-se sobre um modelo de governamentalidade que se define como democrática, mas que nada tem a ver com o que este termo significava em Atenas. E que este modelo seja, do ponto de vista do poder, mais econômico e funcional é provado pelo fato de que foi adotado também por aqueles regimes que até poucos anos atrás eram ditaduras. É mais simples manipular a opinião das pessoas através da mídia e da televisão do que dever impor em cada oportunidade as próprias decisões com a violência. As formas da política por nós conhecidas – o Estado nacional, a soberania, a participação democrática, os partidos políticos, o direito internacional – já chegaram ao fim da sua história. Elas continuam vivas como formas vazias, mas a política tem hoje a forma de uma ‘economia’, a saber, de um governo das coisas e dos seres humanos. A tarefa que nos espera consiste, portanto, em pensar integralmente, de cabo a cabo, aquilo que até agora havíamos definido com a expressão, de resto pouco clara em si mesma, ‘vida política’.

Desencanto e desconfiança recíproca, transformação radical, nova ordem, esgotamento do processo democrático agora como forma vazia... esse levantamento de elementos colocam na arena da atualidade questões sérias e necessárias à discussão sobre o mal-estar social, como temos visto. Problema que não é de exclusividade de uma nação, como observa Agamben, e cujas possíveis soluções também não serão exclusivas de uma parte apenas. Porém, “onde estão nossas soluções?” Tal pergunta é de Tony Andréani (em Lacroix, 1970, p. 312) que também declara não saber respondê-la, mas que afirma ter a certeza de desviar-se daqueles que têm esperança no progresso técnico; para ele, o homem não vive apenas desse tipo de conforto. A indagação do médico Sarano é também curiosa, pois parte de um jogo de contradições, e a ela atribuímos – para interpretá-la – um pouco de metáfora: “Seremos libertados da dor e do sofrimento por algum analgésico absoluto?” (p. 107). Outra indagação cuidadosa é a que faz Lima ao falar do

romance *O viuvo*,<sup>12</sup> publicado no ano 2005: “Qual é a cota de dor que os mortos, os vivos, os objetos e o tempo presente podem nos impingir?” (2011, p. 159).

Sabemos o tanto que é árdua a incumbência que aqui nos propusemos, não só pela possível frustração sugerida pelo tema, como pela dureza das histórias criadas a ferro e fogo por cada um dos onze escritores que estudamos e que, pelo visto, estão todas relacionadas ao mal-estar social, ora nas grandes metrópoles ou em refúgios próximos à natureza, também ele acompanhado de certas maravilhas do mundo tecnológico e da afetividade que resta no coração do homem. Árdua também pelas armadilhas que sabemos poder encontrar em nosso trabalho crítico em razão dos dualismos e das faces do mundo contemporâneo. Sublinhamos, conforme aprendemos com Lima, que falar da literatura nesse período a nós contemporâneos “tornou-se um grande problema, principalmente, no momento em que a cultura humanística é questionada e acusada de ser instrumento de domesticação da cultura e das massas” (2008aa, p. 57). Além do mais, conforme argumenta Pereira, a nossa narrativa hoje:

elabora representações de um país dividido pelas contradições da globalização, que simula convidar todo mundo para o grande banquete da sociedade de consumo, mas ao mesmo tempo fecha as portas, relegando a maior parcela à degradação e à marginalidade (2011, p. 47).

O que é bem visível em todos os argumentos é a tônica do não sucesso como nota vibrante, sintoma de crise em curso. Outras notas poderão criar acorde tão vibrante quanto o que temos ouvido?

### **Civilização, cultura e intelectualidade**

Quando falamos do personagem caracterizado pelo fracasso na literatura brasileira do século XXI temos como referência e ponto de partida uma situação do passado, quando foi percebida a presença marcante desse tipo de personagem como figura-síntese, conforme Bueno (2006, p. 74), nos romances brasileiros. Estamos nos referindo ao período conhecido como Romance de 30, parte integrante do Modernismo brasileiro,

---

<sup>12</sup> Obra do escritor Ronaldo Costa Fernandes.

mais especificamente seu segundo momento, que é também a sua fase ideológica; a do período anterior, de 1922, é considerada a fase estética. Esse movimento literário, que gerou interessantíssimos debates, “preparou o terreno para os autores que surgiram em 30”, por ter sido um “movimento de definição brasileira” e, portanto, como destacado pelo jornalista Sampaio (p. 51), impregnado de fecundidade. No famoso e tão relevante texto de Andrade, “O movimento modernista”, há menção a esse respeito quando ele aponta que tal movimento foi movido a uma “convulsão profundíssima da realidade brasileira” (idem).

Também aprendemos nesses estudos sobre tal fase que a literatura de 1930 é um “alargamento do espírito de 22”. Bueno sublinha o seguinte:

é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupavam sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade do projeto estético e ideológico de uma geração para outra de forma a que a ênfase num ou noutro dê conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre os intelectuais formados antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela (p. 58).

As distinções notadas acima são cruciais à compreensão do período, não apenas do ponto de vista literário, mas histórico, sobre os rumos da intelectualidade e da civilização, termo aqui utilizado no sentido da designação da “inteira soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si”. Colhida em texto de Freud, ele também entende que o que mais e melhor caracteriza a civilização “é a estima e o cultivo das atividades psíquicas mais elevadas, das realizações intelectuais, científicas e artísticas, do papel dominante que é reservado às idéias na vida das pessoas” (2011, p. 39).

A Primeira Grande Guerra, causada por complexas e ideológicas razões, levou tragédia ao início do século XX. A consciência dos intelectuais após esses anos de guerra gerou a necessidade de uma nova missão para eles. Seria impossível que diante dos acontecimentos do período de 1914 a 1918 não houvesse novo sentido aos homens de cultura. O sociólogo Zuin escreve o seguinte texto a respeito do conflito:

A tremenda fúria destrutiva dos exércitos nacionais numa guerra total alterou, decisivamente, os sentidos que recobriam as palavras e os objetos, as tradições e os valores morais, a ciência e a razão, a barbárie e o progresso, o passado e o presente, as concepções de mundo e o poder. A bestial onda de destruição, que resultou em um número de vítimas maior do que o dobro dos mortos em todos os conflitos de relevo ocorridos entre 1790 e 1914 [...] modificou tanto o sentido da história como o sentido da missão dos intelectuais (2001, p. 67).

A análise sobre tal guerra manifestada pelo Primeiro Congresso da nova Internacional Comunista é que ela resultou em “explosão das contradições do capitalismo e da anarquia de uma economia mundial por ele governada” (Bottomore, 2001, p. 172).

Diante desse quadro (sucinto e revelador de transformação mundial) é que se apresenta um marco e uma distinção entre a formação dos intelectuais antes e depois da guerra. Evidente que o pensamento capta os dramas e a evolução da vida, mas ao intelectual é necessário esforço no sentido da recriação e transformação de ideias preconcebidas afim de que se abram as reflexões sobre as novas situações. A arte também está nesse caminho. Como disse Lenin, “a consciência humana não somente reflete o mundo objetivo, mas também o cria” (cf Moreno). Assim, o homem constrói a realidade, que passa por transformações na velocidade do progresso tecnológico, principalmente, da evolução e da barbárie produzida, conduzida, mantida e reinventada pelo homem. Antecede qualquer avanço nesse ponto a indagação sobre qual vem a ser o papel das ideias e dos intelectuais e o que de fato se espera deles. No mundo moderno, ou quem sabe ‘civilizado’, fracionado e tão múltiplo ideologicamente, valemo-nos da reflexão crítica feita por Wolff:

O intelectual é aquele que, sejam quais forem as circunstâncias políticas, adota a atitude crítica? Ou é aquele que, quando o regime é o melhor, ou pelo menos o menos ruim possível, decide justificá-lo e defendê-lo? Quem é o mais irresponsável, o que aceita servir de caução a certos regimes, ou o que recusa defender qualquer regime que seja, porque todo regime é corruptível e, portanto, virtualmente corrupto? Qual é o intelectual o verdadeiro? [...] Qual é o papel das ideias? Pensar o real ou defender o ideal? (2006, p. 61).

A todo intelectual e a todo homem de cultura é necessária a liberdade, a consciência crítica, inclusive das indagações levantadas por Wolff. Essas questões básicas nunca foram simples e jamais serão. O papel dos intelectuais é algo que se estuda e que se recria sem definitivas conclusões e com discussões riquíssimas sobre a história do homem. Mário de Andrade é um dos que tinha convicção de que o intelectual tem obri-

gações como cidadão (Fonseca, 2013, p. 75); porém, apontar o ideal, defender posição a mais correta é algo inalcançável nos tempos aqui estudados: passadas três guerras mundiais e tantas outras sendo enfrentadas cotidianamente em quase todos os cantos do mundo. Cada vez mais grupos e seitas aparecem marcando posições que se distanciam de outras pontualmente e, de qualquer forma, apresentam-se pela intolerância, arrogância ideológica e de métodos.

Os novos artistas, especificamente os novos escritores, formados pós e durante conflitos civis e militares, de governos totalitários ou não, dizem o que a respeito de suas funções na sociedade caótica que os abriga? Parece-nos que outras indagações antecedem àquelas de Wolff e outras mais se sucedem. Há ideias novas? Há redescobertas? "A partir da década de 1930 muitos escritores voltaram seus temas para crenças populares" (p. 77). Na contemporaneidade, cremos que ainda não é possível apontamento como esse, mas indícios podem ser levantados.

Nos tempos de barbáries mundiais, de tanto mal-estar e de transformações virulentas nesse mundo também tão surpreendentemente maravilhoso, é possível a esperança nos homens e na civilização? Nos intelectuais? Nos escritores? Em relação à situação brasileira, em como ver o país no período anterior e posterior à Revolução de 30, houve sim "alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de país 'novo', que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro" (em Bueno, 2006, p. 58-59).

Para Bueno – comentando a ideia apresentada por Antonio Candido, que também apontou para noção da existência, na época, da pré-consciência do subdesenvolvimento brasileiro –, houve acentuado distanciamento ideológico entre os que fizeram acontecer a Semana de Arte Moderna e os que escreveram os romances de 30. Ele associa a ideia de país novo que viria a ser construído à ideia de "um tipo de utopia" sempre presente em projetos vanguardistas. Cabe observarmos a incompletude do presente, pois tal noção deve permear a crítica literária sobre os romances do tempo atual, bem como para o adiamento da utopia, pela noção, ainda crescente, do subdesenvolvimento, aqui resumindo as ideias do autor citado.

Exemplo autêntico de tudo isso é uma carta escrita por Andrade ao diretor da *Revista Acadêmica*, intelectual da nova geração. O escritor diz ao diretor que havia diri-

gido toda sua obra “para uma utilidade momentânea, mesmo com o sacrifício de qualquer idéia de perfeição”; que sempre fez “arte de ação”, tentando manter-se no “terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim-de-século diletantes, [era] um sujeito visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política” (idem). Mário faz uma ressalva ao destinatário de que suas palavras são muito mais compreendidas por seus amigos do que pelas pessoas de após-guerra. Indo além, se para os intelectuais de 1922 foi legítimo “falar em felicidade, em alegria; para os rapazes dez ou quinze anos mais jovens que ele”, ao invés de legitimidade, cabia falar em “leviandade”. Bueno prossegue:

A natureza de projeto ideológico de cada geração leva a uma diferença bastante grande de avaliação acerca de quais opções estéticas são válidas ou não – a diferença entre o *João Miramar* e o *Marco Zero*, para mencionar um autor como Oswald de Andrade, cuja curva ideológica pode ser evocada para mostrar que não há continuidade pacífica entre 22 e 30 (p. 60).

Não poderia, de fato, haver continuidade da forma como classificada acima, naquele período. A própria produção artística revelou isso. Pereira (1952, pp. 175-176), estudando a respeito do período em referência, percebeu outro elemento que se constitui em aspecto relevante do modernismo. Segundo Bueno, que comenta a obra dessa autora em sua pesquisa sobre o romance de 30, ela “vai num grande centro temático do romance de 30, o destaque dado às figuras marginais” (p. 64); no entanto, esse papel é conturbado pela atitude crítica, “síntese do caráter destrutivo do movimento voltado mais para o passado do que para o futuro, numa postura estéril, sem continuidade” (p. 65). Pereira considera que o ambiente criado pelo modernismo – longe do academismo, mas procurando uma forma brasileira de fazer arte – é que veio a permitir “o aparecimento do romance de 30”. Bueno é perspicaz ao falar que a eliminação do “modo viciado de pensar a literatura já é a construção de um sistema propício para que uma nova produção surja [...]” (idem). E é com tal pensamento que o autor introduz outra ideia: a de que o deslocamento entre o romance de 30, como o momento da “literatura na revolução”, e o movimento de 22, como o da “revolução na literatura”, proposta por Lafetá, pode ser entendida como um afastamento dos projetos de cada geração. Assim, Bueno propõe a reflexão sobre o modernismo como “arte utópica” e o romance de 30 como uma “arte

pós-utópica” (p. 66) (termo então relacionado à derrocada dos regimes no Leste Europeu).

Para falar disso, inicialmente, é preciso recuperar o pensamento de que os movimentos de vanguarda, justo por se apresentarem à frente de algo ou do tempo presente, só consegue formar-se e apresentar-se se estiver em sintonia com algum tipo de utopia. Nesse sentido, é atribuído ao espírito de vanguarda, [o] “princípio-esperança”, como perspectiva efetiva:

Sem perspectiva, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador de vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamente ancorado no presente (Haroldo de Campos, “Poesia e modernidade: o poema pós-utópico”. Folha de São Paulo, 14, out., 1984, p. 5. Em BUENO, 2006, p. 67).

Outras questões se ligam aos princípios esperança e realidade, contribuindo para novo pensamento e reflexão sobre o que se deu nessa passagem dos anos 1920 para os anos 1930. Nascido em São Paulo, o projeto modernista, conforme muitos estudiosos apontam, com seu desenvolvimento industrial, levantou o sentimento de esperança de que a parcela mais miserável da sociedade poderia salvá-la e até retirá-la da marginalidade. Trata-se de noção estudada por Candido, quanto à recuperação da ideia da crença em um país novo, o que permitia a utopia tanto pela literatura quanto pelos movimentos sociais que resultaram na revolução de 30. Devemos perceber que ficou envelhecida a ideia de país novo, em razão da frustração local quanto ao regime de Getúlio Vargas, pois seu governo não trouxe transformações e acabou por fortalecer a desesperança. Além do mais, ficou também fortalecida a mentalidade antiliberal da intelectualidade brasileira. Assim, conclui Bueno que

A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir uma arte pós-utópica (p. 68).

Foram muitas e significativas as transformações que ocorreram no século XX, dos anos 1930 a 1945. O princípio-realidade teve realmente tudo a se fazer valer, bem ou mal, com má consciência ou não, em relação à utopia que perde sua força diante de graves

condições nacionais e internacionais. No Brasil, reações tanto de uma esquerda que crescia quanto da burguesia que se armava e se militarizava; no mundo, em geral, crescia a ideologia fascista e caminhava-se à eclosão de uma II Guerra Mundial.

Na literatura, livros como *Marco zero* – a revolução melancólica, de Oswald de Andrade, *Cacau*, de Jorge Amado, *Café*, de Mário de Andrade, dentre outras, vão dando o tom desse período. Bueno afirma: “Do novo romance que surgiria na década de 30 está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (p. 69). Por exemplo, em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, obra mais acabada da descrença na modernização, analisa Bueno que o que mais arruinou Paulo Honório – o protagonista – “foi a falta de percepção de que de nada adiantam técnicas modernas diante de uma estrutura social que se mantém intocada”. Esse personagem acredita no modernismo, tanto que desenvolveu São Bernardo com máquinas, novas culturas e “novas técnicas de criação e plantio”. Mesmo estando “à frente de um processo de modernização da produção rural”, Paulo Honório acabou arruinado (p. 70).

Assim, percebeu-se um cenário que favoreceu o aparecimento da condição de fracasso na produção literária, o que certamente é importante e indispensável em qualquer romance ou drama, uma vez que se vincula a algo que dá vida aos personagens, ainda que os aniquile. Portanto, e obviamente, o fracasso em si não é novidade nas obras de ficção. Foi Mário de Andrade, por meio de um artigo no jornal carioca “Diário de Notícias”, na condição de crítico e responsável pela coluna Vida Literária, quem primeiro detectou a recorrência do personagem fracassado na literatura da época. Bom que se diga, a crítica literária nos anos 1930 era forte, tanto que Rachel Lima ensina que a crítica “viveu seu período áureo entre as décadas de 1930 a 1970, quando se construiu um instrumental analítico com o qual se pretendia garantir o caráter científico dessa atividade” (2008a, p. 49).

Isso pode ser observado no artigo em que Mário analisou criticamente os romances *Memórias de cinco* (Cecílio Carneiro), *Sertão bravio* (Jaime Sisnando), *Tônio Borja* (Cordeiro de Andrade), *Espigão da Samambaia* (Leão Machado) e *Mundo perdido* (Fran Martins). As questões tratadas no artigo citado são substanciais, ao ponto de, pelo conteúdo das afirmações, demonstrarem também a relevância dos estudos literários pensados ao lado da questão histórica e sociológica. De início, Mário de Andrade reconhece

a naturalidade do tema, já que para que possa existir “romance, há sempre que estudar qualquer fracasso, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu” (Bueno, 2006, p. 75).

Fonseca registra que Mário empenhou-se muito na missão de conceber

o homem na sua universalidade. Também não mediu esforços para conseguir um entendimento do Brasil. Nesse empenho de vida inteira, procurou dar feição à complexidade de suas reflexões, exprimindo-as por meio de uma linguagem simples, mas nada trivial. Aliás, essa foi uma vontade imperativa que se firmou no meio intelectual, no período áureo do modernismo no Brasil (2013, p. 16).

É ainda nessa obra que lemos outra informação relevante, a respeito de Andrade, que faz referência à valorização do estudo literário por ele realizado. Pereira comenta que Mário colocou em segundo plano a sua própria criação artística para dedicar-se com todo afincado “à pesquisa sobre a cultura brasileira, caçando documentos e fazendo registros de fontes da cultura popular, a fim de aprofundar suas análises e fundamentar sua interpretação do Brasil – tarefa que praticou com obsessão” (p. 21).

Fato é que o fracasso tornou-se recorrente na literatura brasileira e isso foi “talvez um péssimo sintoma psicológico nacional”. Surgia e se fixava, então, a presença do ser incapacitado para a vida, sem fibra ou competência para ela. Havia esse diferencial em relação à figura do fracassado em *Otelo* ou *Madame Bovary* (Gustave Flaubert), por exemplo. Nessas obras, os personagens fracassam, por questões que não dizem respeito à capacidade pessoal do personagem; na verdade, por eles mesmos, que são dotados de vigor e ambições, e de outras virtudes mais, estavam aptos a vencer, a conquistar. Na literatura brasileira, percebendo o personagem sem “elementos de caráter” e entregue “à sua própria insolução”, Mário indagava: “Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver?...” (Bueno, 2006, p. 75).

Nosso entendimento é o de que o indivíduo desfibrado e incapacitado para a vida é aquele que não encontra na sociedade da qual é parte e nem no sistema que o governa a garantia de vida, o amparo social, com a certeza de ter – sem querermos ser meramente panfletárias – acesso à saúde, educação, lazer, arte, trabalho, vida familiar saudável, uma utopia, um princípio-esperança. Entregar-se à sua “própria insolução” não é uma ausência de atitude, tampouco situação individualizada como pode apontar. É, isso sim, o não vislumbramento, no mundo a que ele pertence, de como escapar de um labirinto; é

como olhar pela janela e não enxergar outros homens, mas estranhos, agressividades, ameaças. Não por outros motivos que Andrade teve como hipótese a proposição de que “o fracasso domina o romance de 30 e define sua visão de nacionalidade” (idem).

Ele compreendeu, com competência e domínio, por todo seu conhecimento cultural, a figura do fracassado como hegemônica no romance de 30. Forneceu, para isso, exemplos em várias obras, muito além das que foram citadas como objetos de estudo em artigo. A condição de fracasso precisa, portanto, ser entendida quanto à natureza que domina o romance de 30 e quanto a sua vinculação à ideia de identidade nacional. O comentário dele é sensível em particularizar o tipo, digamos assim, do fracasso, poupano o aspecto da desistência e realçando a descrença com o momento presente:

Assim como não é adequado falar em otimismo ingênuo generalizado no romance de 30, também não é muito apropriado identificar a exploração artística constante do fracasso à desistência. Trata-se antes da manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30. E isso não se coloca apenas no plano dos problemas sociais, onde se nota o fenômeno com mais clareza (BUENO, 2006, pp. 76-77).

Complementando, Octávio de Faria destacou o aspecto dessas particularizações do fracasso na época com “uma recusa vigorosa da facilidade em se mudar [aquele] presente”. Observa-se que os romances do período em referência mapearam os problemas nacionais, em verdadeira concentração de forças, com a consciência que tinham os escritores sobre a condição de atraso do país. Frente ao fracasso que ocasiona sintomas de impasse e impotência diante das ocorrências, a aludida concentração de forças “favoreceu” a produção de romances que

se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corum-*

*bas* é o operário; em *Vidas secas*, o camponês; em *Mundos mortos*, a burguesia; em *Mãos vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher (p. 78).<sup>13</sup>

Tais exemplos de narrativas com traços de derrota, a que tantas outras se somam, não apontam, importante que se diga, para situação em que a nacionalidade estivesse “desarmada para viver”. Eis mais uma hipótese de Mário de Andrade que percebeu, nos romances, o contrário disso, ou seja, havia “uma nacionalidade que [pretendia] mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapular para outros planos”, como, por exemplo, o plano apenas estético. A questão geral então para ele foi definir “que visão de nacionalidade o romance de 30 consagrou” (p. 79). Para Bueno, o fazer artístico e essa procura pela identidade nacional estão presentes nas obras de Mário e de Oswald de Andrade e nos manifestos gerais que se produziam; neles o que se vê é a articulação entre passado e presente, pois era isso que então mantinha a utopia do modernismo.

Conclusão possível a respeito disso é que nos romances de 30 não houve “projetos totalizadores” e nem foram propostas visões que unificassem a nação. A produção literária foi formada por romances desagregados, consistindo, inclusive, em problema, e dos maiores, conforme Bueno, para que fossem analisados profundamente: “Sendo uma produção atomizada e ancorada no presente, sujeita às exigências imediatas, acabou produzindo poucas obras que as gerações de críticos que a sucederam julgaram aptas a integrar nosso cânone literário” (p. 79). No entanto, o estudo profundo das obras produzidas, interessantes ou não, é que tornou viável a compreensão do que se produzia intelectualmente naquela década, sendo que importante legado foi a considerável percepção da “incorporação das figuras marginais” na ficcionalidade brasileira.

Essa incorporação deve ser compreendida levando-se em conta todo o contexto aqui explorado, isso porque, evidentemente, a condição de fracasso é algo marcante na vida das figuras marginais. Para trazermos o assunto à atualidade, há outro termo que cremos aproximar-se dessa mesma classificação que é “subalterno”, utilizado pela intelectual Spivak; para ela, os subalternos estão naquelas camadas “mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2012, pp. 13-14). Portanto, marginais.

<sup>13</sup> *O amanauense*, obra de Cyro dos Anjos; *Os corumbas*, obra de Amando Fontes; *Mundos mortos*, obra de Octávio de Faria; *Mãos vazias*, obra de Lúcio Cardoso.

O olhar para os marginais, pelos intelectuais escritores, talvez fosse inevitável pelos rumos do princípio-realidade, da perda da utopia. O desenvolvimento de tudo isso é uma longa história. O romance de 30 ganhou “contornos próprios” que vieram a ser “retomados pela ficção brasileira do pós-64, também dominada pelo desencanto” (Bueno, 2006, p. 80). A referência é ao golpe militar ocorrido naquele ano, quando houve a derrubada do governo João Goulart, que posteriormente favoreceu a posse de cinco presidentes militares; e à situação brasileira após esse evento, que ocasionou devastadoras consequências na organização política do país na área da cultura, da economia, da política, na sociedade, bem como nas relacionadas ao desrespeito total à liberdade humana e nos abusos de ordem que foram marcados a gritos de imensa dor.

Falar em utopias é falar do que é decorrente da história do homem, tanto que é importante recuperar como referências clássicas as obras *A República*, de Platão (séc. IV a.C.) e também *Utopia*, de Thomas Morus (1516). É considerar a passagem do homem de seu estado menos civilizado para o de mais civilizado, quando ele busca a sociedade ideal para viver, de acordo com o grau de conhecimento que foi atingindo. E é daí que resultaram decepções e transformações profundas e de tantas ordens. O modernista Oswald de Andrade, por exemplo, ensina que é viável chamar de “Ciclo das Utopias” aquele que “se inicia nos primeiros anos do século XVI, com a divulgação das cartas de Vespúcio, e se encerra com o *Manifesto comunista* de Marx e Engels, em 1948, documento esse que liquida o chamado Socialismo Utópico”. O novo ciclo, conforme Andrade, inicia-se com esse *Manifesto* e com a anunciação do Socialismo Científico, fruto da transformação da história (Andrade, 1970, p. 147). Julgamos que o mundo vive novamente um período de pós-utopia. Talvez tenhamos acreditado em demasia na revolução tecnológica e na capacidade dos bens produzidos pelas indústrias diversas e menos-prezados, também em demasia, as consequências. Somos sempre “primitivos de nova era”, diz Mário de Andrade em seu *Prefácio interessantíssimo* (Fonseca, 2013, p. 43), e nós acrescentamos que somos também sempre desprevenidos.

Não é novidade essa tese do círculo universal do homem com o curso do primitivo ao civilizado e do civilizado ao primitivo. Este, um fato histórico que “globaliza o desenvolvimento humano” (Nunes, 1970, p. xlv). Configurando-se em movimento dialético, tal fato também é considerado fecundo e originado da “ruptura que a divisão do

trabalho e a escravidão provocaram no equilíbrio natural da sociedade nascente”, conforme Nunes complementa:

E o que irrompe por essa fenda aberta pelas forças produtivas, que estremeceu Rousseau, é o ‘fecundo progresso dialético de humanidade’, feito à custa das contradições da sociedade dividida em classes e dirigida pelo Estado: progresso que imprime à aventura humana o caráter de *história da civilização*, até o momento em que as estruturas iniciais renascem do próprio dinamismo desta, já como negação destinada a superá-la, e reintroduzindo-se pela fenda outrora aberta, reabsorvem toda essa trajetória e, síntese definitiva, encerram a fase do destino histórico do homem (idem).

A evolução do homem, seu sucesso, sua ruína; seu crescimento e retrocesso; os fatos locais e universais; as obras literárias que nos marcaram definitivamente e modificaram nossas vidas e que nos iludiram e/ou serviram para nos algemar à realidade são elementos que norteiam nossas análises e nossos pontos de partida e de chegada a cada uma das onze obras romanescas que aqui estarão apresentadas criticamente. Sem ignorar toda a história, mas tentando (em todas as linhas) absorver tanto quanto possível o estágio de modernidade em que se vive hoje – cremos que há um terreno favorável à continuidade da presença do personagem fracassado na cena da literatura brasileira, de forma mais sofisticada, complexa e atrelada ao fracasso do processo rumo à dignificação da vida humana. Isso resulta na continuidade ou na permanência de comportamentos violentos e muitas barbaridades, uma das razões para que não abandonemos a história, o passado, o processo civilizatório em todo o seu desenrolar até esse tempo presente.

Será preocupação constante, de nossa parte, considerar o movimento dinâmico entre a literatura (a arte), a história, as ciências sociais e a política, tentando nos aproximar da compreensão da cultura como um enfrentamento intelectual e/ou como resistência às dominações. Mais que isso, será nossa preocupação constante valorizar e compreender cada voz que clama a felicidade, que reclama o mal-estar, que mostra o caos, que suplica a vida, não deixando escapar qualquer sinal de esperança de uma saída saudável na vida dos seres fictícios, de nós tão próximos.

## CAPÍTULO 2

### APRESENTAÇÃO DOS ROMANCES DO *CORPUS*

Neste capítulo fazemos a apresentação comentada e considerações críticas dos onze romances, de forma articulada, para que, no capítulo seguinte, possamos nos fazer entender sobre os posicionamentos.

Aqui serão verificados os temas que os autores que estão fazendo a história da literatura contemporânea, escolheram para desenvolver suas histórias a ponto de torná-las públicas, como produtos artísticos e de consumo; objeto de leitura e/ou estudo; passíveis de outras tantas e expressivas recriações e inspirações. Devemos lembrar que houve época em que os artistas plásticos do século XVIII, na busca por novos temas para suas pinturas, buscavam nas cenas teatrais de Shakespeare e em romances as suas fontes de inspiração; devemos lembrar também como os “grandes” filmes dependem dos livros... Com a liberdade de criação que os artistas conquistaram, pela individualidade de cada um expressa em seus trabalhos, é possível revisitar nossa história de vida, dos tempos, da civilização, da barbárie; é possível resgatar a memória e os costumes, revelar anseios e imaginação. Esses registros pela arte, não sendo solução prática e imediata para nossas vidas, alimentam a sobrevivência.

Entendemos que a escolha do tema por parte dos autores está relacionada a certo pensamento de Herman Hesse, que tomamos da obra de Wilson (1985, p. 61), quando ele elabora o questionamento: “o que deveríamos fazer com as nossas vidas?”. A temática, assim compreendemos, é resultado dessa nada simples questão. É de se salientar a relevância desse processo, pois, como aprendemos,

o autor do romance sabe que o papel do narrador não se compõe apenas do estilo, mas do ponto de vista. Ainda que o ponto de vista seja a tradicional onisciência do narrador em terceira pessoa, o autor está cômico de que os cortes e a seleção vão ser as armas que o narrador também utiliza para compor o romance (FERNANDES, 1996, p. 17).

Antes de particularizar a história de cada livro, devemos dizer que Luiz Ruffato escreve sobre cenas da vida contemporânea de diversas pessoas em diferentes pontos da cidade de São Paulo, em um único dia, sob variados pontos de vista. Marilene Felinto escreve sobre a separação de casal, sendo que o homem tem vida conjugal dupla. A narradora reclama do abandono do parceiro, expõe seus desejos e seu mal-estar na cidade

de São Paulo. Ferréz (Reginaldo F. da Silva) escreve a história de integrantes de facções que estão também em São Paulo. Cometem várias ações criminosas, vivem disso, e realizam grande assalto a banco, auxiliados pelo gerente, mas que, posteriormente, tem consequências trágicas. Silviano Santiago escolheu falar de genética e paternidade (a sua própria), colocada em cinco possibilidades diferentes; a obra é de memórias, com amplo resgate de diversas áreas da cultura, ciência, política, etc. A história apresentada por Marçal Aquino ocorre no Pará; seu protagonista vai para a região com a tarefa de fotografar prostitutas no garimpo. Em meio a barbaridades sociais e políticas, ele se apaixona pela esposa de pastor. Olívia Maia escreve sobre personagem que mata a mãe, nas primeiras linhas do romance; adiante revela ter matado também o pai e que acha engraçadas essas cenas, colocando-as em dúvida e alegando irrealidades. Cristóvão Tezza relata o nascimento de seu filho, que surpreende aos pais por ser diagnosticado com a síndrome de Down. A perspectiva do livro é a do pai em meio aos seus conhecimentos, percepção das coisas e seus sentimentos. Rinaldo de Fernandes cria personagem que deixa São Paulo para viver no litoral da Paraíba. A protagonista sofre traição e mata a mãe e dois ex-maridos. É fugitiva e mora com seu cachorro. Ronaldo Correia de Brito apresenta encontro familiar, após tempos de afastamento entre eles. O pretexto é visitar o avô do protagonista, que está prestes a morrer, mas não morre. Patrícia Melo apresenta um ex-matador profissional, que tem como meta matar o pastor que levou consigo a ex-namorada do narrador e que juntos levaram a filha do protagonista. Finalmente, a escritora Ana Maria Machado trata de injustiças e infâmias, fazendo intrusões em textos bíblicos; inspira-se, parcialmente em caso real da política brasileira.

Muito breve e friamente, são essas as sinopses dos onze livros. Conhecê-las mais profundamente é nossa intenção, a partir de agora.

*¶*les eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato

## TEMPOS DE DESASSOSSEGO

"Será humano formar eus brandos para um mundo áspero?".<sup>14</sup>  
(Richard Sennett)

"*¶*les eram muitos cavalos" é verso vigoroso do poema "Romance LXXXIV ou Dos Cavalos da Inconfidência", de Cecília Meireles, constante da obra *Romanceiro da Inconfidência* (1953), que abrange poemas sobre a Inconfidência Mineira. Por sua apropriação, exige do crítico averiguar as intenções e os efeitos pretendidos pelo autor do livro em utilizá-lo como título. É cabal a escolha de Ruffato, assim como resulta brilhante a utilização daquele verso por parte da poeta para reinventar esse retorno à saga dos cavalos e dos cavaleiros nas batalhas travadas; a Inconfidência Mineira foi um dos movimentos sociais de maior importância já ocorrido na história do Brasil, de resistência e de luta pela liberdade. Ele foi contrário à opressão do governo português que, de forma arbitrária e violenta, cobrava altas taxas dos brasileiros que encontravam ouro nas Minas Gerais. Em outro contexto, a noção de movimento de resistência e de luta transmitida diz muito sobre os personagens deste romance.

Em "Romance LXXXIV" aquele verso tem grande peso. Por suas repetições e pela construção de suas estrofes passa ao leitor uma sugestiva imagem. De forma isolada, intitulado o romance, o verso mantém sua força, pelo uso do plural, pelo advérbio de quantidade e pela menção a cavalos. Animal imponente, pesado, cativante, belo, forte e que, metaforicamente é associado à brutalidade, pois até meados do século XX era intensamente utilizado em guerras, pelos exércitos, servindo de transporte para guerreiros.

As situações da Inconfidência cantadas por Meireles ocorrem sempre a partir da imagem dos muitos cavalos "nas margens desses grandes rios", "entre Mariana e Serro Frio", "transportando no seu galope", "entre Mantiqueira e Ouro Branco", "esperanças, mensagens"... A poeta transfere aos cavalos – além de ressaltar a condição de animal sofrido – certa humanização ao dizer, por exemplo, que eles "guardavam no fino ouvido

---

<sup>14</sup> Richard Sennett em *O declínio do homem público*. 2014, p. 375.

[...] a voz de amigos e inimigos” ou que “uns viram correntes e algemas / outros, o sangue sobre a forca / outros, o crime e as recompensas”. Mais adiante, o eu lírico diz que os cavalos que “se jazem por aí, caídos [...] nunca pensaram na morte. E nunca souberam de exílios”, apenas seguiram “cumprindo seu duro serviço”.<sup>15</sup>

Ruffato foi sensível na intitulação de seu livro, pois seus personagens também “cavalgam” pela cidade em suas batalhas cotidianas e eles são muitos. Vivem como cavalos, caso se considere que são, como indivíduos em uma sociedade, ora domados, chicoteados e ensinados a obedecer, a terem comportamentos dentro da “ordem”, uma ordem dada por um dominador/domador; ora brutos... Por isso, o autor explora tal verso, absorvendo-o em seu sentido não literal, afinal, em toda obra, o autor menciona *cavalo* apenas nos episódios “Fran” e “Táxi”, sem ênfase. Se Cecília Meireles atribui humanização a esses animais, Ruffato faz o oposto: mostra a brutalidade humana. A ideia desse constante galopar por uma infinidade de quadros, que são de sonho e também de uma realidade brutal, diz muito sobre a ficcionalidade do livro.

Ao procedermos à leitura crítica e verificando em Reis e Lopes (1989, p. 46) o aspecto ficcional, observamos que para proceder à análise dos “*mundos possíveis* que [o texto] compreende” precisamos ter em mente que do aspecto ficcional não obtemos “somente uma certa norma individual de relação estética”, na verdade ele “produz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais” (idem). O romance de Ruffato é um grande e angustiante poema, pela linguagem e pela forma dada aos acontecimentos contados que resultam em uma obra a falar de outras inconfidências.

Em *Eles eram muitos cavalos*<sup>16</sup> há histórias diversas cujos personagens de um episódio não se relacionam com os dos outros episódios, pois eles são independentes. A conexão entre eles e o que justifica fazerem parte de um único livro está no conjunto de histórias que ocorrem no dia 09 de maio de 2000, em São Paulo; além das histórias, há reprodução de informações que estão dadas diariamente em classificados publicados em jornais, em cardápios, em orações impressas com conteúdos que estão sempre tocando em aflições. Há muitos discursos, às vezes sobrepostos, cabendo ao leitor debruçar-se sobre eles e perceber qual a força das tramas de cada episódio e a verossimilhança dos acontecimentos. Elementos comuns em narrativas em prosa são aqui desmontados por Ruffato demonstrando ter buscado suporte estético adequado para descrever aquele dia.

<sup>15</sup> Os trechos entre aspas referem-se aos versos do citado poema de Cecília Meireles.

<sup>16</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *Eles eram*.

Em cada história não há uma só situação e não há desfechos. Melhor dizendo, cada situação é um início e um fim que estão dados e assim devem ser considerados, posto que é a proposta da obra.

Recorremos à importante caracterização de Marx, citando que os homens fazem a sua história, porém “não a fazem segundo a sua livre vontade, em circunstâncias escolhidas por eles próprios, mas nas circunstâncias, imediatamente encontradas, dadas e transmitidas” (1852). É com esse princípio que acreditamos ser possível entender e detectar o pano de fundo da obra *Eles eram muitos cavalos*, tão racionalmente criado, com a imprescindível compreensão de que ao trabalho interpretativo e crítico de uma obra literária cabe tratá-la como obra de ficção que é. A análise literária desse volume exige seriedade, pois seu autor utiliza elementos que se apresentam como convite à leitura documental além de retirar da narrativa, em muitos momentos, os recursos tradicionais que poderiam, em compreensão comum, caracterizar melhor o livro como romance de ficção.

Bastos considera, ao tratar da contradição entre literatura e sociedade, que a

obra se afasta do mundo e, se não o fizer, não conseguirá se constituir como obra de arte. Contudo, a dialética consiste em que, embora se afaste do mundo, a obra o traz em si. Literatura e mundo (ou sociedade, para sermos mais concretos) são polos opostos de uma relação dialética (2011, p. 14).

É com tal noção, associada à construção das narrativas e à leitura do poema de Meireles, que consideramos *Eles eram muitos cavalos* obra importante à compreensão de cenário literário nesse início do século XXI. Podemos nos colocar no lugar de “cavalos” em movimento, vendo e conhecendo fragmentos da “realidade” da vida diária de dezenas de personagens, por meio de vários narradores e diversos contextos. As histórias também demonstram ocorrer sob o manto do capitalismo e de suas contradições; sob o manto da esperança e da descrença; da necessidade e do sonho.

No capítulo “A caminho”, para ilustrar – os anteriores a ele são uma espécie de cabeçalho da obra, onde se lê, por exemplo, sobre a previsão astrológica para aquele dia –, há indivíduos burgueses e pequeno-burgueses: um homem que já serviu ao Exército, que usa anel comprado na Portobello Road e outros vestuários de *griffes*; um filho viciado em cocaína; a esposa do homem que vai chegar de Londres, identificada por também portar anel adquirido na mesma rua. Uma voz, em meio a tantas, aponta para o fato

de que cada um desses personagens nada mais é que “mais neguim pra se foder” (expressão em negrito e em itálico ou apenas em negrito, já que é anotada mais de uma vez) (Ruffato, 2001, p. 13) naquela sociedade ficcional. Há atos de suborno, de preconceito de classe, de uso de drogas, prostituição. No capítulo seguinte, “De cor”, há homens, agora pobres, que caminham à margem de rodovia: pai, filho e rapaz que se junta a eles. O menino sonha em ser caminhoneiro e abandona a escola para vender cachorro-quente na porta do trabalho do pai; ele sabe de cor a que Estado cada cidade brasileira pertence e vê nisso a possibilidade de ir à TV e ganhar dinheiro. O capítulo “Mãe” é passado praticamente no interior de ônibus rodoviário que faz o trecho Garanhuns–São Paulo e nele está a mãe com seu neto. Essa mulher é “velha, esbugalhada” (p. 16) muito aflita com vários acontecimentos que dizem respeito a si e às conjunturas de podridão que precisa enfrentar naquele veículo e fora dele. Suas incertezas sobre o que vai encontrar em SP lhe provocam angústia. O filho dela que fora para SP pretende ganhar a vida e a preocupação da mãe é não ter como saber se ele é “feliz no trabalho, no casamento, se...” (pp. 17-18).

Terminado o episódio com a mãe na rodoviária, esfregando as mãos, o seguinte se inicia com personagem anônimo, que parece ler a sorte em jornal ou revista, assim como o também oculto do capítulo “Na ponta do dedo (1)”, que, sugerindo uma interação com o leitor, corre os olhos pelos classificados de emprego e se interessa, é possível deduzir, pelas vagas ofertadas de Maçariqueiro. O narrador apenas enumera as profissões e utiliza-se de negrito e de caixa alta e baixa para identificar a profissão, além da expressão “Ah!” (p. 41) em seguida. “Na ponta do dedo (2)”, a procura do personagem agora é por serviços de companhia, correspondências e amizade. Adiante há novamente capítulo destinado a sugestão lida em classificados. Em “Na ponta do dedo (3)” não há personagem, mas rol de oferta de serviços sexuais. São treze e a maioria oferece “sexo total” (p. 137).

No episódio “Era um garoto”, fala-se de menino, “um jesusristinho” (p. 18), que vive com sua mãe, pois ambos foram abandonados pelo pai e companheiro. Preocupada com a falta da figura paterna na educação do filho, reclama de certa amizade dele com rapaz que considera não ser boa companhia. A narradora é a própria mãe, jornalista, que lamenta: “o mundo cada vez mais estapafúrdio” (p. 20). Ela fala em “vulcânica adolescência” e se escandaliza ao ver uma vagina no computador do filho; fala em fu-

mo, em parafina, em vozes velórias. Seu filho jesuscrstinho, “tão lindo, tão companheiro” (p. 20) parece morto. Notamos que uma cidade tensa vai tomando corpo no livro. Nenhum sintoma de felicidade, nenhuma sensação de bem-estar, nenhum sentimento de satisfação. No decorrer dos episódios a vida nunca está ganha e nem sequer garantida: há sempre riscos à espreita de cada um.

Em “Ratos”, o cenário é o da imundície e os roedores se assanham em meio às migalhas que restam de ambiente “residencial”, pobre e podre. Um bebê é roído por eles; sua chupeta é suja; sua irmãzinha “suga o polegar” e disputa o cobertor “muxibento” com outro irmãozinho e todos disputam o único colchão-de-mola. É, certamente, a passagem mais triste e degradante de todas. Um amigo leva esses meninos no circo para se divertirem, mas ele começa a abusar da mais velha, “agora de-maior, na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça-de-fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou o filho, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente” (p. 21). Desse “amigo”, a mulher herda um menino, que pega sarna e sofre muito. A descrição que se segue é a de mulher em frangalhos e à beira do esgoto, mas que é seu lar:

forças não tem mais, embora seus trinta e cinco anos, boca desbanguelada, os ossos estufados os olhos, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoeirenta. E lêmdeas explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se aos fiapos dos cobertores e baratas guerreiam nas gretas (p. 22).

Seguindo, Ruffato apresenta história de casal, contada em terceira pessoa na maior parte das vezes, mas também com inserção de frases ora da mulher, ora do homem, um professor. O casal anda distante um do outro; ela o considera lunático, por só dar valor aos livros que entopem a casa de fungos; por optar pela pobreza; por não ser útil em casa; por ser um “inconformista conformado” (p. 26). Ela diz ao marido:

*Mas  
essa nossa pobreza é uma bela desculpa pra sua falta de empenho de  
ousadia de coragem você esconde sua covardia a sua falta de vigor  
atrás do seu inconformismo intelectual como se o mundo estivesse  
morrendo de medo da sua indignação  
ah ah ah (p. 26).*

Essa narradora fala em ausência de futuro, na tensão dentro de casa; em medo de envolvimento dos filhos com as drogas. Indaga-se sobre quem é verdadeiramente aquele homem, seu marido, que desperdiça seu conhecimento e tempo lavando cachorro e quintal, vendo futebol na TV, acomodado. A crítica à intelectualidade sobressai e se sobrepõe à realidade concreta da família carente de recursos.

É flagrante a presença de cenários de degradação da vida. Isso se dá pela miséria e pelo medo, pela insegurança, pela ideia de felicidade desamparando os personagens. Seus nomes não importam, às vezes nem suas pelagens. O perigo do fracasso e/ou da sensação de fracasso é iminente a todos os personagens, em razão de vasta lista de problemas e suas consequências. Por tudo isso, sofrem e esse sofrimento encontra respaldo em uma das três fontes que Freud apontou: a da “insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na Sociedade” (Freud, 2011, p. 30). Em alguns episódios são também aparentes os contrastes sociais.

O episódio chamado chacina de número 41 é bárbaro: tem início com um cachorro vira-lata que é chutado nas costelas; arfando, ele caminha à procura de seu dono. Vê “cena intrigante: debaixo do poste, como se dormissem, três pessoas deitadas quase amontoadas umas junto às outras” (Ruffato, 2001, p. 28). O cão, cujo dono vivia bêbado, percebe que as três pessoas ali estavam sóbrias – afinal, estavam mortas – e o narrador revela: “O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. [...] Pedços de chumbo ricochetearam a parede na oficina [...] Mais tarde a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380” (p. 29). O cão tenta reconhecer seu dono. As histórias não trazem direcionamentos, mas nesta, em especial, também não se faz possível a elucidação do fato, pois suas “testemunhas integrais” – expressão de Agamben – estão mortas.

Esse filósofo constata que o “testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta, [que] contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes” (2008, p. 43). Portanto, tal *esclarecimento* cabe ao silêncio do narrador. O cachorro vira-lata seria a única pseudotestemunha daquela bárbara situação. Mais do que isso, enquanto homens se matam e chutam cachorros, este busca apenas o carinho e aconchego de seu dono.

Segue-se outro tipo de chacina, intitulada “Natureza morta”. Nesta parte, é descrita a demolição ocorrida em escola primária, a indignação da tia e a de seus alunos

diante da cena que presenciam, que é, sem dúvida, pavorosa. Desmorona-se o universo de encantos, de criação, de desenvolvimento; os mais singelos e sugestivos instrumentos da escola restam porcamente destruídos:

Gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas de modelar esmagadas, folhas de papel sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos em fezes que riscavam abstrações nas paredes brancas [...] um cachimbo improvisado de crack – a capa de uma caneta bic espetada lateralmente num frasco de Yakult (RUFFATO, 2001, p. 30).

Não bastasse tal cena, os desconhecidos atores da destruição também visitam a horta da escola e arrancam da terra todos os brotos, deixando à vista das crianças os “cadáveres verdes” (p. 30). Esta é outra ação de destruição na narrativa que se apresenta sem teste-munho, como se quisesse, o autor, acentuar as impossibilidades.

Um único índio compõe o elenco do livro. Fora de seu habitat, ele não tem vida tranquila e pena para sobreviver, pois parece abandonado. Apenas o personagem Seu Aprígio teria condições de se lembrar da data em que o tal índio surge por ali, mas ele morre. O personagem “peri” é preso após ficar bêbado e fazer um espetáculo em praça, nu. Quando solto, ele volta à área agora vestido, surradamente. O narrador desmoraliza o índio dizendo que “dessa raça a gente não especula quando sinceridade, quando dissimulação” (pp. 31-32). Para poder beber, comer e dormir, o índio começa a trabalhar na higienização do bar de Seu Aprígio. Na especulação sobre sua origem, a maioria considera que ele “havia descido do Amazonas ou do Mato Grosso, de carona, e abandonado ali, de sacanagem” (p. 33). De concreto, Seu Aprígio é consumido por câncer “medonho” (p. 31) e o índio entrega-se de vez ao álcool, tornando-se indigente, “a tudo alheio”. Diz o narrador que “Houve quem tenha visto seus passos cambaleantes empurrarem-no ao encontro da noite áspera” (p. 33).

Na continuidade, aparece Françoise Pernaud, atriz, que aguarda loucamente o telefonema de empresário na esperança de proposta de trabalho. É de se perceber que a história do índio é suspensa com ele agarrado a uma garrafa vazia de pinga e que esta, seguinte, inicia-se com a lembrança de Françoise de que ela pararia de beber. No entanto, os minutos de sua cena em *Eles eram* é acompanhada de vários copos de uísque.

Há profusão de vozes no episódio que se intitula “assim:”. Burgueses falam do medo que sentem das ruas; da insatisfação com o governo e com as eleições. Frases

como “vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa” ou “onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios” transmitem o olhar crítico, mas associada a outras deixam também escapar o pensamento burguês preconceituoso, além da crítica vazia e despolitizada. A frase que encerra este capítulo, solta como outras, sintetiza uma vontade com característica pós-utópica: “*precisaríamos reinventar uma civilização*” (p. 37). De forma simultânea, a observação demonstra que se reconhece um caos social e a impotência diante dele, por envolver desgaste de valores e falta de crença nas instituições. Sobre isso, alimentamos das ideias de Bauman, embora elas não sejam específicas sobre o Brasil, quando diz do paradoxo em nossa sociedade de sermos livres, mas também impotentes demais, incapazes de mudanças, apesar de nossas boas intenções; para ele, sofreremos a ausência de instituições e de agentes que de fato atuem.

Impotência e incapacidade são palavras-chave no cenário neoliberal apontado por Bauman. Os personagens de *Eles eram* tentam se locomover na vida, individualmente, para os problemas que enfrentam, mas eles são caóticos e curtos; não há muito tempo ou meios para grandes atitudes; também não se revelam projetos de vida. Primeiro, é preciso conseguir o mínimo à sobrevivência, o que é extremamente difícil. Exemplo disso está no episódio “A espera”, quando certo rapaz, após fumar maconha, vai à décima entrevista de emprego, em dois meses. Em todo o romance, a enumeração é uma tônica e permeia os diversos fragmentos; neste, mostra o caminho do rapaz indo à entrevista:

A entrevista às duas horas, esquina da Avenida Ipiranga com a rua da Consolação, *Tem tempo*, vasculha as lojas da Galeria do Rock, *Cada cedê!*, uma tentação, mas, nem um nada no bolso, a conta de voltar para casa [...] um restaurante-a-quilo em baixo, três degraus, mármore amarelado, quinas quebradas. Lá em cima [...] deve haver uma sala pequena e sáunica, divisórias de madeira, sentado enigmático atrás de uma mesa abarrotada de pastas coloridas, [...] décima entrevista em dois meses, *Décima entrevista!* (RUFFATO, 2001, pp. 39-40).

Abrindo parênteses, em entrevista, Ruffato argumenta que seu princípio, ao escrever o presente livro, foi o de descrever e não o de julgar. A adoção com ênfase nesse critério vai ao encontro de seu propósito de demonstrar cenários de cotidianos. A enumeração ruffateana é caracterizada por pontuação própria e configura o “cenário diegético” de seu romance. Conforme Reis & Lopes, é justamente e “sobretudo na interação

contínua e fecunda com os eventos diegéticos que a descrição se justifica, ganhando um papel de relevo na construção e na compreensão global da história” (1989, p. 23). O que sobressai, conseqüentemente, é a crescente proximidade em relação ao real, como se a ficção fosse se diluindo. Aqueles autores chamam atenção para a “acumulação de *informantes* geradores da verossimilhança” (p. 24), que criam os indícios, ou seja, elementos que asseguram a previsibilidade das ações das personagens.

De fato, não há julgamentos expressos sobre comportamentos e ações por parte dos narradores. Em “Brabeza”, cujo tempo é dado pela proximidade do Dias das Mães – data que consta em três episódios –, esse filho constata que nada tem no bolso, mas precisa comprar um presente. Sua reflexão é que para comprar TV na loja precisará se deparar com exigências inviáveis à sua situação: ter carteira assinada, fornecer referências pessoais, possuir comprovação de endereço residencial e apresentar número de documentos. Porém, é bem mais viável “bater carteira”; com algumas viagens levantaria o suficiente pelo menos para o rádio-gravador. Reconhecendo-se presa fácil, por ser magro e feio, ele pensa, na voz do narrador onisciente:

Por isso, insiste, a campana em frente ao caixa-eletrônico do Bradesco, vigia, na moita, na surdina, acoitado pelas gentes que passam na correria. Também, experiência pouca, vergonha de roubar, fica lembrando a mãe, maginando, se ela desconfia, hum, nossa senhora!, o fim, capaz de morrer, desgostosa. Nada de curriola, então: na solidão, o centro seu palco. Despretensioso, na hora que a coisa aprumar, persegue emprego decente, limpo de consciência. Mas, enquanto, não pode a mãe passar necessidade, na cama entrevada, doença indescoberta (p. 42).

Esse trecho é ilustrativo pela mistura de sentimentos por parte de Brabeza. De um lado, a honestidade dela e a preocupação dele em apenas adiar a sua própria honestidade; de outro, a lógica do filho: “Roubar não dava prazer, pronto! Encher a cara antes talvez, como os que assaltam banco, diligenciam sequestro-relâmpago. Mas, drogas? Certa vez experimentou maconha [...] acordou zumbizado, catou o primeiro ônibus para abraçar a mãezinha”. O episódio se encerra com Brabeza realmente na campana, escolhendo quem financiará o “rádio AM/FM CCE estéreo da dona Chiquinha” (p. 43).

No episódio “Nós poderíamos ter sido grandes amigos!” a narrativa está no tempo futuro do pretérito do indicativo. O narrador relata, condicionalmente, sobre o convívio amistoso e saudável que poderia ter tido com seu vizinho, com quem cruzara algumas vezes no elevador. No entanto, fica sabendo que seu vizinho, naquele dia, sofre um

assalto-relâmpago e acaba sendo morto com tiro na nuca. No episódio “ele)” mostra-se certo homem com apatia e desânimo, com pensamentos em redemoinho. A narrativa descreve, em mimetismo, essa movimentação de pensamentos e por isso há muitas informações, indagações, frases soltas. Evidente que há nesses pensamentos *em ventania* um homem em estado de “desassossegoamento” (p. 46). Esse episódio não possui ponto final entre as inúmeras frases: “[...] lembrança nenhuma, da secura o pai o silêncio, Piauí é meu corpo gripado, encosta a testa no cano do revólver os olhos açoitados do assaltante, no entanto, dedos magros tamborilam o teclado, processos pareceres adendos questionários [...]” (p. 47). Encerra-se essa passagem acentuando-se o não desfecho: “[...] o presentinho para o Dia das Mães, o cedê prometido à irmã-caçula, os dedos ginasticam, boceja, atraca-se ao asdfgçlkjh antes que alguém venhar encher o” (p. 48).

Em “Chegasse o cliente” é contado que dois operários caem do alto de edifício, no exercício da profissão, em frente a restaurante, e morrem espatifados. Casal que frequenta o estabelecimento chega por lá, mas nada vê, pois o local já estava lavado por faxineiros. Se esses clientes tivessem chegado ao local “seis horas e meia antes veria[m] dois operários batendo o cartão-de-ponto”; se tivessem chegado meia hora antes teriam percebido verdadeiro espetáculo no alto do edifício: “dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas um a um os vidros espelhados limpando refletidos dois operários” (p. 50); se tivessem chegado dez minutos antes teriam visto o local com os corpos lá estirados, com o “rosto de um esborrachado contra a guia a perna sobre as costas um malabarismo agora inútil pelicano desengonçado” (p. 49). Esta narrativa demarca o tipo de espetáculo disponível às pessoas que frequentam o local, marca tão forte da sociedade de nossos tempos.

Os fragmentos possuem, portanto, autonomia na obra. A forma é cuidadosa ao proporcionar essa espécie de visita a vários moradores da cidade; a ausência da descrição sobre o antes e o depois, o não desencadeamento das ações é também a força e a singularidade da arte literária que temos em mãos. São *flashes* da vida em curso. O excesso de enumeração e a constância de certas condições e sentimentos – aflição, inquietação, impasse, insatisfação, melancolia, violência, insegurança – exigem reflexão que considere reunir todos os cacos que aí estão para então pensarmos, afinal, mais uma vez: o que fazer com a própria vida?

Os “cavalos” (personagens) do romance são inúmeros. Uns “cumprem seus destinos” enfrentando a labuta diária, procurando meios de sobrevivência deixando transparecer falta de caráter e alienação, no sentido de despolitização. Outros são agentes – ao tempo em que também vítimas – de grande violência, de despreparo para a vida nesse mundo cujos valores estão invertidos, mergulhados em entorpecentes e embriagados. As bebidas alcoólicas são paliativos, como há tempos foi percebido por Freud, muito presentes na obra e por isso, e pelos demais motivos aqui expostos, se trouxermos as histórias para a realidade, estaremos lendo sobre nós mesmos, sobre a eterna busca por artifícios que auxiliem o estar no mundo, que amenizem, ainda que provisoriamente, as dificuldades para o enfrentamento da vida.

Dizemos isso com o reconhecimento de que não temos condições de entender profundamente o nosso presente, conforme a reflexão de Agamben, no sentido de que o presente “que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura” (2009, p. 65). Aliás, retomando a frase dita por um dos personagens – “*precisaríamos reinventar uma civilização*” – ela demonstra a percepção do esgotamento das coisas. Não há como vislumbrar forma mágica de transformar a sociedade por meio de reformas, migalhas de qualquer tipo, típicas da ideologia capitalista. Nesse sentido, trazemos, novamente, uma das três indagações que os apresentadores do livro *O que é contemporâneo* anotam, pois fazem parte de eixo de pensamento desse filósofo, que é o seguinte:

Como pensar uma nova ação e uma nova política humanas para além das dimensões consensuais democráticas que a filosofia e o pensamento político atuais parecem tomar como único e último estágio evolucionário da humanidade? (p. 11).

A indagação deixa um vazio, pois é o cerne da situação. Tentar respondê-la é um grande drama, um sofrimento intelectual. Hobsbawm, que também trata das questões relacionadas à transformação da sociedade, apresenta constatações que incluem a dificuldade da saída para o dilema do século XXI:

pode-se dizer que hoje em dia as forças de crítica social sistemática se localizam especificamente nos novos estratos dos que têm instrução universitária. Mas os intelectuais pensantes por si não têm condição de mudar o mundo, embora nenhuma mudança desse tipo seja possível sem a sua contribuição. Para isso é preciso que haja uma frente unida

formada por pessoas comuns e intelectuais. À exceção de uns poucos casos isolados, isso é provavelmente mais difícil de conseguir hoje do que foi no passado. É esse o dilema do século XXI (2013, p. 237).

É com a noção desses impasses que devemos entender o presente romance. Os *flashes* / cenas de *Eles eram*, com a suspensão da narrativa, não precisam do desfecho; os acontecimentos estão em curso e as histórias estão vividas na sua contemporaneidade. Como ilustração e articulação literária, encontramos nos estudos do crítico Pilati (2011) consideração a respeito da poesia de Francisco Alvim que se aproxima do romance em questão quanto a dois aspectos e contribui para o entendimento de todo o realismo que lemos no romance de Ruffato. Pilati percebe, então, a respeito de *O metro nenhum* (2011), que a poesia de Alvim “é uma poesia que se abastece dos movimentos da dinâmica histórica contemporânea, ao mesmo tempo em que exige do leitor o movimento que ative algo de um reconhecimento trágico da alienação”. Como vimos, também se abastece na mesma fonte o livro de Ruffato. Aquele crítico esclarece: “e não seria despropositado dizer que a poética do livro [seja] a de ‘quadros em movimento’ que replicam em tom poético situações-limite da existência alienada”. Trata-se de concepção também muito próxima do presente romance e até necessária à compreensão de seu aspecto literário.

Quadros em movimento, inclusive, aproximam-se da ideia que defendem alguns autores para melhor denominar cada parte da obra de Ruffato. Outras expressões são utilizadas por seus estudiosos, por exemplo: Ferreira, em dissertação orientada por A. R. Belon, faz referência a “fragmentos” e também “tessela”; já Harrison (2007, p. 14) aponta “cenas, esquetes, quadros ou instantes, retalhos, recortes, flashes, quase-histórias, contos breves, episódios e móveis”. Se analisadas detidamente cada uma dessas possibilidades será possível perceber que elas não se confrontam e que a observação do movimento é que de fato importa.

Vemos expresso, nas linhas e entrelinhas, uma sociedade capitalista contemporânea. Seja pela desigualdade social, pela falta de perspectiva, pela precariedade da vida, pelo desemprego, pelos subempregos, pela alienação, pelos contrastes de classes sociais, pela violência que amedronta, pelo comportamento de fracasso e sentimento de risco verificamos um sistema ofensivo e falido, posto que é incapaz de estabelecer igualdades ou possibilitar felicidade e esperança de bem-estar. Não há crítica declarada a

isso, mas também reconhecemos que a narrativa é em si muito mais que uma crítica, é uma reinvenção artística desses tempos tão aflitos e desiguais.

*Obsceno abandono* – amor e perda, de Marilene Felinto

## O ABANDONO, COM SEUS PÉS DE ELEFANTE

“Pois eu trocava tudo para ser igual às pessoas felizes”.<sup>17</sup>  
(Marilene Felinto)

Este presente volume integra a coleção Amores Extremos, composta por sete livros, todos escritos por mulheres. Começa bem a autora de *Obsceno abandono*<sup>18</sup> ao introduzir a história com a epígrafe “O amor, já de si, é algum arrependimento”, colhida dos escritos de Guimarães Rosa, que insinua, desde já, as pretensões da narradora em levantar essa reação emocional que ocorre na sua vida como decorrência de relação amorosa, mas não apenas.

Dividida internamente por dois capítulos – “Abandono” e “Obsceno” –, a obra possui apenas oitenta páginas e pouquíssimos personagens atuantes. Escrita em primeira pessoa, em um sábado à noite, por mulher que não se identifica nominalmente e que mora na cidade de São Paulo, esse romance discorre sobre o fim de relacionamento da narradora, por cinco anos, com Charles, que é casado com outra mulher. A personagem-narradora expressa muito os seus sentimentos, até os mais íntimos, sempre os associando a desequilíbrio, medo da loucura, arrependimento, autodesprezo, e falando algumas vezes em humana ousadia. A trama da obra é conduzida de forma a revelar-se como novela, sob o ponto de vista da narradora e protagonista, que expõe sua recordação: em certa noite, Charles diz que não a quer mais, que acha melhor não a querer mais. Para ela, tal situação tem efeito de fuzilamento, de desgraça; é a transformação da vida para a morte em décimos de segundos. A personagem diz que não é mais menina, que sente falta de amor e de sexo, ficando às voltas com sentimentos de perda e solidão.

<sup>17</sup> Frase da narradora-protagonista de *Obsceno abandono*.

<sup>18</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *Obsceno*.

Salientamos essa voz triplamente feminina, a da autora, narradora e protagonista. A personagem expõe desejos sexuais, enfrenta e coloca à reflexão a relação com homem casado. Este homem chega a sugerir a amizade da amante com a esposa. A expressão clara dos desejos e intimidades fica melhor compreendida no campo da libertação verbal que esteticamente se comunica e que também, dessa forma, diz dar soluções à sua vida, sobre a qual pouco se sabe. Tais maturidade e força, ainda assim, ficam diluídas nas fraquezas e ausências sentidas por parte da personagem-narradora. Ela se desestabiliza e se autodespreza ao enfrentar o que considera violência, obscenidade: o abandono; esconde-se em anonimato perante aqueles a quem se dirige, apesar de fingir não se dirigir a ninguém. Tudo isso pode ser observado por meio de anotações como a de que ninguém nunca deu nada por ela, algumas vezes repetidas, e também quanto ao medo de ser tomada pela loucura. Esses são os limites de sua consciência, tanto que a narrativa se edifica rebuscando e repetindo essas questões.

O abandono lhe é tão cruel, que, dramatizando, a narradora sai em defesa de lei sobre amor e sexo que “proibisse a obscenidade do abandono”, apresentando o texto dessa tal lei: “Fica proibido dizer adeus a uma pessoa em cujo sexo se tenha penetrado tão fundo, como se por amor, salvo se a pessoa concorde ou seja avisada, comunicada suavemente”. Trata-se de ato de covardia, diz a protagonista, reconhecendo que desde que sofre o abandono, anda “vagando, tentando esquecer, cuidar de [si]” (Felinto, 2002, p. 57).

O ato do abandono ou do desamparo de que muito fala a personagem-narradora ocorre, assim nos parece, de forma agravada em razão de outros elementos existentes e que não estão encobertos. Referimo-nos à vida naquela cidade de São Paulo, que não proporciona qualquer tipo de acolhimento humano, de convivência saudável, de respeito e afeto. A “cidade” não se incomoda, por exemplo, com homem caído “no asfalto negro e quente da língua da rua [...]. A cidade passava por ele, a cidade com seus pés de elefante” (p. 38), a narradora fala. É nesse mundo em que a personagem está abandonada e é nele que se mistura, até identificando-se, pois é parte inevitável dessa sociedade que ela talvez denominasse zoológica. Algumas de suas palavras sobre isso:

Viver sem Charles é como um corte que não pára de sangrar de cima a baixo do meu corpo. Os prédios grandes, as construções envidraçadas que seguem ferindo meus olhos como estiletos – minha própria vagina

é um talho aberto, um corte, uma fenda que abriram e que ele reabriu. Eu sou um sangue, eu não perdôo tanto abandono: (p. 38).

No passado, a personagem-narradora esteve em Paris, com Charles. Sobre esse período, ela anota ser necessário esforçar-se para trazer à memória os bons momentos lá vividos. Registra não apenas a ausência de cenas de amor, como salienta que sua lembrança mais nítida é de homem bêbado, desequilibrado, caindo da plataforma nos trilhos da estação do metrô: “Só me lembro da poça de sangue se formando imediatamente sob sua cabeça depois do choque. [...] Impressionou-me que um corpo pese tanto às vezes para o suporte frágil das pernas” (pp. 15-16).

Adiante, em sua derradeira página, a narradora se reconhecerá também manca andando pelas ruas... e não apenas ela:

O meu destino sou eu com todas as minhas imperfeições, andando pela rua feito um manco – é para isso que apontas tu e tua recusa, para mim, eu e o meu destino cheio de imperfeições. Mas somos todos mancões, quer demonstrem, quer não nossos corpos físicos (p. 80).

Ao jogar com tais imagens, misturá-las aos sentimentos e melodramar o discurso, a narradora compõe e descompõe sua novela, por meio de corajoso ato de desnudamento. Abaixo da epígrafe de abertura ela já está a falar de arrependimento. Seu ponto de vista é que se trata da “pior das palavras [...] uma espécie de maldição”. “Mas e daí?”, pergunta ela... “O que me importa?” (p. 11). Importa muito, pelo que se percebe, pois o sentimento é amplo e expressamente citado pelo menos em nove páginas, além de sugerido em outras. De acordo com sua narrativa, a personagem se arrepende, objetivamente, por quatro razões: ter aceito um homem que não a queria; ter ficado na posição de quatro para ele; ter se inaugurado para ele; e ter-se iludido na relação, contra todas as evidências. O arrepender-se por essas atitudes é sentimento que cai no vazio, posto que se refere a atitudes que não podem mais ser revertidas e, talvez, seja isso que também lhe cause tanto desconforto

Colhemos em Abbagnano o que grande parte dos filósofos expressa, de forma unânime, mas cada um a seu modo: é que o arrependimento é o “angustiante reconhecimento da culpa” e que nele está contido valor moral. O filósofo Espinoza considera o ser que se arrepende como “duplamente [...] impotente (uma vez porque agiu mal e depois porque se aflige com isso)” (Abbagnano, 2007, p. 92). É claro que o arrependimen-

to só cabe naqueles cenários em que as situações estão em nosso poder de escolha, de decisão, mesmo que estas, muitas vezes, sejam extremamente difíceis de serem feitas e/ou enfrentadas. E eis a situação vivida pela narradora, amante de Charles, que, além do mais, enfrenta a impotência, quer queira ou não, por não poder determinar o comportamento, as atitudes do companheiro adúltero. Seus arrependimentos de fato transmitem a ideia moralista, bem como a provável ingenuidade de acreditar naquela relação.

Discutindo com a epígrafe escolhida por Felinto, a personagem-narradora afasta-se da subjetividade perceptível de Guimarães Rosa e indaga em que lugar de seu cérebro está o arrependimento; “em que válvula, em qual espaço vazio se aloja essa doença?” (Felinto, 2002, p. 13). Ela também não encontra seu equilíbrio nem sabe como encontrá-lo em seu corpo sozinho, em cidade repleta de concretos, que lhe ignora, que proporciona uma vida sem vínculos. O que se apresenta não é arrependimento pela traição com a qual colabora, o que certamente está subentendido e também subcolocado.

A história começa pelo fim da relação, pois que este é o momento que interessa à trama. Devemos observar que o ponto de vista de seu agora ex-companheiro não é a perspectiva da obra, mas constam reproduções do que Charles diz e que se destacam por serem palavras escorregadias e imprecisas. Com a intenção de evitar recontar as palavras de Charles, a narradora formaliza diálogo e, então, revela o pensamento dele, que aponta querer tranquilidade, não quer reclamações, pois elas estragam momentos que poderiam ser tão bons entre eles.

O discurso não é afetuoso, apresenta ranços, mágoas, e até o diálogo entre a narradora e Charles, na segunda parte, pouco surpreende quando é revelado ter ocorrido por email e muito pouco surpreende também pela agressividade entre eles. O tom da conversa não traduz – se é que anteriormente traduziu – ternura no primeiro diálogo apresentado e feito pelo telefone. Ao dizer a Charles que ele providencie retirar os pertences que estão na casa dela, ele responde: “Que coisas eu tenho na sua casa? Se forem os presentes que eu te dei, pode jogar no lixo – o homem responde” (p. 11). Ela esclarece: “são as porras das [...] cuecas”. Ele diz que não vai lá tirar nada e a narradora retruca e ameaça: “Pois você vai ver só... Vou encher de merda e jogar na sua porta!” (p. 12). As frases são raivosas e parecem o resultado de situação também já desgastada, o que pensamos justificar o desinteresse de Charles em discutir a relação / não querer reclamações.

Vivenciando relação de incertezas e inseguranças, “conflitos e aflições” (p. 20), a narradora pergunta a Charles, em mais de uma ocasião, sobre a razão dele não se separar da esposa. Em dado momento, ele diz apenas que não se separará, o que lhe destrói emocionalmente, chegando à conclusão de que o “segredo é não se emocionar [...] nunca, não revelar aos outros o que você está sentindo. É estar preparado para o pior na vida, sempre para o pior” (p. 56). E, com esse espírito, também considera a alternativa de matar, como expressão de revolta pela situação vivida. Seu temor é o de ficar como os doidos que conheceu na infância, um deles é Macsuel, garimpeiro cuja mulher o trocou por outro homem e ele, então, mata a esposa, enlouquecendo depois. Desequilibrado também em suas atitudes, assim como outra doida, a alcoólatra Maria Doidinha que levanta a saia no meio da rua. A narradora passa por turbilhão de sentimentos: pânico, claustrofobia, angústia e acaba sofrendo de gagueira ou de perda de voz; suas dores da alma passam a ser físicas.

As lembranças da narradora também trazem à tona as brincadeiras de quando era menina, como a do “telefone com duas latas de leite vazias”; nessa ocasião já percebia ser rejeitada, sentia que os homens não a queriam. Preferia, naquelas brincadeiras, “escutar o ronron do mar”. Ela fala: “Eu gostava daquela violência – já era tão difícil entender por que um homem não gostaria de mim e só de mim que eu preferia outras forças da vida, revoltas, hecatombes, catástrofes de água salgada e areia” (p. 23). Em suas aventuras também estava a de abaixar o short do amiguinho Valmir e mexer no órgão sexual dele, o que era uma exigência dela, “meio afogueada de tesão e correria”, afinal ela é que era “a dona da situação”. E sonhava: “quando crescesse seria uma grande mulher, uma mulher monstruosa, dessas mulheres grandes e monstruosas como os cavalos de corrida” (p. 24). Depois de Valmir, a narradora recorda de tantos outros nomes, concluindo que, desde aqueles tempos, para ela os homens eram todos iguais, que a faziam sofrer e que a “magoavam como os assassinos magoam suas vítimas” (p. 26).

Bastante autodestrutiva, assimilando e apreendendo atitudes de terceiros, a personagem se rebaixa, ora considerando-se um “cisco, um molambo que o vento atira para lá e para cá” (p. 28), desprezível, ora considerando-se “velha, gorda e feia” (p. 43). Nesse sentido, é parte da presente narrativa o que Fernandes (1996, p. 80) denomina “antagonismo psicológico”, em razão de que é a psique da personagem que gera seus exclusivos inimigos. Essa observação deve ser entendida, em coerência com o contexto patri-

arcas da sociedade perceptível (e invisível) no texto e não como debilidade individual da personagem. A crise permanente (p. 153) pela qual ela passa faz com que aponte seus erros na vida e, ao apontá-los, refere-se à sua insistência em ter procurado tanto encontrar uma companhia, pois deveria ter assimilado a solidão desde sempre. Com todo esse sabor amargo, torna-se mulher desagradável para si e para Charles, que reclama de suas lamúrias e cobranças. Ela compreende ser obscenidade o fato de ter tido intimidades com um homem e depois não tê-lo mais, perdê-lo simplesmente, deixando nela “um vazio de lembranças úmidas e quentes”. E complementa: “Somente a morte pega as pessoas assim desarmadas, de pernas abertas, nuas” (p. 38).

A respeito da noção de perda – tão relevante à personagem principal – retomamos o professor Fernandes para dele colher oportuna consideração e correlata ao que é elaborado em *Obsceno*:

o personagem conta sua angústia e muitas vezes deforma a intensidade da perda, porque a perda não é aquilo que realmente é mas aquilo que o narrador-personagem assim percebe, intui e sofre. [...] A perda, há de se entender, não é só o conflito. O conflito nasce de ideias contrafeitas. A perda não é o desequilíbrio ou a frustração, sendo estas também consequência da perda. Mecanismo de descompensação, de vácuo e precipitação da desordem, a perda faz com que o narrador seja o ordenador da desordem (p. 144).

Essa tentativa de ordenação ocorre, mas em meio à crise pessoal da ex-amante de Charles que não enxerga, imaginamos, a não ser condições desconfortáveis à sua vida; por exemplo, o preconceito que sofre e que reproduz. Tanto que as imagens que apresenta a respeito de si são de depressão, de achatamento, de quase queda: “eu que despenco na vida como um limpador de vidraças despenca do alto dos edifícios preso por uma única corda” (Felinto, 2002, p. 28); “Hoje eu não passo de uma daquelas borboletas que esvoaçam [...] depois perdem o rumo e voam baixo, vão dar de cara no vidro [...] em suicídio involuntário” (p. 45). Ela também se vê desabando feito um saco inerte na cama; evidentemente sente-se rasteira, parece não saber o que fazer física e emocionalmente. Indigna-se ao ver homem caído no asfalto; coloca-se na mesma situação e, revoltada, pergunta: “como é que se chega a isto?” (p. 38). Outra das várias autodefinições na história é quando a narradora diz que é um “talho aberto” e se declara: “Eu sou um sangue” (p. 38).

Presas a concepções de que é necessário um outro para lhe estimular e valorizar, a narradora considera inútil ter passado tempos diante do espelho:

Ontem eu passei uma hora me arrumando na frente do espelho, vestindo e tirando roupa, sapatos. Depois eu parei, besta, e me perguntei para quem estaria eu fazendo aquilo – e então desisti, sensata, me perdendo a hora inteira desperdiçada no delírio vão. É preciso paciência comigo mesma (p. 45).

Ao desconhecer que estaria fazendo o bem a si própria, seu sofrimento está forte e historicamente no desejo sexual: “Eu queria fazer sexo hoje com alguém que me amasse e quisesse dormir comigo depois” (p. 45). São muitas as passagens em que a protagonista deseja sexo; também deseja ouvir *Ein Sommernachtstraum*, obra musical composta por Mendelssohn, inspirada na comédia *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, uma das pouquíssimas referências apresentada na narrativa.

Na segunda parte da obra, a narradora, então, confessa seu arrependimento e seu desequilíbrio. Acha que aceitou um homem que não a queria e, ainda assim, inaugurou-se com ele “como uma virgem”. Acha que se iludiu, que se enganou, que teve pouco amor por si mesma, que se deixou perder tudo. Recordar-se da primeira carta, do primeiro jantar e do primeiro encontro com Charles. Neste, reproduz o que diz ao amado sobre gesto seu: “Eu adoro o jeito como você passa a mão no cabelo. [...] Isso me dá tesão – eu confessei, entregando-me ousada como um ser que anda sobre duas pernas” (p. 54). A narradora insistirá em falar de ousadia do ser humano. Uma dessas atitudes ousadas está em “entregar-se” com tal afirmação; outra, é a do homem andar sobre duas pernas: “Não era melhor que andássemos de novo de quatro, como antes, como bichos?” (p. 16). Essa reflexão se dá quando narra o homem bêbado em Paris, o que nos faz imaginar que, de quatro, o homem se adaptaria melhor em seus tombos.

Nas outras passagens, refere-se à confissão de seus desejos e do estado de solidão do homem. Essas ocorrências são de ousadia para o ser humano. Divagações meio rasteiras que devem ser consideradas no contexto do rebaixamento que a personagem narradora vai construindo a respeito de si e do ser humano; de Charles, por quem não tem admiração; de Paris, de onde só consegue se lembrar da cena do homem caído no metrô; de São Paulo, cuja cidade passa por cima de pessoas caídas. Parece que a síntese é que tudo é mais forte do que o homem, que sofre o peso esmagador das patas de elefante.

Tendo em vista a conexão feita pela autora, justamente pelo que distingue o homem do animal – andar sob dois pés – e a propósito do estado de desespero em que se coloca a personagem-narradora, consideramos procedente anotarmos, a seguir, uma pequena parte do pensamento do filósofo Kierkegaard:

O desespero se constitui numa vantagem ou numa imperfeição? Ambas as coisas em pura dialética. Em só considerando a idéia abstrata, sem pensar num caso determinado, deveríamos julgá-lo uma enorme vantagem. Sofrer um mal destes coloca-nos acima do animal, progresso que nos distingue muito mais do que o caminhar de pé, sinal da nossa verticalidade infinita ou da nossa espiritualidade sublime. A superioridade do homem sobre o animal está pois em ser suscetível de desesperar (2011, p. 21).

Não sendo essa superioridade uma vantagem para a vida humana, Kierkegaard diz que “Desesperar não seria mais do que uma característica, inerente à nossa natureza” (p. 22) e que, portanto, ele está em nós. “No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer” (p. 24). E é assim, desesperada pelo abandono, desesperada de amor, que a narradora se desespera dela própria no mundo já que está abandonada por quem lhe faz mulher, por quem é mais importante que ela própria, por aquele que tem um nome a ser pronunciado, aquele que lhe fez bem, enquanto ela pensa que quase nem é humana. Na verdade, a morte em vida, que pensa ter encontrado, está mais distante dela do que possa supor. Sua existência é seu desespero, e seu desespero lhe mantém de pé. É sua ordem.

Nessa linha invisível, que diferencia o homem do animal, são feitas várias comparações na narrativa. Falando de lesma a elefante, passando por caracol e aranha, a protagonista persiste, por exemplo, em colocar-se como cavalo, como quando diz “o cavalo que ainda sou” (Felinto, 2002, p. 20) ou quando, em um faz-de-conta, diz que é um “cavalo de corrida” (p. 26). Além de não se nomear, tenta dissimular-se, até como uma aranha, ligada ao mundo por apenas um fio, apesar de passar por tantos sentimentos, a ponto de temer a loucura. Já dissemos que, contraditoriamente, seu desespero lhe deixa mais humana sem que haja qualquer ousadia nesse sentido, contrariando a personagem narradora. Nas páginas finais do livro, depois de desligar seus telefones e o serviço de mensagem, a personagem registra que agora então está “afastada do mundo como bicho que se esconde e se protege dentro da copa de uma árvore” (p. 79). Seu ano-

nimato aqui ganha expressão, pois está também incomunicável; está esquecendo seu corpo, está sem esperanças.

Considerando a associação a cavalo, tão comum na literatura, seria importante recuperar toda sua representação, pois, como nos assegura Hobsbawm, “a história social desse nobre animal, o cavalo, não é irrelevante para o estudante de arte” (2013, p. 299). Em um segundo momento de sua afirmação é que a narradora estreita sua condição e se diz cavalo de corrida, o que não significa que seja praticante de turfe, mas sugere sim outros sentidos. Cavalo de corrida, por exemplo, é quase sempre objeto de aposta, de luta por vitória, desperta paixão; em termos de utilidade, é tido como algo de luxo. No fim da novela, a narradora estabelecerá, subjetivamente, associação por esse animal sujeito a apostas e, novamente, buscará a ideia de rebaixamento: “Quem fará o favor de olhar para minha cara feia?” (Felinto, 2002, p. 80).

Abandonada por Charles e por todos, encolhida como um bicho, diz tentar cuidar de si mesma. O arrependimento volta à cena quando o ex-casal troca mensagens por email e ela fala literalmente do sentimento de culpa por parte de Charles. Refletindo sobre os comentários da narradora amante e os de Espinoza, anotados anteriormente, e no entendimento de que a personagem narradora esteja correta em sua análise, Charles é um autêntico impotente. A narradora diz:

Pra mim, isso parece uma coisa: você, depois que me dá amor, me pune inconscientemente por isso (ou pune você mesmo, não sei). Você se sente culpado por estar traindo tua mulher. Tua vida é a coisa mais previsível...

Ele então argumentou com os clichês de sempre:

\_ Estamos caindo em uma armadilha, esta expectativa de enquadrar nosso encontro em uma “relação”. Podemos ter um encontro especial, diferente, em que crescamos nas nossas limitações, nos nossos desasossegos, nos nossos desencontros. Não tenho nome para isso. Você me entende? (p. 60).

Interpretando os argumentos de Charles como o de um homem não disposto a escolher uma mulher apenas, revolta-se mais uma vez a narradora. Alia o fim do relacionamento à morte, o que nos faz entender que ela está se referindo à perda da motivação de sua vida. Cabe recordar os estudos filosóficos de Platão sobre o tema do amor, sendo uma de suas considerações a de que o amor “é o desejo de vencer a morte [...] e é, portanto, a via pela qual o ser mortal procura salvar-se da mortalidade, não permanecendo sempre o mesmo, como o ser divino, mas deixando após si, em troca do que en-

velhece e morre, algo de novo que se lhe assemelha” (Abbagnano, 2007, p. 39). Tal pensamento vem a ser uma consequência do que sugeriram Hesíodo e Parmênides no sentido de que o amor, como “fenômeno humano”, “é a força que move as coisas”, (idem) por meio da junção da tensão emotiva e o desejo.

Apesar de todo o sentimento de abandono, a personagem-narradora reconhece não se satisfazer mais com tal relação amorosa e sexual. Ela deseja conviver com Charles sem as limitações que lhe são impostas e que as distanciam dele, pois a colocam em segundo plano. Não sendo assim, ela não o quer mais e expressa isso a ele. Este não querer mais é o elemento desorganizador da obra – lembrando que a queixa é por um abandono sofrido –, mas real em sua dimensão estética. Reivindica sua liberdade de poder se “apaixonar por alguém e ser correspondida integralmente” (Felinto, 2002, p. 62). A personagem é paradoxal. Firme em certas posições, frágil em concepções. Não quer ter filhos, sob a alegação de que eles exigem amor e dinheiro, o que ela diz não possuir, e toma essa decisão com racionalidade e segurança. Além do mais, filhos não curam solidão, talvez a aprofundem, argumenta. Essas disparidades demonstram a tentativa da mulher narradora em romper com concepções machistas, com as exigências burguesas e do senso comum e de dar um passo à frente; avançar, mas sem conseguir evitar o sofrimento da vida moderna e o grande peso daquelas concepções.

A narradora não dá conta de vislumbrar o que fazer com a liberdade que a separação está prestes a lhe apresentar. Teme a solidão, a falta de sexo, sua própria consciência, a cidade-monstro. Levando em conta as palavras de Wilson (1956, p. 183) de que a liberdade significa vida e que “quanto maior a vida, maiores as possibilidades de liberdade” compreendemos que essa circularidade imobiliza emocionalmente a personagem-narradora. Sua consciência está restringida em labirintos moldados em sua mente, embora ela ouse. Seu passo mais ousado e desesperado é ir ao cinema no centro da cidade para assistir a filme pornográfico; quer ver o sexo virtual das telas e está “disposta a arranjar um amante que [a] quisesse”. (Felinto, 2002, p. 76). É imperioso perceber que a personagem se liberta, pessoalmente, como mulher, por exemplo, tirando de si o tal peso da obrigação de procriar – o que representa atitude de maturidade nas questões de gênero –, mas está, concomitantemente, submissa aos homens, ao querer deles. Submeteu-se à condição de amante de forma conflituosa e depois se confessa disposta a “arran-

jar um amante que [a] quisesse”. Vive sua insolução no mundo patriarcal, vinculando, novamente, sua felicidade ao querer de um homem.

A narradora diz a Charles, com firmeza, que a “solução que [dará] para a vida é estética, porque, na [sua] opinião, a vida real não tem solução” (p. 72). Esse reconhecimento parece-nos insólito. Até esse momento, e já se está próximo do fim da obra, a personagem-narradora não havia mencionado ter papel estético em sua vida com tal relevância. Aliás, sobre muito pouco é dado conhecimento ao leitor. Se a personagem afirma ter a estética como solução, sabe que a matéria de sua opção é a própria vida e o mundo; sabe que ela é personagem de si mesma em uma história em que se demonstra viva, pelo seu desespero, ao tempo em que tentou se mostrar em sangramento. Talvez seja sabedora de que o espaço estético possui a humana ousadia de transgredir seus mais ficcionais anseios.

Buscando, timidamente, as ideias de Marcuse, a personagem-narradora estaria caindo nesse vazio – como a aranha que citou – com a saída que escolhe dar para sua vida. Isso porque “a dimensão estética não pode validar um princípio de realidade”. Ele continua:

Tal como a imaginação, que é a sua faculdade mental constitutiva, o reino da estética é essencialmente ‘irrealista’; conservou a sua liberdade, em face do princípio de realidade, à custa de sua ineficiência na realidade. Os valores estéticos podem funcionar na vida para adorno e elevação culturais ou como passatempo particular, mas *viver* com esses valores é o privilégio dos gênios ou a marca distintiva dos boêmios decadentes (MARCUSE, 1999, p. 156).

Tão irrealista é esse “reino” que a personagem quer baixar normas para o amor e o sexo; quer incluir a solidão como tema nas escolas. Suas palavras: “deveria haver uma lei, um decreto cheio de artigos, parágrafos, itens e subitens que proibissem esse tipo de usurpação das ilusões, de fraudes amorosas. *Do direito humano inalienável e incontesteável de ser amado pela pessoa amada*” (Felinto, 2002, p. 31). Nas páginas seguintes, no romance, segue minuta desse decreto, com a afirmação inicial de que os animais têm necessidades, mas os homens têm desejos, e que essa é a “nossa” essência: desejar e ser desejado.

Para a personagem-narradora, as coisas da vida são potencializadas e, portanto, pesam como patas de elefante; porém, aponta a saída para suas dores, dizendo que o “segredo é não se emocionar”. Ocorre que não se emocionar é, certamente, viver sem

enxergar qualquer sentido nas coisas do homem ou nas coisas divinas. A quem serviria tal vida?

*Manual prático do ódio*, de Ferréz

### “A MERDA DO DINHEIRO”

“A morte é para os que morrem. Será?”<sup>19</sup>  
(Guimarães Rosa)

São Paulo é a cidade que abriga as histórias de *Manual prático do ódio*.<sup>20</sup> Elas se passam, principalmente, nos bairros da Cohab, Capão Redondo, jardim Valo Velho, jardim Ângela, sendo que a atmosfera absorvida pelos personagens é a da tensão, da intranquilidade. É válido termos a noção de que, em 1996, a Organização das Nações Unidas considerou a região jardim Ângela e Capão Redondo – conhecida como parte do triângulo da morte<sup>21</sup> – como a região urbana mais violenta do mundo. Tal situação não é mais tão destacada como no passado, quando foram registrados 130 homicídios para cada 100 mil habitantes.<sup>22</sup>

As histórias deste livro são contadas por um narrador porta-voz não apenas dos acontecimentos, mas do que sentem e pensam os personagens. Os principais – então, aliados – são apresentados no capítulo inicial intitulado “Os inimigos são mais confiáveis”. São eles: Régis (líder de facção), Aninha, Celso Capeta, Lúcio Fé, Mágico e Nequinho da Mancha na Mão. Um deles trairá todos os demais, razão pela qual os inimigos devem ser considerados mais confiáveis, como antecipa o narrador. Outro personagem importante na obra é Modelo, líder de facção rival à de Régis e que age em parceria, dentre outros, com Aires, policial, e Mendonça, delegado. Entre vizinhos, parentes, comerciantes e outros, este livro contabiliza quase 150 personagens que compõem o mundo do crime, fazendo parte dele de formas diferentes.

<sup>19</sup> Em *Grande sertão: veredas*.

<sup>20</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *Manual*.

<sup>21</sup> Na matéria constante do endereço [www.vejasp.abril.com.br/matéria/criminalidade-parque-santo-antonio](http://www.vejasp.abril.com.br/matéria/criminalidade-parque-santo-antonio) são citados o parque Santo Antonio e o jardim São Luís na formação do triângulo.

<sup>22</sup> Fonte: [www.abc.com.br/2012/11/paulistanos-celebram-dia-de-finados-com-caminhada-em-defesa-da-paz](http://www.abc.com.br/2012/11/paulistanos-celebram-dia-de-finados-com-caminhada-em-defesa-da-paz)

Todos os personagens nomeados acima podem ser definidos como delinquentes. Diferem entre si, nessa categoria, pelo grau de ambição, periculosidade e envolvimento com os demais e com os tipos de ação que são capazes de praticar. Por exemplo, Régis não concorda em participar de assalto à casa de Alfredo e Érika Petrovitch, casal burguês que tem comércio de armas, porque a ideia dessa ação parte do filho do casal, que é viciado em drogas e quer parte do dinheiro de sua família para se abastecer de “fariinha” (Ferréz, 2003, p. 192). A vida dos personagens é contada no sentido de mostrar as condições da vida passada e presente; virtudes e/ou fraquezas de cada um; e, sobre alguns, a ocasião ou a situação em que eles sucumbem ao mundo do crime.

Há várias pequenas ações de crimes descritas no livro, mas a principal é a de assalto a agência bancária, realizada no dia 06 de agosto de 2002, pela facção de Régis, cujo estrategista é Mágico. É este que, poucos dias antes, informa ao líder: “\_ Tá tudo indo a pampa, Régis, semana que vem o gerente vai dar o dia em que vai ter maior número de dinheiro no cofre” (p. 126). A ação é traçada para ocorrer em menos de dois minutos. Ações ilegais como esta são chamadas “fita”, como no romance *A batalha da vida*, de Maximo Gorki.<sup>23</sup> Neste clássico da literatura universal há episódio em que alguns mujiques organizam ação violenta contra Pechkov<sup>24</sup> e Mikhail Antonov,<sup>25</sup> quando clamam até para que os dois fossem queimados, além de promoverem roubos de mercadorias que a eles pertenciam. Então, o narrador Pechkov fala: “Tudo aquilo que acontecera naquela aldeia se desenrolou entre meus olhos como uma fita, como se tivesse sido desenhado a cores nas águas do rio” (Gorki, 1973, p. 136).

Nos dias que antecederam a ação (fita) – agora de volta ao livro de Ferréz –, Celso Capeta e Régis visitam pai-de-santo, na intenção de obter dele algum aviso se o assalto será ou não bem-sucedido. Régis vai a contragosto. O Pai Joel logo percebe que os dois à sua frente pertencem ao mundo do “quime” e, apontando para Régis, diz: “o destino é estanho, meu fio, nunca se sabe quem é quem. Vocês qué sabê se o quime vai dá certo, mas tem um perdido, ta vagando e ta atrás de você” (Ferréz, 2003, p. 121). Régis se assusta e Pai Joel argumenta:

\_ Num fala nada não, meu fio, ele tá querendo você, você tombou ele de bruços?

<sup>23</sup> Esta obra também é conhecida por outro título, que é *Minhas universidades*.

<sup>24</sup> Patronímico de Maximo Gorki; forma utilizada no livro.

<sup>25</sup> Ambos são personagens do livro citado.

- \_ Quem pelo amor de Deus?
- \_ O seu último.
- \_ Bom... num lembro, só sei que matei, mas se ele caiu de braços eu num lembro (p. 122).

O pai-de-santo recomenda a Régis que derrame sangue de animal para tal pessoa que está em sua cola, como proteção para si. Régis sai do local e volta com galinha na mão, perguntando: “Essa aqui serve pro vagabundo me deixar em paz?”. Com a resposta afirmativa, Régis decepa ali a cabeça da galinha e essa ação é repetida com outra ave, de forma que deixa lago de sangue na sala e Celso e Pai Joel chocados. Este diz: “\_ Deus do céu”, com o seguinte comentário do narrador: “Foi o que o pai-de-santo disse ao olhar para Régis, que logo que saiu do estado de fúria lhe pede desculpa, paga a consulta e puxa Celso para fora da casa” (p. 122). Os dois continuaram em dúvida, evidentemente, sobre o sucesso do assalto. Celso, diante da agonia de Régis, diz para que ele tenha calma, pois que o crime às vezes não compensa para um, mas pode compensar “pra outro alguém” (p. 123). No caso, beneficia apenas a Aninha, ao gerente do Banco, ao policial e ao delegado, como se percebe no desfecho.

O assalto é descrito no capítulo “Na terra da desconfiança”. Ansiosos, armados, estrategicamente bem arrumados em termos de vestimenta, exercem competentemente suas funções. Durante a ação, o homem que ameaça movimento recebe coronhadas e chutes por parte de Régis; a expressão de terror nos clientes da agência é percebida pelos participantes da ação. Régis chuta o rosto de homem sem dó e fica pensando que a “doação para o Criança Esperança não ia salvar seu filho da fome se ele não levasse o dinheiro do banco”. Prossegue na violência justificando-se: era por “Eliana [sua esposa], por Ricardo [seu filho] e por ele mesmo” (p. 169), que estava fazendo tudo aquilo. O comparsa Lúcio Fé tem olhar raivoso para Régis nesse momento, mas também tem em mente que ele não seria “mais um a pedir máquina de fazer fralda distribuída no programa do Ratinho” (idem), por isso está ali. Ele e todos os demais têm seus planos, fajutos quase sempre, de usufruto do dinheiro.

Após a realização do assalto vitorioso – sem confronto com a polícia e com a contribuição do gerente –, a divisão do dinheiro entre os merecedores e os consequentes gastos, ocorre fato que muda o rumo dos acontecimentos e afeta, tragicamente, a vida de todos: a descoberta por parte do ambicioso Modelo de que a gangue de Régis é que realizou tal ação, tornada notícia. A situação que fornece a Modelo e aos seus a certeza da

autoria do assalto é a ostentação imediata por parte dos assaltantes. O narrador diz, por exemplo, que “Celso Capeta gastava muito, e não se contentou em comprar vários pares de tênis caríssimos; uma moto que ninguém havia visto igual na quebrada” e anota ter sido “essa a deixa definitiva” (p. 235) para tirar a dúvida de Modelo. É certo que a compra de tênis importado, motos e armas superpotentes acontece por quase todos. Lúcio almeja ainda “comprar os olhares das meninas” (p. 169). Os rivais, então, armam situação para Régis, que é levado à delegacia, de camburão, sob alegação de outro crime, um assassinato. Na verdade, eles (Modelo e seus comparsas) querem todo o dinheiro roubado do Banco e já possuem plano traçado para isso, por meio de chantagem a ser feita ao protagonista.

A visão de Régis ao entrar na delegacia o estarrece: o marginal Modelo sentado à mesa do delegado, demonstrando, portanto, a cumplicidade e parceria entre eles, situação que não lhe tinha ocorrido. Os dois impõem “acordo” a Régis, que consiste em pegar a parte do dinheiro que coube a todos da fita no Banco, sem que eles saibam e sem que o próprio Régis saiba que o seu também será tirado. Isso implica o latrocínio de cada um. Caso Régis não aceitasse o jogo, sua família seria penalizada – aliás, seu filho neste momento já está sequestrado – e sua prisão ocorreria pelo assassinato do personagem Adilson, morto por Régis e Celso Capeta.

Por ter se apaixonado, Neguinho havia dito a Régis seu desejo de mudar de vida e, portanto, de não participar do assalto. Sua contribuição foi a de levar a motocicleta ao estacionamento próximo à agência, que seria utilizada na saída, quando a ação terminasse. Em razão disso, recebeu sua parte do lucro e estará sujeito aos planos de Modelo, Mendonça e Aires. A este último caberá dar cabo da vida de Neguinho.

O assassinato de Adilson – que agora pode ser motivo para colocar Régis na prisão – ocorre por dois motivos, sendo um deles surpreendente. Ele era criminoso que estava se tornando abusado, segundo os conceitos éticos de seu assassino, pois andava matando inocentes e até menores de idade. Fora isso, Adilson era suspeito de ter falado para Modelo de qual gangue era a autoria do assalto. Outro problema do qual se lembra Régis tem a ver com o assassinato de Nego Duda, que cometeu por pura ganância financeira e espírito de bandidagem. Enquanto Régis enfrenta turbilhão de pensamentos naquele encontro com Modelo e o delegado Mendonça, este se aproxima “do ouvido de Régis” e lhe diz: “\_É o seguinte, ladrão, ta tudo dado, nessas horas ou cê fica na moral e

coopera ou vai se arrombar. A fita é o seguinte: o que você quer a gente quer também, então fica na boa, ouve e concorda, afinal de contas, todo mundo tem família” (p. 189). Este episódio está no capítulo “Abismo atrai abismo”.

Desde que Régis se viu forçado a entrar no jogo de Modelo e Mendonça, muitas ações que ocorrem são consideradas estranhas aos atuantes do assalto. A começar pela tentativa de assassinato a Lúcio Fé, que tem início quando dois motociclistas atiram nele, que é levado para o hospital e é entubado. Sua morte é sacramentada horas depois no hospital: o policial Aires retira os aparelhos que asseguravam a vida de Lúcio e o sufoca até a morte. Posteriormente, os participantes do assalto percebem que ninguém reclama a parte do dinheiro de Lúcio e, por motivos como esse, os integrantes do grupo começam a desconfiar uns dos outros. Régis sabe de quase tudo, mas seus planos também vão sendo desfeitos, saem de seu controle. As ações que ocorrem são de conhecimento de Régis, embora ele disfarce perante seus “aliados”; quase tudo está combinado entre ele, Modelo, Aires e Mendonça. Na tentativa de substituir a mãe de Modelo que está sequestrada, como parte do plano, pela família de Régis, Mágico se oferece para negociar com o rival. Régis acha conveniente a sugestão, sabendo o que vai acontecer ao estrategista. Para os demais do grupo, Régis aproveita para levantar suspeita sobre Mágico sob o argumento de que este foi quem se propôs a negociar com Modelo. Portanto, Mágico poderia ser o traidor do grupo, o que é falso.

Modelo é o mais cruel de todos os personagens delinquentes e isso é fato reconhecido; ele mata com ou sem motivos e com crueldade. Assim é que Modelo, ao receber Mágico em sua casa para a negociação sobre o sequestro, está à vontade, sorridente e sem camisa. Essa imagem tranquiliza o visitante Mágico que ao entrar naquela residência está dando os últimos passos de sua vida. Sua morte não é descrita, mas o pós-morte é bem detalhado: Modelo transforma Mágico em pedaços, serrando, separando todas as partes e colocando-as na churrasqueira para assistir a transformação. Modelo sorri muito da situação e, na execução, tem o auxílio de dois primos que estão em sua casa.

Enquanto Mágico é destroçado e torrado, Régis vai à casa do comparsa para levar a sua parte do dinheiro no assalto, não sem antes espancar Priscila, a esposa de Mágico. Zangou-se, pois Priscila achou que ele faria mal às filhas do casal, coisa que estaria fora de cogitação. A tarefa do delegado Mendonça, de Modelo, do policial Aires e de

Régis é matar cada um que fez jus ao dinheiro rendido do assalto ao Banco e depois ir à residência deles para recuperar o dinheiro, para nova redistribuição que não incluirá Régis, mas ele não sabe disso. E assim é feito com todos os comparsas do assalto, com exceção de Aninha. Esta, vendo o grande risco que corre – Celso Capeta e Mágico já assassinados –, decide voltar para o interior da Bahia antes que a encontrem, pois também é seu desejo largar a vida marginal. Régis dá a Modelo o endereço de Aninha, mas ela foge antes de ser encontrada por aquele que seria seu assassino, o que deixa Régis até feliz, pois não foi de seu agrado ter precisado trair seus colegas, além do mais sabia que tinha perdido poder para Modelo:

Régis continuou andando calmamente, estava com o pensamento livre [...] começou a pensar no que se transformara sua vida, uma reprise de traições onde o ator principal era ele, e apesar da boa representação havia fracassado no teste da vida [...] caminhava numa direção que não convinha pensar agora onde daria [...] deu um leve riso quando lembrou que não acharam Aninha no apartamento naquela tarde, no fundo sabia que ela fez o certo, viu que o cerco estava se fechando e decidiu abandonar o barco que certamente se afundaria, começou a se lembrar do sorriso dela naquelas tardes onde o churrasco e a bebida na casa do Mágico eram o que menos interessava, a conversa era o mais precioso naqueles encontros, onde sempre notava quando Aninha começava a beber, certamente ela sentia falta de uma família, de alguém que se importasse com ela. Régis entendia esse sentimento, pois Eliana, quando entrou em sua vida, o preencheu nisso. Lembrou-se de Neguinho da Mancha na Mão e de sua namorada que ele ultimamente dizia a todo momento que era sua salvação, e devia ser, afinal ele largou a vida bandida, não teve coragem de matar o parceiro, deixou Aires fazer o serviço, segundo testemunhas, Neguinho da Mancha na Mão nem viu o que acertou seu rosto e seu peito, Régis chegava no raciocínio que no final os pecados eram cobrados, lembrou-se de Lúcio Fé e das suas observações oportunas, pensou no sorriso sincero de Celso Capeta, durante o torneio de bilhar no qual Régis perdeu para ele e Celso lhe deu a taça, e por último pensou no Mágico, que além de ficar fazendo aqueles truques a todo momento [...] lhe ensinou muito mais do que devia ter ensinado, que a vida é um funil e só quem passa é quem se adapta a cada nova situação (pp. 240-241).

A transcrição acima mostra alguns sentimentos do protagonista, seus pensamentos já melancólicos diante da vida; reconhece erros e fala na possibilidade de salvação ou da saída da vida bandida, mas ele está próximo do fim. Há outras traições. O assassinato de Celso – que suspeitava, junto com Aninha, que havia algum acordo feito por fora do grupo – ocorre em frente à padaria, para onde tinha ido. Pego de surpresa, um homem sai de viatura da polícia e lhe faz disparos; em seguida, a polícia põe a arma na

mão do balconista do estabelecimento, ameaçando a família dele no caso de abrir a boca. Vão à casa de Celso e levam o dinheiro do Banco. A morte de Neguinho ocorre em seguida. Neguinho consegue avisar a Aninha que Celso tinha sido baleado, não sabendo que é o próximo. O policial Aires é o executor. A morte de Neguinho é lamentada por todos os que o conheciam, por sua bondade e educação.

O personagem Dinoitinha – criança de no máximo seis anos de idade, vendedor de flores nas ruas e que já faz pequenos furtos – tem passagem importante no romance, por meio de atitude que pretendia ser de alerta a Régis. É Dinoitinha quem bate no vidro do carro em que estão Régis e Celso Capeta – enquanto aguardam Mágico negociar o sequestro com Modelo (situação que poderia ter desfecho diferente para Mágico) – e avisa para Régis que adiante dali havia viaturas da polícia. O líder sabia disso, pois o posicionamento era parte do esquema; porém, como Celso também ouve a informação, não poderia ignorá-la, sob pena de grande suspeita por parte de Celso. Régis, então, teve que sair do local, modificando também o rumo dos acontecimentos.

Foge do controle o resgate, agora de Ricardo, filho de Régis; este vai levar para Modelo a parte que lhe coube do dinheiro surrupiado do Banco, acrescido do valor que correspondeu à Aninha, pois sabe que Modelo não abrirá mão de receber o dinheiro da parte dela. Régis exige ver seu filho antes de entregar o dinheiro; consegue e está com ele ao seu lado quando se surpreende com forte ardor no peito. Havia sido baleado por Modelo, que também recebe os disparos de Régis. Modelo cai. Regis consegue ir para sua casa, onde termina de morrer sem ter conseguido dizer para Eliana, sua esposa, onde estavam dinheiro e jóias e para que ela fugisse de casa urgentemente.

Modelo é achado caído no chão pelo intelectual Paulo, que saía da padaria carregando pães. Quando percebe que é Modelo quem está baleado, mas respirando, considera a cena um presente de Deus. Na guerra entre as gangues, Modelo havia matado Auxiliadora, então namorada de Paulo e tia de Neguinho da Mancha na Mão. Paulo havia sofrido muito com a morte de seu grande amor; tido como boa pessoa e muito trabalhador, odiava morar naquela região periférica de São Paulo, onde as pessoas não tinham educação nem respeito e onde “todo dia era dia de ver o álcool anestesiar homens, mulheres e até crianças” (p. 77). Leitor de Tchecov, Hesse e Gorki, o sonho de Paulo é o de salvar os meninos das ruas, por meio de organização que não consegue fundar por falta de verba. Sem história no mundo do crime, aproveita o então presente que Deus

lhe deu: larga os pães que comprou e aperta o pescoço de Modelo até o fim, vomitando em seguida. Enquanto está sufocando Modelo, Paulo sorria, “sorria muito” (p. 249). O bandido mais bárbaro de todos tem sua morte iniciada pelos disparos do bandido rival, mas efetivada pelo único personagem intelectualizado da obra.

Paulo distingue-se de todos os demais em termos culturais e de educação. Desprovido de sonhos quando pequeno, abrigava-se nos livros. É metalúrgico. Perde o pai em tragédia e é abandonado pela mãe; no passado, havia muita violência em seu lar, quando sua mãe sofre as violências do marido. Quase não liga a TV, pois prefere as leituras e a escola. Em geral, os demais personagens não se instruem. Dinoitinha sente-se deslocado no colégio; só fica à vontade para visitar a fila do lanche mais de uma vez; Lúcio Fé, com 20 anos, sente vergonha por não estar na escola, mas não faz por onde frequentá-la. Evita o encontro com os alunos da turma da noite que está saindo da aula; se o vissem, diriam que ele deveria estar estudando. Nessa ocasião, pula o muro do colégio e passa em frente a cada sala de aula; também relembra o lanche; Nego Duda, quando assalta uma pessoa na saída do metrô, joga no bueiro os livros e os cadernos e fica só com o que lhe interessa, como a mochila. Celso só apronta confusão em colégios e considera que eles são uma perda de tempo, tanto que deixa os estudos na sexta série. Modelo só estuda até a sétima série. Régis, quando relembra sua infância, destaca sua imagem de menino com os cadernos debaixo do braço caminhando, “talvez fosse para a escola, mas talvez não” (p. 155). O “agente civilizador”, a escola, como diz Tezza (2007, p. 130), passa longe dos destinos desses personagens.

Quanto à Aninha, não há menção sobre escola em sua vida. Ladra e assassina, migra de cidade baiana para São Paulo, depois que sua mãe morre cheia de dívidas por conta de chácara que ela e o marido alcoólatra não conseguem tocar; e depois também de seu pai querer transar com ela (a filha) todos os dias. Aninha difama seu pai por toda a cidade e ele se perde de vez nas bebidas. Depois de um ano morando naquela periferia de SP – “cidade-monstro” (p. 21) –, já dominava arma de fogo. É valente e não vê muita saída para sua vida, não consegue achar algo que a fizesse ganhar dinheiro honestamente. “Não se via e nem queria várias profissões” que acabam sobrando para o tipo de pessoas que conhecia; porém, sonhava (como uma Macabéa<sup>26</sup> nada romântica) em ser “atriz principal do filme de terror daquelas pessoas idiotas, a que escapa da cadeia numa

---

<sup>26</sup> Personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, novela publicada em 1977.

fuga cinematográfica” (p. 201). Tem sonhos como mulher e ao sair de São Paulo, com o dinheiro roubado no bolso, pensa em um futuro melhor e bem diferente.

Neguinho da Mancha na Mão é destacado em estudo realizado por Cruz (2009), que faz a observação de que ele é o único da “quadrilha” de Régis “sem lembrança alguma da infância”; reconhece que a arma de fogo é, em Neguinho, “extensão natural de seu corpo”. É que na apresentação que o narrador faz desse personagem, ele diz: “nunca havia passado o dia todo em casa, o revólver na cintura era de praxe, afinal os inimigos não dão aviso prévio” (p. 21).

O ladrão e assassino Celso Capeta, desde pequeno, “não teve muito estímulo pra organizar seus pensamentos para um lado positivo [...] só via maldade [...] sua visão sempre fora totalmente de guerra, cresceu assim”. Não conheceu seus pais verdadeiros e os adotivos abriram mão dele; desde pequeno consome maconha e cocaína e, às vezes, “de tão chapado”, (p. 17) abraça poste. Acredita em Deus e na justiça divina, sendo também “revoltado ao extremo”. Em outros momentos, repara os jardins das casas e a “bondade do ser humano se acendia dentro dele” (p. 18). Para Celso, trabalhar para terceiros era, simplesmente, igual a “ser escravo moderno”. Quando trabalha como ajudante de pintor, em casa de ricos, sente-se mal, pois a comparação com a sua forma de viver e de morar é inevitável. Celso é bastante pressionado por seu pai para arranjar emprego; ele pelega, mas a exigência de experiência o desanima. Seu pai estabelece prazo para que ele consiga trabalho e Celso tenta lhe explicar que “havia procurado emprego de tudo que era coisa, que várias foram suas decepções e que até para vaga de faxineiro havia concorrido e não havia conseguido”. Seu pai não crê nisso e sua mãe diz na rua que seu filho “estava virando vagabundo” (p. 96). Esse personagem, então, resolve assaltar pessoas para poder ter dinheiro e contribuir com as compras para sua casa; amplia essa prática e se desgosta de vez da vida quando seu grande amor se casa com outro homem.

Lúcio Fé é frequentador de missa; adora criança e tem vários afilhados. Era forte na bandidagem e alguns diziam que ele “tinha pacto com o cão”, pois era o “mais considerado na quebrada” (p. 26). Lúcio “odiava morar em barraco de madeira” e quando saía não deixava de colocar a touca, pegar a pistola e beijar a “imagem de Jesus”. Com 20 anos de idade, está fora da escola vagando pelas ruas. Certa vez, vai sozinho e es-

condido para dentro do colégio onde estudou e, no local que lanchava, começa a “cheirar pó branco” (p. 145).

Mágico não vê seus pais com frequência e sente falta deles. É casado e tem filhas. Escreve a seu pai manifestando reconhecer a dedicação dele para com o filho e os conselhos que ele até vai “bordando em sua memória” (p. 166). Fala das dificuldades da vida e que está montando negócio com Aninha, Régis e outros porque eles sabem trabalhar. Assim que esse negócio se resolver, vai visitá-lo e à sua mãe. É da classe média e mora no bairro do Morumbi Sul, sendo que antes havia morado muito mal. Tal fato é sempre lembrado entre os comparsas, mas não é Mágico o personagem que ostenta. O que ele queria é o “que todos querem, a merda do dinheiro” (p. 168). Competente em suas atribuições nas atividades, não consta que tenha cometido assassinatos. Na ação do assalto chega a rezear não receber sua parte, mas o narrador fala por ele: “sabe que eles não seriam tão meticulosos assim, para na hora da divisão o deixarem de fora, logo ele que bolou toda a idéia, que organizou tudo detalhadamente” (p. 167).

O líder Régis teve infância difícil. Adulto, não perde o hábito de beijar o crucifixo que lhe adorna o pescoço. O que arrecada dos “serviços” que realiza – que não é pouco – gasta com armas, drogas e motos, além de “gastar bastante para manter o apartamento” (p. 59) onde mora Vânia, sua amante, com “tudo do bom e do melhor para ela” (p. 61). Seu sonho, o de ter sítio onde pudesse morar com a família, já poderia ter sido realizado não fossem seus exorbitantes gastos. Para adquiri-lo, pensa que é necessário ter “muito dinheiro na caderneta de poupança” e ser “dono de um mercado ou até de um posto de gasolina”. Régis chega cauteloso em SP, observando a malandragem, afinal o seu principal ditado era: “Em rio que tem piranha, boi toma água de canudinho” (p. 14). Em relação à repressão policial, Régis não tem preocupação, pois considera que os policiais militares de São Paulo são de “nível bem baixo e facilmente compráveis com notas de 50 reais” (p. 15).

No seu envolvimento com novos aliados em São Paulo, Régis esteve sempre de olho em como poder controlá-los, dizendo que aprendeu no Rio de Janeiro que “otário tem que virar esquema”. Uniu-se a Aninha, Celso, Lúcio e Neguinho porque se eles não fossem comparsas, acabariam se confrontando. No passado, já havia sido preso e teme ser pego novamente. Segue firme em sua vida, com “atenção constante”, este seria o seu “passaporte para a vida” (p. 16). É assassino, ladrão, viciado em tudo. Quando Régis

está morrendo, recorda do nascimento de seu filho Ricardo, que era a “coisa mais meiga que já viu”; havia jurado que “dali em diante faria tudo para dar o melhor para ele, que esqueceria de si próprio e de suas vontades” (p. 250). Quando criança, brincava com latas de sardinha furadas; sonhava aprender karatê, gostava de Bruce Lee, do seriado *Trovão Azul* e queria ter também o canivete do MacGyver.<sup>27</sup>

O pensamento de Régis acerca de suas ações pode ser traduzido em torno da palavra “necessidade”. Ele considera todas as pessoas normais umas desgraçadas; reconhece que o Estado dá proteção a elas contra os delinquentes, mas é de opinião de que o “certo seria aceitar que ele e os que conhece são delinquentes por necessidade, por querer também participar das melhores coisas da vida”. Fica evidente, no entanto, que a palavra em questão perde o caráter de indispensabilidade. O narrador anota que ele se sente um herói, afinal, “estava jogando certo no jogo do capitalismo” e esse jogo nada mais significa que “arrecadar capital a qualquer custo” (p. 154). Digamos que ele joga coerentemente com o jogo do capitalismo.

Para viver o dia a dia com tal raciocínio há de se livrar, primeiramente, de todo tipo de valores não materiais, assimilar uma espécie de “cegueira moral”, como sintetizam Bauman e Donskis; tornar-se disposto não a sobreviver acima de tudo, mas a apostar no caos e na desgraça, acima de tudo, mergulhando, definitivamente, na marginalização. Para comprovar, Modelo é delinquente cômico de que o jeito certo de ganhar dinheiro era igual ao praticado pelo Estado: repressão e dependência (p. 75). Sem amigos, ele e seus melhores parceiros, como também Nado, o dono de bar, foram ganhando “status de perigosos, devido a algumas mortes que promoveram com a ajuda de policiais” (p. 142).

A dependência, no caso, refere-se à dependência química. O incentivo ao consumo de drogas, a formação contínua de novos consumidores e dependentes, exigirá, depois, altos pagamentos aos traficantes. Isso movimenta, acirra e incentiva o tráfico de drogas, valorizando essa moeda em tão altos níveis que estabelece poder extremo aos agentes do tráfico. A dependência sustenta esse comércio e movimenta tantos outros tipos de ações ilícitas. O bandido Modelo, para amedrontar os consumidores das drogas que vende e que não lhe pagam devidamente, faz uso de rifle de assalto AK-47, uma das melhores armas já construídas no “império soviético” (p. 75). Tal armamento é a face da

---

<sup>27</sup> Personagem de série americana de mesmo nome, cujo criador é Lee David Zlotoff. Exibida de 1985 a 1992. (Fonte: Wikipédia)

ostentação, cujos exemplos são fartos, e esse cenário movimenta todo o universo de indústrias que fabricam não apenas armamento, mas milhares de equipamentos de segurança e de sensação de segurança, sem falar nas inúmeras empresas que oferecem serviços de proteção. Toda a cultura do medo, portanto, interessa, e muito, ao capitalismo.

Para impressionar, Modelo se utiliza de arma 380mm para matar o personagem Sem Janta porque este o havia encarado. Régis, que soube disso, argumenta que a ação marca bem o perfil da facção rival. Já os exemplos de ostentação em relação a Régis, que insiste em se considerar diferente, talvez mais humano, ele diria, não são tão diferentes assim, apenas gasta mais com outros tipos de luxo e mata com mais rapidez as suas vítimas. Reconhecemos que vão por água abaixo os argumentos desse personagem sobre os delinquentes, posto que agem, ele e os demais, para muito além da necessidade e seus prazeres são estranhos, mórbidos, grotescos. Até a relação sexual de Régis e Vânia faz jus ao comportamento dele, cujo desempenho era brutal: gostava de sufocá-la até o limite, de fazê-la engasgar-se, com muitos gestos violentos; também se utilizava de “champanhe de primeira”, inspirado “nos rappers americanos” (p. 59), que ostentavam. Por pagar o apartamento e as despesas da amante, sentia-se no direito de não poupá-la de qualquer dor. Vânia aceita e acaba por incentivar o companheiro apelidando o órgão sexual dele de “tomahawk, em referência ao poderoso míssil americano” (p. 66).

É sempre questionável uma possível justificativa para que se tire a vida de uma pessoa e tal tema é parte da literatura universal. Está em Gorki, Kafka, Borges, Graciliano, Shakespeare, em Rosa, conforme lembrado por Ginzburg (2013, pp. 6-7), em seu estudo literário envolvendo violência e melancolia. O trecho destacado está em *Grande sertão: veredas*, na voz de Riobaldo:

quando eu estava assim, cada de-manhã, com raiva de uma pessoa, bastava eu mudar querendo pensar em outra, para passar a ter raiva dessa outra, também, igualzinho, soflagrante. E todas as pessoas seguidas, que meu pensamento ia pegando, eu ia sentindo ódio delas, uma por uma, do mesmo jeito, ainda que fossem muito mais minhas amigas e eu em outras horas delas nunca tivesse tido quizília nem queixa. Mas o sarro do pensamento alterava as lembranças, e eu ficava achando que, o que um dia tivessem falado, seria por me ofender, e punha significado de culpa em todas as conversas e ações. O senhor me crê?

No estudo daquele teórico, é dito que muitas obras literárias possibilitam “observar as possíveis motivações que levam personagens a matar, ou de modo mais geral,

a realizar atos agressivos” (p. 7), citando clássicos como *Hamlet* e outros. Não é nossa questão principal a refletir neste momento, mas o presente livro contribui com o estudo dedicado sobre o tema no campo ficcional, sendo que, aqui, na verdade, quase tudo contribua para que a leitura não seja feita nesse campo. Essa afirmação não se deve simplesmente ao fato de que a obra toca em assunto tão frequente na realidade, mas porque contém elementos, dentro de um quadro geral, que permitem reflexões que ultrapassem análises neuróticas e obsessivas sobre o assunto. É o professor Ginzburg quem, sensivelmente, observa:

A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção (p. 24).

Acreditando nessas palavras, fortemente, e na tentativa de ruminar sobre a violência, pensamos, primeiramente, no perfil nada elogiável do delegado Mendonça, que está bem de acordo com o mundo da criminalidade. Seu dia é exaustivo porque precisa “enfiar cocaína na boca do viciado, comandar os PMs para bater corretamente em marido valente, forçar suspeito a assinar o boletim de ocorrência”. Em casa, sua diversão consiste em acessar a internet e então explorar o “mundo que mais gostava” (Ferréz, 2003, p. 119): ver as fotografias com cenas de pedofilia com as quais obtinha imenso prazer. A toalha lambuzada é jogada no cesto para que seja lavada por Carol, a esposa.

As grandes e especiais ações são realizadas em convivência com aqueles que seriam as vítimas e/ou os punidores. No caso do assalto ao Banco, o gerente foi facilitador e beneficiário; os quadrilheiros também observam que o Banco não sofreria prejuízos, pois o “seguro pagaria tudo”. E até a seguradora sairia ganhando, “pois quem faria seguro se não houvesse assalto?” (p. 171). E no final de tudo, quando ganhassem o dinheiro, os da classe alta ficariam “todos felizes em algum iate bebendo” (p. 168). Na ação do roubo de carga transportada por caminhão também dela participam – até como mentores – os respectivos motoristas, por bom trabalho de convencimento feito pela facção, em especial por Régis. A ideia central é evidente, sempre a divisão do lucro; e se a carga é boa, os motoristas encarregam-se de avisar a quadrilha. Assim está dito no trecho a seguir, que decorre do fato de Mágico perceber que Régis está esnobando com seu “som robocop” no carro. Este tenta se explicar:

\_ O que deu lucro, Mágico, foi aquela fita dos caminhões, paramo dois de fita dada pela escolta e ficou tudo limpo.

\_ Mas deu tudo isso de dinheiro?

\_ Claro que deu, mó dinheiro, num é carga de papel higiênico não, João, o bagulho foi doido, só de nota de 100 o lucro veio.

\_ E os motorista?

\_ Aí que ta, né, ninguém encosta neles, eu chego na moral e dou idéia, é geralmente uns tiozinho que lembra meu pai, lembra o seu, ta ligado, aí num vou fazê maldade, então eu troco idéia, falo que neles ninguém encosta, que o caminhão vai ser abandonado em breve e sem um arranhão, afinal muitos deles ainda tão pagando o caminhão, aí dou idéia, pago até almoço pra eles

[...]

\_ João, cê num intende [...] a gente fala do seguro, fala da falta de assistência das transportadoras com eles, lembra eles das falta de atenção, e todo funcionário quando é colocado frente à realidade se desespera. E pior que nós temos a razão, eles viajam até mais de 48 horas acordados, correndo mó risco de catá um ladrão sangue ruim aí, que mata sem dó, que num tem um conceito, que apela pra cruel mesmo, e tudo isso convence o tiozinho. Fora que nós, quando vê que o caminhão ainda ta sendo pago, a gente espera uns meses e deposita o dinheiro pra ele quitá a dívida. Já teve uns três casos assim, de os tiozinhos quitarem o caminhão e dar várias cargas (p. 125).

Trata-se, como se vê, de uma rede ampla de interesses. Por meio dela, ficam estabelecidas as facilitações e subornos; generaliza-se a corrupção e os “negócios” vão sendo vitoriosos, pelo menos provisoriamente. Os personagens José Antonio (frequentador e adepto de igreja evangélica) e Paulo têm importância no romance sem que participem de gangues. Ambos moram na mesma região que os demais e não só conhecem os delinquentes como vivenciam forçosamente (e até absorvem) todas as ações cometidas e a atmosfera do lugar. Seja lançando o nome de Deus, beijando a imagem dele ou buscando aprendizado em livros de autores consagrados, os dois personagens sucumbem ao crime. Um, José Antonio, roubando a própria igreja para ajudar o próximo (Dinoitinha) e apoiando assassinatos quando os considera justos; o outro, Paulo, matando, para vingar a morte da namorada.

Paulo é aquele que se abriga nos livros. A obra literária que ele mais aprecia (assim como o autor Ferréz) é *A batalha da vida*, de Máximo Gorki, já mencionado aqui. Esta – que é uma das obras autobiográficas que o autor publicou – serve-lhe de inspiração na vida. Em tal livro lê-se o que preferimos aqui trazer do próprio prefaciador:<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Prefaciador: Paulo Azevedo.

[Gorki] mostra como do subsolo da vida emerge o homem em toda a monumentalidade de sua grandeza, como se sobrepõem os elementos de clareza e criatividade, de que maneira triunfa o lado bom e humano da vida, despertando no indivíduo uma inquebrantável esperança no seu próprio renascimento (em Gorki, 1991, p. 8).

*A batalha da vida* sintetiza a formação de seu escritor, trazendo consigo a importância da história de seu tempo e a maneira como foi aprendendo a ver e compreender o mundo. Ainda que sejam extremamente sofridos, miseráveis e dramáticos os episódios de seus personagens, essa obra de Gorki, em especial, recusa o pessimismo e a injustiça, no sentido da valorização, respeito, crença no ser humano e amor à vida. Pechkov pondera: “Eu sabia que só amando aos homens fortemente, apaixonadamente, é que se podia encontrar a força necessária para descobrir e compreender o sentido da vida” (Gorki, 1991, p. 26).

Essa concepção motivadora, bem como outras expressas por Gorki, estabelece elo com *Manual*, justo pelo contrário do que nele se encontra; pelo que se distancia da crença no homem; no amor à vida; na resistência ao meio em que se vive. Arriscamos na afirmativa de que, pelo seu oposto, *A batalha da vida* pode explicar *Manual*, de Feréz, lembrando que este é quem trouxe a referência a seu livro. Tal crença no homem era por amor a ele, mas não era nem cega, nem ingênua, tampouco desprovida de conflitos.

Gorki teve uma vida duríssima, miserável, melancólica, de busca incessante por entender seu papel no mundo; seu posicionamento e entendimento das coisas e do homem frente à realidade política, à religião, à ciência. Ouvia e procurava os intelectuais, sempre ambicionando conhecer e aprender, e convivia com os mujiques mais miseráveis e ignorantes discutindo e aprendendo também com eles as coisas da vida. Ele dizia em sua *Batalha*: “A vida desenrolava-se na minha frente como uma corrente sem fim de hostilidade e crueldade, como uma luta ininterrupta pela posse de coisas sem valor” (p. 86).

É forçoso, pois – em se tratando de coisas sem valor –, que retomemos o pensamento sobre necessidade, assunto que Gorki menciona em diversos momentos de sua narrativa autobiográfica, sempre no sentido de determinar de que realmente o homem precisa para viver. Para ele, de muito pouco. Ao retomarmos tal tema, refletimos sobre as necessidades do homem contemporâneo, que está inserido em uma sociedade cuja produção é desenfreada e associada a apelos comerciais mais sedutores e insistentes.

Essa façanha do capitalismo relaciona-se diretamente à desvalorização das coisas que, de fato, possuem significância, no fim das contas. Essa é uma mudança no viver: o consumismo é obsessão na sociedade e, cada vez mais, é desejável a aquisição de um bem material e sofisticado, que será superado por outro em pouco tempo, para que o homem tenha prazer, em detrimento da própria relação humana, em suas infindáveis formas. Infindáveis são também as consequências da inversão de valores, que resultam em embrutecimento generalizado.

Gorki, quando mencionou sobre “a corrente sem fim de hostilidade e crueldade”, também reconhecia, naquele momento, algo expressivo e que lhe era doloroso perceber: “Eu via que em quase todos os homens coabitavam em desordem as contradições não somente em palavras e ação, mas também dos sentimentos, o seu jogo caprichoso era-me doloroso. E, o que era bem pior, esse jogo encontrava-o em mim mesmo” (p. 87).

Essa observação contribui, mais uma vez, ao entendimento da obra de Ferréz, agora na tentativa de refletir sobre os personagens Paulo e José Antonio. O ato assassino do primeiro foi de impulso, mas foi uma opção, certamente, que não lhe pareceu estranha ou impraticável. Paulo, preso ao sentimento de ódio que não lhe escapa, sucumbe ao meio em que vive ao, sem pestanejar, vingar a morte de Auxiliadora. Foi uma vitória do meio sobre o homem; uma oportunidade dada ao personagem para que deixasse exteriorizar suas contradições. Cada um ali tem sua lógica de aceitação para atitudes desse tipo, que são individualistas, carecem de posicionamento claro sobre as coisas. O que eles, inclusive e, principalmente, o protagonista, entendem bem é o submundo e nele dão braçadas largas.

José Antonio – batalhador, miserável e crente em Deus – também se destaca por suas ações desalinhadas: sempre cumprimenta Régis e o considera “cara justo”. E o narrador esclarece: “Mas o sentimento bom que José Antonio nutria por Régis não era gratuito, se devia ao fato de ele ter matado Adilson”, personagem que havia roubado todo o pagamento de José Antonio e, assim, procedendo na contramão de espécie de lei que existe na favela, em nome do “respeito mútuo para com os moradores” (p. 107). É o “bonzinho da família”; acha que “amigo que é amigo num quer o dinheiro do outro” (p. 35). Contrário à violência, sofredor por várias circunstâncias de carência e dificuldades, José Antonio “achava honroso” que os delinquentes, como Régis, roubassem fora da periferia, “pelo menos roubavam quem tinha” (p. 107). Como vários personagens, José

Antonio mantém apego formal com Cristo, ao mesmo tempo em que tem pensamentos (e não ações) favoráveis a violência; considera, por exemplo, que Adilção, no caso, mereceu pagar (ser morto) por ter roubado seu salário, o que representa certa rendição.

Arrematando esses sentimentos comuns de ódio e hostilidade, pensemos na intuição dada ao romance, bem como aos seus capítulos, posto que o autor antecipa a ideia do acontecimento ou do sentido pretendido. O título aponta que seguir os caminhos do crime decorre do sentimento de ódio ou que a sociedade como ali estabelecida promove o surgimento de delinquentes. Parece-nos nítido que Ferréz comunga com a tentativa de problematização, colocando uma chave de interpretação pessoal (aqui utilizando as palavras de Lima, 1998, p. 99), e com isso canalizando para determinado viés à compreensão da obra, que pode ser parcial, e que pode ser também mera simulação ou disfarce.

Ampliando a reflexão, agindo da forma acima exposta, o autor acaba por tentar disciplinar o pensamento dos leitores, por imobilizar a interpretação de seu romance (Orlandi, 1996, p. 16). Além do mais, a palavra “manual” no título, seguida de outra que é quase redundância, “prático”, propõe afastamento do texto literário romanesco. Se um dos sentidos do título é, continuando com Lima, “o anúncio de que o que vem a seguir é um trecho de literatura” (1998, p. 99) temos aí uma sugestão para que seja feito outro tipo de leitura da obra, diferente da leitura de obra ficcional, sendo que essa explícita tentativa de falsear o romance pela verossimilhança que ocorre por vários meios. É válida, literariamente falando, a intenção de despertar a consciência do leitor para a condição humana, para as fragilidades daqueles que extrapolam a ordem e a vida para fazer as coisas segundo suas limitações culturais e urgências de vontades, tanto que *Manual* apresenta alguma sintonia com a obra-referência a Paulo e a Ferréz.

Em *A batalha da vida* (Gorki) existe a convicção de que todos têm salvação, porém é necessária a vontade de aprender; de buscar leituras importantes; de educar-se; de deixar prevalecer o amor e respeito entre todos; a vontade de posicionar-se politicamente; a vontade de cultivar as coisas básicas da vida, como o afeto. Nessa obra há um trecho, como o a seguir transcrito, que é dito pelo narrador Pechkov, lamentando que alguns homens “pensavam na vida e falavam daquilo que lhes interessava, sem quasi se escutarem uns aos outros”, bebendo e deixando se arrastarem em recordações como se eles estivessem chegando “às últimas horas de sua vida”. Eis o relato:

Isso me afastava de Bachkin e Trussov [camaradas]; todavia, eles agradavam-me, e o que eu tinha sofrido logicamente havia de me arrastar após eles. A esperança desiludida de me educar, de começar a instruir-me atraía-me para eles. Nas horas de fome, de rancor e de angústia, sentia-me capaz de cometer um crime e não somente contra a ‘instituição sagrada da propriedade’. Somente o romantismo da juventude impedia-me afastasse da senda que fora condenado a palmilhar. Além do humanitário Bret Harte e dos romances de ambiente social, tinha já lido um bom número de livros, e essas leituras despertaram em mim aspirações a qualquer coisa de vago, mas de maior importância que tudo aquilo que eu via em redor de mim (Gorki, 1991, p. 17).

A força do personagem diante da vida, cuja ambição era entrar para a faculdade, pode ser sentida igualmente nessa passagem:

Aprendera a sonhar extraordinárias aventuras e arrojados empreendimentos. Isso me ajudava bastante a vencer os dias penosos da minha existência e, como estes não eram poucos, entregava-me cada vez mais a esses sonhos. Não esperava socorro de ninguém nem aguardava qualquer acontecimento feliz que me valesse; pouco a pouco, uma vontade inquebrantável se desenvolvia em mim e, quanto mais difíceis eram as minhas condições de vida, mais eu me sentia forte e até inteligente. Compreendi bem cedo que é a resistência tenaz ao meio em que se vive que faz o homem (p. 14).

Com uma passagem como essa, fica estabelecida a questão-chave. A não compreensão ou aceitação da resistência ao meio, por mais rude, penoso e difícil que seja, que dá origem – hipoteticamente falando – ao surgimento de personagens como os vistos em *Manual*, com os agravantes decorrentes da sociedade. Os delinquentes de Ferréz são também *outsiders*, se considerarmos os estudos de Wilson (1985). Dissecando os romances *Os irmãos Karamazov* e *Noites do subterrâneo* – este considerado “marco inicial para o tratamento do *outsider* na literatura moderna [...] ao lado de *Der Steppenwolf* (*O lobo da estepa*), de Herman Hesse” – Wilson indaga se o homem “realmente [será] incapaz para o mal absoluto”, se ele “sempre luta por aquilo que instintivamente apreende como sendo o bem” e conclui que para o “criminoso”, o crime é cometido como “resposta às complexidades da vida social”. Wilson apresenta frase do “personagem-barata de Dostoievski” que é dita aos gritos: “Vá para o inferno com o seu sistema. Exijo o direito de viver como eu quiser” (p. 157).

Tal dito é curto e direto. A civilização não é capaz de amansar o coração e as atitudes humanos. Os personagens de *Manual* não recebem estímulos da sociedade e/ou das instituições que lhes apresentem horizontes diferentes e mais amenos, com sucesso.

Tampouco eles se abrem ou se demonstram dispostos a uma vida diferente. Parecem também gritar que exigem viver como querem; e exigem, de fato, pois portam armas de fogo não apenas como ameaças ou intimidação. Para eles, não há sequer a “esperança desiludida” de que falava Gorki; a marginalização é a saída e a salvação; a forma de viver a realidade e a de também morrer em razão dela. Desarmados, são miseráveis sem rumo e sem educação. Nesse sentido, Eagleton nos alerta em seus novos estudos literários acerca da tragédia de que “Ferir a nós mesmos e aos outros é a única maneira de podermos triunfar sobre uma Natureza sem significado, removendo as suas limitações e penetrando no vazio, onde tudo é permitido e nada importa” (2013, p. 360).

Vale ressaltar que Pechkov (de *A batalha da vida*) recebe incentivos por parte de vários homens para que se tornasse um sábio; muitos deles diziam que Pechkov havia nascido para as ciências. Ele diz: “eu não tinha tempo para trabalhar; precisava me instruir” (Gorki, 1973, p. 21). Posteriormente, devido à chegada do inverno, precisa trabalhar permanentemente. Emprega-se em uma padaria, pois seu entendimento era de que o pão que comia, o dos outros, “era-[lhe] amargo” (p. 36). Aos seus colegas de trabalho costumava contar-lhe histórias no sentido de levar esclarecimentos a eles; isso que fazia lhe dava orgulho algumas vezes. Em outras, por considerar fracos os seus conhecimentos “de resolver os problemas mais simples da existência”, “tinha a impressão de ser lançado numa fossa escura onde os homens pululam como vermes cegos, tentando somente esquecer a realidade e não encontrando esse olvido senão nas tabernas e nos frios amplexos das prostitutas” (p. 36).

No romance *Manual* é bem marcante o aspecto da falta do trabalho e da educação no meio social apresentado. Além disso, deve-se perceber que há também silêncio em relação ao trabalho formal, posto que muitos dos delinquentes abandonam por completo a possibilidade de assumir profissões e cargos. Nas distintas conjunções apresentadas verifica-se que com a não formação deles, a ambição extremada e o sentimento de obter bens materiais a qualquer custo, dificilmente haveria um emprego que pudesse fazê-los satisfeitos. Cada um tem muitas necessidades, para além do essencial. Lá em *A batalha da vida* há passagens em que alguns personagens pregam / defendem a inutilidade do trabalho já que o homem necessita de pouco para viver. Diz ao protagonista o operário Sormov: “[...] meu amigo, nós não temos necessidade de nada; tudo é inútil. As

academias, as ciências, os aeroplanos, tudo é inútil. Só precisamos de um lar tranqüilo e de u'a mulher a quem beijarmos [...]” (Gorki, 1973, p. 37). Outro universo!

Nos tempos mais que fragmentados, precarizados e tentadores de *Manual*, o tráfico de drogas e de armas é o caminho da obtenção de dinheiro suficiente à sobrevivência e às ostentações, uma vez que essas mercadorias são altamente rentáveis e o dinheiro é liberado na hora, segundo normas severas que não se encontram anotadas em qualquer lei e que não permitem calotes. Ferréz coloca em sua obra o aspecto do desemprego e da recusa por empregos formais. O comentário colocado por parte de Aninha, conforme dissemos, tem fundamento na história no sentido do “desencanto do mundo e do consequente desencanto do trabalho”, tese estudada por autores como Habermas e Dominique Méda (Antunes, 2011, p. 112); porém, é claro que esse argumento não se liga à lógica direta (ou indireta) da delinquência.

O mundo do crime é presente no romance como um tipo de trabalho terceirizado, na categoria de serviços e projetos, só que na ilegalidade. Em torno do tráfico de drogas e do incentivo ao consumo e à dependência, delinquentes exercem trabalhos esporádicos, para vários clientes. Eles são seres sociais que se impõem na guerra capitalista, de forma virulenta, em um meio no qual empregos e trabalhos são precários e cada vez mais precários. Para ilustrar, apresentamos as palavras de Antunes. Para ele,

cada vez mais homens e mulheres trabalhadores encontram menos trabalho, esparramando-se pelo mundo em busca de qualquer labor, configurando uma crescente tendência de precarização do trabalho em escala global, que vai dos Estados Unidos ao Japão, da Alemanha ao México, da Inglaterra ao Brasil, sendo que a ampliação do desemprego estrutural é sua manifestação mais virulenta (p. 104).

Evidente, ressaltamos, que o autor não está se referindo às ações e/ou aos trabalhos esporádicos ilegais. No filme documentário *Violência S. A.* (Jafet e outros, 2005), que trazemos em associação, é demonstrada como age a cultura do medo e da segurança, bem como a existência de bandidos que, de tão experientes, têm um projeto útil ao meio. Apresentam-se como prestadores de serviço de consultoria a novos bandidos. Representados pela dupla VR e Bililico, esses empresários alertam os novos bandidos sobre a forma de agir em diversas ocasiões, nas abordagens às “pessoas do bem”, com o que se preocupar na execução de determinada ação; conhecem os artigos mais importan-

tes do Código Penal Brasileiro e alertam sobre eles quanto às penalidades que podem sofrer.

Nessa obra de Ferréz, Régis, o líder, chega a fazer papel próximo ao de consultor. Procurado por Nego Duda, este lhe pede orientação sobre como proceder para realizar ação que lhe renderá um bom dinheiro: o assassinato de um homem. Régis lhe orienta dizendo que ele não deve arranjar problemas; que essa morte pode ser de pessoa de outra área e isso pode ter complicadas consequências. O ideal, Régis ensina, é que Nego Duda receba o dinheiro do interessado no assassinato e, em seguida, mate o mandante, no calçadão de uma escola (para facilitar empurrar a pessoa), poupando aquele que seria, de fato, morto. Nego Duda procede da forma como Régis fala, só não sabia que o Régis estaria lá para lhe matar também e ficar com o dinheiro que ele recebe.

Seguindo na tentativa não de explicar a obra, mas na de compreendê-la por suas referências, destacamos que, no capítulo chamado “A morte é um detalhe”, a voz do narrador aparece sem estar vinculada a algum personagem e ele está falando de um pé-de-pato (um juiz), chamado Valdinei dos Santos Silva, “operário do Estado”. Nesse episódio, o que fica proposto pelo discurso é que as observações acerca dos personagens do mundo do crime e da ausência de oportunidades em suas vidas são realmente intencionais. O curioso é que esteja dito por uma voz não identificada como sendo de algum personagem, mas indicando ser a do narrador, que não é participante da história.

Nota-se tal situação quando Valdinei comenta o discurso de apresentador de programa policial que diz coisas do tipo: “tudo é culpa dos famigerados bandidos”, “que é uma raça que tem que ser exterminada”. O narrador diz que o pé-de-pato é influenciado pelas palavras do apresentador,

tem as cenas gravadas em seu cérebro, a cena da senhora de 72 anos que cata frutas e legumes jogados fora do Ceagesp, tem a cena da família inteira que vive comendo abóbora porque um caminhão tombou próximo a sua casa e eles pegaram o que caiu [...] ele guardou todas as imagens, o apresentador gritou com veemência – e os bandidos lá, comendo bem, os trabalhadores passando fome, e eles lá na cadeia, comendo bem. Ele engatilha, é aceito pelo próprio povo oprimido que ele julga e condena, tem em sua mente o que lhe clicam há anos, que a culpa é deles, da raça inferior, a raça que rouba, que seqüestra, a raça que mata, a raça que não segue as leis de Deus, a raça que tem que ser exterminada (FERRÉZ, 2003, p. 151).

A crítica ao discurso do apresentador de TV é observável quando, logo em seguida a essa passagem, o narrador nomeia o então pé-de-pato e diz que o que ele não sabe é que o “apresentador ganha 200 mil reais para culpar alguém” e continua dizendo que ele, o pé-de-pato, não sabe

é que aquele mesmo apresentador trabalhou na rede de televisão que mais contribuiu para a miséria de seu povo, o que Valdinei, vulgo feitiçeiro, não sabe é que esse apresentador também roubou quando dirigia a empresa do próprio pai, mas, quando a elite rouba, não é furto, é desvio, é mal-entendido, é má administração, é doença, e eles precisavam ser tratados em clínicas (p. 152).

O personagem Régis tem também pensamentos que apontam para o jogo de acusações que não é desprovido de razão. Um exemplo é que ele se sente herói porque considera que está jogando certo no “jogo do capitalismo”, “afinal, os exemplos que via o inspiravam ainda mais”, estes exemplos representam o estímulo... Ele fornece os elementos, apontando que “inimigos se abraçavam em nome do dinheiro na Câmara Municipal e na Assembleia Legislativa, inimigos se abraçavam no programa de domingo pela venda do novo CD, os exemplos eram claros e visíveis, só não via quem não queria” (p. 154).

Estudando Sennett, ele nos traz à lembrança importante dado a este estudo literário. Em *A corrosão do caráter*, ao tratar da vida sob grandes riscos – e, então nós fazemos paralelo com a obra de Ferréz, – ele ensina que:

Correr riscos pode ser, em muitas circunstâncias diferentes, um teste de alta carga do caráter. Nos romances do século XIX, figuras como Julien Sorel, de Stendhal, ou Vautrin, de Balzac, se desenvolvem psicologicamente correndo grandes riscos, e em sua disposição de arriscar tudo tornam-se figuras heróicas. Quando o economista Joseph Schumpeter evoca a criação destrutiva praticada pelo empresário, escreve no espírito desses romancistas: os seres humanos excepcionais se desenvolvem vivendo constantemente no limite. [...] abrir mão do passado e habitar a desordem são também formas de viver no limite. (2012, p. 89-90).<sup>29</sup>

Neste romance trazido para análise como representante da produção literária do início deste século, as figuras que nos apresenta Ferréz vivem em risco, provocam o risco e optam, por toda uma gama de questões, por habitarem a desordem ou por fazerem coro à desordem dos tempos. E eles são desprovidos de caráter. Devido a todos

<sup>29</sup> Julien Sorel: personagem de *O vermelho e o negro*. Vautrin: personagem de *A comédia humana*.

esses motivos, *Manual* não se apresenta como leitura de entretenimento; suas páginas são incômodas e a resolução dada pelo autor é o fim (a morte) de quase todos os personagens-referência. Ao bom entendedor, é fácil perceber que a continuidade da história poderia ocorrer, as condições estão na própria obra, bastando verificar os outros personagens que até então ficaram em segundo plano na trama, mas já apontados ou já colocados no caminho do crime.

Acreditamos que a verdadeira motivação da obra esteja na descrição de vida dos personagens em seus momentos que precederam à marginalização. Por essa razão, o resgate histórico de vida dos principais personagens se fez presente no início deste texto. Apontar o caminho e as circunstâncias como chave interpretativa é questão válida e que proporciona equilíbrio ao romance, posto que nele não se percebe a imposição imediata de ponto de vista, pensando nesse instante na observação de Mamet: “Onde a arte funciona como sintetizador, como o árbitro, cria-se um equilíbrio. Na grande arte – a Bíblia, Shakespeare, Bach – esse equilíbrio é duradouro. Não é que a grande arte revele uma grande verdade; é que ela resolve um conflito – ao *ventilá-lo* em vez de racionalizá-lo” (2001, p. 48)

A força de *Manual* – ou o “potencial contido na sua concretude”, usando a forma de Gumbrecht (2011, p. 26) – está na desesperança transmitida ao leitor, não na violência dos tiros ou no churrasco de perna humana que faz Modelo, ou nos sufocamentos ocorridos. Nessa desesperança está a crueldade da história; a ausência de caráter, a sucumbência ao meio, a falta de perspectiva contribuem para o desalento. A morte fica por isso mesmo.

A epígrafe ao presente artigo, de Guimarães Rosa, coloca em cheque se a morte é apenas para os que morrem. Utilizar-se dessa indagação já é dizer que não. Certamente que não. E reafirmamos essa ideia buscando as palavras de Boldanski reproduzidas no filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (título retirado do slogan constante na fachada de um cemitério) (Marsagão, 2005): “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outra que é gay, outro que ama a namorada. Uma acumulação de pequenas memórias”.

No entendimento de que o que caracteriza uma tragédia não é a quantidade de mortos ou de vítimas, *Manual prático do ódio* eleva a reflexão sobre a vida. Afinal, o

que, de fato, vale à pena em todo o universo periférico, ou não, tão conflituosamente barato?

*O falso mentiroso* – memórias, de Silviano Santiago

## UM JOGO HISTÓRICO-LITERÁRIO

“É o que lhe digo. [...] A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras”.<sup>30</sup>  
(Graciliano Ramos)

Utilizando-se de jogo com o sentido das palavras, das ideias e com o próprio trabalho literário, Silviano Santiago intitula seu sétimo romance de *O falso mentiroso: memórias*.<sup>31</sup> A obra consiste nas memórias do narrador, o também personagem Samuel Carneiro de Souza, 66 anos, artista plástico.

Santiago cria movimento textual que resulta em dinâmica sempre ambígua e conversível. A consciência do narrador Samuel em apontar que existe dualidade de sua identidade é extensiva a outras conjunturas e acaba por sugerir e enfatizar a ideia de que a verdade e a mentira estão contidas uma na outra. Portanto, o discurso narrativo adotado é singular, por ser múltiplo, e, como assumido pelo narrador, repleto de frases de efeito e de outras que se tornam sem efeito pelo jogo construído. Próximo do fim da obra, Samuel pede até desculpas ao leitor – atitude retórica – por tê-lo feito “escravo do sentido próprio e do figurado” (Santiago, 2004, p. 176).

A partir disso, sob muitos aspectos, a obra proporciona fatias de reflexões em áreas importantes da civilização e da cultura. Interessa-nos observar a construção da obra como um todo, em seus vários aspectos, principalmente porque eles devem ser vistos como parte do jogo ficcional, afinal a literatura “não está submetida à prova da verdade” (Fernandes, 1996, p. 23). Dizemos isso pelo fato de que o narrador apresenta, no seu romance, cerca de trezentas referências externas, incluindo fatos históricos, pessoas, lugares – em especial do Rio de Janeiro –, invenções, descobertas...

<sup>30</sup> Comentário do narrador Luís da Silva, em *Angústia*.

<sup>31</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *O falso*.

Cabe-nos, portanto, verificar os sentidos produzidos desses posicionamentos e dessa dinâmica textual. Em geral, as reflexões do narrador são opiniões sobre a arte no mundo moderno e sobre a falta de novidades reais, sob vários aspectos. É verdade, inclusive, que Samuel maneja suas memórias sem perder de vista o aspecto da originalidade durante toda a obra, incluindo-se nesse jogo e nessa história. Em relação aos aspectos civilizatórios, há direcionamento das ideias de Samuel Carneiro de Souza à seguinte tese do historiador Hobsbawm: “No geral, o capitalismo tardio tem assegurado uma boa vida para um maior número de pessoas criativas do que em qualquer outra época, mas felizmente não as tornou satisfeitas nem com sua situação nem com a sociedade” (2013, p. 23).

Nas páginas de *O falso mentiroso* há fugas ao real e à ficção, situação que contribui para a construção das memórias, o que faz de Samuel um narrador problemático, expressão tomada dos estudos de Fernandes, pois ele faz “um inventário de sua vida, um retrospecto, um levantamento, um balanço. Um acerto de contas com o passado”. Samuel apresenta-se como “testemunha de si mesmo” (1996, p. 106), e de seu tempo, necessitando, por isso, de ambos os escapes para envolver o leitor e ganhá-lo para o jogo que oferece. Por acreditarmos que é na própria literatura, ou seja, no próprio fazer literário que está contida a busca da liberdade (política, artística...), da responsabilidade (para com a arte, com a verdade e com a ficção) e da verdade (da vida), o romance de Santiago, parece-nos autêntico. Incita-nos ao conhecimento dos inúmeros temas levantados, ao tempo em que nos demonstra as possibilidades de um texto literário ao ir anulando informações passadas ao leitor. As lembranças da vida pessoal de Samuel vêm à obra acompanhadas desses resgates históricos relevantes.

A vontade do personagem-narrador é a de contar sua própria história para, assim, buscar a sua verdade, resgatar a história para contrapor-la aos tempos atuais. Além disso, com seu jogo de falsas mentiras, ele está colocando em evidência, ou contra a parede, a autonomia da arte, como sugere o crítico Posso ao apresentar a primeira edição e como fica, de fato, manifestado na obra. Para fazer valer sua busca, contradições averbadas no livro, angústias e fragilidades perante seu pai e sua mãe, e para adequar seu discurso – por sinal, bem literário – precisou o narrador apoiar-se fortemente no mundo real, naquilo que é fato, que é a razão e, mais do que isso, naquilo que é pionei-

ro, popular, representativo, original, antecessor na história (em alguns casos), como demonstraremos adiante.

É bom perceber que a ideia da busca e do enaltecimento da originalidade traz contida a ideia do retorno (e até um apego) ao passado, se pensarmos no Romantismo. Os românticos tiveram tal preocupação, justo por buscarem a identidade da nação; aqui, será fundamental verificar uma correlação de forças entre passado e presente; e entre ficção e realidade. Talvez o mais correto seja admitir que, em *O falso mentiroso*, a ficção ampara-se na “verdade externa”, na história real, cabendo ao leitor aceitar ou não os argumentos, participar ou não do insistente jogo duvidoso. A certa altura do livro, o narrador parece estar, ele mesmo, incomodado e precisa dizer, então, que sabe por experiência própria, que “é penoso [...] caminhar inutilmente por tantas páginas impressas e por tão longo tempo” (Santiago, 2004, p. 176).

Quanto à forma, como é igualmente declarado por Santiago, ele se nega à utilização convencional de conjunções adversativas, às frases longas, às construções tradicionais, à camuflagem de suas particularidades. Dessa opção estética resultam frases que parecem quicar de um lado a outro, demonstrando a preocupação do autor com tal aspecto do romance, somando-se a outras preocupações e cuidados para com a obra. Em seu discurso, o culto narrador adota muitas e bem criadas metáforas, incluindo aquelas que caem no grotesco ou no escatológico, pois estão despidas, pelo menos aparentemente já, que o uso de metáforas não deixa de ser disfarce da verdade, de pudores e moralismos, criando outras leituras, gerando outras tensões...

O desenvolvimento da narrativa se dá a partir da especulação que faz Samuel sobre seu nascimento. Para apresentar os dualismos da sua vida, a linguagem adotada busca o real, por exemplo, dentre muitos outros recursos, ao incluir nas frases criadas alguns trechos de letras de músicas brasileiras. É como se a verdade, e de fato assim nos parece, da letra consagrada, validasse a veracidade das memórias de um personagem que ao nascer é entregue em adoção a outro casal. Tal personagem tem pais falsos; o pai falso mente sempre para a família; essa família finge que acredita; o filho mente para os pais falsos / verdadeiros. O retrato na parede da casa paterna lá está com o objetivo de confundir a família inteira; o narrador, diante disso tudo, provoca seu falso (virtual) leitor a conhecer sua história, tal como é apresentada / falsificada. E é certo que o leitor

sofre com tudo isso, caso tenha a expectativa de crer no que lê e/ou de interpretar toda a narrativa.

Santiago utiliza-se da construção de hipóteses para seu destino adotando o método do princípio da dúvida (colhido do pensamento de René Descartes), citado em sua obra. Isso, certamente, é parte inseparável do pensamento sobre o que vem a ser falso e o que vem a ser verdadeiro nas análises. Samuel é quem nos sugere tal associação, ao fazer referência ao argumento do cogito que o filósofo utiliza para construir sua Teoria do Conhecimento.

O torcicolo podia ter sido efeito não do excesso de peso dos conselhos paternos. Do oposto. Efeito duma lacuna. Da falta de imagem paterna pode ser também a causa da lacuna. Causa ou efeito? Em virtude dos torcicolos e das conseqüentes aplicações no consultório do dr. Feitosa, acabei por voltar aos dias da maternidade. Por lá ter voltado, descobri-me enjeitado pelos pais e seqüestrado por substitutos. Papai, o verdadeiro, e a lacuna causada por sua ausência se confundiam e embaralhavam o papel pedagógico de papai, o falso. Que Descartes perdoe a heresia do meu duplo *cogito!* (SANTIAGO, 2004, p. 13).

A referência a torcicolos diz respeito às vezes em que o personagem pensa ouvir a voz de seu pai lhe chamando e ele, então, vira-se querendo vê-lo, só conseguindo a contração. Há unidade nas questões que se avolumam na obra, por mais dispersas ou fragmentadas que possam parecer. Os assuntos ficam interligados, como se interligam história e ficção. Nesse sentido, há uma principal ênfase nas memórias de Samuel Souza: a ideia da cópia no mundo. A começar pela do narrador, pois ele se diz uma reprodução; considera-se duplo e às vezes triplo. Para exemplificar, trazemos a seguinte passagem do romance:

Combinou [a mãe verdadeira de Samuel] detalhes com a obstetra. Assinou todos os papéis legais na maternidade. A enfermeira cegonha lhe foi apresentada como pessoa de total confiança. Eu (o original) nasci. O médico assinou. A maternidade atestou. A mãe desapareceu. Entrou em cena a cegonha e logo depois, ao ritmo do fedor de creolina, sabão preto e cera Parquetina no assoalho, entrei pela porta dos fundos da casa em Copacabana, acolhido pela nova mãe. Ao lado do verdadeiro pai.  
Nascia a cópia (p. 58).

Samuel fantasia e dá amplidão a essa ideia falando de cópias de obras de artistas plásticos, de obras cinematográficas, literárias e da própria história da humanidade. Enfatiza também a arte da mímica, podendo ser encontradas referências aos mímicos con-

sagrados, como Marcel Marceau (1923 – 2007), tido como o mais famoso e popular mímico do período pós-guerra; e Jean-Louis Barrault (1910 – 1994), também ator, que chegou a comandar uma das companhias de teatro mais famosas da França.

As diversas alusões externas, quando analisadas detidamente e em conjunto, revelarão estar relacionadas a homens e mulheres expressivos, de várias áreas do conhecimento, que foram importantes precursores ou influenciadores de alguma tendência, criadores de forma geral que, de tão marcantes, são, neste século XXI, estudados, confrontados com outros estudiosos, redescobertos, enfim. As menções não são apenas à área do conhecimento científico, vão além; e todas possuem história marcante na civilização, o que estabelece conexão entre as referências, o leitor e a obra de memórias.

O sentido que vislumbramos com os modelos apresentados está exatamente na exibição a provocar os destaques existentes no contemporâneo. É uma exibição que quer confrontar. A importância das referências que surgem no romance está na construção da história paralela, cujos personagens e fatos compõem a ficção e participam também do jogo ficcional do narrador. A literatura entra em discussão, quer se queira ou não, e a história da civilização se ficcionaliza nas memórias. Exemplificando, o economista Thomas Malthus, o anatomista Gabriel Fallopio, o farmacologista Alexander Fleming, o desenhista Oswaldo Goeldi, o personagem (de obra cinematográfica) Maciste são personagens / personalidades que desenham a obra ficcional, ao lado de Eucanaã (nome do pai) e de Samuel.

Procedemos a uma seleção por categoria, de forma sistematizada, para demonstrar a abrangência e amplitude das referências externas selecionadas por Santiago. Por meio dessa sistematização, buscamos o sentido, espécie de justificativa para a presença delas na obra, de forma que nos seja possível compreendê-la às vezes como ensaio, mas também como romance. Ao lado de cada uma delas, caberiam comentários, no sentido de resgatar cada situação, significados e relevância para a história universal, para a cidade do Rio de Janeiro, para a cultura brasileira e outros segmentos. Todavia, essa análise esmiuçada seria aqui impraticável e até desnecessário, posto que se afastaria de nosso objetivo central. Muitas das referências, ou quase todas, para um público não alheio à história, à política e à cultura dispensam apresentações, por motivos bem diversos, mas não as análises críticas. É o caso, por exemplo, de Hitler, de Romeu e Julieta, de Carmem Miranda, entre outros. Vejamos, a seguir, amostragem dos ícones do mundo ex-

terno, alguns também ficcionais, presentes em *O falso*, cuja descrição objetiva demonstrar os argumentos levantados até aqui, tão relevantes à obra.

A) Ações políticas relevantes e marcos da história universal – *Affirmative actions* (medidas especiais e temporárias para eliminar desigualdades historicamente acumuladas);<sup>32</sup> Maio de 1968 (data em que estoura greve geral na França, com proporções revolucionárias, mas contidas pelo Partido Comunista Francês, de orientação stalinista. Talvez o acontecimento revolucionário mais importante do séc. XX); Segunda Guerra Mundial (de 1939 a 1945; foi a guerra mais abrangente da história, com mais de 100 milhões de militares mobilizados, e conflito dos mais letais da história da humanidade); Renascença Italiana (marca a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna).

B) Artistas plásticos – Candido Portinari (1903 – 1962; paulista, artista plástico dos mais prestigiados do Brasil a alcançar reconhecimento internacional); Cézanne (1839 – 1906; pintor pós-impressionista, seu trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX); Ítalo Volpi (1896 – 1988; pintor ítalo-brasileiro, considerado como um dos artistas mais importantes da segunda geração do modernismo); Lasar Segall (1891 – 1957; pintor, escultor, xilografista. Foi dos primeiros artistas modernos a expor no Brasil); Max Bill (1908 – 1944; designer gráfico, arquiteto, pintor. Está entre os mais influentes do século XX); Pablo Picasso (1881 – 1973; pintor, escultor, desenhista. Um dos pais da arte do século XX; é dos mais versáteis e famosos de todo o mundo) e outros.

C) Ciência – Alexander Fleming (1881 – 1955; descobridor da proteína antimicrobiana lisozima e do antibiótico penicilina. Trabalhou na guerra e ficou impressionado com o número de mortes causado pelas feridas provocadas por arma de fogo. Finalizada a guerra, buscou novo antisséptico); Gabriel Faloppio (1533 – 1562; anatomista e cirurgia italiano. Nomeou o ouvido interno, a trompa de Fallopio, os tubos do ovário, a vagina, a placenta, músculos da testa e a língua; é também apontado como criador do preservativo masculino); Louis Pasteur (1822 – 1895; cientista conhecido por inúmeras descobertas: pasteurização do leite e do vinho; fundador da microbiologia); Sigmund Freud (1856 – 1939; especializou-se em neurologia. Criou a Psicanálise, conceituou o inconsciente).

---

<sup>32</sup> Salvo quando houver outra anotação, os comentários entre aspas sobre as referências foram colhidos na fonte Wikipédia.

D) Cinema – Busby Berkeley (1895 - 1976; coreógrafo e cineasta americano que revolucionou o gênero musical); *Cidadão Kane* (filme dirigido por Orson Welles (1915 – 1985), em 1941. Este longa-metragem inovou o cinema com técnicas. Grande parte da crítica o considera, até hoje, o maior e melhor filme de todos os tempos); Charles Laughton (ator, roteirista, produtor de cinema. Primeiro ator a interpretar o detetive Hercule Poirot,<sup>33</sup> no teatro, e o primeiro ator britânico a ganhar o prêmio Oscar de melhor ator por filme britânico); George Lucas (1944 / cineasta americano, um dos mais ricos e mais influentes do mundo); Grande Otelo (1915 – 1993; ator, comediante, cantor, compositor muito popular); Hedy Lamarr (1913 – 2000; atriz americana. Inventou, com um colega, durante a Segunda Guerra Mundial, sistema de comunicação para as Forças Armadas, que serviu de base para a atual telefonia celular); Stanley Kubrick (1928 – 1999; cineasta e produtor, considerado um dos mais importantes de todos os tempos); Steven Spielberg (1917 – 2021; cineasta americano dos mais populares e influentes), dentre outros.

E) Empresas e produtos – aveia Quaker (norte-americana, fundada em 1901 e estabelecida no Brasil no século XX); Coca-Cola (registrada em 1893, nos EUA; teve início com o farmacêutico John Pemberton; produto dos mais conhecidos em todo o planeta); Comlurb (Companhia Municipal de Limpeza, do RJ. É a maior organização de limpeza urbana da América Latina); Microsoft (multinacional americana, de informática e tecnologia, fundada em 1975); Ponds (marca desenvolvida pelo farmacêutico Theron T. Pond, em Nova York, no ano 1946; considera-se que foi a primeira campanha publicitária de produtos para a pele veiculada no país. Internacionalizou-se em 1978); Studebaker (uma das maiores marcas americanas de automóvel dos anos 1930 e 1940; os irmãos Studebaker fizeram um dos primeiros carros americanos do pós-guerra, em 1946), dentre outros.

F) Esporte – Valdir Pereira: eleito melhor jogador da Copa de 1958); Garrincha (1933 – 1983; apelido de Manuel Francisco dos Santos: o maior jogador de futebol de todos os tempos); Harlem Globetrotters (equipe americana de basquete, desde 1927); Jeu de Paume (esporte de raquete praticado há cerca de 100 anos. Antecessor do tênis).

---

<sup>33</sup> Personagem criado por Agatha Christie em *The mysterious affair of Styles* (*O misterioso caso de Styles*), publicado em 1921, e que está em várias obras da autora. Foi morto por ela na obra *Curtain* (*Cai o pano*), escrito na década de 1940 e publicado em 1975.

G) Intelectuais (escritores, jornalistas, arquitetos) – Álvaro Negromonte (padre, educador brasileiro, escreveu catecismos. Um dos mais eloquentes e esclarecidos da moral católica, entre as décadas de 1930 e 1960); Anísio Teixeira (1900 – 1971; jornalista, intelectual, escritor. Personagem central na história da educação do Brasil); Gonçalves Dias (1823 – 1864; poeta, escritor, teatrólogo); H. G. Wells (1886 – 1946; autor de *A máquina do tempo*, publicado em 1895; criador do termo bomba atômica); Jacinto de Thormes<sup>34</sup> (pseudônimo de Maneco Müller, pioneiro do colunismo social no Brasil); José de Alencar (1829 – 1864; jornalista, político, romancista); La Fontaine (1621 - 1695; poeta e fabulista, considerado o pai da fábula moderna); Leonardo da Vinci (1452 – 1519; cientista, matemático, engenheiro, pintor, escultor, arquiteto); Lúcio Costa (1902 França – 1998 Rio de Janeiro; arquiteto, urbanista e professor. Pioneiro da arquitetura modernista no Brasil); Pascal (1623 – 1662; físico, matemático, filósofo moralista. Criou a geometria projetiva e a teoria das probabilidades); Tristão de Ataíde (1893 – 1983; pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, crítico literário, pensador); e outros.

H) Instituições financeiras; economistas; magnatas – Bill Gates (1957; magnata fundador da Microsoft, com Paul Allen); os Guinle (família da elite financeira brasileira, que já foi proprietária do hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro); os Rockefeller (família tradicional do setor industrial e bancário. Maior fortuna privada do final do século XIX e início do século XX); os Rothschild (família de banqueiros, que já teve a maior fortuna privada no mundo); Thomas Robert Malthus (1766 – 1834; economista britânico, considerado o pai da demografia, por sua teoria – o malthusianismo – para o controle do aumento populacional).

I) Instituições e organizações – INPS (Instituto Nacional de Previdência Social, criado em 1966); *Nasa* (*National Aeronautics and Space Administration*, agência do governo americano, criada em julho de 1958. Enviou o homem à lua); Organização das Nações Unidas (fundada em 1945, após a II Guerra Mundial. Tem 193 países-membros); Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, fundada em 1945; seu objetivo é o de contribuir para a paz e segurança no mundo, mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações); UNE (União Nacional dos Estudantes, fundada em 1937, no Rio de Janeiro, dentre outras.

---

<sup>34</sup> Nome de personagem do livro *A cidade e as serras* (1901), de Eça de Queiroz.

J) Inventores e invenções – Cavalo de Tróia (grande cavalo de madeira usado como estratégia na Guerra de Troia, ocorrida entre 1300 a 1200 a. C.); Gutenberg (1695 – 1468; inventor e gráfico. Teve papel fundamental no desenvolvimento da Renascença, Reforma e na Revolução Científica. Primeiro no mundo a usar a impressão por tipos móveis – tipografia / prensas mecânicas / hoje, caracteres); Hermann Kummerly (1857 – 1905; fez mapas topográficos); Hubble (o telescópio espacial Hubble é um satélite artificial não tripulado, criado em 1990 pela *Nasa*).

K) Lugares criados – Broadway (o teatro da Broadway é a mais prestigiada forma de teatro profissional nos EUA); Casa Branca (residência e sede oficial do poder executivo americano, construída em 1792); Largo do Machado (praça do Catete, zona sul da cidade do Rio de Janeiro, desde o século XVIII; milhares de pessoas de todas as classes passam pelo local); Museu do Louvre (instalado no Palácio do Louvre; é um dos mais famosos do mundo e mais visitado. Aí estão abrigadas e expostas, por exemplo, as obras *Monalisa* (mundialmente conhecida, de Leonardo da Vinci) e a *Vênus de Milo* (estátua de autoria de Alexandros de Antioquia)); Sodoma e Gomorra (duas cidades que teriam sido destruídas por Deus, devido a práticas imorais); praça Mauá (no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1910 e representou grande avanço para o comércio); Times Square (área formada na confluência de duas grandes cidades de Nova York. Ponto turístico dos mais visitados do mundo); avenida Niemeyer (via de ligação da cidade do RJ; uma das mais importantes da zona sul. Sua construção terminou em 1916), dentre outros.

L) Mitologia – Apolo (depois de Zeus, foi o deus mais influente e venerado de todos os da Antiguidade Clássica); Hércules (herói, filho de Zeus e Alcméa. Famoso por sua força); Sansão (foi o 13º juiz de Israel, por 20 anos. Tinha força sobre-humana); Telêmaco (filho de Penélope e Odisseu (mais conhecido como Ulisses). Passou a vida buscando informações sobre seu pai).

M) Música – Beethoven (1770 – 1827, data provável; compositor alemão dos mais respeitados e influentes de todos os tempos; Carmem Miranda (1909 – 1955; cantora, nascida em Portugal; é das mais famosas e populares do mundo); Haendel (1685 / 1759; compositor alemão, naturalizado britânico. Foi chamado de divino por seus contemporâneos e hoje é considerado um dos grandes mestres do Barroco Musical); Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959; maestro e compositor. Principal responsável pela descoberta

de linguagem peculiarmente brasileira em música; considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil); Nelson Gonçalves (1919 – 1998; cantor e compositor, considerado o terceiro maior vendedor de discos no Brasil); Originais do Samba (formado em 1960; foi o primeiro grupo de samba a se apresentar no teatro Olympia, de Paris); PRK 30 (maior programa de rádio de todos os tempos no Brasil; estreou no Rio de Janeiro, na rádio Mayrink Veiga, em outubro de 1944); Pedro Vargas (1906 – 1989; cantor bem popular e ator mexicano; conhecido por “rouxinol da América”); Programa César de Alencar (de maior prestígio e popularidade da Rádio Nacional. Tinha audiência esmagadora, a partir de 1945); Raul Seixas (1945 – 1989; cantor e compositor, um dos pioneiros do rock brasileiro e muito popular); Tom Jobim (1927 – 1994; Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim: maestro, compositor; o maior expoente da música brasileira de todos os tempos); “*Se você disser que eu desafino amor*” (parte da letra da conhecidíssima canção “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça; sua composição é resposta à crítica existente à época – por volta de 1958 – que considerava a bossa nova como música destinada aos desafinados. Música conhecida e gravada internacionalmente), dentre outros.

N) Personagens universais – Batman (personagem de quadrinho caracterizado como morcego, que apareceu pela primeira vez em 1932; como super-herói, é um dos mais conhecidos do mundo); Capitão América (alter ego de Steve Rogers, personagem de quadrinhos, criado por Joe Simon e Jack Kirby, apareceu pela primeira vez em 1941. É dos maiores de uma gama de super-heróis que surgiram com a concepção de patriotismo norte-americano); Fantasma (personagem de Lee Falk, que teve início em 1936 e existiu até 2006; foi o primeiro personagem de HQ a usar uniforme); Coringa (um dos maiores vilões dos quadrinhos norte-americanos da DC Comics. Criado por Bill Finger e Bob Kane, o personagem é psicótico. Raros são os vilões que conseguem popularidade tão elevada como ele, sendo considerado por muitos como o mais célebre vilão das histórias em quadrinho); Hamlet (criado por Shakespeare, entre 1599 e 1601; um dos mais citados da literatura dramática); Mandrake (personagem mágico, criado em 1934, por Lee Falk; possui poderes impossíveis, de hipnose instantânea, que o permite transformar a arma do vilão em buquê de rosas ou em uma pomba); Marília de Dirceu (Thomas Antonio Gonzaga); Romeu (par de Julieta na obra *Romeu e Julieta*. Personagem

dos mais populares, criado por Shakespeare, entre 1591 e 1595. A peça é uma das mais levadas ao palco no mundo inteiro), dentre outros.

O) Políticos – Adolf Hitler (1889 – 1945; líder do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. Documentos apresentados durante o Julgamento de Nuremberg indicam que, durante seu governo, foram mortos em torno de 11 milhões de pessoas); Ernesto “Che” Guevara (1928 / 1967; também médico e jornalista; uma das 100 personalidades mais importantes do século XX. Seu retrato, obra de Alberto Korda, é uma das imagens mais reproduzidas do mundo, sendo “Che” um dos ícones do movimento contracultural); Francisco Negrão de Lima (1901 – 1981; governador da Guanabara, de 1965 a 1970. Sua vitória precipitou a adição do Ato Institucional nº 2, que acabou com o pluripartidarismo no Brasil); Getúlio Vargas (1882 – 1954; líder da revolução de 1930 e referência na política brasileira); Josué de Castro (1908 – 1973; também médico, professor e geógrafo; dedicou-se ao combate à fome); Pôncio Pilatos (juiz que condenou Jesus à morte na cruz), dentre outros.

P) Publicações – revista Times (tradicional, americana, primeira edição saiu em 1923); Larousse Cultural (dicionário enciclopédico, publicado pela Larousse, entre 1960 e 1964); revista O Cruzeiro (semanal, lançada em novembro de 1928; foi a principal revista ilustrada brasileira da primeira metade do século XX; acabou em 1975); *Ulisses* (de James Joyce); Bíblia; revista Veja (criada em 1968, por Vitor Civita e Mino Carta).

Q) Religião – Lázaro (personagem bíblico. Amigo que Jesus teria ressuscitado); e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (título conferido a Maria, mãe de Jesus. Virgem da Paixão).

É possível verificar, pelos exemplos colhidos, que as referências são alusões que trazem consigo a representatividade (pela popularidade), a influência e a origem, em diversas áreas. Resposta muito simples não nos escapa, tendo em vista a junção mundo externo / ficção / originalidade / cópia. Fica perceptível a simplória constatação de que, no mundo de hoje, muito pouco se cria; quase tudo é uma cópia do que já foi um dia ou dá continuidade a algo já iniciado anteriormente e que se encontra agora deformado, de certa forma, transformado, prejudicado, repetido... Em síntese, a vida e os homens se repetem; eis o discurso literal do narrador, aqui com a palavra:

Século XX, século da invenção. Uma pinóia! Ainda irão reconhecer que, por debaixo da crosta auriverde da inventividade a todo custo, e-

xiste o miolo, assim como por debaixo da casca, a polpa do fruto e, ao meio dela, a semente. Essa semente metafórica é o fundo comum que une os artistas brasileiros da nossa época aos de todos os tempos. A semente é única assim como, dizem os teólogos, só é único o Deus verdadeiro. A semente da produção artística é uma planície por onde planam os olhos à cata dos pequenos relevos que sobressaem, se repetem, se repetem, se repetem. Em diferença. Já disse e reitero (SANTIAGO, 2004, p. 219).

Samuel queixa, em reflexão, quando diz que de “tempos em tempos o mundo fecha as cortinas do passado” (p. 168) e esta parece sua angústia, mais do que simplesmente apego ao passado. Este é um reclame em relação à modernidade e este romance abre-se à recuperação das experiências anteriores, com consciência crítica, recuperando ficcionalmente a história da civilização e valorizando o compromisso com a verdade e a produção artística, intelectual e científica.

É o autor quem esclarece que quando aponta para a manipulação de elementos tanto da baixa quanto da alta cultura, o que deseja “passar, em última instância, é a balbúrdia da pós-modernidade e [que] não há possibilidade de ordenar essa coisa”. Completando, diz: “Eu me vali dessa confusão atual, não diria uma anomia, mas uma balbúrdia. Há um excesso de tudo. Então, para apreender esse excesso, só há a bagunça, o saco de gato”. A preocupação de Santiago com o resgate histórico e literário está também expresso em entrevista que concedeu, intitulada “Literatura é paradoxo”. Perguntado se os muitos tons narrativos utilizados em *O falso* são formados “a partir da junção da ironia machadiana e da voz modernista, da utilização de elementos populares e da chamada alta cultura”, ele diz que se apoiou em três livros – *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antonio de Almeida), em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis) e em *Memórias sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade) – e acrescentou:

Esses três livros serviram de objeto de reflexão, de modelo, recorri a eles quando me encontrava em becos sem saída, no meio do trabalho. Muitas vezes a solução vinha dessas leituras, dessas lógicas externas. Nesses três livros você perceberá, não de forma tão escrachada como no meu, que há essa mistura de gêneros. Aliás, se você toma a própria situação de Machado de Assis dentro do realismo / naturalismo, ele é um autor que foi buscar inspiração no século XVIII, e não na estética dominante, e isso também é importante para mim. Em lugar de buscar apoio na estética dominante e fazer um romance semelhante aos outros que já fiz, que seria a pós-modernidade, eu imaginei que a melhor maneira de me situar nessa pós-modernidade seria buscar modelos que

escapam tradicionalmente a ela, como o modelo picaresco do romance espanhol. O modelo picaresco traz juntamente essa vantagem, a mistura de gêneros, e também a possibilidade de manipular elementos que são da alta cultura, da baixa cultura e da cultura pop. Esse modelo permitiu algumas digressões do narrador, a alusão a Kubrick, a Orson Welles, ao marxismo, ao liberalismo, e assim por diante. São fábulas que dão uma dimensão da balbúrdia em que nós vivemos. (Entrevista “Literatura e paradoxo”).

A entrevista esclarece o método, a inspiração, a fonte. Necessário reconhecer a “balbúrdia em que vivemos” e reconhecer as digressões e alusões selecionadas por Santiago, pela unidade que há entre eles, do ponto de vista do pioneirismo, importância e popularidade principalmente, ainda que seja um pioneirismo também fruto de experiências anteriores às que lemos no romance em questão. Assim, mais importante do que adequar o romance ao modelo picaresco é verificar o referencial em excesso, para usar sua expressão. Até porque, percebemos, nesse livro, que o autor, ao levar tais referências a *O falso mentiroso*, está refletindo sobre a nossa civilização, fazendo-nos companheiros de viagem e, portanto, fazendo com que a reflexão seja também feita por seus leitores.

O contexto da obra em análise obriga-nos a pensar a literatura e seu papel, posto que a literatura é forma de conhecimento, diferente das demais, e contém a vida e a história. Esse pensar sobre o processo de modernização, absorvendo e considerando as condições sobre as quais as coisas aconteceram, é crucial nesse momento literário. Ao invés de se desprezar o passado, trazê-lo à discussão, à memória, já que a tendência predominante é por seu esquecimento. Conforme Priore, “a história tem compromisso com a responsabilidade, a exigência ética e a vontade da verdade na transmissão dos conhecimentos”. Quanto à arte literária, Santiago considera que o que é importante nela é que ela contenha a verdade.

É certo, como também aprendemos com Rosenfeld, que para alcançarmos, esteticamente falando, “a totalidade e a plenitude de uma obra de arte ficcional” o leitor crítico precisará ser capaz de sentir com vigor as gradações de aspectos que não são estéticos, como os religiosos, os morais, os político-sociais, e os vitais, por exemplo, que sempre estão em cena “onde se defrontam seres humanos”. Ele continua, dizendo:

Todos estes valores em si não-estéticos, assim como o valor até certo ponto cognoscitivo de uma profunda interpretação do mundo e da vida humana, que “fundam” o valor estético, isso é, que são pressupostos e

tornam possível o seu aparecimento, de modo algum o determinam. [...] O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça “aparecer” em toda a sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo (2011, pp. 46-47).

Esses aspectos consistem na construção de *O falso*: obra metódica, filosófica, histórica, literária, crítica; assim como atesta a literariedade do autor. Este se associa à busca de sua origem / nascimento, assunto que o faz se deparar com o dos “sentimentos obrigatórios”, abominados pelo narrador, o que estaria presente nos sentimentos seus sobre seus pais falsos e/ou verdadeiros. Curiosamente, e por influência de fato, consideramos oportuno notar que tal tema é encontrado também no romance *Os moedeiros falsos*, de André Gide, que foi objeto da tese de doutorado de Santiago. Nesse clássico da literatura, o personagem Robert de Passavant diz ao personagem Vincent Molinier, após a morte do pai do primeiro:

Escute, meu caro amigo, não gostaria de parecer-lhe cínico, mas tenho horror aos sentimentos obrigatórios. Eu havia fabricado em meu coração um amor filiar sob medida para meu pai, mas esse amor, nos primeiros tempos, flutuava um pouco, e fui levado a reduzir-lhe o ímpeto. O velho nunca me deu, na vida, nada além de aborrecimentos, contrariedades, constrangimentos. Se lhe restava um pouco de ternura no coração, certamente não foi a mim que ele a fez sentir (1927, p. 38).

Há outros pontos convergentes entre essas duas obras que valem o registro, pelo que aqui destacamos como importante e que fazem parte, de forma não aparente, às alusões de Santiago: o tema da paternidade do personagem e as dúvidas em torno disso; a discussão que trazem seus autores sobre a criação literária, e que é intenso nas duas obras, em especial na de Gide pelo fato de os diálogos do narrador com seu leitor serem bem detalhados e preanunciados. Em vários momentos, o narrador comunica e justifica a forma como irá proceder para desenvolver seu romance. Na obra de Santiago há também a comunicação do narrador com seu leitor, mas esse diálogo ocorre de forma menos intensa e mais espaçada. O que é louvável e importante é a valorização da arte literária por meio do pensamento sobre sua idealização e construção.

O livro *O falso* tenta se equilibrar, autonomamente, em linhas de reflexão que envolve o personagem de ficção. Nesse sentido, aprendemos com Candido, por exemplo, a respeito dos argumentos de Mauriac quanto às possibilidades da origem do personagem que ficam sintetizadas como “disfarce leve do romancista”, “cópia fiel de pesso-

as reais” e as “*inventadas*” (2011, p. 68). O pensamento que se exerce sobre isso embute a discussão “entre criação e realidade”, que certamente tem consequências fundamentais em termos de valorização (ou não) da obra. Candido comenta que a natureza da personagem dependerá muito da “concepção e das intenções do autor” e que a “verdade da personagem” (p. 69) depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. Tudo isso aponta para a questão da “organização estética material” (idem) que fará com que se localize a verossimilhança, em uma estrutura coerente.

Sobre o romance ora em apreciação, ele expressa bem o que aponta Fernandes (1996, pp. 35-36): “O romance só é fruto do inconsciente porque é uma manifestação criativa, mas o fato narrativo, esse é rigorosamente consciente e cultural”. Nesse sentido, Santiago também obtém dos elementos extrínsecos outros benefícios para sua obra, embora eles também sejam colocados no campo da dúvida. Colhemos também em Candido, a propósito, a seguinte observação:

O leitor comum tem freqüentemente a ilusão (partilhada por muitos críticos) de que, num romance, a autenticidade externa do relato, a existência de modelos compráveis ou de fatos transpostos, garante o sentimento de realidade. Tem a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando, segundo vimos, nada impede que se dê exatamente o contrário (2011, pp. 77-78).

Por isso mesmo ou, pelo menos, por isso, é possível e necessário crer e descrever das histórias que aqui se encontram. Devemos cuidar para não cairmos no vazio da interpretação, mas a junção da mentira e da verdade, o uso das metáforas, os discursos sobre a arte criam estrutura coerente, sendo que o equilíbrio está, justamente, em seu tombamento ora para o real, ora para o ficcional. O alicerce dessa obra rodeia o tom filosofante e o da imaginação do autor. Aliás, toda obra de criação tem como alicerce a imaginação, conforme lembra Hobsbawm quando diz que a obra de arte literária sobrevive é em uma “corda bamba entre a alma e o mercado, entre a criação individual e a coletiva, até mesmo entre produtos humanos reconhecíveis e identificáveis” (2013, p. 23).

Para esse historiador, a “criação não segue a ordem de ‘penso e depois escrevo’, mas uma muito mais difícil de controlar” (p. 22) acrescentando, então, ser esse o pro-

blema de uma arte do tipo conceitual. Ao dizermos que a obra *O falso mentiroso* contém boa parcela da história moderna, ao demonstrar a história passada com todos os elementos comentados, inclusive com as reflexões do narrador, resgatamos – por meio do autor e sua obra – todo o potencial da ficção e da obra de arte. Novamente transcrevemos de Hobsbawm pequeno exemplo da associação entre arte e história:

Examinando retrospectivamente as artes na década anterior a 1914, vemos que muita coisa nelas preveu o colapso da civilização burguesa depois daquela data. A pop arte dos anos 1950 e 1960 reconheceu as implicações da economia fordista e da sociedade de consumo de massa e, ao fazê-lo, a deposição da velha obra de arte visual [...].

Continuando, ele faz o comentário abaixo, com o qual concluímos:

Quem sabe um historiador que escreva daqui a cinquenta anos não diga o mesmo sobre o que acontece agora nas artes, ou no que se passa por arte, em nosso momento de crise capitalista, e se retire para as ricas civilizações do Ocidente (p. 23).

Pelas anotações acima, extraídas de um historiador, e suas associações com a história ficcional aqui sob nossa perspectiva, podemos notar, com forte ênfase, o jogo histórico-literário estabelecido por Santiago nesse romance de histórias. Um jogo de múltiplas possibilidades ou de nenhuma, mas um trabalho que louva a verdade.

*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino

#### SOB A LUA FORA DE CURSO

“Era uma esperança alada  
Não foi hoje mas será amanhã  
Há de haver algum caminho”.<sup>35</sup>  
(Mário de Andrade)

*As histórias de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*<sup>36</sup> são passadas, majoritariamente, no interior de Belém (PA), onde a atividade econômica desta-

<sup>35</sup> “Canção”. Em *De Paulicéia desvairada a Café*. (Poesias completas) São Paulo: Círculo do Livro, s/d;

cada é o garimpo. O trabalho fotográfico também é marcante devido aos interesses jornalísticos e policiais do lugarejo; por ser parte da missão do protagonista naquela região; e por ser atividade de grande importância na vida pessoal de Cauby (o protagonista e narrador) e de Lavínia. Ambos demonstram paixão pelo hábito de fotografar. Este livro, em síntese, fala da sobrevivência desses dois personagens e as ações que ocorrem estão em torno às selvagerias mundanas, conflitos políticos, questões relacionadas à moral, costumes e amor. O livro é constituído de quatro partes; possui cerca de noventa personagens, incluindo-se nesta conta cão, tatu e gatos; resgata o passado daqueles personagens em outras cidades do Brasil e do mundo e faz outros relatos.

Naturalmente, nosso interesse maior é pelo personagem-protagonista e por Lavínia, esposa do bispo Ernani, porque ela se envolve sexualmente com Cauby e juntos vivem muitos acontecimentos. Indispensáveis são também as histórias de outros personagens, como a do comerciante Chang; a da proprietária de pensão dona Jane; a dos garimpeiros, em especial Guido Girardi; a do matador Chico Chagas; dos cadáveres; a de Decião, o vizinho de Cauby; a do poeta Viktor Laurence; a de Seu Altino e de outros. Indispensáveis porque as histórias de cada um, somadas, é que contribuem para a atmosfera global do romance.

O professor Benjamin Schianberg é outro personagem com importância na obra, mas que está em patamar diferenciado. Amigo do protagonista, ele é filósofo do amor, que cuida das “fezes da alma” (Aquino, 2005, p. 168). Em diversos momentos, é a ele que Cauby recorre consultando os livros, como *O que vemos no mundo* - um tratado sobre o amor humano. Com esse filósofo, sábio e pervertido, que Cauby aprende (ou reconhece) questões como: queremos o que não podemos ter; a natureza do amor, de não nos permitir escolher por quem nos apaixonamos, é um caminho que pode conduzir a pessoa à ruína; ou que se as pessoas dominassem seus impulsos, talvez não fossem mais felizes, mas, certamente, até ocorrências de guerras poderiam ser evitadas.

Em consequência da trama que se apresenta, direcionamo-nos aos estudos de Ginzburg, pois nele há uma indagação um tanto quanto retórica, cujo sentido é muito próximo do romance de Aquino: “Como falar valendo-se desse lugar em que não há sossego? Em que o passado é doloroso, e o futuro não oferece paz?” (2013, p. 48). Em *Eu receberia*, os acontecimentos do passado deixam marcas profundas; muitos são ma-

---

<sup>36</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *Eu receberia*.

chucados na pele e na alma e olhar para o futuro não é algo que se faça sem as dores e feridas acumuladas.

Como narrador, Cauby conta histórias suas e dos demais, indo e vindo no tempo e nos personagens. Seu Altino, morador da pensão de dona Jane, assim como Cauby, é também contador de histórias de sua vida; seu relato aos ouvintes inclui sempre a presença de garoto que as ouve atentamente, e de alguns outros hóspedes. Esse garoto também pretende contar as histórias de Altino em livro que vai escrever; para isso, faz gravação dos depoimentos. Viktor Laurence é outro que faz seus relatos, mas de outra forma. Eles não aparecem na obra, mas estão nos textos sobre horóscopo que escreve no jornal da cidade, no qual trabalha, sob pseudônimo; estão também no longo e interminável poema, um *Mahabharata* que escreve sobre suicídio e as contrariedades da vida.

No início do romance, os conflitos principais já ocorreram e voltarão à cena. O protagonista já passou por grandes tormentos e está se recuperando, esperançoso; Lavínia também se recupera do que passou e os dois têm um futuro pela frente. Aos poucos, no vai e vem da narrativa, Cauby relata as ocorrências, salientando que é de grande enfrentamento a relação entre patronal, trabalhadores / sindicato e a própria população.

Pairava acima de nossas cabeças uma atmosfera de ameaça fazia tempo. Tensão demais entre os garimpeiros e a mineradora. Um clima de guerra, de acerto de contas. Se não estivesse resfriado, você conseguia farejar a pólvora no ar. Faltava alguém acender o pavio.

Era comum trombar com desconhecidos andando a esmo pelo centro, que não faziam nenhuma questão de ocultar que portavam armas. Um estouro de escapamento na rua, e vários deles se viravam na hora e levavam a mão à cintura. Seria até divertido de ver, caso você não estivesse preocupado em correr para buscar um abrigo. A lua estava fora de curso. O vento da peste soprava com força. Uma prostituta esfaqueara um cliente no Grelo de Ouro. Um lote de bananas de dinamite havia desaparecido do paiol da mineradora. Cartazes nos postes pediam informação de gente sumida, crianças inclusive. Até os animais pareciam inquietos: havia um surto de raiva na região, vira-latas suspeitos eram perseguidos e mortos a pauladas e incinerados. Diziam que a mineradora tinha importado uns caras ruins da Paraíba, para usá-los no extermínio do pessoal do sindicato que se refugiara na mata. Diziam também que o Exército não ia demorar a intervir. E existia ainda o boato de que uma grande matança estava para começar. Falavam até que circulava uma lista com nomes marcados (AQUINO, 2005, p. 190).

Por toda essa grande tensão social, o narrador a associa à lua fora de curso, momento em que acontecimentos imprevisíveis ocorrem, agravando o clima de ameaças e

que resultam, realmente, em tragédias. Interesses diversos e conflitantes entram em ação, atropelando as instâncias e a civilidade. As instituições não se fazem valer devida e corretamente e o caos se estabelece. Como exemplo, citamos o caso do chinês Chang, fotógrafo profissional e proprietário de estabelecimento comercial no lugarejo, que é destripado dentro de sua loja por Guido Girardi (“paranaense sonhador, filho de italiano” (p. 159). A versão levantada, pela população, é que Guido assume o crime para acobertar o filho, que se encontra às escondidas com aquele chinês, que é pedófilo. Guido, então, teria descoberto que

seu filho caçula cabulava aula para passar a tarde enfurnado no quarto dos fundos da loja, entregue às farras muito bem documentadas pelo chinês numas fitas VHS que a polícia encontrou no local. Essa é uma boa perspectiva para analisar o caso. Mas não a única. Guido destripou Chang porque devia muito dinheiro ao chinês, herança de antigos projetos malsucedidos (p. 160).

Pelo motivo relacionado à dívida que muitos tinham para com Chang, essa era “boa” razão para que os devedores o preferissem morto. O assassinato tem resquício de crueldade e a cena de sua morte é, primeiramente, vista por Cauby, que o encontra morto há dias. Cauby havia pedido emprestado o carro de Chang para ir à praia distante com Lavínia; quando volta, entra na casa dele e se depara com marcas de sangue e cheiro ruim. Entra com cautela, preparando-se para o pior, mas diz que vê o “pior que o pior” (p. 161). Abalado com a cena, Cauby tem vômito, descompensação, queda de pressão, formigamento e tontura.

Guido é garimpeiro experiente; além de sobrevivente de “todo um compêndio de doenças tropicais” e de “incontáveis refregas com índios, animais selvagens e cobras peçonhentas em sua procura obsessiva pela fortuna” (p. 160). Quando se entrega à polícia, a informação se espalha na cidade e logo várias pessoas dirigem-se para a porta da delegacia exigindo sua liberação, afinal qualquer um teria feito o mesmo com Chang, talvez até pior. Os populares só faltaram aplaudir quando Guido foi solto; soltaram fogos. Guido constrange-se com a festa, era um “herói desajeitado” (p. 148). A morte de Chang “encerra um ciclo de brutalidade” (p. 161) e se insere na chamada temporada de caça aos fotógrafos. Há outras temporadas desse tipo.

Cauby tem importante dívida para com dona Jane, pois ela quem o encontra ferido em hospital, sem atendimento, e o tira de lá, salvando-lhe a vida. Isso ocorre após

ele ter sido apedrejado na rua pela multidão que acompanha o enterro do bispo, então assassinado. A população vê provas do envolvimento amoroso e sexual entre ele e Lavínia, por meio de fotografias (liberadas por Viktor Laurence antes do suicídio), publicadas no jornal, em edição que sai após esse ato. No linchamento, Cauby perde um olho, e isso é bem lamentado pelo fotógrafo; seu olfato e paladar ficam prejudicados; vários ossos seus ficam danificados e sua cabeça dói cronicamente (p. 188). Quando esteve no hospital, ferido, ensanguentado, também sujo de suas urinas e fezes, os médicos ficam indiferentes ao seu redor, pois havia ali vários “feridos de guerra”. A surra que leva não foi a única em sua vida; recebeu uma “brutal” (p. 40) por parte de seu pai, que lhe arrebentou dentes e costelas. Em seguida, foi expulso de casa; o motivo, descoberto por Cauby posteriormente, é que eles tinham a mesma amante, uma mulher chamada Marieta.

O interesse de Cauby por Lavínia ocorre quando ele a vê em retrato exposto na loja de Chang. Além da beleza, Cauby percebe expressão de felicidade na imagem. De forma coincidente, ao vê-la na vitrine, exposta, Lavínia chega à loja para comprar filmes para máquina, ela também envolvida com essa prática / arte. Depois disso, pela reciprocidade, envolvem-se com paixão, intensidade, atropelos e drogas. O comportamento melancólico – este, segundo Ginzburg, caracterizado por mal-estar em relação à realidade – toma conta dos personagens. E outra pergunta desse teórico parece-nos bem pertinente ao romance em estudo: “como pôde me apresentar alguém para amar e depois tirar de mim?” (2013, p. 12). A história de sexo e amor entre eles evolui para um estado sublime, de amor. No entanto, essa obra contém histórias de muito acirramento entre os homens.

Cauby considera-se “filósofo vagabundo” (p. 166), por ter desistido dos cursos de Jornalismo e de Arquitetura. E são claras as intenções do narrador ao colocar-se com característica diferenciada dos demais personagens, no sentido de ser esclarecido, civilizado, sensível, experiente profissionalmente. Essa faceta o distancia da selvageria do lugar, mas seus conhecimentos fazem com que fique exposto a riscos mais estranhos e doloridos. Não está preso a dogmas religiosos e vive de forma livre, mas paga caro por isso; fisicamente, fica bastante debilitado, como já observado.

Cauby é muito dedicado àquela que é “uma das grandes expressões da desumanização do homem contemporâneo”, conforme Martins (2013, p. 23): a fotografia. Re-

gistrando ocorrências criminosas, eventos e as de seu interesse particular, toda sua vida está relacionada à fotografia. Não sendo nativo da cidade que abriga a história, antes de chegar ao Pará havia morado na cidade de São Paulo, em apartamento que herda de sua mãe (mulher culta e amarga). Demite-se do jornal onde trabalha e vai para o exterior, gastando todo o dinheiro. Estuda fotografia em Paris e anda por diversos países: “Vi poesia e vi maldade” (Aquino, 2005, p. 166), ele diz. Quando seu dinheiro realmente acaba, recebe bolsa de agência da França para criar livro “com as mariposas dos garimpos”, que aceita por achar que isso faria “bem para a [sua] alma” (idem). Cauby esclarece sobre as “mariposas”:

Meu interesse inicial eram as prostitutas. Eu trabalhava um livro de fotos das profissionais que sobrevivem ao redor dos garimpos. Eram todas muito semelhantes, mulheres maltratadas pela genética e pela vida. (O que tentava? Negar a beleza?) Gostei da cidade, senti que o instinto me mandava ficar ali por uns tempos (p. 24).

Mais tarde, o envolvimento com Lavínia será outro fator a favorecer a intenção de Cauby em continuar na cidade; embora, com o grande perigo que percebe estar correndo pela relação com ela, tenha se preparado para ir embora do local. Ele não vai porque a multidão indignada o encontra antes. Já Lavínia, desesperada pela decisão de Cauby em deixá-la, fica muito alcoolizada e passa a noite na casa dele, quando o marido resolve buscá-la, afinal Ernani já estava ciente do caso amoroso entre eles. Devido à dupla personalidade de Lavínia, Ernani havia decidido interná-la, fato que Cauby só descobre por intermédio de seu amigo investigador Polozzi, muito tempo depois.

O casal Cauby e Lavínia busca muitos subterfúgios à sobrevivência: bebida alcoólica, cocaína, maconha, também astrologia, tarô, regressões. Cauby experimenta até aplicação de kambô (substância extraída de sapo), feita por curandeiro, na ocasião em que se sente angustiado também por imaginar sua separação de Lavínia. Tal substância<sup>37</sup> é aplicada por meio de ritual que culmina com a intromissão na corrente sanguínea da pessoa, que passa mal por alguns vinte minutos; acredita-se que esse remédio / veneno vai procurando os males do organismo e curando cada um deles. Verificamos que as reações de Cauby são bastante semelhantes às que são contadas, em reportagem do programa de TV “Fantástico”, por outros usuários de kambô, inclusive por professores

---

<sup>37</sup> Nome científico *Phyllomedusa bicolor*. Recentemente proibida pela Anvisa (Agência Nacional de Vigilância Sanitária).

pesquisadores e psicoterapeutas.<sup>38</sup> Mais um artifício, este utilizado por Lavínia, para suportar a vida, é a terapia plânica, explicada pelo protagonista como “Algo ligado à cura pelo alinhamento dos chacras” (Aquino, 2005, p. 139). Para provar que são meios de enfrentar a vida e encontrar tentativas de solução, dentre outros exemplos, Cauby declara que tal terapia plânica “Também não conseguiu curar Lavínia” (idem).

Cauby tem consciência, desde o início, de que Lavínia é casada com o pastor Ernani e aprende, lendo Schianberg, que há paixões que levam à ruína – constatação que ele sente na pele e na vida. O medo de serem descobertos, em razão da relação extraconjugal, não é tão grande a ponto de se abandonarem ou tomarem cuidados com os encontros. Decião, vizinho indiscreto, presencia cenas e mais cenas do casal em atividades sexuais; Chang tem conhecimento do envolvimento deles, assim como Viktor e outros. Pelos descuidos do casal e a propósito do assassinato do bispo, várias circunstâncias colocam Lavínia e Cauby como fortes suspeitos. Posteriormente, o assassinato de Ernani foi esclarecido, mediante confissão, por parte do pistoleiro, que declara ter efetuado os tiros a mando do pessoal da mineradora, pois seus proprietários consideravam que o pastor insuflava os garimpeiros em suas pregações, contra os seus patrões.

A vida de Cauby divide-se entre o relacionamento com a amante e suas atividades profissionais e de *hobby*, sendo que ambas estão relacionadas à fotografia. O que Cauby, efetivamente, realiza é o registro de eventos sociais (principalmente após a morte de Chang) e cenas de crimes, pois o chinês passava mal ao ver sangue, portanto, declinava do trabalho. Algumas vezes, Cauby é procurado por Polozzi para fotografar “presuntos” garimpeiros, serviço que, aliás, ele já havia feito quando trabalhou com reportagem policial em SP. Nesta cidade, diz ter registrado “coisas tenebrosas” (p. 31); no PA, não é diferente, pela descrição: “Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. [...] Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio” (p. 30). Polozzi também se utiliza dos serviços de Cauby no caso de investigação de índia sacrificada por ter tido um filho de garimpeiro; os dois são enterrados vivos. Cauby se recorda que “eram três índios, estavam encolhidos numa cela imunda”, que enquanto foram fotografados não disseram uma palavra sequer, mas que o “olhavam com hostilidade” (p. 42). No período em que Chang manteve o monopólio do mercado

---

<sup>38</sup> Conforme matéria intitulada “Vacina de sapo é usada como remédio, mas pode matar”. Disponível em [www.g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/04](http://www.g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/04) Edição do dia 28/4/2013.

de trabalho dos fotógrafos, Cauby diz que “vivia do dinheiro acumulado nos [seus] dias de sanguessuga” (p. 134), por sinal, não revelados.

A fotografia está indissociável de seu conjunto até porque Cauby diz se utilizar dela para tentar compreender o mundo, produzindo quantidade imensa de imagens, “naufrágios irresistíveis” (p. 186), como ele poetiza. Das muitas mulheres fotografadas por ele, a mais sensual é Lavínia, que parecia “ter um pacto de cumplicidade com a câmara”; em determinada época fotografou apenas ela, depois teve o hábito também de fotografar-se diariamente. Em certa ocasião do passado havia sido *paparazzi*. Na ocasião em que verifica o espólio de seu pai, descobre que ele tinha sido fotógrafo da família, de mulheres nuas (p. 155), mas isso ocorre na sessão de regressão com curandeiro. Emociona-se ao fazer tal descoberta, vendo diversas fotos antigas de sua família e comenta sobre o “apuro técnico posto a serviço de uma sensibilidade refinada” das imagens que vê e conclui, impressionado, que seu pai “à sua maneira, fora um grande artista” (p. 157). Já Lavínia – salva na vida, mais de uma vez, pelo exercício de fotografar –, opta por registrar apenas animais ou coisas; após a catástrofe na cidade e na vida deles, fotografa Cauby, caracterizando nova e diferente fase na vida.

Como “atividade” muito própria da modernidade, Hobsbawm registra, em conferência no ano de 1998, que o século XX já pertence “à fotografia e não à pintura”<sup>39</sup> (2013, p. 283). Esse registro está no artigo “Os fracassos da vanguarda”, onde o autor discorre sobre as artes, mencionando, inclusive, que desde 1850 já se observava a séria ameaça que a fotografia exercia em “setores inteiros da arte, como gravuras, litografias, pinturas de gênero e retratos”. E. H. Gombrich também discorre sobre a importância da fotografia de forma positiva, dizendo, em dado momento, que “ao que tudo indica, [a] conciliação entre o fotógrafo e o artista crescerá em importância nos próximos anos” (2013, p. 493). É o que se percebe no protagonista, que está na região para fazer sua representação de parte da realidade local por meio mecânico, as lentes de sua câmera, mas acumulando cunho artístico, sensível e realizado como extensão dos seus sentimentos.

Outro registro, já que se aponta aqui a menção à prova dos acontecimentos e à arte, é o que levanta Martins, em visão sociológica, de que a fotografia “não é apenas documento para ilustrar nem apenas dado para confirmar. Não é nem mesmo e tão-

---

<sup>39</sup> A observação é do presidente do Centro Georges Pompidou, complexo que abriga vários ambientes artísticos e culturais; está localizado em Paris.

somente instrumento para pesquisar. Ela é constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito” (2013, p. 23). Assim, entendemos a fotografia em *Eu receberia* como pilar na construção do texto romanesco e também na sustentação emocional de Cauby e Lavínia. Por intermédio da fotografia são possíveis as fantasias de cada personagem fotógrafo, até as de Chang em sua pedofilia ou as de Cauby que, fotografando-se todos os dias sentindo o abandono de Lavínia, diz estar deixando a “decadência documentada” (Aquino, 2005, p. 67).

A afirmação de que a fotografia é algo próprio da modernidade e da sociedade contemporânea não está relacionada, única e simplesmente, à tecnologia. Nas palavras de Martins, ela é “sem dúvida, expressão de uma das grandes e fundantes ilusões da sociedade contemporânea, a da paralisação da vida e a ilusória contenção do envelhecimento e da morte” (2013, p. 29). Martins comenta que ela compõe a atuação

desta sociedade imensamente visual e intensamente dependente da imagem. [...] A fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos desconstruídos do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da cotidianidade (p. 3).

A situação de dependência e de “suporte” é bem clara no romance, por parte dos dois personagens centrais. E é gritante a intenção em valorizar o trabalho fotográfico como autêntico testemunho da condição humana, pois é nisso que Cauby demonstra acreditar. Após abandonar os cursos superiores, por não saber ao certo o que gostaria de fazer, opta por seguir o “evangelho da fotografia” (Aquino, 2005, p. 156); no entendimento do termo utilizado como doutrina que pretenda regenerar uma sociedade, encontramos aí que a fotografia tem, para Cauby, sentido de fato relevante e que o colocaria como que exercendo papel social com fins específicos. Cauby valoriza verificar a passagem do tempo por meio das fotos, podendo isso ser percebido na seguinte transcrição, que é comentário dele acerca da foto emoldurada de sua avó, com a qual presenteia Lavínia.

Tive trabalho para fazer aquela foto. A velhinha espanhola, a princípio, não topou. [...] Valeu a pena. Era uma imagem poderosa. O rosto enrugado, os olhos miúdos e a boca arqueada tinham a força das grandes tragédias, contavam uma porção de histórias, todas de sofrimento humano (p. 182).

Igualmente marcante é outro momento melancólico entre Cauby e Lavínia, quando estão prestes a se despedir. Ele, já nostálgico, consola-se, parcialmente, ao anotar: “Existiam as fotografias. Manuseei cada uma delas com ciúme e um prazer de primeira vez, quando as embalei para a viagem” (p. 186). Essa anotação mais fala com a emoção, encoberta o que, muitas vezes, não cabe nas palavras; as imagens que pretende levar poderiam lhe mostrar o invisível, sugerir o que não é captável, colorir a escuridão que sentiria na saudade, então, certa.

Firma-se, a cada momento, a característica diferenciada de Cauby sobre os demais. Seus conhecimentos culturais ficam em desarmonia com aqueles que estão armados, brutalizados e sedentos de dinheiro, morte e vingança. Cauby possui intelectualidade e refinamento, afirmando nunca ter tocado em arma; tem apreço por Mozart e Beethoven. Depois que Lavínia e Cauby se encontram, intimamente, pela primeira vez, e depois dela ir embora de sua casa, ele se sente atordoado e febril, consumindo uma garrafa de conhaque ouvindo cavatina “do velho Ludwig” (p. 28), em intimidade e deleite com Beethoven; em outra cena, descreve Cauby que está em casa com Lavínia, enquanto coloca para tocar um concerto para piano e orquestra, de Mozart. Toca tão alto que “poderia ser ouvido pelo próprio Mozart, no paraíso” (p. 57). Ameaçando deixar a cidade, marca encontro com Lavínia providenciando “música de ocasião – a *Missa solemnis op.123*, com a Orquestra de Câmara da Europa, regida por Harnoncourt” (p. 169), obra prima, como se sabe, de Beethoven, com regente alemão renomado.

As referências musicais trazidas à tona pelo narrador para compor os momentos tão especiais que vive são um contraponto em relação à vida externa; um refinamento desarmônico, que demarca contraste marcante com a atmosfera do local e, com isso, a diferenciação também entre personagens. Não é à toa que, para acentuar posição, há também a referência à música de Reginaldo Rossi, mas esta é cantada pelo vizinho de Cauby, velho pescador que conversava com os passarinhos que criava e que também morrerão pelas mesmas mãos e armas que incendiaram a casa de Cauby.

Quanto às leituras, o protagonista diz possuir milhares de livros e demonstra conhecimentos sobre vários escritores, de áreas diversas. Ilustramos isso citando que após Lavínia e ele ouvirem a “oração” de Beethoven, ela relata sonho de vida com Cauby, “numa cidade [...] pintada inteira de azul” e este associa tal imagem a soneto de Penna

Filho,<sup>40</sup> salientando que Cauby é quem faz a associação ao poema, pois ele se distancia também de Lavínia em termos de conhecimentos gerais, literários e de cultura; ela possui o “ginásial incompleto” (p. 42) e nunca entrara “num teatro ou num navio” (p. 43).

No início do romance, ao discorrer sobre Lavínia Rezende, Cauby comunica: “Mostrei-lhe Truffaut, Meden, Mehldau, Murilo e Drummond. Falei de Cappa, de Kertész, de Richard Kern, de Eric Fischl e de outros malucos que andaram e ainda andam por aí atrás de poesia. Meus heróis. Mostrei-lhe um mundo, o meu mundo”<sup>41</sup> (p. 43). Evidentemente, Cauby tem bagagem intelectual e é sensível às coisas sublimes da vida; quando é apedrejado, junto do homem, toda sua cultura é igualmente atingida e desconsiderada por outros homens que agem, hipócrita e brutalmente, movidos por questões subjetivas, morais, políticas e/ou de cunho religioso.

Continuando, o protagonista menciona o artista Fayard, mas não apenas. Ele associa cena entre o pastor Ernani e Lavínia a uma gravura dele, quando estavam se conhecendo: “Lavínia olhava para Ernani com um quê de devoção no rosto, uma expressão parecida com a do anjo da guarda que zela pelos pequenos pastores na beira do precipício, na gravura de Fayard” (p. 90).

Insistindo em seus propósitos, o narrador, quando está falando de Ernani e dos interesses dele, ou melhor, de sua “grande curiosidade intelectual” (p. 87), comenta que o bispo havia descoberto o livro “*A senda do jardim das delícias*, em que V. Sarabhai expõe suas teorias sobre a busca da felicidade” (idem); nesse instante, claramente, coloca-se com o objetivo de mostrar que também ele, Cauby, conhece o autor. Vejamos: “O pastor se encantava com os ensinamentos de Sarabhai (que, por sinal, morreu em hospício de Agra) [...]” (idem). Verificando essas informações vimos que se trata de autor e obra inexistente na realidade. V. Sarabhai pareceu ser Vikram Sarabhai, que é físico indiano, mas que não morreu em hospício, nem em Agra, nem escreveu o livro citado.

Trazemos tal informação para justificar que tal personagem autor indiano é referenciado no mesmo grau ficcional do filósofo Schianberg. Tal constatação nos permite

---

<sup>40</sup> Soneto do Desmantelo Azul: “Então, pinteí de azul os meus sapatos / por não poder de azul pintar as ruas, /depois, vesti meus gestos insensatos / e colori, as minhas mãos e as tuas [...]” (disponível em [www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet.004htm](http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet.004htm))

<sup>41</sup> O contexto da obra indica que o narrador está se referindo a: François Truffaut (cineasta francês – 1932 / 1984); Nelly Meden (atriz argentina – 1928 / 2004); Brad Mehldau (jazzista norte-americano – 1970); Murilo Mendes (poeta brasileiro – 1901 / 1975); Carlos Drummond de Andrade (escritor brasileiro – 1902 / 1987); Adam Cappa (cantor americano de música cristã – 1985); Ákos Kertész (escritor húngaro – 1932); Richard Kern (cineasta e fotógrafo americano – 1954); Eric Fischl – escultor e gravurista americano – 1948).

concluir que quando se trata de obra do gênero auto-ajuda, Cauby opta por colocá-la no meio ficcional apenas, sem conexão com o mundo real. Nas outras áreas, quando presente, a correspondência existe e Cauby conhece e a coloca na forma como melhor possa traduzir seu refinamento e afinidade (ou não).

No caso do personagem Viktor Laurence (pseudônimo) é diferente. Há aproximação entre ele e Cauby. Viktor é quem cuida do jornal da cidade – mantido com dinheiro da mineradora e que, portanto, só publica matérias do interesse dela – também é caracterizado como *cult*. Tem leitura fluente em quatro idiomas e costuma desfrutar dos textos de Augusto dos Anjos, Oscar Wilde e Tchecov. Cauby diz que por sua proximidade e paixão para e com os livros, é ele próprio quem mais se aproxima de ter o afeto de Viktor Laurence; era “um bom amigo” (p. 58).

A convite, Cauby vai à casa de Viktor, ocasião em que vê que o estado de saúde do amigo não é bom. Viktor diz que prefere morrer em casa, pois não quer saber de hospital e já não se cuida mais. Agravado seu estado geral, Viktor comenta com Cauby como é triste descobrir que não teve vida importante, que não fez nada de relevante para que fosse lembrado. Dias depois da visita de Cauby, Viktor comete suicídio, cuidando antes de dar veneno também ao seu gato Camus. Quanto ao vínculo de amizade e afeto entre eles, Viktor “adorava” o trabalho fotográfico de Cauby e publicava as fotos dele “com regularidade” e pagando bem; sabia valorizá-las na edição (p. 59). Outra questão é que Cauby o considerava também “misantropo demais para ser amigo de alguém” (p. 60). Nisto terá razão o protagonista, como se verá. Viktor se enforca, encerrando consigo todo seu saber e intelectualidade. De nada valeram.

Cauby sobrevive ao apedrejamento e é salvo também das balas de Chico Chagas, matador profissional. Os dois se conhecem por acaso, quando Chico recebe ajuda de Cauby, que empurra seu carro enguiçado, e esta foi a sorte do narrador. Bem após esse episódio, Chico recebe a incumbência de matar Cauby, mas não o faz sob o argumento – ou o critério de justiça – de que não é ingrato. Chico Chagas fala: “Queriam saber quanto eu cobraria pra dar um jeito no moço” (p. 180). E completa: “Falei pra eles que estou aposentado [...] Tive que mentir”. Chico demonstra suas qualidades morais ao dizer para Cauby: “O moço me ajudou naquela noite, lembra?, eu nunca esqueço esse tipo de coisa. Posso ter mil defeitos, mas ingrato não sou. Nem *cagüeta*” (p. 181).

Alguns hiatos no longo relacionamento de Cauby e Lavínia ocorrem em razão do desaparecimento dela, por certos períodos, sem que Cauby tenha quaisquer informações sobre o motivo. Nesses períodos, sente duramente a ausência de Lavínia, a ponto de sentir-se em deterioração e cada vez mais triste, o que deixa visível pelos inúmeros autorretratos, tirados em uma Polaroid, que vai afixando em painel na cozinha de sua casa, representando-se, estancando sua melancolia. Tal prática lembra-nos o que narra Gombrich (2013, p. 321), a respeito do pintor Rembrandt (1606-1669). Por meio de “série de autorretratos” que pintou, deixou “incrível registro” de sua vida, inclusive refletindo os maus momentos de sua velhice, arruinado financeiramente e sozinho, em trabalho artístico apreciado hoje e sempre.

No caso de Cauby, por fim, nada sobrou como registro, tudo foi incinerado! Retrocendo na história, Cauby, que passa período aterrorizado por estar assumindo a paixão com mulher casada, deixa porrete ao lado da cama para defender-se, se fosse o caso. Em seus pesadelos, é Chico Chagas quem lhe rasga a pele. No encontro com o jornalista Viktor, este pergunta para Cauby se ele mantinha caso com a mulher do pastor. A pergunta é um alarme. Viktor mostra a Cauby fotos de Lavínia nua em sua casa e lhe conta que oferecera aquelas fotos a uma terceira pessoa e que talvez essa pessoa tivesse mostrado as fotos para outros.

O desfecho disso é que Cauby – não conseguindo sair da cidade a tempo e, mais do que isso, pelo fato de não estar envolvido no assassinato de Ernani e, portanto, ter preferido ficar na cidade enfrentando “a tempestade que o vento da peste soprava na [sua] direção” (Aquino, 2005, p. 195)” – acabou sendo apedrejado: “[...] nenhuma vida está completa sem um grande desastre” (p. 36), ensina Schianberg, em quem Cauby acredita. Após a surra, sai edição do jornal local – preparado pela agora “bicha suicida” Viktor Laurence antes de seu ato fatal e publicado após sua morte – contendo fotografias de Lavínia e Cauby juntos. Devemos lembrar da desconfiança de Cauby quanto à sinceridade de Viktor, “misanthropo demais”... Cauby comenta que a população considerava as fotos uma “provocação inaceitável” e que ele “havia passado da conta” (p. 215). Sem que pudessem matá-lo novamente, como escreve, a multidão se dirige à sua casa para incendiá-la. E Viktor, finalmente, tem como ser lembrado após sua morte...

Integrantes do Corpo de Bombeiros teriam se recusado a salvar a residência em chamas pelo fato de que alguns eram “adeptos da igreja de Ernani”. E para o protagonis-

ta, o incêndio teve mais consequências porque foi a Brigada que socorreu sua casa, os “bombeiros de verdade estavam ocupados com o fogo que consumia as instalações da mineradora e pelo menos duas dragas” (p. 201). Além de arruinado física e emocionalmente, Cauby sofre outro abalo importante, pois está diretamente relacionado ao objetivo de sua presença na cidade: é que vira cinza o material produzido, até então, para a publicação do livro de fotografias que lhe foi encomendado pela agência francesa e que já estava lhe cobrando o resultado. Com o incêndio, foram incinerados “milhares de livros e de fotos – e de histórias. Um período de [sua] vida elevado subitamente à condição de lenda. Fumaça!” (p. 201). A situação em que se encontra exigirá do personagem buscar meios de sobrevivência, agora sem o suporte e a memória material e visual de tudo o que tentou imortalizar.

A recuperação pessoal da vida de Cauby envolve Lavínia, cujo passado é bastante tumultuado e sofrido: Ernani, que estava recentemente viúvo, viu Lavínia pela primeira vez nas ruas da cidade de Vitória (ES), assediando homens. Ele acompanhava a construção de filial de sua igreja. Sente-se cativado por ela e procede de forma a salvá-la das anfetaminas e das ruas. Ernani consegue que Lavínia perca a fissura pelas drogas, que consome para “agüentar o ruído do mundo ao seu redor” (p. 89). O método de Ernani foi a conversa e a paciência que teve com ela, como a de um pai; só tempos depois os dois se envolvem sexualmente e ele a convida para morarem juntos em São Paulo, cidade onde desenvolveria novo projeto na igreja.

Lavínia e seus familiares passam por grandes dramas, fome e humilhação. Ela, em especial, enfrenta sérios problemas: não conhecera o pai e sua mãe sofre de alcoolismo; esta concebe três filhos de pais diferentes e por pouco fez aborto de Lavínia, que é acolhida pela avó. A mãe é faxineira e nem sempre teve condições físicas de trabalhar; o marido, padrasto de Lavínia, é pedreiro, que sua mãe conhece em reunião dos Alcoólicos Anônimos. Lavínia viveu a adolescência na rua e sofreu estupro; roubou e fez programas na rua para poder comer. No sexo, fazia de tudo; na vida, mantinha-se embalada pelo ácido. Foi molestada pelo padrasto e acusada pela mãe de ser biscate; depois ele a deflora à força. Seus irmãos foram especialistas em crimes e um deles é assassinado. Na cidade de Guarapari, Lavínia aprende a roubar, bater e apanhar; toma água da sarjeta e é recolhida por assistentes sociais, mas foge; descobre a prática da fotografia participando de projeto de reintegração social e consegue intervalar o uso das drogas.

Conhece Alfredo, homem casado e mais velho, pai de marmanjos cheios de *piercings*; economista; bebe uísque no gargalo e fica obcecado por Lavínia. Ela o conhece por seu hábito de escolher alguém na rua para perseguir e fotografar, tendo feito isso com ele. Em pouco tempo, Alfredo monta apartamento para encontro deles e é onde Lavínia fica morando. Em uma briga do casal, ela devora resto de pó deixado na mesa; cheiram exageradamente. Por fim, separada, Lavínia retorna às ruas, vende sua máquina de retrato; nessa ocasião é que Ernani a encontra. Logo passam a morar juntos. Com ele, Lavínia vive grande período em depressão. O pastor sofre pela idade que tem (60 anos), em comparação à juventude e beleza de sua mulher; adquire o hábito de internar sua esposa em casa de doentes mentais; quando ele é assassinado já havia levado Lavínia para clínica, por isso ela estava sumida. Premeditadamente, mas desconhecendo o desenrolar da situação, interna Lavínia com nome falso, para que não a descubram. Esta artimanha poupa a personagem de enfrentar brutalidade da população revoltada.

A primeira e a última partes do romance consistem em momento pós-apedrejamento de Cauby: “Vejo espanto e dor no rosto de quem olha na minha direção” (p. 221). Na parte final, o protagonista reencontra Lavínia e eles recomeçam uma história. Ela, devido aos traumas, perde a memória, mas dá indícios de que vai recuperá-la; ela pede para que Cauby a chame de Lúcia, nome com o qual é internada na clínica. Ele é inundado pelo sentimento de esperança com o reencontro e por ver a possibilidade de viverem juntos. O romance passa, então, de grotesco – a descida ao caos por parte de Cauby e Lavínia – a uma situação sublime, quando ambos estão a poucos passos de possível plena reabilitação para a vida. É momento pós-catar-se em direção à felicidade.

A sublimidade é parcial, limitada. É que a narrativa contém silêncio incômodo acerca de fatos tão bárbaros ocorridos, apesar de mencioná-los. O silêncio é do narrador-personagem, que mudará o jogo no último minuto de sua obra. No início de *Eu receberia*, Cauby e Lavínia estavam “felizes e estúpidos” (p. 57); no fim das contas, o protagonista não se rebela, nem demonstra qualquer luta contra a barbárie existente no local, e preocupa-se com sua vida pessoal. Na última página é que ele se autocondena, dividindo a opinião com seu amigo filósofo do espírito:

Sou mais feliz que 97,6% da humanidade, nas contas do professor Schianberg. Faço parte de uma ínfima minoria, integrada por monges trapistas, alguns matemáticos, noviças abobadas e uns poucos artistas, gente conservada na calda da mansidão à custa de poesia ou barbitúri-

cos. Um clube de dementes de categorias variadas, malucos de diversos calibres. Gente esquisita, que vive alheia nas frestas da realidade. Só assim conseguem entregar-se por inteiro àquilo que consagraram como objeto de culto e devoção. Para viver num estado de excitação constante, confinados num território particular, incandescente, vedado aos demais. Uma reserva de sonho contra tudo que não é doce, sutil ou sereno. É o mais próximo da felicidade que podemos experimentar, sustenta Schianberg (p. 229).

O trecho acima possui significância, por ser o momento em que o narrador expõe sua crítica, ao tempo em que se posiciona entre pessoas que se protegem ou que se anulam perante a sociedade. Cauby é dúbio, pois se inclui em um lugar que dá a entender que despreza; não se refere a ninguém em especial e, por isso, critica a todos por viverem alheios “nas frestas da realidade”.

A população, que é dada conhecer, daquela região compõe-se dos garimpeiros, mineradores, fiéis da igreja, comerciantes; gente brava que promove e é atingida pela brutalidade da região, fruto do alto grau de tensionamento lá existente. As disputas são fortes e as ameaças estão por todo lado. Há entre eles, os que se beneficiam da mediotização da população e que são também igualmente medíocres. As instituições estão presentes, mas não se fazem valer, demonstram-se falhas perante os seus; por outro lado, a população (re)age brutalmente com base em seus julgamentos particulares, concepções e costumes do local.

No dia “D”, ficam expostas a força das questões relacionadas aos costumes e à moral e toda uma hipocrisia em relação a isso. É o dia do linchamento de Cauby que “coincide” com a guerra de sanguessugas, resultando em várias mortes, inclusive a do bispo, marido de Lavínia. Cauby é poupado da morte, mas a multidão quer machucá-lo e ele, então, recebe duros ataques físicos. Seu crime difere dos demais, por não ter motivação política ou sindical, relacionada ao garimpo; fica sugerido que a população local pune mais sangrentamente as pessoas que cometem deslizes e crimes relacionados à moral e aos costumes, como foi o caso de Chang, aquele que gostava muito de meninos e cujas tripas foram arrancadas de sua barriga. Viktor Laurence não sofre qualquer represália nem por ter delatado seu amigo e nem pelo envenenamento de seu gato ou porque isso não teria qualquer importância ou porque comete suicídio em seguida. Exemplificando outras farsas, temos o gesto de Lavínia de tirar a aliança quando trai seu marido, alegando “um pouco de decência” (p. 38).

Citemos também, como exemplo, o personagem Guido Girardi. No primeiro capítulo já consta informação do narrador: “Todos sabem onde se encontra Guido, até a Polícia. Porém, não é de interesse prendê-lo, é como se todos na cidade achassem que ele teve motivo para matar o chinês pedófilo”, então, que ele ficasse em paz. Mais do que achar que Guido teve razões para fazer o que fez com Chang, muita gente vai para a porta da delegacia para festejar o relaxamento da prisão. Como é narrado, “o assassino confesso de Chang nem chegou a sentir o cheiro de mijo velho do xadrez local” (Aquino, 2005, p. 148). Já o linchamento de Cauby e sua prisão pelo assassinato do bispo é a situação que contrasta, pois ocorre pelo fato de a população assim considerar correto, em seu julgamento espontâneo. Como a situação é inversa, Cauby sim, foi perseguido. Experimentou o cheiro de mijo, por sua “falta de civilidade”, como expressa à p. 203. Os eletrochoques e internações sofridas por Lavínia – em decorrência de ação extrema-da do marido – pairam na narrativa, assim como outras tantas brutalidades, sendo ações que não recebem qualquer sinal de indignação por parte daquela sociedade.

Cauby e Lavínia não se constituem heróis de resistência em sentido consistente, de caráter social. Eles sobrevivem, sem lutar propriamente. Entregam-se à sorte, submetem-se às drogas, não se defendem e não se vingam. Após sofrer o linchamento, Cauby descreve que caminha pelas ruas da cidade de cabeça erguida e sem “animosidade ou temor” (cap. 13). Ele é salvo por dona Jane e por sua relação com Lavínia. Esta recebe amparo, ao longo da vida, dos homens que por ela sentem desejos sexuais; eles dois não praticam ações de brutalidade com ninguém; o deslize deles, à luz das leis cristãs, é o adultério. Lavínia decide sair de casa quando morava com sua mãe, por forças das circunstâncias. Cauby é tomado de uma coragem em outro nível, afinal, depois de morar e estudar em Paris e em outros países, vai morar em uma cidade do interior nortista brasileiro, repleta de conflitos.

Os personagens, especialmente o narrador protagonista, não manifestam sentimentos como ira, desespero, revolta, indignação; não é possível extrair deles uma ideologia, posicionamento sobre aquela sociedade, salvo em ligeiras passagens. O casal a integra de forma pacífica, sem queixas: silêncio que pode clamar por reação; um aberto para que não façamos leitura limitada da obra; para que não façamos “assimilação passiva e submissa” (Ginzburg, 2012, p. 25) de *Eu receberia*. O único personagem a escrever e opinar a respeito das “contrariedades da vida” é o recém-mencionado personagem

suicida, cujo texto não está revelado no romance. Ademais, o que é mesmo relevante ao papel de crítico literário e nesta pesquisa em particular, é tentar entender o silêncio da arte, também sua voz, e, quando for o caso, ir de encontro àqueles que colocam a literatura como simples deleite.

A leitura de *Eu receberia* faz-nos pensar que estamos lendo histórias de “homens de Marlboro”, de caubóis vivendo – ou fazendo viver – como nos mitos de Faroeste. Em terras de ninguém, praticamente, confrontam-se a natureza (as riquezas mineiras) e a civilização (homens, mulheres e as instituições por eles criadas), que sempre a explora para fins comerciais. Esta é a imagem que compõe o Faroeste apresentada por Hobsbawm: “o confronto entre natureza e civilização, e o confronto entre liberdade e restrições sociais. Civilização é o que ameaça a natureza; [...]” (2013, p. 321). A própria ideia transmitida pelo narrador é referência explícita aos filmes de banguê-banguê (“Um estouro de escapamento na rua, e vários deles se viravam na hora e levavam a mão à cintura” (Aquino, 2005, p. 190). Em outra passagem, quando Cauby anda pela cidade procurando por Lavínia, ele observa um “homem em pé na popa”, segurando escopeta e vigiando as margens de rio, pois os garimpeiros tinham incendiado uma das dragas. O narrador passa por uma ponte e escreve que logo abaixo dela

dois sujeitos se ergueram no meio do capinzal, sujos de lama até a cintura. Um deles, o mais velho, levava uma cartucheira. O outro era um rapazote, quase um menino ainda. Os dois galgaram o barranco aos escorregões. Personagens do faroeste encenado naquele lugar. Lamentei não estar com a câmera (pp. 68-69).

O tema da morte provocada por terceiro possui nele implícito uma série de temas para reflexão, pois se mistura com a própria história da civilização; o estudo literário, nesse sentido, é assunto de grande amplitude. Para Ginzburg, a história da literatura brasileira “sob a perspectiva da violência [...] parte da premissa de que a sociedade brasileira foi construída com processos que incluíram episódios de genocídios, massacres, chacinas e políticas repressoras” (2012, p. 13). No romance ora em análise, entendemos que o recorte do autor tem a intenção de caracterizar toda a turbulência demonstrada, fruto de tensionamento extremo naquela região e neste século XXI, momento em que deveriam ser encontrados outros comportamentos. Portanto, tudo aqui significa retrocesso na condução das coisas do homem. Para melhor situar, essas histórias de Aquino ocorrem pós-1995, isso pela referência da revista *Caras*, que é a mais recente constante

da obra; a segunda mais recente é a corrida pelo ouro na Serra Pelada, que nos anos 1980, ficou famosa pelas pedras lá encontradas e que recebeu, portanto, centenas de garimpeiros de todo o país.

A presença da violência, neste texto romanesco, é algo como que inerente ao lugar e, em determinados períodos, fermenta; uns inflamam os outros e a arbitrariedade e julgamentos próprios guiam seus moradores. Muitos dos que executam a violência buscam o bem individual, uma miséria qualquer que os permita ter dinheiro. Outros, utilizam-se dessa massa miserável que faz qualquer serviço em troca de moedas, fechando os olhos ou também sem conseguir compreender que agem contra si, contra sua classe oprimida e escravizada. A outra camada, a do Estado, compactua ou por que é parte ou por que é ineficiente. De forma hipócrita, o linchamento ocorrido e o ateamento de fogo à residência do protagonista foram cometidos por populares fiéis da igreja do pastor Ernani e esse é um dos exemplos de crise social, que resulta dos princípios (e dos meios) da modernização. Esta, caminha de catástrofe em catástrofe.

Tais princípios, impasses e crises estão nas consequências da condição capitalista, para falarmos em termos objetivos. Como prova disso, basta verificarmos os seguintes exemplos: Chang era comerciante, agiota e comprava ouro roubado para revendê-lo; Chico Chagas era assassino por profissão, ou seja, matava por dinheiro, para sobreviver e por perceber aí um tipo de mercado favorável; as prostitutas eram “as primeiras a farejar o ouro” (p. 12) e corriam para o lugar onde haveria maior número de clientes; Decião, quando recupera os bens de Cauby que estavam na casa incendiada – a máquina preferida dele (Pentax), livro de Schianberg e quadro com foto de ex-namorada –, diz a Cauby: “Mas você não acha que eu mereço uma gratificação?” (p. 204). Neste caso, o protagonista acaba comprando de Decião os bens que já lhe pertenciam mesmo. Guido Girardi tinha obsessão por dinheiro, constantemente procura quem financie suas “expedições mirabolantes a barrancos longínquos, de difícil acesso”. Quando conseguia, “prometia dividendos astronômicos e retornava, meses depois, quase sempre derrotado, com as mãos abanando, sujo, doente, endividado. Um fracasso” (p. 160). O pastor e o bispo investem na igreja para obter dízimos e então comprar Learjets, imóveis, enriquecer; os empresários da mineradora assassinam o bispo porque este incitava os garimpeiros à revolta em razão dos ganhos; Lavínia fazia de tudo por dinheiro; Viktor Laurence era também “louco por dinheiro” (p. 99); as pessoas daquela cidade só tinham um pro-

pósito na visão de Cauby: “pôr as mãos na maior quantidade possível de ouro que as entranhas da terra expeliam” (pp. 60-61). Cauby é exceção.

Acertadamente, diz o narrador que ali, no interior de Belém, a vida pesa menos que uma pepita. O que significa que não há limites, uns são vítimas dos outros e de todos na guerra mercadológica, no desespero pelo dinheiro. A morte, não natural, ronda a vida e ameaça cada um. Nessa linha são bem interessantes as observações do teórico Lins, em seu texto “Que medo nos contamina?” (Lins, 2013, p. 27). Dizer que a “morte de um indivíduo põe em xeque a existência de todos” materializa a associação entre as pestes epidêmicas do passado e a questão de valores que vemos hoje em dia e que estão na literatura. Lins diz que no passado, as pestes chegavam e sumiam como se tivessem uma missão:

a de colocar as pessoas a pensar. Por mais que vitimassem inocentes, deixaram gente para narrar os fatos e, ao fazê-lo, erguer o tema da falta de sentido. Deus se mostrava, em semelhantes circunstâncias, culpado pela ocorrência no silêncio em que se envolvia, a um só tempo espectador e condutor da tragédia. O inexplicável ofuscava a profundidade das ações, jamais ausente por completo do que se passara, uma vez que os homens, como salientaria Kafka, possuem uma culpa que se revela acima de todas as dúvidas (2013, p. 27).

Como somos todos “reféns do processo da existência”, o perigo está sempre ao redor, atingindo a noção de valores. Lins esclarece: “Uma epidemia que atinge valores é de outra ordem, dirá alguém. E teria razão, não fosse o fato de que valores, como a comida ou a paz, garantem a existência dos homens em sociedade”. Quando eles ficam enfraquecidos, simplesmente “enfraquecem a vontade de viver e os laços de solidariedade ou de afeto que sustentam a categoria de humanidade” (idem). Reconheçamos que é um cenário triste, mas não necessariamente definitivo.

Por esse caminho, compreendemos que Cauby demonstra não ter sido diretamente contaminado pela peste de valores do local por ter se mantido sem brutalidades e tendo esperança no amor por Lavínia, retomado dos escombros. É difícil precisar o comportamento desse personagem consiste em individualismo indiferente ou de impotência perante tudo o que presenciou e experimentou. A esperança que lhe invade a alma carece de outros ângulos e de outras luzes, mas esse terreno é o da nossa expectativa. Restou a fertilidade da literatura, da palavra escrita, esta capaz de anunciar e marcar para sempre as piores e as melhores notícias sobre a condição humana.

Pensar sobre esse livro nos faz cair na espécie de teste oferecido pelo autor. A reflexão tem a ver novamente com alguns dos ensinamentos de Ginzburg quando afirma haver conexão direta entre ética e estética:

O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas. As interpretações que realizamos de obras, de modos mais ou menos conscientes, constituem parâmetros de discernimento. No caso de um assunto grave como a violência, os modos como reagimos a imagens artísticas de destruição interferem, com mediações que não necessariamente controlamos, em opiniões e posições a respeito de questões sociais e históricas. Se lemos um livro com cenas em que um ser humano agride outro – em uma chave cômica, ou trágica – e reagimos a essa cena de modo empático, essa reação é parte de nossa educação ética. Ela poderá ser relevante, quando tivermos de tomar posição a respeito de um problema referente à integridade do outro no horizonte social (2013, p. 25).

E como parte dessa questão, nossa educação ética, é que consideramos ser desconfortável toda leitura e todo trabalho crítico sobre *Eu receberia* que ignore as brutalidades expostas na narrativa e que apenas enalteça as ousadas cenas de sexo e paixão entre dois personagens. Na trama, as instituições demonstram crise ou falência, posto que se fazem presentes na história, mas são omissas ou desviadas de suas funções maiores. Na cidade, há cadáveres jogados em monte de lixo; índia sacrificada e enterrada viva com a filha; defuntos são fotografados diariamente. Parte do que aqui observamos decorre do fato de que pesquisa realizada sobre a presente obra revela, facilmente, que muitos lêem *Eu receberia* como livro de amor entre Cauby e Lavínia, a personagem por quem o protagonista se apaixona e de quem ele receberia as piores notícias. O volume contribui com tal análise, embora na contracapa, espaço do livro que não necessariamente é escrito pelo autor, onde consta o seguinte:

Numa cidade do garimpo do Pará, conflagrada pelas tensões de uma corrida do ouro, um fotógrafo vive uma paixão clandestina com uma mulher misteriosa e sedutora. Mesmo sabendo dos riscos do jogo, ele decide ir até o fim e agora está de volta para relatar o que viveu.

Tal sinopse é clara e puramente comercial, pois levanta elementos apelativos: “corrida do ouro”, mistério, sedução e paixão, bem como a hipótese de que o fotógrafo é muito valente (um herói?), pois enfrenta dificuldades para viver a “paixão clandestina”. Acima da sinopse há fragmento que reproduz cena de nudez de Lavínia, que passa “o

sabonete entre as pernas” e depois “leva o chuveirinho para o púbis”, objetivando despertar interesses de determinado público e a consequente venda do livro. Evidente que muitas das cenas descritas em relação ao casal aguçam esse tipo de interesse.

Portanto, essas chamadas da obra assumem e fazem proliferar “uma estratégia conservadora das estruturas de poder”, como diz Ginzburg (2012, p. 36) quando, de certa forma, critica os trabalhos interpretativos que se “reduzem à descrição e à classificação”, deixando que acontecimentos tão relevantes de afronta ao ser humano sejam acobertados por linha de interpretação desvirtuada. Ele afirma, categoricamente, que

não há possibilidade de desenvolver pensamento crítico restringindo o saber literário à descrição e à classificação. O trabalho interpretativo exige uma consciência crítica elaborada, por parte do sujeito investigador, a respeito de seus interesses e seus critérios de valor. Sem essa consciência crítica, valores não são discutidos, apenas reproduzidos, e com isso conservados (p. 37).

Em relação à turbulência vivida pelos personagens, há que se considerar outra condição que tem sido bem própria do contemporâneo e que é mencionada por Ginzburg em seus estudos. Trata-se do descrédito absoluto, em nossa atualidade, para com o pacifismo. Nesse romance, a turbulência social não foge da realidade, mas há vazio estranho, justamente pelo quase silêncio que impera em torno dele. Esse silêncio, que, não se pode negar, é parte da construção da obra, está simbolizado na história de amor sobressalente; na sinopse; nos comentários inexistentes de quase todos os personagens; no interesse do protagonista e de sua agência patrocinadora pelas “mariposas” do garimpo e, enfim, até pela destruição de todo material fotográfico coletado por Cauby. Afora as nossas deduções e interpretações, há mesmo explícito silêncio no romance.

O personagem Seu Altino (Careca), outro morador da pensão da d. Jane, fica enfiado com notícias que lê nos jornais: “Vocês viram essa? O governo vai indenizar a mineradora pelo tempo que ela ficou parada. Dá pra acreditar? [...] E o senhor sabe de onde vai sair esse dinheiro, seu Cauby?, o Careca se exalta. Do nosso bolso, seu Cauby, do nosso bolso”. Os comentários de Seu Altino são seguidos de riso debochado de garoto – que vive sentado na escada da pousada ouvindo atentamente todas as histórias – e de Cauby. Seu Altino insiste, dizendo: “O senhor vai me perdoar, seu Cauby, mas vou dizer com todas as letras: enquanto ficar baixando as calças pros gringos, este país ta fodido”. Então Cauby confessa: “Eu não digo nada” (Aquino, 2005, p. 29). Nesse mo-

mento, o que Cauby reconhece é que ele esteve em um quase limite de sua vida, que quase chegou ao fim pela violência que sofreu, mas recuperou suas forças físicas e emocionais. Enfrentou o caos em sua condição de forasteiro naquela região, em razão de sua crença em um amor que foi lhe tocando de forma especial e intensa.

Lavínia é reencontrada por Polozzi, amigo de Cauby, e também se recupera de violências acumuladas sofridas em manicômio. Seu tratamento é lento e frágil; sente-se namorada de Cauby, que a visita na clínica de repouso, e dá indícios de que vai superar seus inúmeros traumas. Cauby e Lavínia parecem ressurgir do inferno e estão prestes a experimentar a possibilidade de tempos melhores, o que não ocorre com os que foram derrubados pelos conflitos. O casal experimenta uma “esperança alada”, como chamou Mário de Andrade, em meio aos acontecimentos de uma lua fora de curso, para embarcar na expectativa do personagem central.

*Desumano*, de Olívia Maia

#### COMO SE FOSSE DESUMANO...

*“Há coisas em nosso século que apagam de vez até o mais venenoso sorriso do rosto”*.<sup>42</sup>  
(Eric Hobsbawm)

A escritora Maia estreia na literatura com *Desumano*, obra apresentada como novela policial, gênero que ela diz ter adotado na tentativa de conhecer mais as pessoas. A obra possui poucos personagens, sua narrativa está em primeira pessoa; o narrador-protagonista é Márcio Schäffer, aluno do terceiro ano do curso de Administração na Universidade de São Paulo (USP), onde obtém notas ruins. Completam o elenco do livro: Cláudia Ramos Schäffer (a mãe); Silvio (tio); o pai; Luisa; Juninho; Humberto Ferreira (encanador); a mulher de Humberto; Eduardo (um investigador); e Gilmar Santana (delegado), afora alguns transeuntes.

O romance começa com Márcio tomando conhecimento de seu estado, dizendo não se lembrar de como teria chegado àquela situação. Ele está ajoelhado, molhado de

---

<sup>42</sup> Em *Tempos fraturados*.

sangue e sua mãe deitada, “parecendo uma boneca”, com o pescoço “todo cortado e o maxilar estraçalhado” (Maia, 2006, p. 9) e esta é a cena do crime que ele acabara de cometer. Outros três assassinatos são cometidos por esse personagem. Escondendo-se em uma possível perda de memória, o narrador oscila seus pensamentos colocando em dúvida a autoria de alguns crimes, ao mesmo tempo em que os reconhece. Ou seja, ele demonstra não dar sustentação à dúvida que tenta gerar. Na narrativa, palavras como: sangue, enjôo, nojo e ódio abundam; o narrador também reclama continuamente de dor de cabeça e tem problemas com barulho, quase todos lhe perturbam. O personagem sente nojo do sangue e de seu cheiro, que vive impregnado em suas mãos, roupas e em sua memória. Os efeitos da adrenalina movem as ações assassinas do narrador e, portanto, tal substância frequenta as páginas do romance.

É a facadas que Márcio tira a vida de sua mãe, após ela dizer a ele: “Deixa isso aí, Márcio, você vai acabar se cortando” (p. 136). Ele fazia referência a uma faca de cozinha. Quando se vê atacada, ela tenta se defender e acerta a cabeça do filho com um porta-incenso; ele, então, diz que sente “tanto ódio!” que “[corta] seu pescoço uma, duas, três, quatro vezes” (p. 137). O personagem narrador também mata seu pai, aos seis anos de idade, empurrando-o e, assim, fazendo com que ele despencasse em um abismo. Pouco antes da queda, seu pai havia lhe dito: “\_ Segura a minha mão – ele dissera aproximando-se muito da ponta da rocha. – Confia no pai” (p. 141), temendo que Márcio é que pudesse cair do local. Nos dois momentos – neste e no assassinato da mãe –, o narrador quer registrar bem claramente o cuidado que seus pais tiveram para com ele, pois são frases que demonstram afeto e zelo, sentimentos que o protagonista rejeita.

O personagem principal mata também Juninho, amigo de Luisa, recém-conhecida na parada de ônibus e que lhe oferece, gratuitamente, um lugar para passar a noite, em troca de companhia, isso ocorrendo após o assassinato da mãe. Juninho, personagem que é vizinho de Luísa e muito próximo dela, descobre que Márcio está sendo procurado pela polícia e pede para que ele saia daquele lugar; a recomendação de Juninho é transmitida ao narrador pela amiga. Insatisfeito com isso, Márcio pega Juninho de surpresa no banheiro de sua casa, no meio da noite. O assassino vai até lá para golpeá-lo duramente na garganta, para que não o deixe em condições de reação, pois seu tamanho é o dobro do de Márcio. Este sabia que precisaria agir de forma a não permitir qualquer

reação por parte de sua vítima. O amigo de Luísa falece no próprio local, ou seja, em aposento ao lado do de seus filhos e esposa.

O último assassinato narrado, que marca o término do livro, é o de Luisa, personagem que o ajuda o tempo todo, em fugas, hospitalidade e solidariedade, além de sempre demonstrar cuidado e afeto por ele. Após algumas evidências, Luísa percebe que Márcio é o autor dos crimes, razão pela qual os dois chegam a discutir sobre isso. Sua morte ocorre na rua, após discussão entre eles; Márcio lhe esbofeteia na cara, ela chora, diz que ele é um “doente!”. Ele anota que ela tentou lhe acertar, mas que não tinha forças para isso; só depois ela “deduziu o que [ele] ia fazer e resolveu parar de lutar” (p. 147).

Estes são os acontecimentos. Apesar de ser tido, pela autora, como romance policial, o papel da polícia nessa obra é secundário, pouco aparente na narrativa, não se constituindo na questão central a ser destacada. Não é de todo ausente, pois se fala na visita da polícia na residência do seu tio Silvio procurando por Márcio; em cartazes com foto dele espalhados nos bairros de São Paulo; e fala-se em uma busca a ser feita no local onde Márcio passa a noite. O que é narrado e revelado com detalhes são os crimes, não o trabalho investigativo. Não há mistério duradouro e estável sobre os acontecimentos para o leitor, ainda que fique clara a intenção em colocar aquelas ações sob suspeita, no nível da irrealidade. À polícia também parece não haver dúvida sobre a autoria do assassinato de Cláudia Ramos Schäffer, pela fartura de provas.

Isso indica, pelo menos parcialmente, a descaracterização em relação ao romance policial tradicional, conforme a obra de Massi sobre a qual comentaremos em seguida. O trabalho de investigação deu lugar, em *Desumano*, à descrição dos crimes, às frias declarações do assassino de que ele não precisa de motivos para matar, sequer para esconder como mata e o prazer que sente com isso. A respeito da morte do próprio pai, seu filho narra: “Ele não agüentou a dor e não teve forças para subir. Quando gritou por ajuda, era tarde. Caiu rolando [...] até parar em uma plataforma rochosa [...] Sei que ri, porque foi uma cena engraçada, e ele mais parecia um boneco de pano” (p. 143). Sobre a morte de Juninho: “Dei um tranco em minha pegada e sorri enquanto Juninho me olhava, com a boca aberta”. Em seguida, já deixando o local do crime, anota o seguinte: “Havia matado um homem e tinha um sorriso besta no rosto” (p. 119). No caso do as-

sassinato de Luisa, o narrador termina por fazer uma constatação: a de que “tinha vocação” (p. 149), últimas palavras expressas na obra.

Sem aprofundamento no mérito do que caracteriza a modalidade policial ou esse gênero de romance, aproximamos *Desumano* de um livro de terror, talvez até com fins cinematográficos, para embarcar nas intenções da narrativa. As ações são descritas favorecendo a construção da imagem correspondente a cada uma delas. A autora se utiliza muito da ideia e das palavras “diretor”, “roteiro” e “personagem”, no sentido de que, para Márcio, os acontecimentos parecem que não são reais, cada um que morre parece um personagem e o protagonista é um *verdadeiro* ator. Essa construção é a alça literária em que a autora sustenta sua obra; é um jogo com o leitor, evidente, e o narrador estabelece tal elo para buscar explicações para suas atitudes.

Não é á toa, inclusive, que Márcio Schäffer, meio alucinado com as lembranças do que havia feito com sua mãe, recorda-se de outro narrador: “Enfiei as unhas da mão direita no braço esquerdo. Era mais eficiente do que um beliscão, e me lembrei do *Brás Cubas* de Machado de Assis, durante seu *delírio*” (p. 41). A observação dessa lembrança surpreende pelo que é dado conhecer de Schäffer, mas o que se vê é que o personagem assume ter conhecimentos literários importantes que até o influenciam. E não se trata de observação qualquer, conforme o que aprendemos com Fernandes. Ele ensina que é no estudo do delírio em *Brás Cubas* que está a consciência da “máscara e do jogo, quase como uma necessidade de sobrevivência última” (2007, p. 46). Em breve comparação, percebemos que o presente romance de Maia é construído nas margens de um jogo de consciência desse tipo, porém de forma bem menos substancial e mais ordinária, digamos, pela frieza e até porque a violência cometida por Márcio é gratuita.

Outra anotação literária feita pelo narrador é a respeito de certo livro que Luisa lê; quando ele a observa dormindo com o livro sobre ela, diz que certamente se trata desses “romances fracos de banca de jornal”, completando que na capa ia a “imagem de um homem musculoso agarrando uma mulher” (Maia, 2006, p. 107). Em relação às referências a cinema e personagens, selecionamos as passagens a seguir, que também são ilustrativas das pretensões do narrador: “minha mãe estava morta e era quase como se eu estivesse dentro de um filme sinistro, apenas esperando que alguém no fundo gritasse ‘corta!’”; fica minutos parado em frente ao cenário de sangue e anota: “Ninguém gritou nada. Nenhum diretor imaginário fez qualquer comentário sobre minha atuação, e por

isso me levantei tirando a camiseta e limpando as mãos nela” (p. 10). Márcio considera sua vida “uma encenação” (p. 87), a única imagem que lhe parecia verdadeira era “a sensação do sangue aderindo à pele” (p. 74). Afirma que “[sua] vida não era um filme” (p. 93) e, adiante, declara: “Em meu mundo as regras eram as minhas. Escrevia o roteiro sozinho e ainda podia improvisar” (p. 132).

Márcio prossegue construindo associações com a ficção. Quando nota a moça na parada de ônibus (Luisa), ele diz que ela “Tinha o rosto pequeno e os olhos grandes como uma personagem de desenho japonês” (p. 33 e p. 144); depois, que seu rosto parecia “ilustração de algum livro infantil, uma personagem que não existia de verdade” (p. 70). Tal observação, o narrador mantém ao longo da narrativa: “era como se Luisa só existisse em minha cabeça, e não se deve beijar um personagem. Ela podia se tornar real, e eu não queria lidar com as pessoas reais” (p. 119); finalmente, volta a dizer que ela era “bonita como uma personagem de desenho animado. Como se não existisse de verdade” (p. 148). O personagem Humberto também parece “personagem de um filme dos anos oitenta” (p. 91).

A perseguição a essa ideia marca presença na descrição do assassinato dos pais, posto que o narrador protagonista faz associação dos corpos deles com a imagem de bonecos, como demonstramos acima. O boneco consiste em tantas possibilidades imaginativas e possui tamanho potencial de inspiração sobre as pessoas, de qualquer idade, que seu poder de afastar alguém da realidade é bem elevado. A premissa, do boneco, já é de algo sem vida, à mercê do que se faça com ele. Cláudia (já morta) fica parecendo aos olhos de seu filho “uma boneca nas mãos de uma criança malvada” (p. 9); e o pai, caindo no precipício, remeteu a Márcio, então criança, a imagem do boneco de pano. Parte de seu jogo imaginativo e defensivo.

Tal saída do personagem é pelas ruas, acompanhado de Luísa, Márcio senta-se para descansar e segue na tentativa de desfazer da realidade:

Como se meus pais não fossem reais. O pensamento incomodava, e talvez meu inconsciente estivesse querendo me dizer alguma coisa. Juninho não era real. Juninho era como um personagem. Lembrava-me de sua sorte com todos os detalhes que pude registrar naquela luz fraca e amarela. Um homem vermelho e uma morte amarela” (pp. 133-134).

Arrematando, o narrador então declara “Não sentiria a falta dos meus pais porque eles nunca haviam sido reais para mim” (p. 144).

Com Márcio matando pessoas reais de sua história ou fantasiando a seu bel-prazer a história narrada, tudo o que se lê é de muita crueldade. Se a autora teve a intenção de elevar seu poder criativo e apresentar personagem assassino sem limites, como nos parece afirmativo, não existe essa originalidade, nem na civilização ocidental, na sociedade contemporânea e tampouco na literatura. No entendimento de que as mortes desse tipo têm sua porção de tragédia em cada uma, recorremos à seguinte síntese que contém sua também porção de tristeza para nossa história: “Poderíamos nos queixar de que, se a tragédia não exige dos seres humanos nada mais além de serem humanos, então ela exige deles pouco demais e compramos nossa estatura trágica a um preço muito reduzido”. Tal constatação (ou queixa) é do filósofo e crítico Eagleton e dele nos servimos para um apontamento importante, que resgata pensamentos de outros filósofos que se constituem em referência aos estudos da civilização:

a tragédia retorna exatamente no momento em que a era democrática se torna cautelosa com relação a ela como ritual, mistério, heroísmo, fatalismo e verdade absoluta. E, após a insistência do Iluminismo em nossa humanidade comum, surge Schopenhauer para quem a Vontade maligna agita-se em nossos gestos mais casuais; Marx, para quem os conflitos relacionados com a morte são mascarados pelo consenso apolíneo da democracia burguesa; Nietzsche, que detecta uma história reprimida de sangue e horror na moldagem da própria civilização; e Freud, que, da mesma forma, vê cultura como fruto de barbarismo e para quem somos todos monstros em potencial [...] (2013, p. 144).

O personagem Márcio, um monstro como humano, visita essa discussão, mais ou menos na metade do romance, quase assumindo a gratuidade de seus atos:

Aquele não era um crime de vingança. Não fazia sentido, fora violento demais.

E por que alguém cometeria um assassinato como aquele, de forma tão desumana? Desumano? Qualquer um, com a devida força de vontade, seria capaz de um crime assim. Seres humanos. A partir de que momento um assassinato se tornava desumano? (MAIA, 2006, p. 71).

A indagação do narrador reconhece o assassinato como fato na história humana, mas, em seguida, escreve: “Esse tipo de raciocínio não me levaria a lugar nenhum” (idem). Tanto é assim, que começa a pensar em deixar São Paulo, já que a polícia está

com “idéia fixa” sobre ele. Luisa, preocupada com o novo amigo, é repreendida quando manifesta sua opinião sobre Márcio estar se expondo demais. Ele considera que só personagens de novela diriam coisas assim.

Na mitologia grega, buscando exemplo originário, é conhecida a história de Orestes que mata Clitemnestra, sua mãe, em um crime bem arquitetado. Orestes entra no palácio como se fosse um eólio da cidade de Dáulide para levar “notícias de um certo Estrófilo”. Sucedem-se alguns acontecimentos que favorecem ao plano dele, que consegue “desembainhar facilmente a espada” e matar primeiro Egisto, o amante de sua mãe. “Então, Clitemnestra reconheceu o filho e tentou abrandar-lhe o coração, mostrando-lhe o peito desnudo e apelando ao seu dever final. Mas Orestes a decapita de um só golpe com a mesma espada, fazendo com que ela caísse ao lado do corpo de seu amante”. Vibrando com seu ato e dirigindo-se aos criados do palácio, Orestes diz que Egisto “havia sofrido a punição que a lei prescrevia aos adúlteros” (Graves, 2008, p. 491).

Segundo Graves, Orestes, não se sentindo plenamente satisfeito com seu ato, mata também a Helena, filha de sua mãe com Egistos. Há outras versões para o episódio, pois tal história não é tão simples e nem desprovida de outras “barbaridades”, o que se nota pelas motivações de Orestes ao crime. Clitemnestra era casada com Tântalo, com quem teve filho. Outro estudioso da mitologia, Commelin, ensina que Agamêmnon, segundo marido de Clitemnestra, “matou o pai e o filho e raptou Clitemnestra, contra a sua vontade”. Agamêmnon, que vai partir para “o cerco de Tróia”, então, confia sua esposa a Egistos; ao mesmo tempo, atribui à outra pessoa, um músico, a incumbência de vigiar sua esposa e o próprio Egistos. Ocorre que “ambos são infiéis: Egisto apaixonou-se por Clitemnestra e maquinou com ela a morte do marido. Quando Agamêmnon voltou, a esposa adúltera o fez assassinar” (Commelin, 2011, p. 304).

Há infinitos exemplos de atitudes como essas na mitologia, cujas ações são seguidas de motivações não desprezíveis. Andrômeda foi entregue por seu pai (Cefeu) a um “monstro marinho acorrentada a um rochedo” (Vernant, 2000, p. 194), isso para acalmar a fúria de Posêidon; Édipo que mataria seu pai (Laio) e dormiria com sua mãe (Jocasta), o faz como algo já previsto pelo oráculo. No entanto, as ações não careciam de julgamentos. No caso de Orestes, os deuses estavam divididos: Orestes era culpado ou inocente? Coube a Atena dar o voto decisivo...

A história de Clitemnestra é amplamente estudada e não queremos simplificá-la, com essas breves palavras, mas, sim, fazer menção ao que Victor Hugo ensina em seu estudo sobre o sublime e seu contrário. Para tanto, ele cita Voltaire, justamente para tratar do tema da cópia e barbaridades em narrativas. O texto é o seguinte:

Os gregos arriscaram espetáculos não menos revoltantes para nós. Hipólito, partido por sua queda, vem contar seus ferimentos e lançar gritos dolorosos. Filotecto cai nos seus acessos de sofrimento; um sangue negro corre de sua chaga. Édipo, coberto de sangue que goteja ainda do resto de seus olhos que acaba de arrancar, queixa-se dos deuses e dos homens. Ouvem-se os gritos de Clitemnestra estrangulada pelo próprio filho, e Electra grita no palco: “Fira, não a poupe, ela não poupou nosso pai!” Prometeu está preso num rochedo com cravos que lhe enterram no estômago e nos braços. As Fúrias respondem à sombra sangrenta de Clitemnestra, com uivos sem nenhuma articulação... A arte estava em sua infância no tempo de Ésquilo, como em Londres no tempo de Shakespeare (2012, pp. 62-63).

A referência a Ésquilo é devida à trilogia desse dramaturgo que apresenta as histórias da família de Agamêmnon, rei de Argos, que envolve os personagens citados e muitos outros. Tais referências são trazidas como aporte à nossa melhor reflexão não apenas sobre *Desumano*, mas também sobre todo esse estudo a falar da nossa civilização. A obra de Maia, se nada inova, recria uma tragédia na grande metrópole que termina sem que seu personagem central tenha destino; o leitor não tem elementos na obra que possam determinar ou sugerir qual futuro teria o personagem. O que ele tem é a vocação e talento para matar. Não está colocada a questão de se saber se Márcio Schäffer será surpreendido pela polícia e preso; se continuará fugitivo por algum tempo; se encontrará outras pessoas que o acobertem; se será morto; se cometerá suicídio, enfim. O que se mostra são seus atos, é a capacidade dilacerada que possui o protagonista de tirar vidas, a ausência de pensamentos e de sentimentos que impeçam os impulsos macabros e desprovidos de motivações significativas, como vimos no caso da mitologia. Márcio desconhece e ignora limites porque acha que nada é real em sua vida e assim pensa mitigar seus atos. Esse é o perfil do personagem da jovem autora; sobre as ações dele, cabem outras considerações.

Nos estudos de Massi encontramos alusão à criminalidade *hard*, expressão de Lipovetsky. Ela faz a seguinte observação:

O crime *hard* é cometido à luz do dia, no centro da cidade, sem preocupação extrema em manter o anonimato, com uma explicação total da *performance* criminosa. [...] O efeito *hard* implica uma violência sem planejamento, sem vontade firme, enfim, uma escalada instantânea até o extremo. A violência entra no ciclo de reabsorção de conteúdos e perde sua substância em uma culminância hiper-realista sem programa e sem ilusão, *hard*, desencantada (2001, p. 109).

Ao personagem-narrador de *Desumano* está dada situação semelhante à descrita acima. Ele é constituído de um “quadro individual de valores” (p. 39), usando expressão de Massi, que, na verdade, não está apoiado em nada, nem no recurso literário de chamar de personagens as suas vítimas. Por essa razão, Maia, provavelmente, tenha pretendido “eivar”, e por isso intitular, a história de sua criação ao nível do desumano; mas este é um erro histórico, pois não encontra respaldo algum, sequer na própria história dos textos ficcionais. As atitudes de seu personagem assassino podem ser grotescas, bárbaras, chocantes aos nossos sentimentos; porém, não são desumanas, no sentido de estranhas às atitudes de praxe do homem de qualquer tempo.

Bastaria verificar em nossa própria história quantas barbaridades foram cometidas por motivações políticas, por poder, controle social – como as de provocar o sofrimento em vida de uma pessoa, que em muitos casos é pior que a morte – cometidas por homens em sã consciência de seus atos. A noção de ingenuidade não está presente. Argumentamos, por isso, com Elias (2011), que a “estrutura emocional do homem é um todo”, não se separa. Seu pensamento é de que:

Podemos dar a instintos particulares diferentes nomes, de acordo com suas diferentes orientações e funções, falar de fome ou de necessidade de escarrar, de desejos sexuais e de impulsos agressivos, mas, na vida, esses vários instintos não podem ser mais separados do que o coração do estômago, ou, o sangue no cérebro do sangue nos órgãos genitais. Eles se complementam e em parte se substituem, transformam-se dentro de certos limites e se compensam mutuamente. Uma perturbação aqui manifesta-se ali. Em suma, eles formam uma espécie de conceito no ser humano, um sistema parcial dentro do sistema total do organismo. Sua estrutura é ainda obscura sob vários aspectos mas não há dúvida que sua forma socialmente impressa é de importância decisiva para o funcionamento tanto da sociedade como dos indivíduos que a compõem (2011, p. 182).

Nesse estudo de Elias, em que ele trata das mudanças na agressividade também são citados vários casos que contribuem à argumentação dos atos humanos os mais brutais. Para ilustrar e, de certa forma, dialogar com as atitudes do personagem Márcio

Schäffer, que ri com as cenas de crueldade que comete, basta continuarmos com a leitura de Elias, pois ele ali registra que a agressividade “é confinada e domada por inúmeras regras e proibições, que se transformaram em autolimitações” (p. 183). Elias, então, colocando a agressividade como forma de prazer e, portanto, situando a ação em âmbito emocional do homem, apresenta essa fundamental caracterização:

A liberação das emoções em batalha durante a Idade Média não era, talvez, tão desinibida como no período anterior das Grandes Migrações. Mas era bastante franca e desinibida, em comparação com a medida dos tempos modernos. Neste último, a crueldade e a alegria com a destruição e o tormento de outrem, tal como a prova de superioridade física, foram colocadas sob um controle social cada vez mais forte, amparado na organização social (p. 184).

Ele cita, por exemplo, o prazer que sentia o rei Ricardo<sup>43</sup> com a “mutilação de prisioneiros” (p. 184); cita as crônicas literárias que registram a vida social da Idade Média, que traz vários exemplos. Eram crônicas escritas por religiosos que contam, entre outros episódios, sobre um cavaleiro que sentia “especial prazer em mutilar inocentes”, era algo em torno de 150 homens e mulheres de quem cortou as mãos ou arrancou os olhos. A esposa desse cavaleiro o ajudava também com prazer e era bem cruel. Sua satisfação era a de cortar os seios de mulheres pobres ou extrair suas unhas (idem). É certo que cada sociedade “exige e gera um padrão específico de controle emocional” (p. 190). A sociedade a nós contemporânea, a de Maia, está atrelada, sem dúvida, à espetacularização das ações, à prova da superioridade física também, o que não é suficiente dizer ou constatar.

Oportuno mencionar a opinião do cientista Pinker, em obra recentemente publicada, que aborda essas questões e comenta certo hábito, que é adotado pelo personagem Márcio:

Um dos sintomas do mito do mal puro é identificar a violência com um impulso animalesco, como se vê em palavras como ‘bestialmente’, ‘bestial’, ‘brutalmente’, ‘*desumano*’ e ‘selvagem’, assim como nas descrições do diabo com chifres e caldas. Porém, ainda que a violência seja com certeza comum no reino animal, pensar nela como decorrência de um impulso único é enxergar as ações destrutivas com os olhos da vítima. *Considere todas as ações destrutivas que membros de nossa espécie empreendem contra as formigas.* Nós a comemos, envenenamos, pisamos nelas acidentalmente e as esmagamos intencio-

<sup>43</sup> Ricardo I, rei da Inglaterra (1157 – 1199).

nalmente. Cada tipo de formicida tem um motivo completamente distinto. Mas se você fosse uma formiga, talvez não desse atenção a essas sutis diferenças. Nós somos humanos, por isso tendemos a pensar que as coisas terríveis que os seres humanos fazem a outros seres humanos provêm de um motivo único e animalesco. Mas faz muito tempo que os biólogos observaram que o cérebro dos mamíferos tem múltiplos circuitos subjacentes a tipos de agressão muito diferentes (PINKER, 2013, p. 670). (grifos nosso)

A noção de superioridade toma corpo na história em relação a Márcio. Ela pode ser associada aos bonecos na mão do personagem e agora no passatempo com as formigas. Márcio começa a observá-las, no quarto de Luísa; depois, impede que elas tenham “o senso de direção”; só depois esmagava as formigas: “\_ A lei do mais forte... – murmurei quando já estava cansado de bloquear caminhos de formigas e matá-las com a ponta dos dedos” (Maia, 2006, p. 59). Nesses descaminhos é que encontramos, em Elias, outros detalhes em seu estudo a respeito da transformação do comportamento humano que nos evoca novamente o narrador criado por Olívia Maia. Esses detalhes têm a ver com náusea e com a noção de anormalidade. Elias observa, referindo-se também aos espetáculos, que pela mudança na “estrutura da personalidade”, “grande parte do que antes [nos] despertava prazer hoje provoca nojo” (p. 193); além disso, faz uma comparação com alguns costumes de certas épocas para concluir, por exemplo, que

alguém que desejasse gratificar seu prazer à maneira do século XVI, queimando gatos, seria hoje considerado ‘anormal’ simplesmente porque o condicionamento normal em nosso estágio de civilização restringe a manifestação de prazer nesses atos mediante uma ansiedade instilada sob a forma de autocontrole (p. 193).

Já registramos que a menção a “nojo” é frequente no romance *Desumano* e quanto ao aspecto do autocontrole (constante da citação acima), falaremos pouco adiante. Márcio passa a uma caracterização paradoxal, aliás, confirmada em outros momentos, e que tem lá o seu grau de positividade, pela possibilidade de salvação à sua estrutura de homem. O nojo que sente do sangue parece questão física, aproximando-se também de um arrependimento – modesto – pelas mortes que promove. Se matar um homem e sorrir é normal é a indagação que o personagem se faz, dizendo que “Não era” (Maia, 2006, p. 119); estreita sua resposta para dizer que a anormalidade se deve ao sorriso, que o normal seria sentir culpa por esse tipo de feito. Desse sentimento, o personagem passa longe e se estabelece, portanto, como anormal, por uma de suas últimas

e categóricas afirmações, sem desconsiderar a dúvida colocada por ele, de que “não havia motivos para arrependimento” (p. 149). As ações de morte cometidas por Márcio são o que movem sua vida; vive como um assassino em série, longe de qualquer testemunha, mas deixando rastros diversos.

Prosseguindo-se nesse raciocínio, que nos mostra uma evolução grotesca do homem, chegamos ao aspecto importante do personagem que se relaciona ao do *outsider*. Notemos, primeiramente, as seguintes anotações de Márcio Shäffer:

Como se eles nunca tivessem existido. [está se referindo àqueles que matou] Eu era diferente das outras pessoas. Não fazia parte daquele mundo delas. Tinha capacidade de entender suas regras e valores, mas sentia que nada daquilo fazia parte de mim. Era tudo muito ridículo. Não sentia nada daquilo.

Em meu mundo as regras eram as minhas. Escrevia o roteiro sozinho e ainda podia improvisar (p. 132).

Em passagem adiante, esse narrador falará novamente, porém referindo-se a Luísa, que ela também era como se não existisse e tudo, na verdade, “[faz] parte de uma falsa realidade que [ele] havia criado para [si]”. E acrescenta: “No meu mundo, eu dita as regras e consequências. As coisas aconteciam como quisesse que acontecessem” (p. 144). Em nome dessas condições, que em análise fria se revelam irreais, tudo, então, é possível, pode-se exercer a liberdade por mais aterrorizante que ela seja, mas em outro reino.

Essas falações do narrador protagonista soam como explicações, posto que há a noção da brutalidade e do crime. Não está em questão, no momento, saber se justificam ou não; parece-nos mais importante trazermos como paralelo os estudos, aqui já citados anteriormente, do crítico Wilson a respeito do perfil e características de personagem *outsider*, pois, sob alguns aspectos, são apropriadas ao personagem Márcio. Um exemplo, o problema da sensação de irrealidade que é construído em *Desumano* e que parece compor o cenário de um “mundo sem valores” – expressão que é até título de capítulo da obra de Wilson –, o que facilita a criação de um mundo também de muita liberdade e infinitas consequências.

Wilson reconhece e ensina que “liberdade não é simplesmente poder fazer tudo que se quer; é *intensidade de querer*, e surge em quaisquer circunstâncias que limitam o homem e o estimulam a querer viver mais” (Wilson, 1985, p. 23). No caso de Márcio, essa anotação é pertinente no sentido de que na sensação de irrealidade construída, na

liberdade à disposição do protagonista, seu diferencial tem a ver com tal intensidade de querer agir. Sua adrenalina (impulso) é incontrolável. Márcio parece não aceitar o mundo e não aceitá-lo é também reconhecer-se *outsider* e perceber-se livre para continuar um caminho sem volta. O narrador protagonista, não por acaso, suspende o romance vendo-se livre, portador de vocação específica, como se a dizer que não cessarão suas investidas assassinas, pois outros surtos de adrenalina poderão surgir, afinal é hormonal.

Márcio Schäffer não possui amigos; suas referências externas são reduzidas à cidade que lhe acolhe e não se fala em algum tipo de salvação. Apenas pela voz do narrador é possível entendê-lo ou apenas sabê-lo; a vida exterior é quase ausente do livro. Os cartazes que lhe expõem a foto como alguém que está sendo procurado e o noticiário na TV, as frases de proteção dos pais do protagonista, a preocupação de Juninho e o desespero de Luísa são indicações de que Márcio Schäffer é um *outsider*, concordando com seu veredito e são sinais de que nem tudo está perdido naquela São Paulo.

O que assusta e o que complica é verificar e adicionar à análise desse personagem duas questões: a do forte autocontrole do personagem, observável em vários momentos e o conseqüente uso da razão. O personagem mantém controle sobre o desespero que vez por outra tenta lhe atingir; sobre o pensamento; sobre sua condição oportunista de ator; segura ímpetos de agressões físicas; ímpetos de dar murros em paredes; e, além disso tudo, revela seu interesse financeiro com a morte de sua mãe: “Aos 20 anos já era maior de idade, e, apesar do dinheiro que ia receber com o seguro da minha mãe, ainda precisava arrumar uma fonte de renda”; adiante, em seu teatro, anota que decide parar de pensar em dinheiro, no seguro de sua mãe “porque afinal quem perde a mãe de forma tão brutal não pensa nessas coisas” (p. 23).

Fica suspensa a história. O personagem está condenado a seguir adiante em sua vocação sanguinária, buscando artimanhas que possam justificar um mundo sem valores e sem limites. *Desumano* talvez ouse colocar lógica onde não há. Por verificarmos circularidade nessa obra, encerramos com outra anotação de Wilson ao assinalar que a “sensação de irrealidade do Outsider corta a sua liberdade pela raiz”. Isso porque, ele complementa, “é tão impossível exercer liberdade num mundo irreal quanto saltar enquanto se está caindo” (Wilson, 1985, p. 33).

A cada assassinato, Márcio dá fim a uma parte de sua vida deixando para trás a sua história, o que parece estar claro com seus desejos de esmurrar paredes ou de gritar,

assim como seu mal-estar e sensações de perda. Engana-se fortemente o personagem quando diz que “Estava livre”. Para que liberdade, se se nega a vida? A solução para esse *outsider* tão vazio não está colocada; sua fuga será inglória. Para a autora, a interrupção da história foi a saída para a narrativa. Márcio não tem finalidade e o auge de suas possibilidades já foi atingido. Já mostrou do que é capaz, tanto que diz sobre sua situação de nada sentir: “Coitado de mim” (Maia, 2006, p. 19). E sobre esta singela nota de autocompaixão, há um o mísero aspecto positivo, caso ela não esteja no bojo das irrealidades criadas pelo personagem.

*O filho eterno*, de Cristóvão Tezza

### AS FORÇAS DO BEM NO TEATRO DA VIDA

“O gênero humano não pode suportar muita realidade”.<sup>44</sup>  
(T. S. Eliot)

Como produto estético que é, *O filho eterno*<sup>45</sup> tem e terá sempre – e seu autor, certamente, sabe disso – imenso valor literário. Essa obra apresenta um emaranhado de histórias pelas quais o narrador recupera uma experiência de vida, de forma ímpar, acompanhada de sua experiência literária. Poderíamos também dizer, inversamente, que o autor recupera sua experiência literária, ao longo de sua vida. Essa obra demonstra, por sua materialização e pelo que nela contém, momento de grande maturidade do escritor Cristóvão Tezza, o que é reconhecido por ele, e, de certa forma, até por meio dos seis prêmios recebidos no ano seguinte à sua publicação.

Para escrever *O filho eterno*, o autor leva às páginas o seu repertório pessoal, percorrendo seus limites, anseios e sua percepção sobre os acontecimentos diários. Entre a “falta de rumo” e a certeza de que “é preciso enfrentar as coisas tais como elas são [...] desarmar-se” (Tezza, 2011, p. 35), enfim, trata dos mais autênticos valores da vida humana, intensificando-os; semeia suas histórias com referências políticas, filosóficas e culturais. As histórias que dizem respeito à arte e que tocam (e tocam profundamente) a literatura e o teatro (também o cinema e a música, mas em menor escala) são de tal am-

<sup>44</sup> Verso do poema “O tempo presente e o tempo passado”.

<sup>45</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *O filho*.

plitude e consistência que simplesmente conseguem demonstrar como a criação artística é parte importante da vida. Muitos buscam nela, como o pai-narrador de *O filho*, a essência e o comportamento, a reflexão sobre a vida, a comparação, o espelhamento, a distinção, o respaldo, o consolo, o aprendizado, o compartilhamento de tudo que está no âmago do ser humano e que surpreende e impacta; outras vezes, distrai e comove. Ao lado disso, como bem comenta Peixoto, “A arte, assim como a filosofia, impotente para atingir uma efetiva redistribuição das coisas, converte-se então em tentativa de ‘reconciliação com a realidade’, resignação, postura puramente estética incapaz de opor algo de positivo ao presente” (1982, p. 69). O que Tezza expressa é essa espécie de reconciliação com sua realidade.

Não é por acaso que a narrativa começa com a fala da esposa informando sobre a possibilidade de que naquele dia e talvez naquela hora ocorresse o parto do filho de personagem a quem o narrador chama de “ele”, mas que esse “ele” é o próprio narrador, também protagonista da história narrada. O nascimento mencionado será o do primeiro filho do casal, que nascerá quase perfeito, não fosse ele portador da síndrome de Down; no futuro breve, nascerá uma garota que será “belíssima” e perfeita (Tezza, 2011, p. 107). Por se tratar de uma obra voltada para os relatos da vida do narrador, entendemos ser essa a razão, a quase totalidade dos personagens não é nomeada; eles são identificados por jovem, costureira, médico, moça e marinheiros, por exemplo. Sequer os familiares, com exceção de Felipe, seu filho, são referenciados pelo nome; além do que, conforme declara com humor crítico: “Daqui a cinquenta anos, ele imagina, sem de fato acreditar na fantasia que põe no corpo, não haverá mais famílias, e o mundo será melhor” (p. 21). O pai, o filho e a arte é que estarão se enfrentando e convivendo nessa obra humana, digo, nessa vida literária.

Todas as matérias expostas são desafiantes, pelo fato de clamarem pela reflexão do leitor, mas não de forma superficial. O narrador problematiza tudo ao mostrar as fragilidades e o lado complexo das coisas, bem como fala da grandeza da alma e da arte. Então, o livro transmite verdade e rejeita a hipocrisia; não abandona a história, nem a tradição literária e nela está incluso o narrador com seu testemunho de pai-escritor. Tal verdade, presente na obra, mesmo em momentos de total dúvida e sentimentos de abismo, estará presente todo o tempo sendo responsável pelo valor testemunhal e literário do romance que mergulha profundamente em cada questão exposta como ferida ou co-

mo expressão de amor – seja ao filho, seja à arte, seja à vida. Como diz o narrador, o pai-escritor lutou para não ser “devorado pelo violento e inesgotável poder do lugar-comum e da impessoalidade”. Foi preciso, ele menciona, que a “verdade” se transformasse em “inquietação permanente, uma breve utopia, um brilho nos olhos” (p. 13), para construir este texto romanesco, precedido de duas epígrafes, uma dela de Thomas Bernhard: “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade” (p. 6).

A prosa de Tezza no livro em análise é elevadamente poética, culta e iluminada em sua solução e isso, acreditamos, conecta-se ao amadurecimento do escritor, comentado por ele, em outra obra:

A linguagem do escritor, à medida que amadurece – e sempre amadurece duramente, texto após texto, abrindo caminho no subterrâneo das facilidades da aparência –, ganha uma inexplicável autonomia, torna-se como que um duplo mental daquele que escreve, sabe mais, e mais prontamente, o que fazer nos becos sintáticos e semânticos em que a mão se mete ao correr no papel ou no teclado. Senti pela primeira vez esse duplo que toma a iniciativa ao escrever *O filho eterno* – ou, melhor dizendo, ao relê-lo mais tarde. Há no texto soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que, forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram. São o meu “estilo”, digamos assim, como um outro que assume o comando e me deixa na sombra. Daí por que não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional (TEZZA, 2012, pp. 60-61).

As soluções mencionadas, com precisão, no trecho em bloco são, de fato, identificadas. Quanto à autonomia da ficção e a identidade própria na criação romanesca que Tezza alcança, em nosso entendimento, e que ele reconhece atingir, elas são condições que já direcionam seu livro a patamar elevado, pelo menos em relação à construção literária, como ele descreveu. E a serenidade com que aventou sobre tão sublimes questões é a mesma de quando identifica seu momento de “dependência intelectual”, como quando escreveu *Monólogo do amanhã*, peça teatral; e também a respeito de *A cidade inventada*, seu primeiro romance. Neste, revela sua percepção (muitos anos depois) de que “era ainda um escritor emocionalmente amarrado demais, imaturo demais, para transformar o tema [da obra] em boa literatura” (p. 94).

Escritor, pai maduro e, agora, sentindo-se livre moral e intelectualmente, ao escrever *O filho*, adotando uma voz distanciada, estabelece melhores condições e independência emocional para contar sua história. Assim, é capaz de sugerir uma invasão em sua própria consciência e memória, muito mais, assim acreditamos, que se tivesse falado de forma direta. Como ensinado por Fernandes, vê-se que o narrador é mesmo “ao fim e ao cabo [...] uma prolongação do ato de pensar”; “uma invenção diabólica do pensamento” (1996, p. 36). Tanto que o efeito narrativo em *O filho* é reforçado e serve até à camuflagem daquele que escreve, quando isso é útil à criação do sentido esperado. Um exemplo: “Sempre teve alguma ponta de dificuldade para lidar com o afeto. Ele prefere a suavidade do humor ao ridículo do amor, mas disso não sabe ainda, pernas muito fracas para o peso da alma” (Tezza, 2011, p. 19). Afastando-se sintaticamente de sua voz particular para escrever e brincando com os tempos verbais, para pontuar o que o pai-escritor passa na vida (ou que passará), salienta também maior verdade ao seu texto, pelo peso da emoção, da revelação, da entrega à narrativa – o que há de mais especial neste texto.

Averiguamos, novamente no autor, a percepção a respeito do aspecto romanesco, dessa espécie de *teatro* que é a literatura. Sobre a prosa, ele diz que ela é “uma experiência linguística que já nasce dupla – há sempre um narrador sobre um narrador; a linguagem é comentada por outra linguagem, e ambas estão inextricavelmente contidas no instante presente de seu enunciado”. Assim, ele introduz comentário que anotaremos em seguida e que toca em outra reflexão importante nesta tese (quanto à sua inclusão no rol de onze obras) que é o livro *O filho eterno* ser ou não ser um romance:

se o leitor aceita que as palavras que ele lê agora são a expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas ou enganadoras que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta da verdade).

Mas se o leitor sente nestas palavras um *outro* que fala (um narrador abstrato, por exemplo), com intenção estética (isto é, com intenção de elaborar uma obra fechada de representação de um ponto de vista que não é, necessariamente, ou completamente, a de CT; que, enfim, *não pode* ser de modo chapado a do autor), ele estará diante de prosa romanesca, ainda que embrionária. (O perigo dessa didática pedestre é esquecer que, às vezes, se passa sutilmente de uma coisa a outra [...]) (2012, p. 15).

Essas maneiras de ler *O filho* se localizam mais na advertência apontada, uma vez que a forma romanceada se sobrepõe singularmente e passa a rejeitar a leitura da narrativa como “expressão direta e intransferível das opiniões de Cristóvão Tezza”. Só que essa condição não faz com que o livro se distancie do caráter de ensaio. É nessas condições – literárias em sua forma e reais na essência – que o narrador elabora síntese romanesca do que ocorre na vida do pai-narrador ao ser informado pelo médico obstetra que Felipe nasce com o distúrbio da trissomia do cromossomo 21.<sup>46</sup> Desde o princípio da obra, o narrador está a falar de si, em uma espécie de primeira apresentação, por intermédio de falso interlocutor, e da expectativa que teve para a chegada de seu filho:

Sim, distraído, quem sabe? Alguém provisório, talvez; alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver. A rigor, exceto por um leque de ansiedades felizes, ele não tem nada, e não é ainda exatamente nada. E essa magreza semovente de uma alegria agressiva, às vezes ofensiva, viu-se diante de um mulher grávida quase como se só agora entendesse a extensão do fato: um filho. Um dia ele chega, ele riu, expansivo. Vamos lá” (TEZZA, 2011, p. 9).

Além de fumar e beber, enquanto aguarda o nascimento de seu filho – hábitos que compõem “o cenário inteiro montado” para a ocasião –, não deixa de se imaginar “barrigudo, severo, trabalhando em alguma coisa enfim sólida”, para em seguida voltar à real: “Não: ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras. Nada ostensivo: a verdadeira superioridade é discreta, tolerante e sorridente. Ele vive à margem: isso é tudo” (p. 10). Essa anotação que precede o nascimento é importante ao conjunto da obra, pois será um dos principais pontos a ser enfrentado pelo pai-narrador: a valorização da superioridade intelectual. Pouco mais à frente, ele já se dirá expulso “do paraíso” (p. 17), um perdedor da liberdade; por enquanto, acha que ser pai “sempre dignifica a biografia”. Ele descreve sua expectativa: “O filho será a prova definitiva das minhas qualidades, quase chega a dizer em voz alta, no silêncio daquele corredor final, poucos minutos antes de sua nova vida” (p. 14). O desejo do pai consiste em uma exigência sua para com um ser pequenino e

---

<sup>46</sup> “No século XX, inúmeros avanços no estudo dos cromossomos humanos possibilitaram ao cientista francês Jerome Lejeune descobrir, em 1958, a verdadeira causa da síndrome de Down. Estudando os cromossomos dessas pessoas, percebeu que ao invés de terem 46 cromossomos por célula, agrupados em 23 pares, tinham 47. Alguns anos depois, dando continuidade às suas pesquisas, Lejeune identificou este cromossomo extra justamente no par 21, que em vez de dois, passava a ter três cromossomos. Por esta razão, a síndrome de Down é também denominada trissomia do par 21” (WERNECK, 1993, p. 60).

inocente; inocente até de que terá a obrigação futura de possuir e revelar as qualidades do pai.

O narrador, em uma ocasião em que está abastecido de várias doses de uísque, consegue perceber uma “sucessão de pequenas estranhezas” que culminam com a entrada de dois médicos no quarto de hospital – entrada abrupta, como de militares – que, muito seriamente, começam a falar sobre as características do recém-nascido sintetizadas na “palavra: ‘mongoloide’”. O narrador faz menção a “maldição inesperada”; impactado, atônito e desorientado, compara-se a um “boi cabeceando no espaço estreito da fila do matadouro” (p. 26). A reação à notícia médica não poderia ser pior: o pai sente uma “vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida” (p. 27). O escritor, que na produção de seu texto, dá voz aos médicos, abre um travessão – o que não é comum no texto – para reproduzi-la, o que também fazemos, antecipando a informação dele de que o que ouve do médico parece “aula para alunos estúpidos”: “A criança, com um bom estímulo, poderá chegar a cinquenta, sessenta por cento da inteligência de uma criança normal. E, bem cuidada, pode até ter uma vida quase normal, com relativa autonomia” (p. 51). Em outro momento – igualmente importante, a ponto de o narrador expressar que é quando a “última muleta desaba” –, diz o médico: “Nenhuma dúvida. O cariótipo deu mesmo a trissomia do 21” (p. 56).

O pai se reconhece esmagado silenciosamente por “duas forças”: a vergonha e a piedade. Esta, para ele é o “alimento da pieguice, que é a forma grudenta, caramelizada da mentira” (p. 132). Citamos, a propósito, o filósofo Nietzsche – que é a referência substancialmente mais presente neste romance. Ele argumenta contrariamente e rejeita o sentimento da compaixão, fixando-o como contrário a afeto e aos sentimentos que impulsionam o homem na vida; derrotista, em outras palavras. Para ele, a compaixão desperta a depressão e a fraqueza, sendo “um dos instrumentos principais da decadência do homem”, por multiplicar “a miséria e a dor” (Abbagnano, 2007, p. 181). O autor mesmo fez Nietzsche presente em seu *O filho* no sentido aqui da misericórdia; esse momento é o que o pai adentra o Hospital das Clínicas e ruma várias questões, até que seu pensamento chegue àquele filósofo, justamente quanto “ao horror da misericórdia”:

Ao cruzar o pátio dos milagres do Hospital das Clínicas, aquela pobreza suja, estropiada, cristã, os molambentos em fila, a desgraça imemorial em busca de esmola, aqui e ali as ambulâncias de prefeituras

do interior trazendo votos potenciais que se arrastam em muletas, o gado balançando a cabeça e contemplando no balcão uma cerca incompreensível e intransponível, cuidada por outra espécie de gado que carimba papéis e entrega senhas; o sétimo céu é algum corredor que dê em outra sala onde um apóstolo de branco estenderá a mão limpa e clara sobre as cabeças para promover a cura milagrosa – ele pensa em Nietzsche e no horror da misericórdia, a humilhação como valor, a humildade como causa, a miséria como grandeza. Pois o seu filho, confirmada a tragédia, nem mesmo a esse ponto (ele olha em torno) chegará [...] (p. 49).

A deficiência pertence à pobreza, ele diz do alto de sua vergonha, é “coisa de molambentos, miseráveis, retirantes, necessitados, na face aquela exigência crispada de alguma justiça e ao mesmo tempo [...] ecos de uma pobreza imortal, de cócoras, reverberando pelos séculos a vergonha de estar vivo” (p. 70). Nessa ruminância sobre as coisas todas que vão se sucedendo, independentes de sua interferência, ele acha que está enlouquecendo. Volta a dizer que a deficiência é “coisa de pobres”, que existem muito mais pobres do que ricos no mundo e que, enfim, ele vai retomando o fio da meada de seus pensamentos. Conclui que se existem mais pobres, tudo que é pobre é também “escancaradamente visível” e, por isso, está em toda parte, “de mão estendida”. O narrador expõe, então, sua crítica: “Não é uma maldição; é pura estatística. Governos inteiros se fazem por estas mãos estendidas e por mais nada” (p. 71).

Repleto de constrangimentos, ele reconhece ser essa uma sensação a regular do “catador de lixo ao presidente da República” (p. 39) e que tal margem é espécie de consolo, pois nela se inclui. A vergonha que sente o escritor-pai se relaciona ao sentimento perante os outros de que o “filho será sempre o fio de prumo de nossa competência, a medida implacável da qualidade dos pais” (pp. 131-132), aqui, mais uma vez, atribuindo exigências aos filhos. Tezza, inclusive, anota como segunda epígrafe de seu livro o pensamento de Kierkegaard exatamente sobre isso: “Um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro” (p. 6).

Muito embora saiba não ter culpa – afinal, aquela síndrome é “resultado de um acidente genético que pode acontecer com qualquer casal em qualquer idade” (Werneck, 1993, p. 60) – pesa, fortemente, o fato de ser intelectual, “um homem letrado e esclarecido, povoado de humanismo e civilização”; então, não lhe é suportável que seu filho não seja civilizado, que não seja capaz de pronunciar frases conexas, de situar-se na normalidade. “O filho o diminui” (Tezza, 2011, p. 132), constata com a superioridade

que lhe confere a vida acadêmica e a vaidade pelos conhecimentos adquiridos e por acreditar que a escola é o principal veículo a promover a civilização, apesar de que e embora isso não signifique ignorar a fragilidade do sistema; pelo contrário, chega a se preocupar, em relação ao ensino superior, “vagamente com o destino da universidade pública brasileira em assembleias quase sempre agitadas por bandeiras ineptas, profissionalizadas pela truculência sindical, e por professores incompetentes” (p. 130).

Dois meses antes do nascimento de Felipe, o narrador faz a revisão de dissertação de mestrado na área de genética, e isso lhe fez ficar mais a par desse assunto. Além desse fato, ao receber a notícia da síndrome de Down em seu filho, diz que ela é pior que qualquer coisa, que “nem a morte teria esse poder de [o] destruir” (p. 26). Inteirado de que um dos fortes sintomas da síndrome é a deficiência mental e que esta, “além das razões de ordem biológica, outros fatores, de ordem ambiental, pode exacerbar ou limitar a função intelectual” (Werneck, 1993, p. 60), o pai fica a pensar que, com a morte, após alguns dias de luto, a vida tem sua continuidade normal; mas, com tal problema, não há fim nem alívio; há de se travar luta diária que, inclusive, poderá ser inglória. Com essa consciência, o pai-escritor cogita que chegasse logo a morte para seu filho, isso seria melhor e tal chance, foi informado, de fato existia, pois o portador da mencionada síndrome costuma ter vida mais curta. Inicialmente, nem olha para o filho e, filosofando, fala que “ninguém está condenado a ser o que é” (Tezza, 2011, p. 27).

O que imaginou o pai-escritor é parte do processo pelo qual passa daí em diante: uma luta incessante a cada dia; dedicação inestimável e sucessão de superação pessoal. Em um dos primeiros momentos pós-nascimento de Felipe, o pai verificou que a situação a se resolver não era o problema que coube a Felipe, este insolúvel, mas “o espaço que ela [a criança] ocupa [em sua] vida” (p. 37). Pensamento egoísta, unilateral, o pai reconhece que passou por fase em que desejou que seu filho, “aquela criança trissômica”, alcançasse sua condição de filho, afinal ressentia-se de que Felipe “parece não responder ao seu afeto” (p. 109).

Mesmo falando muito mais de sua experiência particular, em alguns trechos há preocupação do pai não consigo diante da síndrome, mas com a vida do filho em decorrência do problema, ainda que esbarre novamente no próprio pai. Este levanta indagações sobre o futuro do menino, no sentido de querer saber se um dia ele será capaz de ler, falar, escrever, enfim, se vai “conseguir se civilizar”. Porém, o pai-narrador diz que

sente a “realidade bruta”, sabe que Felipe não chegará a alcançar tal normalidade (p. 109). Esse estado de normalidade é algo bem presente à narrativa, expressando, sinteticamente, a angústia do pai, que a busca de forma incessante até reconhecer que é uma aflição sua, pois o filho não reconhece tal valor. Não fugindo do real, nem falseando suas ilusões no decorrer da história, o narrador é categórico: “Não, nada mais será normal na sua vida até o fim dos tempos” (p. 35).

Bem antes do fim dos tempos, nasce e se solidifica vínculo intenso e profundo entre pai e filho; o pai vai se conscientizando disso aos poucos e, muitos anos depois, assimila por inteiro. Diversos são os fatos que fazem o pai sofrer de forma potencializada e diferenciada, fatos esses que fazem parte de conhecimento profundo do pai sobre o filho. Em busca do registro literário, em seu mundo de escritor, ele detecta que na própria história não há relatos a respeito de mongoloides. O narrador estimula e orienta o leitor para que se “leia os diálogos de Platão, as narrativas medievais, *Dom Quixote*, [que se] avance para a *Comédia humana* de Balzac, [que se] chegue a Dostoievski” (p. 32). Lamenta que nem este último, escritor preocupado com os humilhados e ofendidos, chegue a escrever sobre os seres mongoloides. Não bastando, diz que também James Joyce não fez com que seu Leopold Bloom<sup>47</sup> esbarrasse em qualquer “criança Down”; nem Thomas Mann lembrou-se deles e tampouco o cinema em 80 anos “jamais os colocou em cena. Nem vai colocá-los” (p. 132), ele lamenta.

Tezza, enfim, dá esse tratamento ao assunto, talvez de forma inaugural, com a anotação de que também ficou em silêncio por vinte anos:

Escrever: fingir que não está acontecendo nada, e escrever. Refugiado nesse silêncio, ele volta à literatura, à maneira de antigamente. Uma roda de amigos – o retorno à tribo – e ele lê em voz alta o capítulo quatro do *Ensaio da Paixão*, que continua a escrever para esquecer o resto. [...] E ele escreve de outras coisas, não de seu filho ou de sua vida – em nenhum momento, ao longo de mais de vinte anos, a síndrome de Down entrará no seu texto. Esse é um problema seu, ele se repete, não dos outros, e você terá de resolvê-lo sozinho [...] (p. 54).

O *corpus* referencial apresentado em *O filho eterno* é sugestivo e contribui para o caráter aberto da obra, o que nos lembra os ensinamentos de J. A. Barbosa ao dizer que “nenhum livro está só, nem é lido sem que se pense em outros livros, que vão sendo lidos ou relidos na medida mesma em que ocorre a leitura presente”. Em se falando de

---

<sup>47</sup> Personagem idealizado por James Joyce, em *Ulisses* (1922).

personagens universais, Tezza recupera exatamente treze, indo de Tarzan<sup>48</sup> a Leopold Bloom; de Asterix e Obelix<sup>49</sup> às *Meninas Superpoderosas*.<sup>50</sup> O pai associa Felipe a Peter Pan<sup>51</sup> e dele se apodera com encanto: “O pai tenta descobrir sinais de maturidade no seu Peter Pan, e eles existem, mas sempre como representação” (p. 188).

Esse é o ambiente do narrador: a literatura. Ao recordar certo período de seu passado, andando por Frankfurt e visitando livrarias, conta que procura por livros de escritores brasileiros, obsessivamente, olhando lombadas e seções de livros. Encontra apenas três títulos de Jorge Amado, razão pela qual sente certa revolta. Observa, incluindo-se, que os “escritores brasileiros somos [...] Brás Cubas inúteis”;<sup>52</sup> lamentando que, fora do Brasil, os escritores brasileiros não são lidos: “Ponha o pé num avião, ele conclui – e desaparecemos” (p. 90). Ele também se assemelha à imagem que tem do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que costuma ficar na posição de cócoras, picando fumo; mais um personagem deste autor, lembrado na obra, é Emília, agora novamente em relação a Felipe, no aspecto da linguagem. Para se conhecer e para que se tenha noção do empenho paterno na criação do filho, transmitimos o que o narrador anota:

O pai sempre que pode, nos encontros mais raros desses dois anos, fala incansavelmente com o filho, verbalizando tudo o que faz, a todo momento – talvez, ele desconfia, pela mágica do som das palavras que ouve, a criança absorva alguma semente da linguagem que a natureza ainda não lhe deu, como a boneca Emília de seu Monteiro Lobato da infância, ele lembra (e reconta a história), que ganhou uma falinha de um papagaio e não parou nunca mais de falar (p. 123).

O comentário se deve ao fato de que as angústias que sente o pai em relação ao problema de Felipe dizem respeito à falta de “cérebro suficiente para inventar um deus que o ampare” (p. 49) – é o que diz com sinais de desesperança – e à falta da linguagem de seu filho, até para pedir um favor, quando for preciso, como, por exemplo, nas vezes em que some sozinho. Em tais angústias, devemos observar que estão presentes preocu-

<sup>48</sup> Personagem criado pelo escritor Edgar Rice Burroughs, em 1912. O nome do personagem é John Clayton III. Tarzan é o nome que os macacos lhe atribuíram e que significa “pele branca”.

<sup>49</sup> Personagens da série de histórias em quadrinho criada por Alberto Uderzo e René Goscinny, em 1959.

<sup>50</sup> *The Powerpuff Girls*, série de desenho animado criada e escrita por Craig McCracken, nos anos 1990.

<sup>51</sup> Personagem criado por James Matthew Barrie para a peça de teatro *Peter and Wendy*, de 1902.

<sup>52</sup> Referência ao narrador, personagem e protagonista da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, 1880.

pações altamente significativas para a vida de Felipe, estando aqui o pai-escritor manifestando já um sentimento imensurável.

Muitas são as fontes citadas pelo narrador. Nietzsche (como já dissemos) e Rousseau estão presentes do início ao fim da obra, ou seja, são recuperados constantemente e, com eles, fica mantida a intimidade intelectual; o narrador demonstra conhecimento apreciável e relevante sobre a produção e o pensamento daqueles filósofos. Ao tempo em que reconhece que tão representativos escritores (os citados anteriormente), nota que esses filósofos também deixaram de falar dos portadores da síndrome de Down; menciona que Rousseau, ele próprio, “abandonou os filhos” (p. 18) em alusão e associação à crise pessoal do pai após o nascimento de Felipe. Busca na “família do velho Kennedy”, como exemplo, o fato do segredo que foi mantido a respeito de “um filho retardado” (p. 39) e resta nítido que as referências são um diálogo do autor – e uma atualização por meio de novas leituras – com esses outros, quando dá a entender, muitas vezes, como no exemplo recém-citado, que o pai-escritor busca no tempo e na história da literatura um respaldo, uma troca de experiência no que isso é possível de ser verificado. Em relação a Rousseau, as anotações destacam a comunhão com a natureza (p. 14), do projeto-rousseauiano de arte popular, com o qual o autor é envolvido (p. 35); noutra parte, faz uma interferência sobre o bem e o mal, assunto bastante explorado por aquele filósofo.

De forma semelhante, o autor de *O filho eterno* manterá seu diálogo também com Heidegger, com Jérôme Lejeune (o descobridor da anomalia da trissomia 21), com Thomas Mann, T. S. Elliot, Charlie Chaplin, Jean Piaget, S. Freud, Charles Dickens, Franz Kafka e outros, verificando com eles e por intermédio deles, as coisas da vida, da mente e da arte; a relação consigo e com seu filho; as coisas da política; da genética; da educação; do dia a dia; do temor; da liberdade. Essas discussões e interseções dão à obra riqueza particular; elas se sustentam na outra ponta da corda “invisível dez ou doze metros prendendo [pai e filho]” (p. 30), que é a forma dada à narrativa de Tezza e o rigor intelectual e sensível demonstrado, capaz de manter os diálogos sem cair no ridículo ou no vazio dos argumentos, na demonstração insustentável do saber ou nas palavras inapropriadas.

Nessa obra há o registro do processo da escritura, da produção literária, do envolvimento ficcional em torno da vida do narrador, sugerindo a dimensão de tudo isso.

Quanto ao livro *O filho*, a sua criação se dá nos momentos em que o pai não está com Felipe; o pai-escritor se divide entre essas duas atividades: cuidar do filho e cuidar do romance. Verificamos tal situação de correr de um filho a outro em muitos momentos, como nesse, em que diz:

A criança chegou novamente ao chão. É o momento mais difícil, e ele interrompe o romance para acompanhar o filho no esforço da respiração escassa. Coloca a pequena máscara de plástico no rosto dele [...] Coloca-a de novo no alto da rampa, e volta ao quarto, onde se fecha para o prazer do livro, e, em sentido contrário, acende o cigarro e dá a tragada interminável que o inebria, o poder da droga absorvida por todas as ramificações da alma. Escreve mais algumas linhas, rapidamente – olha para o alto, suspira, sopra a fumaça, e sonha (pp. 90-91).

De forma a ultrapassar esse registro, constatamos que o livro de Aldous Huxley – considerado, pelo narrador, um “intelectual de peso” (Tezza, 2012, p. 90) –, *Admirável mundo novo*, é levado ao romance em quatro momentos em associação ao de Tezza. A conexão entre as obras se dá, primeiramente, pelo momento em que Felipe está recém-nascido e que deveria estar no berçário, “uma espécie de gaiola asséptica”. A imagem que o faz se lembrar de *Admirável* é esta:

todos aqueles bebês um ao lado do outro, atrás de uma proteção de vidro, etiquetados e cadastrados para a entrada no mundo, todos idênticos, enfaixados na mesma roupa verde, todos mais ou menos feios, todos amassados, sustos respirantes, todos imóveis, de uma fragilidade absurda, todos tábula rasa [...] (TEZZA, 2011, p. 17).

Nos outros momentos em que aquela obra é citada, o autor o faz referindo-se à linha de produção, conforme citação recente, e à inteligência, sendo necessário destacar que este é fator de relevância para o narrador, sendo uma das muitas razões que tanto o incomodaram pelo problema que atingiu seu filho. Pouco abaixo da citação ora feita, é apresentada a seguinte indagação:

Que talento o seu filho tem, além de ser uma criança carinhosa, com surtos de teimosia? Nenhum, ele calcula. Todas as tentativas de alfabetização fracassam. Talvez seja cedo para ele: 9 anos. Talvez não seja uma limitação de inteligência, isto é, de falta do potencial capaz de reconhecer num sinal escrito a representação de um som (p. 143).

Nesse momento da obra, o narrador está a contar sobre um dos desaparecimentos de Felipe e, com isso, comenta acerca das também inúmeras dificuldades do filho em

tentar voltar para casa. O fato relevante é que, anos depois, o pai fará uma caracterização importante a respeito de Felipe, registrando desde as pequenas conquistas como, por exemplo, quando seu filho consegue reconhecer determinado boneco vendo apenas o pé dele; esse boneco é utilizado pelo pai em um tipo de exercício para o desenvolvimento do filho, seguindo os ensinamentos de Jean Piaget. O fato não apenas é notado, mas devidamente comemorado pelo pai em bar, com risada e com filosofia. Agora retomando, o que o pai-escritor detecta com orgulho é que após reproduzir, em exercícios diários, vários desenhos animados, fazendo cópias diversas, vê que o filho “já tem um estilo, uma marca inconfundível que vem do desenho e passa à pintura; ele tem, nos limites de sua síndrome, uma visão de mundo, e seu trabalho a expressa” (p. 183). Antes, pensando sobre todas as coisas que são feitas por Felipe, o narrador menciona que “Toda a inteligência dele, divaga o pai, está na percepção do valor dos gestos sociais, que ele sempre tenta mimetizar” (p. 169).

No sentido de melhor compreender essas duas pontas da mesma lança, ou seja, a síndrome que se apoderou de Felipe e a dor do pai em relação a esse problema, e de demonstrar nossa percepção de onde se localiza essa dor, ou sua origem, trazemos de *O espírito da prosa* a anotação de Tezza sobre três autores “absolutamente marcantes” de sua infância e adolescência: “Monteiro Lobato, Júlio Verne e Conan Doyle”, sendo que estes dois últimos, curiosamente não aparecem em *O filho*. Os três escritores são distinguidos por Tezza como “autores iluministas, racionalizadores até a medula, crentes no poder da lógica, da inteligência e da razão, desmistificadores dos mitos e das fantasias, verdadeiros ‘educadores da natureza’”. Preciso em sua compreensão, ele continua que aqueles autores são também, todos eles,

eurocêntricos, brancos, pontual e discretamente preconceituosos (o negro em Monteiro Lobato, o judeu em Júlio Verne, o selvagem em Conan Doyle). Nada a estranhar: o Ocidente inteiro se fez sobre essas premissas, às vezes mais, às vezes menos violentas, e sempre contrapostas à relativização civilizadora de uma certa alma de Montaigne, que atravessou três séculos dando cada vez mais dimensão política à diferença, até finalmente nos universalizar a todos no mesmo desejo de um ser humano comum (TEZZA, 2012, p. 76-77).

Nossa percepção, portanto, é de que o que o autor revela transparece em seus escritos como verdade, ideias essencialmente autênticas. A fonte do pai-escritor o acompanha em sua maturidade, cada vez mais, evidente, de forma que – sem querer construir

um caminho romanticamente burlado – ele é levado a valorizar de tal forma a capacidade humana de criar, elaborar, fabricar mecanismos de funcionamento (como uma máquina de relógio) que é justamente por isso – apesar da ousadia dessa observação – tão crescente seu amor por Felipe. Seu filho se inventa, depois se recria, vibra com sua arte, é capaz de ter estilo, de se autodenominar artista plástico; toda sua vida – que Felipe comemora no que faz – consiste em superar seu cérebro, superar limitações que ele nem sabe existir como restrição ou imperfeição.

A espécie de exigência de normalidade, como dissemos anteriormente, de um grau elevado de inteligência, é do próprio pai, que isso reconhece. Não são necessárias muitas buscas em seus textos, posto que ele, muito claramente, anuncia:

A inteligência é o único valor importante da vida, ele imagina – mais nada. É somente ela que determina o meu grau de humanidade, ele fantasia, dando voltas na alma para não dizer as coisas exatamente assim, esse anticristianismo explícito; ele apenas sente que elas são assim, e finge que não as aceita, mas não consegue se livrar desta regra e desta régua (TEZZA, 2011, p. 59).

O aspecto da inteligência é registrado pelo narrador bem antes, já chamando atenção para o tema. Ocorre quando os pais de Felipe estão hospedados em apartamento de “amigos distantes” e o pai fica bebendo e conversando com um deles, jovem alcoólatra. De madrugada, ao acordar, lembra do que esse jovem, “que jamais concluiria o segundo grau”, lhe disse em sua língua embriagada: “Você é tão inteligente, e não conseguiu nem fazer um filho direito”. Essas palavras atingem o pai “como um choque elétrico” (p. 61). Em seguida, o narrador diz que o pai (ele mesmo) entra no consultório médico com esse “eco na cabeça, tentando entender o que ouviu até a última camada, mas são muitas camadas sobrepostas, agora que está diante da médica e assistente. São gentis e geladas, e ao estender o bebê sente profundamente que já está derrotado” (pp. 61-62). Tal estado de derrota, devemos perceber, já é certa declaração de amor àquele bebê, que o pai entrega à médica para ser medido. O pai-narrador diz que ele é quem deveria ser avaliado, não seu filho, reconhece.

Contribui com a circularidade da narrativa o cruzamento de referências e até as intertextualidades subentendidas – “E agora esse filho, essa pedra silenciosa no meio do caminho”. Felipe também faz tais intertextualidades em seu mundo em relação aos desenhos animados que assiste, levando para a realidade de seu cotidiano e contado em

outra obra romanesca, o *O filho eterno*, por meio de seu pai em quem o filho deposita confiança absoluta. Quando erra, Felipe costuma dizer, colocando a mão na testa: ““Errei de novo! Por Júpiter!”– ou outra interjeição dos desenhos, como “Rato miserável”, do capitão Haddock,<sup>53</sup> outra de suas paixões, que sempre o faz rir”” (p. 169).

O pai também se orgulha por Felipe ter inteligência para manipular “com extrema facilidade [...] sem praticamente nenhuma aula” uma “das invenções tecnologicamente mais sofisticadas da história do mundo”, referindo-se à internet, ao Windows e a programas que vão do “Word ao Photoshop” (p. 187). Nesse momento, o pai transborda de orgulho.

Aos fatos como esses da inteligência, vergonha e piedade, somam-se o da normalidade e do sentimento obrigatório, da competição, do *teatro*. O pai-narrador simula o que iria dizer na delegacia da vila Mariana, caso decidisse por apresentar queixa à polícia pelo sumiço de Felipe, afinal seu grande drama é ter de “contar sua vida” (p. 151) de pai do portador de mongolismo; ele abre parênteses e seleciona o que encontraria para dizer, em uma das sínteses que faz de si, como espécie rara:

(alguém que leu Nietzsche; alguém que tem o segundo grau completo; alguém que sabe consertar relógios; alguém que será um escritor, com certeza; alguém que pela postura, até mesmo pelo cabelo claro, a cara de alemão, polaco ou italiano, os óculos incluídos no pacote social-racial-econômico, foi educado para viver no andar de cima, alguém que tem a compreensão literária da vida e os sonhos de um humanismo universal; alguém literatado, enfim, essa raridade estatística) (p. 151).

Tezza demonstra de que forma concebe a sua realidade (ou a dureza), expondo sua experiência de homem e de pai de garoto portador de uma anormalidade que o fere no cerne de sua vaidade, a ponto de quase roubar desse filho a dificuldade – ainda que ele não possa dar conta disso – de viver em dependência eterna. Tal situação machuca o pai que chega a pensamentos mórbidos, mas que também o fortalece para a vida, para a literatura e para proporcionar melhor vida a Felipe, seu filho homem. O pai vive o esgotamento e quase enlouquece com a primeira desapareção do filho, compartilhando com ele, após seu resgate por policiais que o levaram até a sua residência, que as forças do bem o salvaram, como no “teatro do desenho animado que sempre simulava com o filho” (p. 155).

---

<sup>53</sup> Personagem de história em quadrinho, criado pelo quadrinista Hergé, em 1941.

Desse acontecimento, além da imensa alegria familiar pelo encontro do filho, resta a anotação da recompensa material dada pelo pai aos policiais, o que lhe fez sentir, nos momentos seguintes, uma “agulhada no coração”, por reconhecer ter favorecido a uma situação de desonestidade, em nome da gratidão e agradecimento pelo trabalho exercido pelos policiais. Enfrenta, o pai-narrador, o peso de seu ato que não é mais repetido nos sumiços posteriores de Felipe. O narrador destaca que faz retrospecto com tranquilidade, “quase 20 anos depois”; diz que a sensação do pai na ocasião do primeiro sumiço de Felipe foi a “pior sensação imaginável na vida [...] um sentimento de abismo”. Não deixa de observar, dramática, mas também sinceramente, que o filho que chegou a desejar morto, agora [no sumiço], “pela ausência, [parecia] matá-lo” (p. 146).

Para contextualizar o sentimento inicial levantado pelo pai, recorremos mais uma vez e brevemente, à pesquisa de Werneck, que salienta o seguinte: “a deficiência mental é tão antiga quanto o homem [...] o que sempre variou é a forma como cada civilização lidou com essa questão do *ser diferente*”. Sendo assim, estudos já apontaram que, não raramente, “outras civilizações, em diversas partes do mundo, sacrificavam os bebês que nasciam com algum tipo de deficiência”. Conforme essas anotações, algumas culturas eram tão “excessivamente rígidas com o padrão de desempenho de sua população adulta, como a dos gregos espartanos – Grécia clássica, antes da Era Cristã – [que] matavam seus deficientes físicos logo após o parto ou permitiam que morressem sozinhos, abandonados” (1993, p. 61). Além de excessivamente rígidas e extremamente cruéis. A propósito, quando Eagleton estuda o trágico na modernidade, cita Ulrich Simon<sup>54</sup> que comunica “solenemente” que a malformação genética, ao lado de doenças incapacitantes não é trágica, ainda que possam “atormentar as vítimas e destruir famílias” (Eagleton, 2013, p. 42).

E em se tratando de morte, já caminhando para o fim do livro, o narrador revela aquela que deverá ser sua eterna preocupação, o que inverte o pensamento inicial do pai-narrador: “eu tenho de viver mais que meu filho, ele sonha, para jamais deixá-lo sozinho: só eu o conheço, ele se diz, sem perceber, inocente, a estupidez de suas palavras” (Tezza, 2007, p. 174). É evidente a relevância da preocupação do pai em relação a Felipe, demonstrada pelo seu desejo expresso. O pai, certamente, não ignora a importância familiar, como se observa no início da obra quando é contado por ele que conse-

---

<sup>54</sup> Teólogo anglicano alemão, de origem judia. (1913 – 1997).

guiu deixar de cheirar alucinógenos pelo fato de não ser menino de rua e porque “aos 15 anos tinha uma boa escola, casa, mãe, família – e um desejo de virar o mundo do avesso”. Esse reconhecimento familiar sofre transformações e ele passa a entender a família como sistema e ele próprio como “um homem do sistema” (p. 21). Sentindo-se assim, integrado à ordem em diversos momentos, o narrador mostra um mundo amparado em decadências, em conjunturas das quais discorda ou rejeita, mas que não lhe são, nem foram, evitáveis. Suas avaliações diante de seu estar no mundo são claras: “Eu não tenho competência para sobreviver, conclui” (p. 28).

O que significaria exata ou aproximadamente ter competência para a vida? Ser forte para enfrentar os baques e não sucumbir a eles, talvez? A partir da morte do pai, o narrador passou a se desviar do “padrão de normalidade” e “ardentemente desejava que os outros lhe admirassem! Que outros seriam estes? Que espécie, de que nível ou perfil de homem é importante a ponto de confortar o narrador em suas admirações? A angústia do pai-narrador aflora por todas essas dúvidas e ele, talvez, pense que a vida animal, longe da intelectualidade e das dolorosas reflexões, seja mais amena que a sua.

O pai-narrador perde a crença na família e é capaz de enumerar longamente seus sonhos frustrados, sua “muita leitura e nenhuma perspectiva” (p. 35). A derrota é o que há em sua vida: “o fracasso é coisa nossa, os pássaros sem asas que guardamos em gaiolas metafísicas” (p. 103). O sentimento de derrota penetra em questões de incompletude nas coisas que faz ao longo de sua vida. Tempos depois do nascimento de sua filha (perfeita) e que seu filho (mongol) já anda e tenta realizar movimentos do dia a dia, o pai se vê buscando saídas para sua vida e nota a inexistência dela; está, na verdade, “no limiar de uma depressão que ele se recusa a aceitar”. A sensação de fracasso do narrador abraça passado, presente e futuro; nesse sentido, tem o caráter de permanência. Em relação ao porvir, a sensação está ligada à preocupação com a sobrevivência do filho no mundo civilizado, com tudo que isso significa. O narrador fala, inclusive, em “dimensão cumulativa do fracasso”, sempre demonstrando transmitir a perfeita consciência sobre como são as coisas, sobre como a “realidade bruta” e sóbria lhe toca e lhe atinge, procedimento que a maturidade do escritor e do homem e a experiência vivida lhe permitem usufruir.

A vaidade intelectual do pai-narrador está sempre à flor da pele, direciona seus pensamentos e comportamentos. A sua própria saída resta solucionada, pois é pela escri-

ta que vive e se resolve pessoalmente; o problema é que reconhece ser esta uma solução incompleta. O pai-narrador procura “um lugar no mundo”, mas o mundo também não vai tão bem para confortar a existência e as ocorrências que lhe cercam; as questões de afeto, a vida acadêmica, por exemplo, fervem diante da intelectualidade aflita. Vejamos:

cada livro é um álibi, um atestado de substituição – a única coisa que lhe sobra de sólido é uma carreira acadêmica que ele vai sentindo como mesquinha, miúda, irrelevante, sem saída, um gigantesco aparelho estatal de conhecimento, ironicamente consolidado pela ditadura (da qual, pouco tempo depois, todos sentirão falta, por não saber o que fazer num mundo aberto), educando-nos para a obediência sindical e a-fundando-se, ano após ano, numa inacreditável falta de imaginação – mas ele sabe, na obsessão de tentar não mentir, que o problema é dele, a desconcentração é dele, o fracasso é dele, e intransferível (p. 125).

Nesse trecho, a lente de observação ora se aproxima, particularizando, ora distancia e amplia o cenário difícil para sua atuação no *theatro mundi*. A individualidade do pai tenta resolver ou lidar com as questões da vida pública, sendo que apropriar-se do problema é querer potencializar a angústia e a sensação de derrota. Isso porque o pai é impotente, sozinho, diante da conjuntura que se apresenta, pública ou privada e diante do problema do filho. O que lhe resta é o afeto àquele que ignora sua impotência e tenta dar tudo de si à vida.

A cena que encerra *O filho* se assemelha às incertezas da vida não apenas de Felipe e seus familiares, mas de qualquer vida. Felipe nunca fará companhia ao mundo de seu pai, este reconhece. Porém, pai e filho assistem jogo de futebol, comentam, brincam, arriscam placar. Como se dará o final do jogo, não se sabe; a surpresa será para ambos. O filho dá risada; o pai lhe faz companhia e reconhece a “extensão do abismo” entre eles, e está ali presente, na torcida por Felipe, pelo jogo e pronto para o abraço ao filho “todas as manhãs” (p. 191). O sentimento de abismo não é recíproco e nem poderia ser, pois o filho, como nota o narrador, vive um tempo presente de forma contínua, um tempo que é “irredimível” (p. 133), e sente profunda admiração pelo pai. Em razão disso, talvez não extrapolemos ao sugerir que não há abismo por parte de Felipe em relação ao pai; há elevação, segurança, amor, alegria. Há, na história, um pai eterno.

*Rita no Pomar*, de Rinaldo de Fernandes

## HISTÓRIA ATRÁS DOS ARBUSTOS

*“Todas as mágoas são suportáveis se as colocarmos em uma estória [story] ou contarmos uma estória sobre elas”.*  
(Isak Dinesen)<sup>55</sup>

Este primeiro romance de Rinaldo de Fernandes demonstra, em seu contexto, uma vida em descontentamento. A protagonista e narradora é Rita e o principal interlocutor dela é Pet, seu cão, que já se faz presente na obra, de certa forma, pela epígrafe colhida em Guimarães Rosa, no conto “Sarapalha” e que faz referência a um cachorro desatinado que apenas sabe que alguma coisa ao seu redor está acontecendo, por isso, “Vai, volta, olha, desolha...”.

Rita reside em Pomar, no litoral sul da Paraíba; ela deixa a cidade de São Paulo, dizendo não suportá-la mais e dando outras desculpas, como a alegação de que não aguentava mais pegar metrô lotado e ver cocô de cachorro nas ruas... Lá, trabalhou em jornal; também realizou trabalhos como revisora de texto, para isso pregando seus anúncios pelos *campi* da universidade. Anteriormente, havia morado em Londres. Após essas caminhadas e muitos acontecimentos, Rita, com mochila nas costas, muda-se para o nordeste, um lugar semideserto que estava prestes a se tornar pólo turístico em razão de investimento que seria feito por portugueses.

Em Pomar, a protagonista instala-se em pousada e emprega-se no restaurante para trabalhar em serviços gerais. Ela diz: “Aí vim dar um tempo nesta praia, nesta casinha, trabalhar ali nos pratos do restaurante. Não me importo” (Fernandes, 2008, p. 8). O caminho traçado pela protagonista encobre algo sombrio; isso não apenas pela mudança radical de seu trabalho, como pela amargura demonstrada por Rita; pelas ameaças que faz a Pet, no sentido de revelar algumas coisas; e por colocar em dúvida se ela própria seria merecedora da piedade divina: “Peço piedade, preciso, Pai, mereço? Não posso...” (p. 85).

Pet é ex-morador das sombras de uma mangueira próxima a mercado em Pomar. Ele é companheiro de Rita, mas não será poupado de alguma violência, se necessário. Já

---

<sup>55</sup> Pseudônimo da escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885 – 1962).

no início do romance é dada a ele uma ordem meio complicada de ser atendida: “Só venha para o prato quando eu lhe chamar, Pet”, seguida da advertência: “Seja educado, não me faça pegar ali o pedaço de pau e lhe bater, viu?” (p. 7). Pet se manifesta e também chora por diversas vezes, ouvindo as histórias de Rita: “Pode um pássaro permanecer tanto tempo numa palha, Pet, hein? Veja ali... Ah, que bonitinho!... Voou... Você está chorando de novo, Pet?” (p. 12). Certos fatos contados, Pet é o primeiro a ouvir; Rita confia nele porque ele não fala, diz a narradora expressamente.

Aos olhos dos moradores de Pomar há pelo menos curiosidade sobre a nova moradora do lugarejo, por parte da população local. Seu Rui, proprietário do estabelecimento, por várias vezes, observa sinal no rosto de Rita e depois acaba por perguntar sobre a origem dele, mas não há resposta. O filho de seu Rui, Márcio, gerente do restaurante, indaga sobre o passado da protagonista para uma colega de trabalho, que confirma que Rita realmente mora só, com um cachorro. A casa onde mora tem clima sinistro, falam no fantasma do velho que ali morou, como proprietário, e que morreu enforcado, mas a protagonista diz não ter medo de fantasma e, antes de mudar-se, visita a casa sozinha, à noite.

Rita diz que “Tudo no pomar [da casa] vicejava”, mas que ela ficou tranquila, apesar das descrições que faz ao adentrar nos compartimentos para conhecê-la. A narradora compara o imóvel e sua localização com o que morava em São Paulo, na Barra Funda, dizendo então que foi

se meter numa praia semideserta, num morro, numa casa com um pomar, um recanto que um pescador falecido deixou para um porco, sim, porque esse porco parece vir aqui sempre, eu pensava, vem comer os frutos caídos, vem... Tropecei num tijolo, então ali é mesmo um porco?, é, que porra de pássaro para me assustar, agasalhando-se nas folhas aqui do alto, sim, vou voltar, amanhã eu volto. Isso aqui sem luz é bem esquisito, mas não tenho medo (p. 32-33).

Com esse ambiente sinistro, misturam-se nesse romance, em relação à personagem Rita, sinais de fragilidade e também de brutalidade. A descrição da natureza intercalando as frases da narradora, bem como as interferências de Pet no decorrer dos diálogos (o melhor talvez seja chamar de monólogo) que Rita mantém com ele dão forma singular ao romance, pois deixam forte impressão de algo contra o homem. Além do mais, cooperam consideravelmente com o clima de expectativa e brutalidade que contorna cada página, por meio do silêncio, das palavras interrompidas, dos assopros, dos

ventos e manifestações de Pet, por exemplo. Dois dos trinta e quatro capítulos constam da obra apenas para dizer o seguinte: capítulo 16: “Você ainda vai ouvir muitas e boas... Não assopre!” (p. 47); e no capítulo 27: “É o que digo: você ainda vai ouvir muitas e boas...” (p. 77). As poucas revelações são feitas estrategicamente em doses pequenas. Já as deduções por parte do leitor vão sendo possíveis, mas elas não são previsíveis nem óbvias. Quando reveladas, “as muitas e boas” surpreendem o leitor.

Percebemos que a personagem Rita é fugitiva; está ali em Pomar escondendo-se, como confessa e tem motivos para isso. Curiosamente, o título do livro revela seu paradeiro... No último capítulo, a protagonista diz a Pet – e só confia nele para dizer – que ela assassinou quatro pessoas: dois ex-maridos (André e Pedro); um rapaz (filho de Rômulo, funcionário do restaurante) e sua própria mãe, dona Lúcia. Ela chama todos eles de cretinos, pelo seguinte: no caso de André, seu primeiro marido, ele é ladrão; rouba o tio de Rita; era capaz de inventar histórias mirabolantes; e acaba por traí-la com dona Lúcia. Dentro de casa, os dois ficam de mãos dadas, escondidas sob almofadas, mas Rita consegue ver o gesto dissimulado. Vê e não acredita. Como André fica muito tempo desempregado, só posteriormente começa a dar aulas na cidade de Santos, quando Rita saía de casa, André e dona Lúcia ficam sozinhos no apartamento. Para resolver tal situação, insuportável à protagonista, como ela diz, Rita convence sua mãe a despedir a secretária da casa, a personagem Telma (cujo filho traficante é assassinado); em seguida, comete o assassinato da própria mãe, dizendo apenas que isso ocorreu no “parque Água Branca... na areia atrás dos arbustos”. Em relação a André, seu assassinato ocorre “no acostamento da Washington Luís... num bueiro” (p. 96). Simples assim, no contar.

Os personagens Pedro (o segundo marido assassinado) e Rita se vêem a primeira vez no município de Conde, também na Paraíba; eles pegam carona juntos para Pomar. No caso dele, essa travessia é rotina, já que presta serviço ao restaurante realizando compras e pagamentos naquela cidade. Rita tem a impressão de que ele é bom rapaz; eles se envolvem amorosamente e depois se casam em igreja. O problema entre eles ocorre porque Pedro começa amizade com o filho de Rômulo, garçom do restaurante, e depois os dois se tornam amantes. Ela lamenta que, enquanto lava os pratos no trabalho, os dois bebiam e se divertiam. Em vingança, Pedro e o amante são mortos e/ou enterra-

dos por Rita no pomar do velho que ali havia morado. A força e o instrumento utilizados por ela para matar essas pessoas não são revelados, nem o planejamento do ato.

Tais relações constam da última página do livro. No decorrer da narrativa, as frases aparentemente soltas que são ditas a Pet ou anotadas nas agendas de Rita sugerem acontecimentos. As outras sinalizações ocorrem a conta-gotas e ficam soltas, à mercê das conjecturas. É o caso do sinal no rosto da narradora percebido por seu Rui, que pode ter sido em consequência de atrito físico com uma de suas vítimas mortais; pode ser de nascença, não é possível saber. Outro exemplo é a possível rejeição sofrida por André em relação à sua mãe que tem preferência por outro filho, que sustenta os pais financeiramente. Isso poderia fazer com que esse personagem tivesse alguma espécie de trauma e fosse buscar no colo da sogra um conforto materno... O romance possui essa característica de recusar-se a dar esclarecimentos, haja vista a situação da personagem que, em tese, estaria sendo fortemente investigada pelos crimes cometidos. Seu silêncio é sua arma, mero mecanismo de defesa.

Diante das brutalidades cometidas pela protagonista, reveladas também na agressividade de suas palavras, na forma de se expressar, compreende-se melhor a visita que Rita faz à casa do Pomar sozinha, à noite, sabendo de todos os rumores sobre o local, anotando não sentir medo de fantasma e de nada. Sua coragem é uma espécie de desafio! Importante notar que a personagem reconhece que “todos fazem” o mal. Tal comentário é feito ao criticar atitude de André em relação aos travestis que eles encontram em sua cidade. André mangava deles, dizendo que eram veados. Rita diz: “Ô, imbecil, se importar com travesti...” (p. 85), em um comentário igualmente agressivo, pois depreciativo. O mundo de exílio que Rita adota em seu “rebaixamento existencial” (Paz, 2009) é de descontentamento em relação ao que os humanos fazem no mundo; mas sua vingança é em grau bem maior de brutalidade e violência. Ela é parte de um mundo desajeitado e nem a pureza do ar que respira em meio à natureza lhe permite respirar satisfatoriamente e em paz. Seu ódio é grande e com ele sufoca Pet, que parece viver asfixiado.

As sugestões localizáveis na obra e o constante apelo ao imaginário aprofundam a parceria entre obra e leitor, mas isso em parte empobrece o aspecto ficcional; afinal, a verdade lá contida não está à mercê do seu leitor e do que ele é ou deveria ser capaz de interpretar, mas precisa dele, de suas reflexões para que a coerência interna da obra se

faça valer, se houver e se for possível. Em texto sobre literatura e personagens, há importante estudo de Rosenfeld, ao observar que muitos leitores colocam

o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. Isto é, em muitos casos, perfeitamente legítimo; mas esta apreciação, quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária, assim como o pleno prazer estético no modo de aparecer do que aparece (2011, p. 42).

Rosenfeld instrui que é quando se acentua o valor estético da obra ficcional que o mundo imaginário se fortalece, “prendendo o raio de intenção dentro da obra e tornando-se, por sua vez, transparentes os planos mais profundos, imanentes à própria obra” (p. 42). É certo também que os ensinamentos de Rosenfeld devem ser valorizados, mas eles, no caso, destoam das características, digamos assim, do texto romanesco do século XXI. Outro exemplo está no estudo do crítico Silviano Santiago sobre esta ficção quando diz que ela é diferenciada da narrativa do escritor de gerações passadas e que Rinaldo de Fernandes sabe que “não existe mais história para ser contada por inteiro” (posfácio, p. 97). Santiago levantou tal questão dizendo que, por se tratar de obra cujo “fio narrativo [é] esgarçado pelas reticências”, ele é “representativ[o] da literatura atual” (p. 103). Quanto ao imaginário, o “escritor jovem” dispõe hoje de infinitos “fios narrativos, dispersos e soltos no cotidiano, que não são mais passíveis de ordenação” (p. 98). Diante de tão imenso repertório de possibilidades, *Rita no Pomar*,<sup>56</sup> de tão sucinto, afasta-se do simples e ganha complexidade interpretativa; sua construção se dá por meio de direcionamento tal que mistura objetividade e confissão a nebulosidades e fragilidades. O “raio de intenção” sugerido ou proposto por Rinaldo de Fernandes surge ao fim do romance, com as contidas revelações. Contidas e espinhosas.

Cabe averiguar se realmente é a tônica da literatura nacional contemporânea o falar sucinto, o narrar *pela metade* ou se tal argumento tenta demarcar um lugar para *Rita* em um rol de obras com tais características. O que é mais incontestável é que a brutalidade cala, choca, silencia. Além do que se demonstra ser mera marca da literatura

---

<sup>56</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *Rita*.

de agora, a obra revela tamanho descontentamento, que se fecha. Veremos adiante sobre isso quando falarmos das ideias de Colin Wilson.

A propósito, o autor do posfácio de *Rita no Pomar* analisa que Fernandes não quis “encardir a narrativa com sangue” (p. 103), afastando-se dos naturalistas; na realidade, o livro apresenta sim grandes manchas de sangue embora não em relação aos assassinatos cometidos pela narradora. Em episódio, de certa forma, meio isolado da história particular de Rita, o filho da personagem Telma (secretária da casa de dona Lúcia, mãe da protagonista), chamado Joca, leva tiro de um sargento e seu sangue escorre “pelo calçadão, [ensopando] o canteiro da amendoeira” (Fernandes, 2008, p. 45). O capítulo que fala disso ressalta o desespero da mãe vendo o filho morto no chão e os comentários ao redor, de que se tratava de um peste, traficante e estuprador. A mãe nesse momento

cheira a mão do filho, cheira-lhe os olhos, chega mais um carro da polícia, [...] a mãe tosse, afunda os dedos nos cabelos duros do rapaz, não vai, não faz, filho, ô desgraça, meu Deus, baba o ombro do morto, cola o rosto no rosto dele, a mão apoiando-se no cimento com tocos de cigarro, os dedos empapando-se no sangue, a mãe chama baixo o nome, Joca (p. 46).

Nossa observação sobre os comentários do autor do posfácio, no sentido da inexatidão, é feita porque para o estudioso da literatura do século XXI (o estudioso atual e o do futuro) é importante reconhecer e considerar a presença desse elemento nas páginas ficcionais da atualidade. Quanto ao sangue que ele diz “encardir a narrativa”, não devemos ignorá-lo, tampouco supervalorizá-lo indevidamente, mas entendê-lo da forma mais precisa possível, jorre ele (o sangue) do personagem mais secundário ou do mais sobressalente, ou seja ele metafórico ou surreal. Não devemos é, sendo presente, fingir que não jorrou. Nesta presente pesquisa, esse tecido conjuntivo líquido está significativamente presente em todos os livros!

Para falar das mortes cometidas, a narradora é lacônica e nestes casos não há realmente qualquer referência a sangue ou sequer detalhes de como ocorreram. Em toda a obra são poucas as informações e muitas as referências aos elementos da natureza, pois eles estão diante de seus olhos. O romance se envereda pelas matas e palhas das palmeiras, pelos arrecifes, areias e cajueiros proporcionando falar mais de uma alma que se desespera e que desiste, pois que não resiste às dores que sentiu sua narradora.

Afirmando não ter nascido para ser traída, comete atos tais que a fazem consciente de não ser digna de pedir piedade ao Pai.

Tanto o passado de Rita, seu viver, quanto a sua atual localização têm o caráter de abandono pessoal, de desistência para com os homens, algo como destacou Bueno em uma observação de Mário de Andrade no sentido do “sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo” (Bueno, 2006, p. 76). O comentário pode ser entendido de forma mais específica e local e não exclui a personagem Rita, ao contrário. Rita não se importa com mais nada: se deixou o mundo acadêmico, o jornalismo, as revisões de textos, a vida de casada, se cometeu crimes contra familiares e pessoas tão próximas. Agora faz serviços gerais; enfrenta casas abandonadas com frágil valentia; convive com fantasmas uivando e visitando o lar onde mora; convive com cachorro, que apenas late e sobre quem quer ter domínio. Seu relacionamento com Pet é algo contra os homens em geral, em uma situação comum, conforme a noção de Sartre na autobiografia *Lesmots* (1964), tão bem recuperada por Santiago no posfácio já citado. Além do que, “privado da linguagem” (Maciel, 2008, p. 47), o cão é a companhia perfeita a quem não permite intervenções em sua vida, mas a quem se permite tirar vidas.

Em *Rita no Pomar* as ações da personagem-protagonista são cometidas a título de vingança pessoal pelas desonestas ações de seus ex-maridos e de sua mãe. Ao vingar-se da forma como se vingou, Rita estabelece, por sua conta e risco, que para tamanhas traições só mesmo a morte de cada um, inclusive de sua mãe, uma mulher cega, bela, de 43 anos e pernas perfeitas. Possuidora de sangue frio, a narradora assiste a traição que sofre por parte de André e Lúcia e, pelo que se deduz, é capaz de estrangular suas emoções, temporariamente, até construir seu plano de vingança. Após a morte daqueles dois, Rita continua em São Paulo por um mês, com o cachorro Rex; porém, os pais de André começam a cobrar demais a visita do casal – que já não existe – e Rita foge de lá.

Os atos da protagonista atestam que não lhe foi possível a ação do perdão. Como ela também faz o mal, pois todos fazem – é o que ela escreve –, decide por colocar em prática a sua parcela de maldade. Em nome disso, pelo menos, a protagonista parece com a alma doente, sem expectativa de dias confortantes no futuro. Seu confinamento, autoimposto, gera situação paradoxal à narradora-protagonista: na atmosfera irrespirável

– roubando as palavras e ideias de Wilson (1956, p. 41) – apesar de estar morando à beira-mar, em meio aos arbustos, coqueiros, mares cor de esmeralda, pássaros, enfim. Sua liberdade é aparente, falsa e só pode ser vivenciada da forma como é, suportada, digamos, se entendida nessa falta de valores ou de motivação. Retomamos Wilson, na passagem em que ele observa a impossibilidade da liberdade no mundo irreal e até, continuamos, na situação irreal e provisória. Nesse sentido, a personagem é uma *outsider*; sua história tem passado tão forte pelos assassinatos cometidos que a memória deles anulam seu presente, quanto mais seu porvir. A obra termina como em uma alusão ao que Wilson menciona: “o leitor fica se sentindo ‘solto no ar’. Não há um final feliz, nem um amarrar dramático das pontas soltas” (p. 38). O que há são sintomas de descontentamento, de desafeto e caos interior: Rita faz sua confissão a Pet e em seguida lhe ameaça de morte. Assim é que termina essa história, ela mesma atrás de um arbusto.

O tema da condição humana está bem presente neste romance e de forma dramática, razão pela qual buscamos em Arendt a ideia a seguir, pois entendemos demonstrar certo impasse muito relacionado ao da personagem Rita.

A alternativa do perdão, mas de modo algum seu oposto, é a punição, e ambos têm em comum o fato de que tentam pôr fim a algo que, sem interferência alguma, poderá prosseguir indefinidamente. É, portanto, bastante significativo, um elemento estrutural no domínio dos assuntos humanos, que os homens não sejam capazes de perdoar aquilo que não podem punir, nem de punir o que se revelou imperdoável (2014, p. 298).

As traições sofridas pela personagem referem-se a circunstâncias dolorosas que não apagam, não justificam e nem explicam os atos cometidos. Tal é a situação vivenciada pela personagem. Trata-se de vingança pela vingança. O perdão não colocaria o fim da situação, tampouco a punição, entendida como castigo. Nada põe fim à situação, haja vista a encruzilhada de Rita. O perdão está no campo do respeito, segundo Arendt. Tal conceito é compreendido como “uma espécie de ‘amizade’ sem intimidade ou proximidade é uma consideração pela pessoa desde a distância que o espaço do mundo coloca entre nós, que independe de qualidades que possamos admirar ou de realizações que possamos ter em alta conta” (p. 300). Na continuidade, Arendt ressalva que “a moderna perda do respeito, ou melhor, a convicção de que só se deve respeito ao que se admira

ou se preza [...] o respeito, porque concerne exclusivamente à pessoa, é o bastante para motivar o perdão pelo que a pessoa fez, por consideração a ela” (p. 301).

Nada disso pode ser notado em *Rita*. Nessa história, não cabe pensar em admiração e/ou respeito da protagonista em relação às suas vítimas e não há como se ouvir delas uma palavra sobre a personagem central, que certamente se iguala. A admiração e/ou respeito são os pressupostos, a expectativa do que Rita esperava obter dos entes com quem se envolveu e conviveu; a decepção da personagem narradora é sua motivação e seu desastre pessoal. Como o tom dado ao texto reflete o que será contado, uma vez que as histórias reveladas a Pet já aconteceram, resta o azedume na voz da protagonista que narra em primeira pessoa, na maior parte da obra. Rita também reproduz diálogo entre sua mãe e Telma; mostra anotações feitas em agenda, além de sua produção literária.

A narrativa de *Rita* é feita aos trancos, por meio de frases curtas e sem floreios; seu discurso é contido, bem adequado a quem se esconde e pouco quer falar. Assim é que ele deve ser interpretado. Já a narrativa da protagonista é seu momento de introspecção, sua maneira de se enfrentar diante do que virou sua vida. Ela se mostra descrente da humanidade. Talvez seja este o seu jogo para o leitor.

O ensaísta Paz, em artigo sobre o livro em foco, escreve que “é no âmbito do próprio discurso que se verificam as fraturas: do discurso como rastro doloroso do mundo” (2009). Ele também se reporta à personagem em questão como possuidora de “alma fraturada”, o que se adiciona à sua tese de que são justamente os horrores por Rita cometidos que a fazem, com dificuldade, verbalizar “diante do bicho ou de um caderno” o horror que ela “se tornou aos seus próprios olhos”.

Notemos o seguinte trecho de *Rita*:

Sonhei ontem com o André, minha mãe gritava, batia com a bengala na parede. Acordei suada. Só tenho os fins de tarde e as noites para ficar com o Pet. Deixo-o amarrado quando vou para o restaurante, ele rosnando. O bobo agora, enquanto falo, deu para fechar os olhos. Se eu ralho, ele bate o rabo, me olha de um modo... Onde ele aprendeu a olhar assim? (FERNANDES, 2008, p. 24).

A protagonista, diante de animal ou de papel falando de seus atos extremos, está diante de si e, concomitantemente, “diante de nada e de ninguém”. As manifestações de Pet não são transformadoras, não mudam o rumo das coisas e nem têm consequências

que possam prejudicar a quem fala. Conforme Arendt, “na introspecção só está envolvido aquilo que a própria mente produziu” (Arendt, 2014, p. 347). Essa síntese pode incluir a coesão do romance por não dar voz às suas vítimas.

O silêncio dos demais personagens que fizeram parte da vida da narradora não significa ausência de referência sobre eles, embora elas sejam reduzidas e adequadamente selecionadas. É dito que André, por exemplo, utiliza-se da literatura para convencer Rita – que acabara de conhecer em um bar – a aceitar convite bizarro: ir com ele, de madrugada, a um terreno baldio para contemplar a lua e, quem sabe, até cavalgar em um cavalo branco. André, dialogando com Rita, diz a ela: “\_ Eu já te disse, sou poeta, dos que gostam de contemplar... Ali na outra rua tem um terreno baldio com um velho terraço. Tem um tronco onde a gente pode se sentar, e olhar essa luta bonita...” (Fernandes, 2008, p. 49). Rita não aceita o convite, mas André segue procurando outros argumentos de convencimento: montar no cavalo branco, sair trotando de madrugada pela Vila Madalena... Por fim, ela concorda: “Eu vou confiar em você, André. Mas, te juro, eu nunca andei de cavalo na Vila Madalena” (p. 51). Pouco depois, aproximam-se do tal tronco e André já está tirando a roupa de Rita e penetrando nela. Rita lhe diz que foi ali com ele, mas que não é “imbecil” e duvida até que o nome dele seja aquele realmente.

Rindo da situação em que se envolveu, pois percebe o ridículo de tudo, Rita sai do local e, ao chegar em casa, seu assombramento é maior, por saber que a residência de seu tio fora assaltada. O convite de André tinha sido parte de plano: tirá-la de área para que o roubo fosse realizado. Rita chora e dá murros no poste. André, posteriormente, torna-se marido dela, o que é questionado pela própria. André mente ser poeta, mas dona Lúcia e a própria Rita escrevem seus poemas; com certa maldade, a narradora diz que sua mãe é “metida a escritora” (p. 29). Já os poemas de Rita foram escritos na época em que exercia o jornalismo; alguns de seus outros textos são contos. É pela literatura, como se vê, que a personagem mantém o elo com sua vida anterior. No presente, realiza trabalho profissional diferente do que fazia em São Paulo ou Londres, vivendo em lugar semideserto, solteira e agora criminosa. Escrever em seus diários é hábito de Rita, que procura meio de passar os dias; esses seus escritos não se sustentam, ora são rasgados, ora descontínuos. Não há alívio para a personagem.

No epílogo deste romance de Fernandes, Rita faz revelação dos atos e fica suspensa a continuidade. Não há mais palavras, então, tudo se encerra. Fica a impressão ou

a previsão de que os dias próximos serão iguais àqueles descritos, até que – futuro incerto e imprevisível – seja encontrada e acusada. Em sua trajetória retrógrada, Rita passa por processo de embrutecimento, em um mundo também bruto. E seu caminhar não significa sua evolução, seu refinamento, sua sublimação, pelo contrário. Afirmamos que isso ocorre não pelo fato isolado de a protagonista ter deixado de morar na metrópole para se mudar para o litoral paraibano; não por abandonar o trabalho e as atividades intelectuais para assumir trabalhos braçais; tampouco por ter acreditado na inocência do passeio noturno em cima de cavalo branco em noite de luar. A trajetória da protagonista é de retrocesso por todo esse conjunto associado aos assassinatos cometidos. Rita caminhou para o fim da linha, para a última cena do espetáculo. Está descrente no ser humano, e ela mesma não é digna de crença. Essa personagem não verbaliza, mas sua desesperança é tão grande e tão cristalina quanto o verde do oceano que avista diariamente.

O tratamento que dá a Pet dá sinais de oportunismo e é pouco amoroso. Ela quer controlar nele os gestos que não conseguiu controlar em si mesma: “Gostou do tapete? Respira assim, uuuvvvvv, vvvuuuuu... Vai!... [...] Hum? Deixa de gemer e pára de tremer a pata!...” (p. 16). Outro exemplo: “Mas como eu penso na vida... Você não pensa e piorou o pêlo, hein? Parece que piorou, piorou? Não bate o rabo!” (p. 55).

Nessa relação, as coisas se sobrepõem. De acordo com os pensamentos do filósofo Agamben, este ensina, levantando “hipóteses provisórias”, que a diferença entre o homem e o animal anda sofrendo ameaças de dissipação e que tal possibilidade deve ser detidamente observada, pois “não apenas a teologia e a filosofia, mas também a política, a ética e a jurisprudência são tencionadas e sustentadas pela diferença entre o homem e o animal” (2013, p. 41).

Quando a diferença se desvanece e os dois termos [o homem e o animal] se colapsam um sobre o outro – como parece ser o caso hoje – também a diferença entre o ser e o nada, o lícito e o ilícito, o divino e o demoníaco se torna menor e, em seu lugar, aparece qualquer coisa para a qual o nome parece faltar (p. 43).

Tal busca por esse pensamento se justifica quando percebemos que é um terreno em que *Rita* se aproxima ao considerarmos a frieza, a radicalidade de suas atitudes e a multiplicação da violência que a personagem promove. De um lado, Pet é regulado e nem sempre tratado como cachorro por Rita; a relação beira o excêntrico pelo fato de que não há tranquilidade na relação que a protagonista tenta estabelecer entre eles dois.

Ambos sofrem, é o que aparenta. Além do mais, a superioridade humana com que Rita se dirige a Pet, fazendo dele um boneco e deixando de respeitá-lo como cachorro que é, ajuda a defini-la. É de se reconhecer, conforme estudo de Maciel, que “a partir do século XX, a zooliteratura coloca-se também como espaço de reflexão crítica sobre a questão animal num mundo em que o homem se define a partir da dominação que exerce sobre os viventes não-humanos” (2008, p. 18).

No referido estudo, Maciel trata dos muitos matizes formados ao longo do século XX e do XXI em relação ao “universo zooliterário”, indo de situações utópicas, metafóricas

até discussões éticas em torno das controversas relações de poder que os homens têm mantido com eles ao longo dos tempos. Ao que se soma ainda o trabalho de escritores que, avessos à idéia de circunscrever os animais aos limites da mera representação, buscaram flagrá-los também fora desses contornos, optando por uma espécie de compromisso afetivo ou de aliança com eles. Neste caso, cada animal – tomado em sua insubstituível singularidade – passa a ser visto como um sujeito dotado de inteligência, sensibilidade, competências e saberes diferenciados sobre o mundo (p. 19).

Sim, parece-nos que nossa protagonista envereda por essa via da aliança. Rita está rodeada pelas coisas da natureza e com elas interage, compondo um mundo seu contra o mundo todo. Problematizando, colhemos da própria Maciel seu inquestionável posicionamento:

diante dos estudos etológicos contemporâneos, quem garante que os animais estão impedidos de pensar, ainda que de uma forma muito diferente da nossa, e ter uma voz que se inscreve na linguagem? Estará, como indaga Lestel, a nossa racionalidade suficientemente desenvolvida para explicar uma ‘racionalidade’ que lhe é estranha, caso esta realmente exista? (p. 73).

Sem elementos para poder responder a esse questionamento, mas reconhecendo que o comportamento animal é assunto que vem sendo estudado cada vez mais, as duas condições acabam por se encontrar na obra de Fernandes, proporcionando a visão do lado dominador da personagem Rita que tenta apreender seu cachorro, contê-lo, em outras palavras, já que ela própria não se contém, tampouco contém as atitudes dos homens. Pet e Rita se enfrentam, convivem com suas desigualdades. É certo que a prosa ficcional criada por Fernandes pode fazer florescer grandes reflexões literárias, por meio

dessa relação entre uma mulher (como Rita) e seu cão; sobre as traições da vida, as opções disponíveis ao viver, o embrutecimento sem fim da raça humana.

A protagonista, afinal, sobreviveria emocionalmente em tais condições até quando? E, afinal, retomando as indagações aqui já estudadas, de Freud (2011, p. 19), o que agora Rita pede da vida e o que “dela deseja alcançar?” A felicidade lhe seria possível em algum tempo? Por enquanto, no Pomar, Rita vive o drama de sua vitimação, de seu exílio descontente em meio às palhas das mangueiras e as lembranças do que ficou por trás dos arbustos e dos bueiros. Isso é tudo.

*Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito

### LABIRINTOS E DESAFETOS NA GALILEIA

“Onde não existe esplendor, inventa-se”.<sup>57</sup>  
(Ronaldo C. de Brito)

É inquietante este romance de Ronaldo Correia de Brito, que leva o nome de *Galileia*, denominação da fazenda onde moram alguns familiares de Adonias, personagem protagonista e principal narrador. Nos capítulos, que são intitulados por nomes de personagens desse romance, são contadas e inventadas histórias dos membros da família Rego Castro. No início da obra, três primos – Adonias, Davi e Ismael – estão de partida para essa fazenda, de carro, pois o avô Raimundo Caetano fará aniversário e ele está quase morrendo.

A trama é bem tecida, no sentido de consistente em sua forma e tocando em temas instigantes à compreensão do bom texto ficcional contemporâneo. Os três primos fizeram suas vidas fora do sertão cearense e se reencontram para a viagem, cuja fazenda fica próxima à cidade de Arneirós (CE). Toda a travessia, desde a passagem pelo sertão até a estada na fazenda e o regresso, será, necessariamente, retorno ao passado de cada familiar, choque com a situação presente em contraste com os acontecimentos já vividos, além de, e principalmente, um olhar para dentro por parte dos três primos, pois se encontram com os parentes vivos (e até mortos), igualmente são encontrados e têm a

---

<sup>57</sup> Em *Galileia*.

oportunidade de se abrirem a certas soluções em suas vidas. As possibilidades para isso estarão dadas; porém, os primos não as encontram.

O narrador manifesta que eles três, naquela fazenda, “Durante muito tempo [foram] apenas notícia” (Brito, 2009, p. 7). As lembranças e o encontro da família são o que move a história. As revelações, os mistérios, enfrentamentos, de certa forma, redesenham a vida, por vezes no silêncio de cada um, e promovem reviravolta de julgamentos e de sentimentos. A reviravolta tem aqui a ideia de um rodopio dentro da trama, de forma que as coisas, os sentimentos, as pessoas são mexidas, tocadas, mas não há grandes transformações nos personagens, apenas deslocamentos e tentativas de acertos de conta.

Histórias tidas como verdadeiras por toda a vida revelam-se forjadas por motivos de ordem moral, ética, passional e religiosa. Outras tantas histórias e casos são mantidos em sigilos ou suspensas, sem resoluções internas; o autor se utiliza do recurso da elipse em várias partes, conforme percebe o crítico Madeira em seu estudo sobre este primeiro romance de Brito. Madeira destaca que as narrativas de *Galileia* são circulares, “em aberto, que não terminam, de eterno retorno, que aguçam o interesse porque crescentes na tensão dramática, conclamando o leitor a preencher as lacunas textuais, em elipses que só o jogo atento de decifração pode deslindar” (2011, p. 290).

Enquanto uns membros da família buscam e preservam as origens, outros se afastam delas e as questionam. Às mulheres é dado o silêncio, por parte do narrador, o que acentua o patriarcalismo evidente e forte, mas questionado, no entanto, em apenas uma parte quando o instinto masculino de Adonias se sente incomodado. Trata-se de quando ele tem vontade de relaxar, mas não encontra meios:

Sento-me numa cadeira, estiro as pernas, busco apoio para a cabeça. Não encontro sossego. A cadeira é desconfortável, não acolhe meu corpo. Como é austero o mobiliário sertanejo. Não existem curvas nos móveis, apenas ângulos retos. [...] Nenhum estofado ou almofada que nos acaricie. [...] O poder masculino dita as normas do desconforto, ninguém relaxa nem se entrega à preguiça. Sentamos empalados em cadeiras eretas. Por que as mulheres permitiram essa tirania? Sinto falta de cores alegres, curvas e sinuosidades femininas. Nossas mães e avós sujeitaram-se aos caprichos desses monges, que transformaram os aposentos em claustros, os quartos em celas, as casas em mosteiros. Investigo pistas do feminino camufladas em jarros de flores, louças de barro pintadas à mão, caramanchões de buganvília. Pequenos sinais de mulheres silenciosas, aparentemente submissas, explodindo aqui e acolá em toalhas bordadas [...] (BRITO, 2009, p. 211).

Muitas são as marcas da ideologia patriarcal em sua obra e, importante perceber, sem também apresentar sinais de alguma transformação nesse sentido, o que poderia ser previsível já que *Galileia* apresenta modernidades. Anotamos que a personagem Donana (que é esfaqueada por Domísio, seu marido) em diálogo com Adonias diz o seguinte a ele respondendo sobre o que ela “faz na Galileia”, já que está morta: “\_ Vigio Domísio e espero o dia em que as mulheres se rebelarão contra seus assassinos” (p. 169). Esta passagem é aqui transcrita por ser uma das poucas vozes femininas a se fazer presente no livro, falando algo de suma importância, mas é a voz de personagem que, em tese, está morta e que, em instância anormal, posto que é um fantasma, tem seus objetivos e planos. As personagens tias não obtêm sequer nome, enquanto os demais familiares masculinos possuem nome e sobrenome revelados.

Crimes, vinganças, traições, brutalidades e paixões proibidas acontecem originadas tanto por aqueles que sempre viveram no interior do nordeste cearense, de acordo com seus costumes e culturas locais, como por personagens mais intelectualizados e que andaram por outros países, vivendo experiências de vários tipos. Todos estão envolvidos em atos violentos – e não necessariamente sangrentos –, como se nenhum deles estivesse a salvo de cometer ou sofrer brutalidades por mais que fujam, por mais que inventem histórias sobre suas próprias vidas. Não estão a salvo, igualmente, de se perderem nos caminhos de ida e de volta, de se acovardarem perante suas paixões, profissões, entendimento das coisas.

A viagem até a fazenda consiste na passagem pelo sertão dos Inhamuns, de camionete, com os três viajantes portando telefones celulares, ouvindo CDs e em busca de internet pelo caminho; mas também tomando banho em rio, correndo em torno às árvores, desfrutando de suas sombras e raízes, em visita às pedras, “matéria-prima do sertão” (p. 33). Já na Galileia, vivos e mortos trocam acusações, farpas, desafetos. Não há, registramos, efetivação dos acertos de contas posto que as conjunturas seguem incertas e doloridas. Para ilustrar, a já citada falecida Donana “vive” acordada para não esquecer o que seu marido fez com ela. Ela toma a decisão de nem “subir ao céu nem descer ao inferno, como todos os mortos fazem” (p. 169). O avô Raimundo Caetano, enfermo e paralítico, segue vivo na obra, com a observação curiosa do narrador, mais ao final, no sentido de que não pretende “narrar os acontecimentos da noite em que

velaram o corpo de Raimundo Caetano [...], pois “Tudo ainda irá acontecer” (p. 233). Incertas são também outras posições, como a de Adonias, que não retorna para casa, sabe até que vai perder o vôo; já perdeu o celular e a imagem de São Gonçalo. Ao perceber claramente a impossibilidade de partir, vê tudo sombrio e feio. Nesse momento, ele está entre a fazenda Galileia e sua cidade, simbolicamente está mais ou menos no meio do caminho.

Não há expectativas de felicidade em relação à viagem rumo à Galileia. Adonias, na estrada, chega a pensar em voltar para seu Estado, o Recife, pois tem “pressentimentos de desgraça” (p. 7): “Reluto em voltar a Arneirós, temendo o encontro com minha família. Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de outros mundos civilizados” (pp. 8-9). Ele reconhecerá – quando fala de sua saída da Galileia – que na viagem de ida tomou um ansiolítico a cada quilômetro avançado. Ismael também demonstra sua real expectativa a respeito da viagem ao chamar seu irmão a voltar para o carro: “\_ Passageiro, estamos de partida para o inferno!” (p. 19).

Demonstra, o romance, que emoções negativas imperam. Medo, raiva, inveja, ressentimento e rancor roubam o espaço do afeto entre familiares, de forma que ele é parcialmente ausente na narrativa. A exceção, quanto à existência do afeto, envolve os primos Adonias e Ismael. É que entre eles existe forte querência manifestada de forma um tanto quanto conflituosa e contida. O trecho abaixo mostra momento descontraído desses primos, durante a viagem, quando estacionam o carro para se banharem no rio:

Dispo-me [...] atiro-me às águas, fundo, fundo até o esquecimento.  
[...] [Ismael] Nada para junto de mim, mergulha, gira em cambalhota, me dá uma pernada, ele é bom nisso, sempre foi, também sou ligeiro, revido, ele se esgueira e foge, nada como peixe por entre minhas pernas, sinto o contato de seu corpo liso sem pelos, tento agarrá-lo mas ele escapa. [...] Lutamos. [...] Rimos. Nossos corpos convulsivos se acalmam, mergulham na placidez da noite, das águas sem remoinhos (pp. 42-43).

O grande afeto entre eles, desde o passado, está sempre presente, mas também acompanhado de momentos em que outras mágoas se fazem igualmente presentes e dão origem a ações agressivas.

No mais, emoções, em geral, derrotistas e danosas são bem claras. Encontramos referência importante sobre isso no filósofo e guia espiritual Gurdjieff,<sup>58</sup> pelos estudos de Wilson e que nós também aqui estudamos. Gurdjieff que, por meio do sistema em que situa sua filosofia de vida em busca do desenvolvimento harmonioso do homem e que, segundo Wilson, interessa-se não pelas ideias propriamente, mas pelo resultado delas, aborda longamente sobre emoções negativas. Wilson faz o comentário a seguir, que reproduzimos a título de ilustração e para resgate literário, dizendo que aquele filósofo mostra:

que os homens gastam uma tremenda quantidade de energia com o que ele chama de ‘emoções negativas’, tais como medo, aversão, raiva, etc. Tais emoções, diz ele, são completamente desnecessárias à economia da máquina humana e são tão destrutivas como jogar um fósforo em um monte de pólvora. As emoções negativas são apenas um acidente que sabota a fábrica de energia humana (1985, p. 269).

Tanto é verdade essa tal sabotagem que ela rouba a própria possibilidade de procurar a felicidade, por esgotamento pessoal consumido. Entre Adonias, Elias e Ismael, na travessia rumo à fazenda, ocorrem ações relevantes que já estabelecem a impossibilidade ou maior dificuldade para o estreitamento dos relacionamentos e afetos: “Os elos se desfazem, antes mesmo de se recomporem”, consta anotado. A própria chegada à Galileia é igualmente sem qualquer entusiasmo por parte dos moradores: “Ninguém corre ao nosso encontro, nem Aleph, o cão do avô” (p. 91), conta Adonias.

Depreendemos que cada personagem, principalmente aqueles três primos, buscam as lembranças do que viveram; que a viagem é o pretexto para isso, em busca, provavelmente, de resgate e sobrevivência em uma sociedade que enfrenta transformações. É Gurdjieff quem aponta a consciência de si como o segundo de quatro estados de consciência; para ele, os homens vivem adormecidos, como “sonâmbulos sem verdadeira consciência”, mas que é possível o despertar-se para a liberdade, desde que se reconheça, primeiramente, de que não se é livre. Tal intuito de liberdade é parte de *Galileia*, o que se vê pelas lembranças pessoais que são reveladas pelos personagens e de outras que ficaram envoltas em suspense e agora desprezadas. E há os que são, no jogo de invenções presente na obra, desafiantes e ousados, que se acham portadores de livre arbítrio, quando apenas acentuam a tendência humana em perpetuar emoções

---

<sup>58</sup> George Gurdjieff (1866 – 1877).

negativas e passadas, o que os torna acorrentados às coisas mais pífias. Wilson destaca de Gurdjieff, e nós trazemos aqui, que o ponto de partida dele é o “total estado de ilusão do homem” e que ele, o homem, “absolutamente, não tem livre-arbítrio” (Wilson, 1985, p. 267).

Há muitos mistérios sobre a vida de uns e outros personagens que são mantidos envoltos em dúvidas, sem que todos saibam o limite da veracidade das coisas ou se elas chegaram a acontecer. Eis a observação do narrador após discussão que ele e Ismael travam sobre a responsabilidade dos antepassados a respeito da situação presente. Adonias, em seus pressentimentos, diz que sabe das “rivalidades da família e [imagina] tragédias” (Brito, 2009, p. 27). Por parte de Davi, como ele interage o tempo todo com seus jogos eletrônicos, não há conflito, por enquanto, na viagem; quando, enfim, expressa-se, na condição de narrador, é dirigindo-se a Adonias que está em sono profundo, dentro do carro. Davi é o melhor exemplo, na história, da não existência do livre-arbítrio, posto que precisa forjar uma vida para ser aceito por seus pais, que então reproduzem a história forjada e se mantêm iludidos com um filho morando no exterior e fazendo sucesso.

Conferem substância à obra de Brito, aos nossos olhos, certas ocorrências que são sempre tomadas, retomadas; veladas e reveladas. Estamos nos referindo: à presença de algo sempre ameaçando os personagens (principais ou não); à união que o autor tenta estabelecer entre povos e mundos, descaracterizando mundo civilizado de sertão, por exemplo, mas também ressaltando a forma como vive o brasileiro em países europeus, em seus subempregos; à presença de anotações sobre cinema, além das literárias, ao saber e à intelectualidade; à violência cometida com ou sem justificativa, como que naturalmente; ao estado de espírito do personagem protagonista e narrador, associado a angústias, dúvidas, baixa estima e muitas náuseas; às contradições de cada um; à presença também de ruínas sejam elas pessoais, geográficas ou de outra ordem; à busca por artifícios que amenizem a sobrevivência, como bebidas, maconhas, religião, crenças diversas, medicações. Outro ponto importante relaciona-se ao uso da imaginação por vários personagens, em especial àqueles que são narradores: Adonias, Davi, Ismael, Natan e Júlia.

Os elementos enumerados ocorrem em consequência, principalmente, da coexistência de vida dos que vieram de outras experiências e que chegam àquela

fazenda e do que lá está enraizado em termos de cultura. Conforme Moura & Andrade (2010) falam a respeito de *Galileia*, a representação do sertão lá “está profundamente atrelada aos inícios do século XX. Nele, tornaram-se bastante evidentes as mudanças e a globalização dos costumes, ocasionado pelo processo de modernização”, que trouxe ao país as promessas de vida melhor, mas também uma série de ameaças por sobre culturas e povos, que se desencadearam e ainda se desencadeiam sobre a vida, de várias formas.

A produção literária, por sua essência, por levantar o que vai na alma, na vida e na mente de seus autores, não se afasta de sua contemporaneidade, das transformações, no caso, ocorridas no mundo globalizado seguido de suas crises e de seus avanços. Sobre esse assunto, Hobsbawm contribui substancialmente, tratando dessa “era dos extremos”; ele diz que a tecnologia revolucionou as artes de modo mais óbvio, tornando-as onipresentes, sendo que essa tecnologia é um dos elementos determinantes do mundo globalizado e capitalista. Sendo assim, as artes, no caso, a literária, contém as contradições, os conflitos e as necessidades da vida real.

A mistura de imagens, na arte, acontece de modo privilegiado, em se tratando aqui da parte visual, e “faz também parte natural do modo como elas se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura se constitui no estatuto mesmo da imagem contemporânea” (Santaella, 2003, p. 137). O autor de *Galileia* penetra e explora o poder da arte literária, ao buscar e valorizar também, no seu texto, não apenas o poder e o vigor da palavra escrita, mas também do visual, do silêncio e da ausência.

A propósito, em *Galileia* as muitas referências feitas ao cinema, por exemplo, comungam com a aglutinação das coisas, observáveis no livro. Isso pode ser compreendido de forma mais consubstanciada com os registros de Lima, quando ele ensina que no decorrer da transição do século XX para o século XXI

a literatura passou a incorporar elementos dos novos meios de cultura, mesclando a sua tradicional linguagem erudita com uma linguagem mais popular – por que não dizer pop? –, tendo em vista que passou a utilizar referenciais como o cinema e a música na sua constituição. Na realidade, esse desenvolvimento é consequência das experiências literárias feitas na segunda metade do século XIX e início do século XX por autores diversos tais como J. K. Huysmanns, Oscar Wilde, Machado de Assis, José de Alencar, Medeiros de Albuquerque, Benjamin Costalat, João do Rio, etc. (2008, p. 57).

Adonias faz, pelo menos, dez referências ao cinema e também à música, esta compondo o cenário e a atmosfera dos novos tempos, encontrados pelos primos em meio ao sertão. Quanto às menções cinematográficas, é diferente. Na primeira página, dirigindo um automóvel pelo sertão, denunciando que a beleza da natureza à sua frente é uma mera armadilha, ele diz que precisa “de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico” (Brito, 2009, p. 7). Considera que o que vive naquele instante na estrada é um *trailer* e que ele vai “sair no meio do filme”, pelo fato de não querer seguir viagem. O primo Davi reconhece que Adonias mais parece um cineasta do que médico (profissão que exerce), acrescentando, como um psicólogo, ao primo que dorme no carro: “você filma panorâmicas, grandes angulares. Os pequenos enquadramentos, os quartos escuros não lhe interessam”, é o que diz, aproveitando para analisar o comportamento de Adonias. Nesta passagem, o narrador principal (Adonias) dá voz a Davi, que se torna um terceiro elemento a associar Adonias a cinema. Quando este, atormentado por imaginar que havia assassinado Ismael, sai pelo sertão à pé, suas anotações também são cinematográficas:

Os lajedos queimam as solas dos meus pés. Os tênis de nada servem; melhor seria calçar botas de couro. Talvez eu não tombasse à direita e à esquerda, igual a câmara nas mãos de um cinegrafista inexperiente, deixando vazar a luz para a película, cegando os espectadores de luminosidade (p. 142).

É de se perceber que os elementos relacionados a cinema, tão utilizados pelo autor, em nada transformam o enredo, mas provocam outros meios de se sentir, dar forma e ritmo ao trabalho literário, até pela sensação do personagem, que também colabora com a composição na narrativa. Soma-se ao fato de que o autor elabora uma obra que fala da prática de narrar, de contar, de escrever, de criar, de calar. Esse romance é repleto de cenários duplamente fictícios – porque é uma obra de ficção e porque seu narrador imagina situações que não ocorrem –, então, mas não apenas por isso, entendemos as referências ao mundo da produção do cinema como um olhar diferenciado dentro da obra, a reforçar a ideia da invenção. Adonias narra histórias e inventa (imagina) outras tantas, de desgraças e sucessos, sendo estas acompanhadas do que visualiza, do que vai à sua mente como se tivesse uma câmara nas mãos; as câmaras poderiam ser seus olhos ou poderiam ser suas mãos que escrevem, ou seja, fazem parte

do processo criativo do personagem protagonista, explorando a arte em seu dom de iludir, de reinventar, de seduzir, de criar sentidos.

Frisamos que Adonias é cronista e que o livro é cheio de narrativas com características diferentes. A personagem Júlia, de quem todos gostam, é contadora de histórias para Raimundo Caetano, o enfermo, e é tida como uma Sherazade.<sup>59</sup> Outro exemplo importante, mas problemático, é o de Davi, posto que, para sua família, inventa toda uma vida que ele jamais teve; para seus familiares dizia que era músico, que tocava em *pub* nova-iorquino, quando “de verdade” era “garotinho de programa”, tendo vivido tempos como que escravo sexual de homem francês. Adiante, o que o protagonista fala é que os homens da família possuem qualidades de narradores e que cada um “inventa seu jeito próprio de narrar, os movimentos do corpo, inflexões de voz, pausas e ritmo”. Adenda que eles têm uma característica comum, que é o “magnetismo que fascina e arrebatava” (p. 204).

Esse aspecto familiar é acrescido do poder e da força da imaginação tão exercida pelos personagens, em especial, Davi e Adonias. Este imagina cenas diversas a todo instante, que ocorrem em função de algum sentimento maior; exemplo que está no início da obra tem a ver com a chegada do asfalto àquela região, que já fez Adonias chorar por isso. Ele então imagina “a casa dos [seus] avós derrubada por tratores, dando lugar a uma rodovia” (p. 8). No carro, com Ismael na direção, irritado com a referência à sua origem indígena, comentada pelo primo, Adonias imagina a “camioneta atirada no abismo da próxima curva e Ismael decapitado” (p. 9). Tais hábitos, comuns aos homens, são meios de levantar as consequências da modernidade chegando àquela região. Adonias também invade, como intruso – como dirá o personagem Manoel Vilhena de *Infâmia*<sup>60</sup> –, obras da literatura: “Difícil encontrar algum [livro] que não tivesse buracos no miolo das folhas, em que não faltassem páginas inteiras, obrigando-me a imaginar o que não conseguia ler, a tornar-me parceiro de autores famosos” (p. 37).

A exploração narrativa sobre o imaginário – ou a “narrativa fantasiosa” (p. 26), como consta registrado em *Galileia* – movimentando e dando corpo ao romance é assunto da própria obra. Seu narrador principal cuida do tema em muitos momentos, como no exemplo a seguir, quando ele está em espécie de diálogo com seu tio Salomão, que, pretensioso, considera-se intérprete da cultura brasileira:

<sup>59</sup> Lendária rainha persa. Narradora dos contos de *As mil e uma noites*.

<sup>60</sup> *Infâmia*, de Ana Maria Machado. Obra integrante do *corpus* desta tese.

Inconformados com a crônica medíocre da nossa trajetória para o Brasil, sem heróis nem bravatas no além-mar, nós romanceamos as vidas comuns da família, inventamos personagens e remendamos neles pedaços de narrativas, dramas e farsas da tradição oral e dos livros clássicos. Os parentes letrados e genealogistas muito contribuíram com as suas leituras. Sempre fomos uma família de mentirosos e fabuladores. Como os arqueólogos que emprestam a imaginação para recompor uma ânfora etrusca a partir de cinco cacos de cerâmica, nos apropriamos dos bens de cultura ao nosso alcance, enxertamos aventuras na vida insignificante dos antepassados, na louca esperança de nos engrandecermos. Que mal havia nisso?

\_ A história não se faz dessa maneira – insistia tio Salomão.

\_ Mas não somos historiadores, e sim fabuladores – rebatíamos. \_ A guerra de Tróia teve menos importância para os gregos do que para Homero, um poeta. Não despreze os que enaltecem nosso avô Francisco de Castro com a sabedoria de Isaac Oróbio. Pense em quantos lucramos com essa mentira (pp. 26-27).

Está claro que as invasões em histórias alheias, esse contínuo ato de dar sentido aos momentos da vida, preenchendo, tantas vezes, os espaços carentes de conteúdo explícito têm o intuito do autoconhecimento, seja ele pessoal, em alguns momentos, ou da história das pessoas de um lugar específico, de uma família, enfim. É ainda algo de que se cuida o intelecto, cuja tendência é a de criar sínteses. Nesse ponto, queremos também apontar para os estudos de Wilson (1985) que menciona a “função da imaginação” como a do olhar para dentro, como instrumento utilizado para conhecer-se. Wilson faz tal apontamento analisando o olhar de William Blake sobre a imaginação, para quem ela “não é puramente emocional ou intelectual”, mas envolve “todo o ser: corpo, emoções, intelecto” (1985, p. 238).

Todas essas questões fortalecem a noção de que o romance *Galileia* é circular e aglutinador. A demonstração de que as mesmas coisas acontecem em qualquer parte; que as pessoas são iguais em suas diferenças é uma das questões mais fortes desta obra. Vejamos se não é assim pelos exemplos escolhidos e por outros que são retirados das entrelinhas. Em relação às cidades: “Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, um boteco aberto às moscas” (Brito, 2009, p. 8). Na voz de Salomão, justo o que é “respeitado por suas ideias originais” (p. 55), lemos que ele “insiste que somos um povo inacabado, em permanente mobilidade, adaptando-se aos lugares distantes, às alturas exóticas. A errância e o nomadismo, o gosto pelo comércio e as viagens alimentam o nosso imaginário, o sentimento de que pertencemos a todos os recantos e a nenhum” (p. 23). Ismael, dialogando com Adonias, afirma: a “Noruega é um sertão a

menos de trinta graus”; comenta que “as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude”. Ouvindo a opinião de Adonias, esclarece estar se referindo à essência (p. 73).

Elias, outro primo, constata: “Temos o sangue mesclado desde a Península Ibérica”, isso quando em uma conversa com Adonias fala também da presença africana no sertão. O narrador faz apontamentos no sentido aqui tratado. Falando com a camisa ensanguentada, com o sangue de Ismael, ferido a pedradas por Adonias, anota:

Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia. Aonde as minhas pernas me levarem, tropeçando sobre lajedos, afundando em areia, em qualquer metrópole ou vila, no deserto mais longe, eu sei que ocorrem massacres e carnificinas. [...] Não é apenas aqui, na Galileia, nesse limitado espaço de terra, que as pessoas se odeiam. Em qualquer lugar do planeta as pessoas se odeiam, mas nem sempre estão à altura de seu ódio. Nós, da família, nos elevamos acima da mediocridade que nos cerca, e nosso ódio aflora em busca da tragédia. Por isso matei Ismael. Está mais do que claro, e mais do que justificado. Matei-o em busca de um instante de poesia, para que ele não se perdesse em movimentos repetidos e desconexos. Salvei-o de tornar-se feio (p. 143).

Os esclarecimentos do narrador, por um lado, minimizam a violência do ato que comete, pois tiram de suas costas a responsabilidade pelo gesto brutal, generalizando a situação. Porém, reforçam a brutalidade e evidenciam a intenção de Adonias em particularizar a história para ampliá-la, para falar da condição humana, das famílias formadas no berço patriarcal e capitalista. É também Adonias quem percebe em seu tio Salomão o “esforço em busca do que é permanente e sobre o furor das mudanças”, admirando-o pelo tanto que “insistia numa consciência regional, procurando desenvolver um pensamento e uma prática cosmopolita [...] esforçava-se por achar no presente um caminho para ele e seu mundo sertanejo” (p. 162).

É possível reconhecer que *Galileia* apresenta a união entre pessoas de origens diferentes entre elas, por exemplo, ao falar do acasalamento de índios com brancos; de brasileiro com alemã (Ismael e Nora); de homem brasileiro com homem francês (Davi e Jean-Luc). Davi é filho de um sertanejo (vaqueiro) com uma professora da USP; já o padre Anacleto Justino teve caso amoroso com índia que gerou 12 filhos. Em relação aos tempos e à civilização, Adonias revela, mais uma vez, sua mundividência quando estabelece: “Depois de viver em outras sociedades, de reconhecer o esforço que elas fizeram para se diferenciar do que nós somos, voltamos à barbárie e praticamos os

mesmos atos de sempre” (p. 143). No tocante à religião, *Galileia* prega, igualmente, uma junção em sua forma, podendo isso ser observado por intermédio do avô que batizou seus filhos e netos com nomes da tradição judaica. A explicação existente é que Raimundo Caetano receberia o nome de Abraão quando nasceu; porém, isso não foi aceito sob a alegação de que não se tratava de nome cristão. Revoltado, anos depois, o avô toma a decisão de nomeá-los como nomeou. Raimundo também “praticou catolicismo pagão, misturando louvor aos santos, com crendices e superstições” (p. 23).

Finalizando os exemplos, Adonias, ao tentar encontrar a “estirpe sertaneja”, fala que “O Oriente e o Ocidente se juntaram nos desertos de cá. Mouros e judeus mesclados na Ibéria continuaram se misturando com outras raças de gente, gerando a estirpe sertaneja”. O texto ficcional explora os sentidos do sertão, tirando conclusões que esbarram nos mistérios da vida. Ele é tão misterioso como o “oceano que os argonautas temiam navegar”. E para navegá-lo há leis e/ou lendas por todo lado: “Se ouvires as vozes sertanejas, já não escutarás outras vozes” (p. 225), ousa afirmar.

Essa ideia globalizante, incluída também nesse chamado a que se ouçam outras vozes, é algo positivo em *Galileia*, inclusive pela forma sugestiva como ocorre. Trata-se de tema que, decorridos sete anos desde a publicação desse romance, é também celebrado pelo Papa Francisco no Encontro pela Amizade entre os Povos (2016). Em discurso durante a realização desse evento, ele recomendou às pessoas que não tenham medo umas das outras, e que os inúmeros problemas enfrentados no mundo e entre as nações não devem impedir a aproximação entre todos. Ele diz, referindo-se às grandes ameaças à paz e à segurança “dos povos e das nações”, que “somos chamados a tomar consciência que é sobretudo a insegurança que nos faz ter medo dos outros, como se o outro fosse um antagonista que nos tira o espaço vital e ultrapassa as fronteiras nas quais somos construídos”.

Devemos também notar, porém, que essa união, em *Galileia*, é algo que se dá a preço altíssimo aos seus personagens, expostos às ameaças e ruínas de toda ordem, somadas a outras realidades mais amenas, bem como à tecnologia que lá está para desorientar a narrativa e, principalmente, para registrar o tempo histórico, pois são narradas questões sem solução. A aparente busca do passado e do autoconhecimento contribui, em absoluto, para o não saber viver por parte dos personagens. Todos parecem perdidos e confusos. Não sabem como viver e não sabem sequer morrer. O

romance de Brito se torna característico de um tempo que não se conhece e nem se reconhece, que não sabe o que virá, não sabe também o presente, razão de seu impasse.

Os estudos de Pucheu, por exemplo, vêm à tona. Ele diz que o “contemporâneo é o arcaico a perviver com toda a sua força em nosso tempo” (2012, p 61); então, ele é também o “instável” (p. 62). Essas são condições de inquietação pessoal dos personagens – e que atinge leitores – que não sentem conforto físico ou moral; tudo está em ruína, amargurado e à beira de acontecimento que não necessariamente será consumado. É atribuída à família Rego Castro uma tradição apenas de complicações que, na verdade, entendemos estar relacionada não a uma tradição daquela família, até porque, apesar do feito por Raimundo Caetano, cada filho seu (os legítimos e os adotados) seguiram caminhos diferentes, embora uns queiram determinar o destino de outros, fracassando em seus intentos. As mentiras e as invenções estão lá e servem de prova disso.

Por todas essas questões, é como se o narrador / inventor da história não conseguisse criar destinos mais claros ou felizes para suas criaturas, por sua sobreposição de personagem e de narrador. Não há distanciamento. Tudo está relacionado a Adonias e os destinos de todos os personagens estão sob seu comando, aliás, estão sob suas limitações. Dialogando aqui com Ginzburg, tomemos dele a anotação de que “Falar do mundo violento [e o mundo deste romance é assim] como um território ordenado envolve ficar à distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor” (2013, p. 34) e isso não é possível a Adonias e aos demais. Para se ter ideia, no retorno para casa, que não se efetiva, ele deixa seu destino na mão do motorista de Elias que recebe essa missão, mas que não a cumpre. Adonias, inclusive, perde o contato com ele, em sucessão de pequenos acontecimentos que vão deixando esse personagem solto, sozinho e sem rumo.

No romance de Brito, ora estudado, esses temas e as circunstâncias sugerem uma série de referências da contemporaneidade. Interessa-nos pensar em questões como: *Galileia*, afinal, apresenta-nos que nível de civilidade nas relações humanas? Há laços de afeto que se sustentem entre os componentes da família Rego Castro? Há salvação e solução para os problemas que enfrentam? Há disposição por parte dos personagens em seguir adiante e buscar prosperidade?

Se existem resoluções alentadoras, não as encontramos. Porém, objetivamente, em *Galileia*, o que podemos descrever são os riscos, pois o campo é minado. Há ameaças na estrada; nos momentos em que Ismael está ao volante, a 160 km/h, maconhado, por estradas com transeuntes; no pai do garoto que percebe o medo dos primos em que o notebook deles seja roubado por seu filho (Brito, 2009, p. 38). Também objetivamente, cordas, facas, fogo, pedras, punhais de madreperlas e revólveres rondam os pensamentos e ações dos personagens, simbolizando ameaças marcantes. O narrador fala das “facas da Galileia” (p. 91) que são esmerilhadas como “nas vésperas de festas”; a personagem Donana, enquanto toma banho, é esfaqueada pelas costas, pelo marido, em uma cena hitchcoquiana.

Adonias, apesar de manifestar não aceitar violência, comete ato selvagem com Ismael, como já mencionamos. A razão disso é que Ismael levanta suspeitas sobre o caráter da mãe do protagonista, que se mune de pedras para matá-lo. Após esse episódio, Adonias passa tempo tentando entender e justificar seu ato. Escreve como se falasse a Ismael, sendo o trecho, a seguir citado, a descrição de uma vida em perigo: “Agradeça eu tê-lo poupado de novos confrontos, de uma vida sob ameaças. É horrível viver com a faca encostada no peito” (p. 144). Ao ver seu tio Natan descendo da picape e batendo a porta com força, percebe que talvez haja um revólver em sua cintura, pelo volume perceptível. Adonias declara que “Na Galileia os homens portam armas de fogo”, mas que ele utiliza “um método mais arcaico para matar: apanh[a] pedras no chão e arremess[a] contra [suas] vítimas” (p. 163). E mais uma vez, depois que Adonias fica sabendo das invenções de Davi e ao ouvir dele a indagação “\_ Adonias, você abandona a cabeceira do pai?”, ele anota: “Controlo-me para não arremessar outra pedra, desta vez sem arrependimentos” (p. 209).

As arcas e os baús guardam, mofados, perigosos segredos. Neles estão contidos, simbolicamente, memórias e provas que podem surtir efeitos diversos e devastadores, enfrentamentos insuportáveis, que depois terminam por relegados. Os segredos, na verdade, não têm qualquer relevância. Adonias leva ao romance nova forma armazenadora de memória, agora virtual. A percepção desses objetos é fato, não são objetos imperceptíveis; em especial a Adonias, eles despertam sentimentos que teme, enfrentando-os parcialmente. Outro elemento ameaçador à família são os fantasmas,

estes sujeitos a interpretações diversas, pois cabem entendimentos em nível metafórico, assim como toda a história.

Essa expectativa de perigo é, portanto e conseqüentemente, outra tônica em *Galileia*. A intimidação que ela leva à vida dos personagens faz com que as pessoas, as coisas e a natureza não tenham um curso de vida ameno. Os constrangimentos, sendo ou não concretizados, mas por existirem, têm conseqüências de arruinamento para a urbanidade, para o sertão, para a sociedade, para os indivíduos e para a natureza. Os exemplos são fartos na obra, pois é o que aparenta querer falar o autor. Em relação aos povos indígenas: “Escondemos a barbárie da colonização, os massacres, e criamos atenuantes românticas. Propagamos a perfeita mistura de raças – falei em tom debochado, como um político discursando” (p. 17). Em relação às ruínas individuais (físicas e emocionais): “Quando restaram na casa apenas Raimundo Caetano, a avó Raquel, Tereza Araújo e os dois rapazes Esaú e Jacó, ela entrou em decadência, ameaçando ruir sobre os donos” (p. 60); a inimizade entre o casal Raimundo Caetano e Maria Raquel: “[...] Notaram quando Raquel passou a dormir longe de Raimundo, almoçar e jantar em mesa separada, apesar do convívio obrigatório debaixo do mesmo teto” (p. 61); “O avô cheia a carniça, deixaram que ele apodrecesse” (p. 92); “A fragilidade que o poder recobria se expõe. As escaras de Raimundo Caetano escorrem pus, exalam cheiro de peixe podre, das traíras e curimatãs que morrem na lama do açude, nos anos de seca” (p. 105).

Contemplando Raimundo Caetano em agonia, não conseguem recuperar a imagem fotografada. Nem suportam vê-lo defecando e urinando, expondo mijo e merda aos olhares. O homem de barriga cheia de gases, que solta peidos e arrotos sem se desculpar, é um estranho. Deve partir com urgência, libertando os filhos e parentes da angústia de presenciar sua morte (p. 106).

Agora sobre Josafá e Eunice:

Ele prefere a cidade, escamoteia o casamento que acabou há anos, se mantém nele apenas por causa da filha doente, ou por preguiça de encaminhar uma separação. E nenhum dá o passo [...]. Existem as filhas, a casa em ruínas, as tralhas inúteis, as queixas veladas de Eunice, que só findarão com o último e moral suspiro (p. 101).

Em relação à natureza, à sociedade e à urbanidade e sertão, são muitas as frases que apontam para a degradação, como essa: “Nas ruínas da casa do monte Alverne, en-

controu-se uma escultura talhada em um bloco de calcário, que ficou conhecida como a Pedra de Jacó. Uma figura humana masculina, com a cabeça coroada de folhas e frutos, olhava para baixo, com a expressão carregada de dor” (p. 27). O narrador fala no mundo bárbaro e ironiza uma civilização em que não há saneamento. Já no capítulo “Ismael”, o narrador descreve a ruína total da fazenda Galileia, desde a fabricação de queijo à de sabão de gordura de animais, nada existe mais, como se um meteoro tivesse caído no local. O que lá está de pé, é “por teimosia”, brinca Adonias. A fazenda e o avô se assemelham na persistência, na espécie de “infecção” (p. 111) que os atinge e que destrói tudo; assim como acontece na região, como um todo: “A agricultura e a pecuária faliram no Nordeste [...] \_ O solo onde plantavam algodão endureceu.” (p. 112).

Os atos de brutalidade e violência estão inseridos em todo esse contexto degradante, fazendo com que as aparições na obra se deem com naturalidade, clamando pela modernidade em amplo sentido. Vinganças, traições e descontroles emocionais são motivos que atizam a agressividade dos personagens. Lourenço de Castro, primo do patriarca, ao descobrir que havia sido adotado pelo mesmo homem que havia provocado chacina incendiária em sua família, decide matar seus pais adotivos e irmãos, além de cinco pessoas da família de sangue e cinco pessoas da adotiva, pois aqueles deixaram que ele fosse adotado por pessoas de família diferente da sua. Tal plano é efetivado e revelado na narrativa em cenas brutais. Já Ismael é deportado da Espanha pelo fato de ter batido na esposa; foi preso e depois condenado por sequestro. Tem espírito violento e tenta se matar com faca de cozinha, desesperado por estar longe de sua filha. Tobias, filho mais novo de Raimundo, tem gênio cruel e maltrata os animais.

Adonias, como já vimos, contribui no romance com sua cota de violência. O lançamento de pedra contra Ismael é um ato que se torna necessário ao personagem, na busca pelo seu autoconhecimento, no sentido de horrorizar-se com seus atos, ou não, e saber de suas possibilidades. Retomemos Wilson: “Enquanto o homem não se sentir horrorizado consigo mesmo, nada saberá a respeito de si mesmo” (1985, p. 272). Adonias é metido a intelectual; consumidor de tranquilizantes; vive de arrependimentos. Vai embora da Galileia desacompanhado dos demais primos e em seu período de retorno, chega a dizer: “E Ismael? Não consigo compor o retrato do primo” (Brito, 1985, p. 231). Prossegue, passando por muitos momentos amenos; como uma pluma ao vento,

nem se liga para seu destino e pergunta a Antonio, motorista: “\_ Você está me levando para onde?” (idem).

Madeira observa que no retorno de Adonias para sua residência, se antes havia “náusea, agora é até agradável [...] Índice da mudança, as culturas misturam-se e o sertão patriarcal” desmorona. Em entrevista sobre esse seu romance, Brito responde ao site Verbo 21 – Cultura e Literatura, quando perguntado a respeito da volta para casa por parte de seus personagens – chamados pelo entrevistador José Inácio Vieira de Mello de “três pastores errantes” –, referindo-se a Adonias, Ismael e Davi, da seguinte forma:

Num poema de Jorge Luis Borges pode-se ler os seguintes versos: *Não haverá nunca uma porta. E mais adiante: Não existe. Nada esperes. Nem sequer no negro crepúsculo a fera.* O poema se chama *Labirinto*. Durante todo o tempo em que escrevi *Galileia*, me lembrei desses versos. É como se o romance terminasse assim, sem qualquer esperança para Adonias, Ismael ou Davi de reaverem um mundo que se desfez no passado e que ainda não possui um futuro claro. Ismael ainda teima em encontrar sua vida nas ruínas da casa e do sertão de *Galileia*, mas Davi e Adonias só conseguem fazer o caminho de volta, que não sabem ao certo qual é. Há dois labirintos a percorrer no romance, um exterior e um interior.

De fato, ler tal romance é percorrer esses labirintos apontados pelo autor, mas ao crítico também restam impossibilidades e as incertezas. Há direções a serem tomadas, cujos caminhos não oferecem tranquilidade na passagem. Como poetiza Eco em seus ensaios sobre literatura – e nós trazemos essa ideia ao livro *Galileia* – o “leitor tem que aceitar esta frustração e, por meio dela, experimentar o calafrio do destino” (2003, p. 20), o que não é difícil sentir nessas páginas de desafeto e desorientação.

*Mundo perdido*, de Patrícia Melo

“NA FILA”

“Um homem perdido não respeita nada”.<sup>61</sup>  
(Graciliano Ramos)

As andanças e matanças de Máiquel – ex-assassino profissional, agora matador por outros interesses – são as ações centrais em *Mundo perdido*.<sup>62</sup> Levando sucessão de crimes às páginas de seu romance, Patrícia Melo faz com que a leitura dessa obra surpreenda pela amplitude, pela evolução dos acontecimentos, que resultará em texto ficcional importante. Além de manejar a linguagem de forma objetiva e pulsante, o protagonista e narrador Máiquel seduz seu leitor com seu jeito transparente, irônico, direto, prático... É mérito, neste caso, pois as histórias apontam para parcela da sociedade brasileira que está à margem da legalidade e que age livremente no meio de diversos segmentos, movimentos e instituições. Tal personagem é recuperado de outro romance de Melo, chamado *O matador* – a propósito, transformado em filme com o título *O homem do ano* –,<sup>63</sup> lançado em 1995.

A trama consiste em que após quase 10 anos, Máiquel, que mora com Eunice em Nova Iguaçu, RJ, volta a São Paulo devido à morte de tia Rosa, sua única parenta. Sozinho no apartamento da tia, ele começa a sentir “coisa ruim”, “ódio daquela cidade que só [lhe] fez mal” (Melo, 2006, p. 14); ódio também de Érica que foge com o pastor Marlênio levando com eles a Samanta, filha de Máiquel, que agora tem 11 anos e 10 meses, nas contas do pai. A mãe de Samanta é Cledir, ex-companheira de Máiquel e que foi morta por ele. Máiquel decide por procurá-los a qualquer custo. Adiante, o narrador vai esclarecer que Érica o abandona por insatisfação com a vida que estavam levando em face do tipo de trabalho realizado por seu companheiro.

Máiquel, em *Mundo*, é matador, mas por conta própria. Ou seja, aceita ou rejeita encomendas seguindo sua própria compreensão. No passado, teve empresa de segurança patrimonial, mas que era, na verdade, “empresa de matança” (p. 48). Embora *Mundo*

<sup>61</sup> Em *Angústia* (1977, p 187).

<sup>62</sup> Passaremos a fazer referência ao título desse livro apenas como *Mundo*.

<sup>63</sup> FONSECA, José Henrique (dir.) *O homem do ano*. Brasil, Conspiração Filmes / Warner Bross Pictures, 2003. Baseado na obra *O matador*, de Patrícia Melo.

Disponível em [www.youtube.com/watch?v=IIVGv4y8-Gc](http://www.youtube.com/watch?v=IIVGv4y8-Gc)

seja livro autônomo, lá no romance que deu origem a Máiquel são dadas referências que favorecem o entendimento geral e coerência da história. Por tal razão, recuperamos em *O matador* que a criação da tal empresa foi sugestão de grupo de homens da elite, interessados nos excelentes e decisivos trabalhos de Máiquel que elimina, com talento, pessoas inoportunas, pretas e pobres. Tudo teve início quando o protagonista mata o personagem Suel, no episódio em que este ridiculariza Máiquel pelo novo visual (cabelos bem descoloridos) com o qual entra no bar do Gonzaga. Muitos naquela região ficam satisfeitos com a morte de Suel e começam, para surpresa de Máiquel, a parabenizá-lo e até a presentear-lo pelo feito. Vira herói na região.

Em *O matador*, o protagonista não mata Suel no momento do conflito. Máiquel sugere encontro para o dia seguinte, pois está acompanhado, sendo esse adiamento uma preocupação pelo fato de que Suel é bandido perigoso e temido na área. Máiquel pensa sobre o encontro e chega a se arrepender de ter marcado o duelo, considerando aquilo uma estupidez. Cogita tentar “uma conversa, faria a cena do bebi demais e deixa disso”; por via das dúvidas, adquire a arma necessária, para o caso de decidir cumprir a promessa. (Melo, 2009, p. 16). Portando espingarda, Máiquel comparece ao local marcado com Suel que passa desarmado e acompanhado de sua namorada, a personagem Érica. Suel diz para Máiquel “que [ele] devia estar brincando” sobre o duelo, pois eram amigos. Máiquel reconhece que poderia aproveitar esse argumento e encerrar o assunto, só que age diferente e insiste para que Suel pegue sua arma. O protagonista revela que perceber que Suel está desistindo de enfrentá-lo e que as pessoas “na porta do bar do Tonhão” estavam lhe observando só lhe encoraja. Por fim, Suel vira as costas para Máiquel, caminhando com Érica, “de mãos dadas”, “gingando” (p. 18), dizendo que se Máiquel não tem dúvida de que vai matá-lo, então, que seja pelas costas. E é o que acontece.

A reação pelo assassinato cometido foi de grande perturbação e conflito pessoal, mas que terminou por abrir caminhos promissores e imprevisíveis a Máiquel. Apareceram muitas encomendas de assassinatos, com os devidos pagamentos em dinheiro, tornando o protagonista um profissional. Este salienta, em *Mundo*, que “deve até ser um alívio morrer, não ter dívidas para pagar” (Melo, 2010, p. 18). Em dado momento do passado – voltando a falar de *O matador* –, o dentista dr. Carvalho (com quem Máiquel mantinha contato até por tratamento de dente emergencial em troca de serviços de inte-

resse do dentista), Santana (que se tornou sócio de Máiquel na empresa de matança) e outro o convencem a abrir a tal firma de fachada. Em meio a isso, Máiquel se casa com Cledir, que já está grávida, e pouco depois o casamento deles começa a ter conflitos demais. É que Máiquel se envolve com Érica, a ex-namorada de Suel, que passa a morar na casa dele, por exigência dela mesma, já que Suel (agora morto) é quem a sustentava. A filha de Máiquel e Cledir, Samanta, nasce; e em reduzido espaço de tempo, em certa crise de nervos, Máiquel estrangula Cledir; o corpo dela é escondido na casa do comparsa Marcão que depois é preso com cocaína e também é assassinado a mando de Santana. Sentindo-se traído pelo delegado, por Carvalho e pressionado a se entregar à polícia pela morte de Cledir, Santana e Carvalho são também mortos por Máiquel.

A partir desses acontecimentos, o protagonista assume possuir uma condição determinante em sua vida, que é a de foragido. Esta afirmação é o começo de *Mundo*. Agora ele não tem mais aquela firma e assimila essa forma de viver, cheia de impedimentos, sendo que se autodisciplina sempre que a razão assim lhe permite, o que não significa que se agrada da situação. Lúcido, sabe que “tem que pensar no pior se é um foragido”. Para exemplificar, Máiquel convida Divani (vizinha de sua tia agora morta), suas crianças e mãe para irem a pizzaria e logo percebe ter sido um erro. Ele diz que tem que “imaginar que eles, os escrotos, vão entrar, vão te reconhecer, vão ligar para a polícia”. Aí, ele conclui: “você nem entra na pizzaria. Você nem sai de casa em certas situações [...] Botei dinheiro na mesa e avisei à Divani que estava esperando no carro” (p. 27). Posteriormente, obtém, como previsível, documentos falsos emitidos pela firma Dois Irmãos Despachantes; em seus novos documentos Máiquel é Rogério da Silva Pereira.

Para conseguir viver fugindo da polícia, como Máiquel ou como Rogério, o protagonista adota certos protocolos, normas suas de conduta e princípios, que dão indícios do perfil do personagem, por sinal, tatuado no corpo com a expressão: “Foda-se”, além de ter estrelas no pênis. Vejamos essas normas: não anda sozinho, nem com mais de três pessoas e mantém-se longe de tumulto; esquiva-se dos bailes *funks* e dos estádios de futebol. Acha que, em situação suspeita, meter um jornal debaixo do braço, às vezes, é gesto suficiente para ser desprezado por policiais. De acordo com seus princípios, não mata corno, não trabalha com homossexual; não pode ser mole, para que não montem em cima dele; reconhece que, com dinheiro, a pessoa é querida em todo lugar.

Máiquel assume que é incapaz de abandonar cachorro, criança ou mulher grávida; que o que dá dor de cabeça ao homem é mulher de amigo, virgem, mulher bonita demais e vizinha. Quanto a dinheiro, reconhece que os melhores comércios que existem são o da droga, o do sexo e ser pastor. Há mais sobre ele: o cabo Bruno (conhecido de Divani, vizinha da tia de Máiquel) diz que Máiquel é o “maior assassino de São Paulo” (p. 41). Machista e sem opinião sobre as coisas, segue seu caminho ouvindo apenas os comandos insensatos de seus pensamentos. Anota que não abandona, por exemplo, uma criança, mas consta da obra o serviço para o qual fora contratado certa vez: matar o menino Neno. Nessa cena, ocorrida em bar, “Neno estava ajoelhado ao lado das garrafas de Coca-Cola, rezando. Pediu pelo amor de Deus para [Máiquel] não matar ele” (pp. 41-42), mas só que o assassino havia deixado de crer em Deus.

Se aos olhos da polícia e da lei Máiquel é um foragido, aos de seu pai ele é um homem invisível, que “não valia nada”. O protagonista diz que essa foi a primeira coisa que seu pai lhe ensinou, complementando: “Quando eu entro em qualquer lugar, se vejo muito gente, fico fermentando dentro de mim: sou o pior. E vou saindo” (p. 53). Foragido e invisível, Máiquel é procurado como o “Justiceiro de São Bernardo” (p. 55). É assim que normalmente se referem a ele nas notícias em jornais.

No tempo da narrativa, o protagonista é movido pelo ódio, desejando, a qualquer preço, encontrar o casal Érica e Marlênio. Suas razões são essas: a) foi ele, Máiquel, quem tirou Érica das ruas, ela não tinha nada e nem onde ficar e agora o esnoba, nadando em dinheiro e ao lado de Samanta; b) Érica é uma bispa burguesa, que mente para as pessoas, os fiéis, em suas pregações evangélicas, arrancando dinheiro delas; c) Érica levou R\$ 20 mil reais dele; d) o pastor Marlênio foi quem o denunciou à polícia pela morte da ex-esposa, a Cledir, e fez com que Máiquel se tornasse um foragido; e) fica sabendo que Samanta chama Marlênio de pai; f) o protagonista tem esperança de resgatar o relacionamento com Érica, caso haja perdão mútuo; e g) finalmente, não foi certo o procedimento deles em sequestrar a filha dos outros. Tais sentimentos estão obcecados em Máiquel, que faz périplo por várias cidades, estendendo-se até a Bolívia, em busca dessas três pessoas. Uma certeza ele tem: vai matar Marlênio – seu “esporte favorito” (p. 186).

Na cidade de São Paulo, tratando da venda da casa de sua tia Rosa, o protagonista recebe, inesperadamente, a visita de Eunice – sua companheira à época e com quem

morava em Nova Iguaçu. Juntos, partem para o interior do estado, de carro, seguindo orientações do detetive Jonas, que contrata por recomendação de Divani. Máiquel se utiliza de todo tipo de transporte (carro, caminhão, trem, navio, avião...), dirigindo-se às cidades para onde a família perseguida segue sempre em fuga. Além de Jonas, o detetive Anderson (de Campo Grande) é quem também traça os destinos do protagonista, com base em informações que colhe para o contratante. Máiquel provoca o frequente deslocamento do casal Érica e Marlênio – “o casal-bíblia” (p. 182) –, pois sua ansiedade, impaciência e ódio fazem com que aja impulsivamente, por meio de telefonemas, visitas inesperadas ao colégio da filha e à igreja. O casal, apavorado com a possibilidade de um encontro entre eles, toma suas providências que consistem em mudança de cidades e orientação a todos sobre o sigilo a respeito deles. Conseguem apenas adiar o encontro, pois Máiquel está totalmente determinado a encontrá-los.

Enquanto viaja pelas cidades apontadas pelos detetives como locais de nova residência do casal perseguido, Máiquel vai tendo contatos e, em troca de informações, caronas, hospedagens, esconderijos e passagens assim recebe também pedidos, em contrapartida, para realizar outros favores àqueles que o ajudam. Nessas ocasiões, é sondado sobre propostas de integração em diversos esquemas no campo da ilegalidade. Os favores, muitas vezes, custam a vida de alguém ou facilitam alguma ação clandestina, até na esfera pessoal; em duas ocasiões distintas, Máiquel é procurado por indivíduo interessado em contratá-lo para que ele mate o irmão desse mesmo indivíduo. Em um desses casos, por adultério – um irmão mantém caso com a cunhada –, Máiquel recusa o serviço que lhe renderia cem mil reais; no outro caso, mata o Adailson, irmão de Rôni, a “pedido” deste, pelo fato de que Adailson havia cometido traição em um esquema de tráfico e se caísse nas mãos dos chefões sua morte seria muito cruel, como geralmente é, segundo Rôni. Além desses, Máiquel mata homens que sabem quem ele é e que, de alguma forma, podem colocar sua segurança em risco. As novas mortes colocam esse personagem sempre de volta às páginas dos jornais.

Máiquel acumula assassinatos e mulheres; relaciona-se com várias, uma vez que Eunice, companheira de viagem no início de seu périplo, o abandona depois que ocorre a morte do cabo Bruno. Ela constata que Máiquel segue matando pessoas e, por isso, resolve voltar para Nova Iguaçu, sua terra. Por intermédio também de Eunice, o protagonista mostra relâmpagos de sentimentos amenos. Durante suas viagens, ele telefona

para Eunice muitas vezes, sempre com ela no pensamento, chegando a escrever que ela o “deixava um pouco em paz” (p. 44); que sentiu “uma tristeza enorme” (p. 71) falar com ela; que “estava morto de saudades” e que quando ela estava a seu lado “tudo melhorava” (p. 72). O narrador nutre seus sentimentos por Eunice e também por Érica, no passado mais distante.

Na caça ao trio Marlênio, Érica e Samanta, Máiquel se expõe e, certa vez, é atacado na porta do quarto do hotel onde está hospedado com Tigre, seu cachorro, por gente enviada por Marlênio. Apanha muito e, enquanto é espancado, Máiquel começa a se recordar das fitas de vídeo que Jonas lhe entrega, com as pregações do bispo e de Érica. Então, começa a soltar frases que são ditas por Marlênio, enquanto também sorri. Está assim no romance:

Enquanto eles me chutavam a cara, o peito, as costas, chutavam pra valer, fiquei lembrando do Marlênio, nas fitas de vídeo que o Jonas me deu. Você se desespera, dizia Marlênio, você se irrita, mas o que você tem que fazer nessas horas é clamar ao Senhor, Espírito Santo, venha sobre mim, derrame sobre mim, comecei a rir, eles chutando, derrame sobre mim um espírito excelente, fala, seu puto, dizia o sujeito que me chutava, do que você está rindo? As porradas vinham de todo lado. Sou uma serva de Deus, dizia uma mulher que Marlênio apresentava como testemunha do milagre de Deus, conheci a mão do Senhor depois que paguei o carnê Guerreiro da Vitória. [...] comprei o carnê, por causa da minha filha, que estava desempregada, e no dia seguinte ligaram para minha filha, e hoje ela está trabalhando. Gritos, choro. Mais socos e chutes. Sangue. [...] Vamos quebrar o seu braço se você não falar, seu imbecil. Deus tem feito muito milagre através dos carnês Guerreiro da Vitória. É a última coisa que me lembro, comecei a rir sem parar e disse isso, que eu queria comprar o carnê de Deus, o milagre vem com o carnê, eu disse, rindo. Nessa hora, eles me deram um chute na cabeça, e escureceu tudo (p. 88).

Essa atitude de Máiquel é semelhante à que Marlênio teve quando este apanha de Máiquel, cena do passado e que é relembrada no romance:

Acertei novamente seu rosto, e ainda no chão ele começou a vomitar trechos da Bíblia, que Deus não nos destinou para a ira, eu não deixei que completasse a frase, subi em cima dele. Deus é lento na Sua cólera, ele disse, e eu enchi o sujeito de porrada até cansar. Já tive o perdão de Deus, Marlênio (p. 44).

É exatamente por conta daquela ocorrência no hotel que Máiquel é levado, todo arrebatado, para um acampamento dos sem-terra, perto de Rondonópolis. Devido às investidas de Máiquel, ele também está sendo procurado por aquele que perseguia (Mar-

lênio); portanto, sua fuga é sempre necessária. Anderson conduz Máiquel até o acampamento, explicando que “a vantagem daquele lugar é que lá não entrava polícia”, pois ali é “área federal”. O detetive informa que, com certeza estavam “pagando pela hospedagem” (p. 91), inclusive já tinha feito isso outras vezes. O que ficará claro depois é que tal pagamento pelo esconderijo de Máiquel não é necessariamente em dinheiro, outros serviços servirão de acerto.

Após a recuperação física, o protagonista se retira apressado do acampamento dos sem-terra devido à notícia transmitida pelo detetive de Campo Grande de que está ocorrendo violenta rebelião de presos na cidade de Rondonópolis. Outro acontecimento que torna urgente a sua saída é o atrito com o personagem coordenador do acampamento, o Osório, iniciado com uma espécie de convite que este faz a Máiquel para que ele participe de passeata “contra os fazendeiros assassinos” daquela região, já argumentando que os sem-terra o estavam ajudando, então ele deveria colaborar também. Máiquel não dá resposta afirmativa a Osório porque isso implicaria dizer a ele que é foragido, portanto não participaria. Osório, então, revela para Máiquel que sabe da sua história, que conhece Jonas; o narrador, que não gosta de ser ameaçado, diz que vai se retirar e é atacado por Osório. No fim das contas, Osório é esfaqueado por Máiquel e por pouco não morre. Tal episódio deixa os sem-terra bem chateados com Anderson e falam até que “não vão mais esconder ninguém no acampamento” (p. 115). Em vez de fazer queixa-crime contra Máiquel, Osório toma o carro dele, que havia ficado com o personagem Beto, e assim fica tudo mais ou menos resolvido...

Este romance de Patrícia Melo se passa longe das grandes metrópoles; o périplo do narrador é feito pelo interior do país, cortando pequenas cidades de São Paulo, de Mato Grosso, do Acre..., mostrando, na ficção, a série de problemas que assolam de multiformas o Brasil, a população, o planeta. A fuga infinda e internalizada de Máiquel, que a todo o momento se assume como um foragido, pelo fato, evidente, de que nessa condição transita é pelo submundo, faz com que saltem aos olhos outros tantos problemas que às vezes até minimizam os feitos do protagonista ou, pelo menos, dividem com eles a atenção. Para além disso, compõem juntos um cenário só, ou seja, imenso problema social, cultural, político, ambiental, econômico...

Exemplificamos com os comentários do personagem Josias, que é motorista de caminhão e dá carona para Máiquel, assim que ele deixa o acampamento dos sem-terra,

de perto de Rondonópolis para Cuiabá. Tal motorista foi indicado por Beto, um dos sem-terra, que diz conhecer esquema, “um pessoal do movimento mesmo” (p. 104), que faz transporte ilegal de madeira, indicando, então, Josias. Este fala muito após tomar rebite; inclusive, argumenta que cansou de ser honesto e que agora só quer saber de fazer “tramoias como todo mundo” (p. 103). Seu discurso é informativo, pois comenta sobre “cargas de madeira roubada, desmontes de caminhão, transporte de acetona para cartéis da Bolívia, quadrilhas inimigas que se atacavam na estrada, era esse o futuro, ele falou, muito dinheiro, dinheiro de verdade, só assim se ganha dinheiro” (p. 103).

Nosso caminhão estava cheio de madeira, contou Josias, você sabe, estamos leiloando a Amazônia, subo e desço esse país, e o que eu vejo é soja. Soja e mais soja. E queimada também. Apuí, Lábrea, Manicoré, Boca do Acre, Novo Aripuanã, antes você chegava lá, era mata pura, aliás, você nem chegava lá, hoje você chega, e é só desmatamento. É tudo pasto, grão, madeira, é só isso mesmo. A floresta que se foda, essa é a política dos nossos políticos em Lábrea, no sul do Amazonas, os caras se mataram para acabar com a floresta antes que o Ibama chegasse. [...] E hoje, por exemplo, estou aqui, abarrotado de mogno. Mas às vezes levo ipê. E também levo caminhão aos pedaços, ou vou dirigindo o bicho até o Paraguai, vou para a Bolívia, e nesses casos tudo nos trinques, como manda o figurino, com chassis alterado, placa nova, tudo certinho, novinho, legalizado (pp. 103-104).

As facilitações existem, caso contrário os tais esquemas não poderiam dar tão certo. Na estrada, Máiquel, Josias e Tigre (o cão, companheiro inseparável do protagonista), tarde da noite, são parados pela Polícia e Josias recomenda a Máiquel que fique no caminhão e em silêncio:

O esquema funcionava de verdade. Antes que eu achasse meus documentos falsos na mochila, ele já estava de volta, tudo bem, ele disse, estamos liberados. Minha cara devia estar péssima. Você está com medo dos caras errados, ele falou, o perigo são os bandidos, os traficantes. Temos que ter medo é dos ladrões, que querem a nossa carga. Polícia é parceira. São nossos amigos, trabalham para nós, fazem a nossa escolta. Foi por isso que você pagou. Você não deu um carro para ir até Cuiabá? Pois então. A gente vai deixar você em Cuiabá. É como pizza. Pronta entrega (p. 106).

Destacados esses esquemas de *Mundo*, envolvendo cidades do Norte, seria viável, a título de ilustração, apresentar as notícias tão verdadeiras a respeito do desmatamento nas cidades citadas pelo personagem Josias; porém, elas são inúmeras, acompanhadas de dados estatísticos crescentes assustadores. Simples pesquisa demonstra como

é grave o problema do desmatamento nessas cidades, assim como se pode constatar em jornais por todo o país sobre o desmonte ilegal de caminhões e carros. O registro no romance é a exposição de uma úlcera; uma ferida nacional aberta, de grandes proporções e consequências nocivas e desastrosas ao planeta.

Em relação à igreja e às condutas dos bispos, necessário colocar em evidência o “casal-bíblia” Érica e Marlênio, ambos bispos. A procura por eles, passados os quase 10 anos, é uma saga que exige de Máiquel lembrar-se do nome da igreja a que pertencem. Esse dado permite o início da caça. Ao fazer exercício de memória, recorda-se que o nome da igreja é Poderoso Coração de Jesus. A primeira notícia, a partir de tal informação, é de que os procurados estão em Mato Grosso do Sul, local, segundo Jonas, onde “os evangélicos estão deitando e rolando [...], tem muita puta, muita droga e muito árabe [e] isso é um prato cheio para eles” (p. 37). Nas fotografias que o detetive mostra para seu cliente, este repara que Érica está linda, que Samanta está a cara da mãe, que Marlênio está mais branco e parecendo galã e que eles estão ricos e felizes. Samanta frequenta escola e faz alguns cursos particulares, complementares à sua educação. O bem-viver se deve, na avaliação de Jonas, ao fato de que a “Igreja está enganando cada vez mais trouxas” (p. 38), ou seja, os bispos estão muito bem de vida por conta disso, proibindo o prazer só para os outros.

Máiquel lê diversas apostilas evangélicas para lhe auxiliar em investida na porta de um “galpão enorme, todo coberto de telhas de amianto”, como costumam ser “as igrejas dos bíblias, [ou seja], parecem lojas de material de construção”. Nessa ocasião, um homem de terno sai dessa igreja e aborda Máiquel, que assim conta: “Naquela altura, eu já tinha lido quase todas as apostilas sobre missões, que era como eles chamavam o plantio de novas igrejas pelo Brasil afora. Falei que o pastor Marlênio pensava em mim para uma missão” (p. 75). O protagonista faz muitas outras investidas por conta própria, sem o aval dos detetives que contrata, tanto que os seguranças de Marlênio, da igreja, pegam Máiquel na porta do quarto do hotel e lhe nocauteiam, como mostramos.

Quanto a Érica, o protagonista reconhece seu talento nas pregações, fazendo tal comentário após assistir às inúmeras fitas de vídeo que seus detetives lhe entregam. Ele reproduz o que Érica diz aos fiéis: “O Espírito Santo [...] me mandou falar com vocês. Estou aqui passando um recado do Espírito Santo” (p. 139). Depois, comenta:

Você via aquela fita e acreditava mesmo que ela conversava com o Espírito Santo. E sabe o que o Espírito Santo dizia para ela? Que era preciso convencer os fiéis a fazerem a sua parte, a doar para Deus 10% do que ganhavam. Quem vai dar quinhentos reais para Jesus? Esse é o dever de todos nós, ela dizia. Porque está escrito na Bíblia. Os fiéis colocavam as doações em envelopes que os obreiros distribuía, enquanto Érica dava o seu show. Impressionante, a Érica. [...] Quero saber quem vai abrir seu coração para Jesus Cristo. Cem reais. Para o Diabo, para a fornicção, para o pecado da carne, vejo que muita gente dá até mil reais por mês. Cinquenta reais. Mas, quando vou abrir os envelopes, vejo que as pessoas querem economizar logo com Jesus. Dizem, Jesus, estou apertada este mês, me perdoa, sabe?, já gastei muito com o Diabo. Comprei um vestido caro, Jesus. Gastei com minha amante. [...] Este mês, nada para o Senhor. [...] Como o Senhor pode te ajudar, se você não confia Nele? Diz o salmo: confia Nele, e tudo o mais Ele fará (p. 140).

É evidente o quanto esses discursos irritam a Máiquel e ao detetive de Campo Grande, o Anderson. Máiquel, acumulando a expectativa do encontro, cansado de tantas andanças perseguindo os passos de Marlênio e Érica, enfrentando muquifos e os mal-estares do cão Tigre, chega à igreja evangélica Jesus Reúne Seu Rebanho no Jardim Florido da Libertação onde ocorre o encontro de bispos. De acordo com o narrador, o local parece um “Wal-Mart de Deus. Em termos de tamanho. Um quarteirão inteiro” (p. 165). Lá ouve que “O problema no Brasil é a Igreja Católica” (p. 166), pois sendo o Brasil um país pobre, implantar tantos feriados santos impede que Deus ajude os brasileiros. Fica pasmo, o narrador, com a imbecilidade das coisas que ouve, inclusive por parte dos fiéis e diz que, pela lógica, só faltava Papai Noel entrar no galpão evangélico.

Esse discernimento que demonstra não é levado adiante na história. O narrador-protagonista adota como lema de vida o “foda-se” e guarda para si suas opiniões. Reclama de algumas atitudes, aborrece-se com certos comportamentos vez por outra, até escandalizando-se, mas está fechado em seu mundo, ou melhor, está também perdido no mundo desajeitado! A personagem Ana, do acampamento dos sem-terra, diz a Máiquel que é importante posicionar-se, ter ideal na vida. Ele apenas reconhece a diferença entre eles ao anotar: “Ela tinha um monte de coisas para dizer, e eu com a cabeça vazia. Eu me sentia burro ao lado de Ana” (p. 95).

E assim, nesse texto romanesco criado por Melo estão perdidos os valores, os sentidos da vida e as pessoas, em seus individualismos. Máiquel declara-se ateu, mas diz crer na úlcera. Ridiculariza a prática e o discurso dito religioso por parte da igreja, em diversos momentos: “Os putos não falam de Deus. Falam só de fatias do mercado. E

dízimo” (p. 138). Descrente dos valores e dos homens, vazio, pertencente de um lugar obscuro e indefinido na sociedade, poderíamos dizer que é habitante da “treva social”, como fala Hobsbawm (2013, p. 256). Máiquel exercita sua religião exclusiva, o que é um fenômeno reconhecido em fins do século XX e início do século XXI. Portanto, crença em seu potencial e na sua maneira de encarar a realidade, matar Marlênio é seu desafio e sua principal expectativa. A religião do protagonista, devemos não ignorar, é desprovida de lógica, de coerência e de amor ao próximo, a ele sendo permitido agir como um deus, que tira vidas de quem quiser, seguindo critérios sem sentido, quando considerados no todo.

As duas grandes reclamações de Máiquel são a fuga de Érica com Samanta e Marlênio e a injustiça que considera sofrer; seu pensamento é de que as pessoas não mais reconhecem sua importância. Por esses e outros argumentos que alimenta, ele não consegue acreditar no futuro e, por isso, não faz planos, não faz poupança e nem coisas do tipo. Seu comentário retrata o que considera ser a vida:

Uma fila para a morte. Gente morrendo todo dia, atropelado, de câncer, com um tiro na fuça. Você fica ali na fila, sem saber, e uma hora chega a sua vez. É nisso que acredito. Na fila. Acredito também que podem me reconhecer na rua, a qualquer momento. Ei, você não é o Máiquel, aquele matador profissional? Aquele que é pior que arame farpado? Melhor que trincheiras? Melhor que portas blindadas? O que matou o Santana? O que encheu de balas a barriga do dr. Carvalho, aquele dentista filho da puta? Do Homem do Ano ninguém se lembrava mais. Dos serviços prestados à comunidade. Da corja que eu tirei da rua, isso todo mundo esqueceu (MELO, 2010, p. 26).

De forma trágica, percebe-se o desolamento de Máiquel. Ele acredita ter feito o bem à sociedade pelos bandidos que eliminou e agora, foragido, enfrenta as injustiças da sociedade que lhe persegue. Máiquel, no livro anterior, *O matador*, chegou a ser premiado como “Homem do Ano” e sentiu-se importante; agora, vaga rancoroso e oco! Aliás, é necessário resgatar a grande reclamação do protagonista em relação à elite que o contratava e protegia, enquanto ele matava pretos. O protagonista resgata de *O matador* o episódio em que ele, pelos bons serviços prestados à comunidade, recebe aquele prêmio. O convite que lhe foi endereçado o trata de Vossa Excelência e os dizeres são: “O Clube Recreativo de Santo Amaro tem o prazer de convidá-lo para a festa de Cidadão do Ano, onde Vossa Excelência será homenageado [...]” (Melo, 2009, p. 122). Nessa época, os homens daquela elite estavam contentes, como diz o narrador,

por [ele] ter matado um monte de preto pobre. Deixa eu te apresentar um juiz, Máiquel, diziam na festa. Um advogado. Um pediatra. Estavam todos lá, me homenageando. Depois ficaram com raiva. Quando matei um deles. Um branquelo, filho de dentista. Aí, ficaram putos. Filho de dentista não podia, disseram (p. 122).

Todo esse papel que foi dado a Máiquel desempenhar, sob certos aspectos e descontadas as devidas proporções, assemelha-se às declarações do personagem verídico, que é Chris Kyle,<sup>64</sup> que fomos buscar no livro (também transformado em filme)<sup>65</sup> *Sniper americano*. No prólogo dessa obra, Kyle conta que inúmeras vezes foi indagado se se sentia incomodado por matar tanta gente no Iraque. Ele responde que não e que até “adorava o que fazia” (Kyle, 2015, p. 17), e que a época em que esteve em combate foi a melhor época de sua vida. Demos voz a ele:

Você fica um pouco nervoso na primeira vez que atira em alguém. Pensa: *Será que consigo atirar nesse cara para valer? Não tem problema mesmo?* Mas, depois de matar o inimigo, você vê que não tem problema. E diz: *Ótimo.*

Você mata de novo. E de novo. Mata para que o inimigo não o mate nem aos seus compatriotas. Mata até que não sobre ninguém para matar. Guerra é isso.

Eu adorava o que fazia. Ainda adoro. [...] As pessoas tentam me rotular como um cara fodão, caipira, babaca, atirador de elite, Seal e provavelmente com outras classificações impúblicáveis. Tudo pode ser verdade dependendo da ocasião. No fim das contas, minha história, no Iraque e depois, vai além de simplesmente matar pessoas ou mesmo lutar pelo meu país.

É sobre um homem. E é sobre o amor, assim como sobre o ódio. (idem)

Para arrematar, Kyle diz que, na verdade, não se importa com números, mas que queria ter matado mais. Não para se vangloriar, mas por acreditar que “o mundo é um lugar melhor sem selvagens por aí tirando vidas americanas” (p. 15). Como fica esclarecido bem posteriormente no livro, a frase que justifica tudo isso, utilizada pelos Seals como *slogan* de campanha é: “Apesar do que sua mamãezinha lhe disse, a violência resolve problemas sim” (p. 175).

Pelo menos em relação a quatro aspectos direcionamos as declarações de Kyle às de Máiquel: apenas o primeiro assassinato é difícil de ser executado; quanto à sensação de certeza de estar sendo útil à sociedade; e quanto ao amor (ou sua ausência) e

<sup>64</sup> Soldado dos Navy Seals da Marinha dos Estados Unidos, falecido em 2013.

<sup>65</sup> *Sniper americano*. Direção: Clint Eastwood. EUA, 2015.

quanto ao ódio. O personagem de Melo por pouco não desiste de matar sua primeira vítima, o Suel, mas levado por algum estímulo do mal, dá-lhe um tiro pelas costas. Daí em diante, sucedem-se outros tantos assassinatos, sendo muitos deles para que conseguisse chegar ao seu alvo principal. Máiquel nutre ódio por Marlênio, pela invasão que teve na vida do protagonista. O personagem real Chris Kyler agiu na legalidade e afirma que a violência resolve problemas. A história demonstra que sua afirmação é falsa, parcial e inconsequente. Máiquel descobrirá isso ao final do romance...

Trazemos agora o discurso de Érica que não foi feito em *Mundo*, mas em *O matador*, e que ocorre em discussão entre ela e Máiquel, pretendendo resgatar a visão da personagem com quem ele tinha convivência diária. Insatisfeita, como dissemos, com o relacionamento, ela fala de como havia se transformado Máiquel, já quase um foragido e vitimado, simultaneamente, na nebulosa questão da violência:

[...] você engrenou meu coração, você acendeu uma fogueira dentro de mim [...] e agora olha o que você está fazendo, você é outro, você não está vendo o que estes caras estão fazendo com você, o que este apartamento está fazendo com você, o que este terno está fazendo com você, você mudou, você gostava de sair por aí comigo, gostava de se divertir [...] agora, agora é uma merda, você não senta nunca, você não fica de costas, você não dorme, e quando dorme, alguma coisa dentro de você fica acordada, latindo, há um dobermann correndo nas tuas veias, cacos de vidro no teu sangue, há outras coisas também, grades, muros, arame farpado, tudo isso não te deixa dormir [...] você pensa que não sei o que você faz, você ganha dinheiro para matar pessoas, e você nem liga mais [...] (MELO, 2009, pp. 182-183).

Tais palavras irritam Máiquel, pois talvez lhe soem muito certas. Ele fica em desespero dizendo até que, viva, ela não sairia daquele apartamento. Érica foge com o pastor depois disso. Próximo ao encerramento do romance de 2009 (*O matador*) e por várias vezes, o protagonista dá razão a Érica sobre o que fizeram com ele e que ele aceitou e assimilou. Em um desses momentos, chama atenção a lucidez da análise do personagem aqui transcrita desse romance:

Érica, eu queria tanto dizer isso para você. [...] Eu tenho uma teoria [...] o homem quando lambe a fama, perde o caráter. É isso. Você fica famoso e o problema da fama é que ela faz você acreditar no que os outros dizem de você. Você entra naquela paisagem azul, e você vai escorregando naquela lama azul, vai rolando ladeira abaixo até se foder completamente. Foi o que aconteceu comigo. Não posso dizer que eu demorei para aprender a lição. Eu aprendi rápido demais, aprendi logo no primeiro dia, aprendia todo dia, para falar a verdade. Mas a-

prendia e fazia tudo para esquecer no dia seguinte, esse era o problema. [...] o sucesso, isso é uma regra, o sucesso não pode durar. O sucesso exige algumas coisas, exige a queda, basicamente a queda, elas, as pessoas que acham que você é um sucesso, elas exigem que você caia no abismo. Uma queda lenta, elas querem continuar se divertindo, elas exigem isso. Exigem que você dê uma despirocada, exigem que você beba, que você tenha problemas com a droga. É bom também que você tenha problema com a polícia, por causa do problema com a droga. Exigem que você entre e saia muitas vezes de clínicas para malucos. Clínica de reabilitação, eles gostam disso, não porque você está tentando sair da merda, mas porque eles estão tendo a oportunidade de sentir dó de você. Isso é o melhor para eles, a compaixão. Você precisa fazer tudo isso, o sucesso exige estas coisas. E você precisa se matar também. Isso também faz parte do sucesso. Nesse sentido, a minha carreira foi perfeita. Segui o manual certinho. Só faltava me matar, mas isso nem passava pela minha cabeça (2009, pp. 236-237).

Apesar de o personagem conseguir elaborar tal análise sobre seus atos, outras questões extrapolam de suas palavras. Máiquel não queria virar bandido, mas mata uma pessoa, outra, outras, não para mais. Claro que não quer ser preso, mas o medo de ser pego não é tão relevante a ponto de contê-lo em sua caçada, pois está mergulhado na situação que descreve. E não só isso: a sociedade em que vive também está mergulhada na mesma situação. Portanto, pensaria, muito provavelmente, que a prisão não seria algo inegociável.

Da forma como narradas as histórias, pelo seu conjunto, pensamos na ligação delas com os importantes estudos de Arendt acerca da violência, em obra originalmente publicada em 1969 (1984 no Brasil). Ela fala no crescimento da estrutura burocrática, conciliando com sua tese de que a violência ocorre onde o poder se ausenta. A política neoliberal (sobre a qual falamos em outro capítulo) segue a noção da burocracia levantada por ela, o que nos coloca confiantes na associação para o caso tratado em *Mundo*. Arendt faz a seguinte abordagem do assunto:

Hoje poderíamos acrescentar a última e talvez mais formidável forma de tal dominação: a burocracia, ou o domínio de um sistema intrincado de departamentos nos quais nenhum homem, nem um único nem os melhores, nem a minoria ou a maioria, pode ser tomado como responsável, e que deveria mais propriamente chamar-se de Ninguém. (Se, de acordo com o pensamento político tradicional, identificarmos a tirania com o governo que não presta contas a respeito de si mesmo, então o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos, pois aí não há ninguém a quem se possa questionar para que responda pelo que está sendo feito. É este estado de coisas, que torna impossíveis a localização da responsabilidade e a identificação do inimigo, que está entre as mais potentes causas da rebelde inquietude espalhada pelo

mundo de hoje, da sua natureza caótica, bem com da sua perigosa tendência para escapar ao controle e agir desesperadamente) (1994, p. 33).

O “estado de coisas” descrito não respalda, amplamente, as questões em *Mundo* até porque outros aspectos antecedem à interpretação do que se lê no romance, como os de cunho político, cultural, educacional e de caráter. O que a filósofa expõe e o que Melo cria são cenários que se completam, pois os caminhos para as ações ilícitas estão abertos e favoráveis à continuidade e ampliação. Máiquel, por onde quer que passe, encontra facilidades para que se envolva em esquemas os mais escusos, pois todos os sistemas estão corrompidos. Lembremos do argumento de Arendt: a “violência aparece onde o poder está em risco” (p. 44). Dizemos, em relação inclusive à literatura e à obra sob a qual nos debruçamos, que para além do que ela diz, o poder está em risco sim, de perder-se incontrolavelmente. Em *Mundo*, todos estão em risco: Máiquel corre o risco de ser preso ou morto, de gerar outros momentos violentos; Samanta, cuja mãe foi assassinada quando era bebê, corre o risco de ter sua vida novamente transformada e traumatizada. Seu padastro é morto diante de seus olhos. Os fiéis também correm seus riscos, pois podem não alcançar as graças prometidas por seus líderes; e, assim, com todos os demais; muitos promovem o risco, inclusive e principalmente as instituições. Sintetiza bem, Melo, ao adjetivar como perdido esse mundo exposto ficcionalmente.

Essas noções, por vezes, clareiam o pensamento; noutras tantas, tornam a colocar o tema da violência de volta à obscuridade, por ser algo que é parte de tantas outras questões e estar tão naturalizado. No início desse romance, o narrador ouve, de um rapaz que lhe presta ajuda, de que no Brasil “não é nenhuma vergonha ter uma ordem de prisão contra você”; que faz “parte da nossa cultura roubar, sacanear”; ouve também que todos têm uma ordem de prisão, não importa se “pobre, rico, branco, os caras lá em cima, [diz], ministro, vereador, bambambã”; ouve que isso é tão natural quanto ser assaltado na rua e que são tantos os que têm essa ordem na vida que eles não cabem na cadeia. “Então a gente fica solto” (Melo, 2010, p. 9), conclui o rapaz.

Tais comentários parecem justificativas para esse temível profissional da morte, chamado Máiquel. Eles, na verdade, fortalecem a ideia da viabilidade dessa sociedade por fora da lei e da ordem, mesmo que leis e normas vigentes não sejam garantia de bem-estar e sucesso; e são negativos, no contexto, por contribuírem para a perpetuação

da ideia de uma cultura brasileira tal que não deveria ser generalizada e nem proliferada de forma meramente repetitiva.

Há muitos outros elementos relevantes. No início da grande viagem, ainda em companhia de Eunice, Máiquel atropela um cachorro de rua, velho, sujo e magro, com aspecto de muito maltratado pela vida. Para surpresa de Eunice, Máiquel leva o cachorro para o hospital e espera dois dias na estrada até que ele possa sair da internação. Batizado de Tigre – já fizemos referência a ele –, este cachorro será a verdadeira companhia do personagem-narrador, que brigará por ele em algumas ocasiões e com quem terá bastante trabalho. A união de Máiquel e Tigre é forte e exige sacrifícios por parte do primeiro porque o cachorro é debilitado fisicamente, só conta com três patas. E é por intermédio de Tigre que o protagonista demonstra sua generosidade, sua capacidade de ser amigo e realizar suas boas ações. A ausência de Tigre, na história, deixaria de apresentar esse lado do matador que é também um ser abandonado no mundo, sem ninguém por ele.

A relação entre os dois é de muita entrega por parte de Máiquel. Evidentemente, ela está no bojo da briga do personagem com o homem. Isso é o que demonstram suas atitudes e seus sentimentos: “Fiquei com o coração partido, era um vira-lata grande, parecia um saco de ossos, peludo, prestes a morrer”, acrescentando posteriormente que estava “péssimo” (Melo, 2010, p. 46) e que sente “uma tristeza” ao ouvir do médico que Tigre precisaria ser novamente internado. Em outra ocasião, para poupar os esforços do companheiro, Máiquel compra carrinho de rolimã para Tigre, acatando sugestão de estudante de Veterinária no Trem da Morte. O matador, na verdade, diz que é incapaz de abandonar um cachorro velho e manco.

Não há uma linha de pensamento coerente guiando o protagonista. Algumas vezes, no plano da ironia, é possível entendê-lo. Registro disso ocorre em Cuiabá quando Máiquel compra o *Diário da Região*. Seu interesse principal é saber se falam dele e se há alguma nota sobre a morte de Osório; porém, Máiquel diz que fica de “boca aberta” com a notícia, cuja manchete é “Beleza mato-grossense mata pai e padrinho”. O fato ocorrido é que uma linda moça, chamada Silvia, havia matado o pai com um tiro e o padrinho com 19 facadas e, essa história, Máiquel conhece bem. Trata-se da moça que ele conhece em Campo Grande, em um parque, e com quem se envolve sexualmente em apenas uma noite. Essa personagem conta para Máiquel que, aos 14 anos de idade, com

a morte de sua mãe, o pai dela a troca por uma vaca podre; ela é, então, dada a fazendeiro a quem chama de padrinho e que a escraviza com tarefas e exigência de sexo. Silvia conta para Máiquel que seu sonho é o de matá-los. Ao sair do hotel, antes que o parceiro acorde, ela leva consigo todo o dinheiro que ele possui na carteira. Se Máiquel fica pasmo com a notícia pelo fato de ter sido uma mulher a assassina ou por ter reconhecido a mulher, pela coragem e pelo número de facadas, não é possível saber. Ele também percebe que a notícia não fala da motivação de Silvia! O comentário do protagonista é o que se segue:

A história eu conhecia. O jornal só não contava por que ela tinha feito aquilo. Dezenove facadas. No pai, ela deu um tiro, enquanto ele dormia. Estava foragida. Silvia tinha realizado seu sonho. Foi rápida, pensei. Vai ver que usou o dinheiro que roubou de mim para comprar a arma. Porra. Pensar que eu dormi com aquela mulher (p. 107).

Em seus comentários sobre as notícias do jornal de Cuiabá, Máiquel lê sobre a tal rebelião na cadeia “quando presidiários decapitaram os reféns, e outras barbaridades” (p. 107). Nesse caso, o narrador não manifesta qualquer surpresa ou algum tipo de lamento. O sonho de Máiquel é também o de matar o homem que lhe provocou sofrimentos na vida; e, assim, como Máiquel “dormiu” com assassina, Silvia “dormiu” com assassino. E por pouco ele não assassinou a facadas outro homem, o Osório. Portanto, seus argumentos ganham a força no jogo da conquista do seu leitor, do conhecedor de sua história. No livro *O matador*, fica claro que Máiquel não objetiva ser assassino; no filme correspondente, *O homem do ano*, também fica registrado que o interesse do personagem é o de ter vida comum, casar, ter filhos... As circunstâncias, após ter matado Suel, é que o levaram àquela situação. É o que superficialmente aparece.

O romance vai se encerrando com a aproximação física dos personagens que compõem a obra como cão e gato. Agora em Manaus, no estádio Vivaldo Lima, haverá encontro evangélico em que Marlênio discursará sobre a construção do “maior templo evangélico do mundo”. Máiquel, então, para também comparecer ao estádio, vai à favela fora de Manaus e adquire silenciador para sua arma, por meio do personagem Chicão, que é carcereiro da penitenciária de Manaus e recebe muito dinheiro por fora de seu emprego, “levando armas para os presos”, inclusive furadeiras. Mais uma vez, Máiquel é convidado a participar das atividades, como a de Chicão, mas não aceita. Finalmente, presente ao estádio, acompanhado da personagem Giane – pirralha que se oferece para

mostrar a cidade – (companhia útil ao protagonista), compra duas camisetas com os dizeres “Jesus te ama” (p. 189) para vestirem. Há meganhas no estádio, mas consegue entrar pela porta principal, sem qualquer problema. No evento, quando Marlênio está no palco para fazer seu anúncio do templo gigante que será construído em Brasília, fica no fundo do palco, tendo mulher como seu escudo. Quanto mais fala, mais se afasta da multidão, de forma que Máiquel percebe que será impossível atingi-lo naquele lugar. Aliás, o pretensioso discurso de Marlênio é reproduzido pelo narrador:

O Brasil precisa da nossa ajuda, disse Marlênio. Deus nos deu essa missão. Sabe qual foi o aumento de suicídios num estado do Sul do país? Quase 31%. Porque lá tivemos um aumento recorde de espiritismo e umbanda. Esse é o nosso desafio. [...] E nós vamos construir igrejas naquela região. Vamos domar aqueles corações. [...] Temos que pregar o Evangelho neste país. O ateísmo cresceu 350% no Brasil, só nos últimos tempos (p. 192).

Saindo dali e já conhecedor do local em que a família perseguida está hospedada, Máiquel se dirige ao hotel Veredas. Acomoda-se em espaço reservado aos usuários de computador, momento em que Samanta, sua filha, surpreendentemente, aproxima-se dele e, ao ver a camiseta Jesus te Ama, diz ao “estranho”: “Meu pai é pastor [...] Ele também foi lá hoje” (p. 194). Seu verdadeiro pai diz não conseguir sequer se mexer ou falar. Instantes depois, quando Érica surge no saguão, suas pernas amolecem: “[...] fiquei como pedra, sem respirar, com a sensação de que, se eu me mexesse, estragaria alguma coisa” (p. 195). Quanto a Marlênio, o protagonista o encontra por total falha de seus seguranças, como observa. Anota, ironicamente, se eles pensavam que “assassino bate ponto” (p. 196). Máiquel consegue entrar no elevador com Marlênio, apertando novamente o botão para que a porta tornasse a abrir. O pastor, assustadíssimo, quer dizer alguma coisa sobre Samanta, mas Máiquel anota que não será Marlênio quem lhe dará alguma informação sobre ela. E atira.

Encerra-se, de fato, essa obra com a ira e grande indignação de Máiquel – após o assassinato e com a presença dele diante de Érica e Samanta – pela forma como elas duas o encaram: como se ele “fosse o Demônio” (p. 198). Máiquel tenta argumentar com elas, mas elas não o ouvem. Tenta passar sentimento de segurança para sua filha, que desconhece e ignora aquele à sua frente; depois, com a mesma arrogância que criticara o discurso dos pastores, afirma para Érica que Deus não pode salvá-la, mas ele sim e apenas ele, naquele momento. Ignorado por elas, ficam as duas trancadas no banheiro,

rezando. Máiquel sai do hotel pela porta da frente, deixando Marlênio morto e sangrando “como um porco no elevador” (p. 199). Após pagar a conta do hotel onde se hospedou, Máiquel coloca Tigre no carro, vira as costas para Giane e pronto! Sua meta pessoal está cumprida, mas seus problemas pessoais não encontram solução alguma; sabe que tudo está perdido, irremediavelmente.

*Infâmia*, de Ana Maria Machado

## A PALAVRA EM AÇÃO

“Para se tornar sagrado, um bosque tem de ser emaranhado e retorcido como as florestas dos druidas, e não organizado como um jardim francês”.<sup>66</sup>  
(Umberto Eco)

*Infâmia* é a décima publicação de Ana Maria Machado para o público adulto. Este livro é premiado nacionalmente e é também polêmico. A narrativa de *Infâmia* é uma costura de histórias e discursos diversificados, mas com sentidos bem semelhantes. Engajada em seus objetivos, a escritora certamente sabe que “a palavra é ação”, conforme escreve Sartre, e que, se deseja “trazer ao mundo” algum desvendamento, será necessário tencionar (2006, p. 20). As histórias dos personagens estão alinhavadas a outras que o narrador busca em textos bíblicos, literários, jornalísticos e políticos. A autora fala de circunstâncias que envolvem verdades e mentiras, episódios obscuros, mal contados ou contados de forma retorcida e que podem resultar em arrependimentos, remorsos, revoltas, doenças, suicídios... e também novos planos.

Na contracapa do romance lemos que Machado “constrói um romance que questiona – de forma corajosa e inteligente – os artifícios que com tanta frequência encobrem a verdade do mundo atual”. Já no texto de orelha há parágrafo que destaca o entrelaçamento feito pela autora em relação a “fatos da história recente do Brasil em que a verdade, em meio a distorções e calúnias, nem sempre prevalece”. Em razão dessas informações, advertimos que os tais fatos recentes e verídicos da atualidade brasileira,

---

<sup>66</sup> Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

sobre os quais faz menção, não se reproduzem de forma explícita e direta no romance, evidentemente. Há nele, isso sim, referência a episódios da história do Brasil, mas com relatos de Manuel Serafim Soares de Vilhena (doravante mencionado apenas como Vilhena fatos ocorridos no passado remoto, nos anos 1920, 1930 e 1950, e recontadas no romance pelos personagens) e também por seu neto Luís Felipe, como marcos de situação atual.

Notícia no jornal Zero Hora (2013), seção de entretenimentos, comenta que o referido volume “é ele próprio um romance sobre escândalo e nasceu, entre outras inspirações, do episódio do caseiro Francenildo Santos Costa, vítima em 2006 da máquina oficial por testemunhar contra o então Ministro da Fazenda do governo Luís Inácio Lula da Silva, Antonio Palocci”. Em seguida, o jornal reproduz as seguintes palavras da autora: “De certo modo, esse livro é para o caseiro Francenildo, sim. Como alguém faz isso com uma pessoa, e a sociedade diz ‘Ah, é, coitado’, e vai em frente e não registra isso com o grau de indignação e solidariedade necessário? Foi uma das coisas que me levaram a escrever”.

Anotadas essas premissas, o que verificamos é que há preocupação efetiva em torno de uma temática central. De forma sobressalente, a narrativa está em torno de dois homens que são os personagens servidores públicos Vilhena (diplomata) e Custódio Fialho Borges Filho (funcionário de Instituto); bem como em relação à Cecília, filha de Manuel e Ana Amélia. As histórias se complementam com a de seus familiares e amigos e com outras, principalmente bíblicas, que sofrem a intrusão por parte do narrador.

O embaixador Vilhena, desde a página inicial da obra, lamenta ter deixado sua filha Cecília sozinha, referindo-se a acontecimento que apenas será esclarecido cerca de duzentas páginas adiante: os motivos de seu suicídio. Ele lê e relê fragmentos deixados por ela, como forma de tê-la perto de si. Cecília fica isolada com as dores e angústias que lhes são impostas, vivendo em outro país, já que era casada com Xavier, também diplomata em função no exterior. Sente-se isolada totalmente e sofrendo as brutalidade e canalhices do marido, o que inclui roubo, traição, agressão moral e armações em relação à saúde mental, resultando em internações e medicações aleatórias. Cecília busca ajuda da Embaixada, sem obtê-la; tolera várias agressões com o argumento de evitar problemas diplomáticos. Antes do suicídio, deixa pequenas anotações a seus pais e ao seu filho Luís Felipe (também da diplomacia).

Cecília, que estava fora do mercado de trabalho para acompanhar seu cônjuge, era vítima de Xavier, seu marido. Muitas vezes, foi internada em clínica de repouso e dopada sob alegação de que sua saúde mental estava abalada e também por depressão. Xavier, nessa ocasião, estava mancomunado com médico estrangeiro. Na última ocasião de sua internação em clínica de repouso, Cecília, premeditadamente, pede aos enfermeiros que a deixem dormir até mais tarde no dia seguinte e à amiga Madalena pede para que a visite pela manhã. Todos atendem ao seu pedido. Madalena, quando chega à clínica encontra a amiga morta; retira e guarda anotações deixadas pela suicida, antes de chamar o viúvo ao local, preocupada em impedi-lo de alguma trapaça. Isso porque Madalena já era conhecedora das severas queixas de Cecília em relação a Xavier. Nas anotações encontradas estão dois simples recados: “*Não deixe que meu filho saiba*”; a outra é: “*Se meus pais desconfiarem, conte tudo*” (Machado, 2011, p. 208).

A ideia de Xavier em manter Cecília dopada é para mantê-la impossibilitada de agir e possibilitar suas ações ilícitas. É difícil a situação dessa personagem: passa horrores na vida conjugal, sua voz não é respeitada e nem ouvida por sua família, com o agravante da distância física em relação aos pais e ao filho, que moram longe; não tem apoio da Embaixada e sofre proibições até de amizades. A revelação sobre o que se passou com ela apenas vem à tona em razão de seu suicídio e pelos depoimentos da amiga e da governanta da embaixada. Toda sua família e todo setor diplomático deixam de acolher essa mulher que é ignorada, é agredida, humilhada e oprimida pelo marido. Em seu limite, Cecília “procura o secretário-geral do ministério” para conversa e, nessa ocasião, fez confidências a ele, contando que

Xavier a maltratara e que ela vinha tendo cuidado em não fazer um escândalo, para evitar um incidente. E que ultimamente o marido estava mancomunado com um médico estrangeiro para dopá-la e mantê-la fora de ação, para não ter de fazer o divórcio nem partilhar os bens [...] pedia ajuda do amigo e secretário-geral para que, em caso de complicações [divórcio], ela não ficasse totalmente desamparada. Depois de tantos anos de casamento, deveria haver alguma forma de lhe garantir o direito ao plano de saúde ou à pensão, quem sabe? Mesmo que parcial ou proporcional (pp. 215-216).

Ficando a par do assunto, o embaixador responde à queixa de Cecília. Dizendo-se constrangido, ele explica que não há qualquer possibilidade de lhe ajudar, por falta de “brecha administrativa”, mas que a amizade dele e de sua esposa continuará a mesma. Cecília, então, manifesta: “*Tudo bem, eu entendo. Mas acho que o Itamaraty bem que*

*podia começar a se preocupar com isso e criar um plano B, com algum jeito de dar algum apoio às mulheres de diplomatas maltratadas no exterior*” (p. 216). Com tal resposta, ela não insiste mais nessa luta; assimila o sentimento de forte desamparo, não consegue vislumbrar o que fazer com a própria vida e, revoltada, determina seu fim.

É necessário perceber o quão patriarcal é a sociedade em que vivem os personagens de *Infâmia* e como são machistas e egocêntricos vários personagens, inclusive, e principalmente, Vilhena. Ele reluta em crer nos argumentos e provas que Ana Amélia lhe apresenta, após o ato consumado, sempre se colocando no centro das questões, por isso, inclusive, lamenta extremamente a sua própria falta de visão que o impediu de ajudar a filha. Ele próprio é vítima de um sistema, como demonstra. Todo o cenário criado por Machado é bem marcante neste século; portanto, os pontos tocados por ela têm a maior importância: a violência surda e muda, a violência que não tira sangue, mas leva embora a esperança de convívio social harmonioso, a saúde mental, a reputação, enfim.

Se considerarmos a nota marcante desse livro quanto ao tom disciplinador e normativo, é possível entender como paradoxal o cometimento de suicídio por parte de Cecília, posto que ele encerra situação que poderia ter melhores soluções, como ela mesma, passiva e contidamente, aponta ao secretário-geral. Seu limite foi o pedido de ajuda à Embaixada e a confissão à amiga sobre o que enfrentava com Xavier. Não teve forças para ir adiante. Conforme aprendemos com Abbagnano, em suas descrições sobre o suicídio, Aristóteles o condenou pelo fato dele ser “injusto para com a comunidade à qual o suicida pertence”, o que é correto, pelo menos parcialmente. Hume objetou isso, pelo fato de serem mútuas as obrigações do homem e da sociedade, concluindo que “a morte voluntária não anula só as obrigações do homem para com a sociedade, mas também as da sociedade para com ele” (*Of Suicide*, em *Essays*, cit, p. 413) (Abbagnano, 2007, p. 1095). Esta a razão de considerarmos dissonante o suicídio em meio à trama de romance que se propõe a mostrar uma justa e saudável conduta de vida.

Devemos perceber situação como essa também sob outro viés. O suicídio de Cecília possui coerência interna; outros personagens, inclusive Custódio, também não terão final feliz. Custódio sofre, como se verá, duramente o golpe. Ainda assim, a atitude da personagem Cecília, em evitar conflitos diplomáticos à custa de sua própria vida e do sofrimento de familiares, não cabe ser vista como ato de bravura ou modelo de conduta, evidentemente. O fato de seus pais e seu filho terem aprendido a lição pela ausência

deles na vida da personagem e terem se fortalecido para novas empreitadas pessoais é que vem a consagrar, definitiva e negativamente, o gesto suicida. O filho, que até então seguia a carreira diplomática, decide por abandoná-la e entra para o mundo do cinema, em uma grande empreitada; o sofrimento dos pais, quando descobrem toda a verdade, é de remorso e indignação; porém, tomam o caso como lição e se tornam mais sensíveis e atentos. No caso de Vilhena, o desfecho da obra culmina na realização de cirurgia nos olhos, que o faz enxergar melhor as coisas.

O entrelaçamento das histórias tem a ver com o tipo de discurso feito ao secretário geral, servindo como exemplo, cujo tom de norma é bastante utilizado, como se os personagens tivessem missões reguladoras. Reparamos esse tipo de discurso em relação a Ana Amélia, Camila Vasconcelos (que faz leituras em voz alta para Vilhena), Luís Felipe, Custódio e, principalmente Vilhena. O alinhavo fica em torno da expressão que lhe é correspondente, “leitor intruso” ou apenas “intrusão”; passar de intruso a colaborador e outras assim. Síntese destas ideias e da sua relação com o conjunto do texto romanesco pode ser verificado nessas palavras do narrador distanciado, que fala de Vilhena: “E se ele, que sempre se considerara um intruso a degustar as criações alheias, e disso se orgulhara, dessa vez tivesse sido omissos diante de um sofrimento real?” O narrador se refere ao caso de Cecília, que diz: “Se os fragmentos lidos não fossem de ficção, mas reais, certamente lhe davam pistas mais seguras sobre a natureza desse sofrimento pungente. Mas se fossem de um conto, obra de ficção? Só por isso as pistas seriam menos reais?” (Machado, 2011, p. 141).

Em uma estrutura de romance composta de três partes, sendo a primeira, com trinta capítulos, intitulada “Intrusos”; a segunda, com um único capítulo, “Intromissão”; e a terceira parte, “Introito”, com sete capítulos, a autora persegue esses termos e ideias à fadiga do leitor, mas não à do leitor embaixador, Vilhena. Este se considera intruso em potencial e gosta de ser assim, pelo fato de que tal situação lhe proporciona “*tentar entender melhor a natureza humana*” (p. 28). Na primeira parte da obra e no primeiro texto em itálico que a compõe (são doze textos com esse destaque, o personagem se explica quanto às intrusões em outras histórias que, então, serão narradas. Assim, ele anota o seguinte, antes de passar a falar do personagem bíblico José:

*Nunca sei quem vou ser em seguida. A cada vez me surpreendo. E, se não há surpresa, desisto. A não ser quando estou apenas prolongando uma existência já iniciada em páginas anteriores. [...] o que fascina é*

*não fazer ideia de como as coisas vão se passar nem para onde vão ou de que modo, antes que elas comecem a acontecer. Nem imagino quem serei a cada vez. Em que cenários viverei, em que época. Ou a quantos me colarei, por dentro de suas almas turvas [...], mas invariavelmente cheias de surpresas. O que sei, sempre, é que sou um intruso ao lado de tantos outros seres. [...] Tais intrusões me viciam. Mergulhos ávidos exigem sempre mais um a seguir, e outro depois, cada vez mais numerosos [...]. De cada imersão volto mais denso, trago de volta a perplexa constatação da infinitude humana. Uma vida apenas não basta. Viciei-me no apelo de outras, infinitas (p. 14).*

Vilhena assim procede, começando por destinar capítulo em que relata a *História Sagrada*, em relação a José e a Putifar.<sup>67</sup> Interrompe, a certa altura, para inserir nesse momento o quinto texto destacado em itálico, falando de sua intromissão:

*Em muitas histórias bíblicas eu me intrometi, desde o dia em que gachei do meu padrinho aquele livro. E em muitas outras, de outros livros pela vida afora, à medida que fui crescendo e ampliando minhas oportunidades, conhecendo mais enredos. Invisível, silencioso, sem que nenhum deles desconfiasse de minha presença, eu acompanhava os personagens – uns bem mais do que outros, é verdade. José foi um de meus primeiros favoritos. Encolhido num canto da cela, ouvi seus companheiros lhe contarem os sonhos que haviam agitado aquela noite. Admirado, fui aprendendo que todo relato tem interpretações. Mais de uma. Nenhuma é a única correta. Mas muitas são apenas falsas, mentirosas. (p. 24).*

O narrador terá a preocupação de tornar presentes fatos e detalhes das histórias bíblicas, que tenham semelhança com os da vida de seus personagens principais. Inclui no romance também a narrativa que consta do Livro de Daniel, a respeito da casta Susana, vítima de dois anciãos que a desejavam. Nesse sentido, destacamos o episódio da vestimenta na história de José e na história de Cecília – que serve para elucidar cenas então obscuras – e a questão da calúnia, que atinge por completo o personagem Custódio. “No Alcorão, José conseguiu se defender e provar sua inocência, graças ao próprio traje que servira para acusá-lo e fora utilizado para testemunhar contra ele” (p. 27). No caso da filha de Vilhena, uma fotografia mostra Xavier ao lado de mulher vestindo terninho confeccionado por costureiro famoso, exclusivamente para Cecília. Essa foto contribui para comprovar que tal mulher é amante de Xavier, que ela faz uso das

---

<sup>67</sup> Putifar era eunuco e general do exército egípcio que comprou José, filho de Jacó, como escravo. Estão referidos no livro de Gênesis.

roupas de Cecília e de toda a sua casa, nos momentos de sua ausência, como fora descoberto.

Associações como essa estão presentes no livro e, por meio delas, estão as intertextualidades e recriações que são importantes ao personagem, em sua aspiração de melhor entender o homem. Vilhena, na condição de intruso, visita muitos episódios, nisso conseguindo demonstrar fascínio pela arte literária, pois, afinal, conforme lembra Eco, esta “proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado” (1994, p. 137). Tanto é assim que, pelo fato de sua visão não ser nítida – chega a considerar que está se tornando velho e cego – contrata Camila, filha de amigo, como leitora, em voz alta, dos textos literários e dos jornalísticos, mencionando que nunca imaginou ter que terceirizar tal hábito. As sessões de leitura ocorrem rotineiramente, a partir de agenda que lhe permita manter os encontros com o *personal* e fisioterapeuta Jorge. Mais tarde, será igualmente frequente a visita do neto Luís Felipe, principalmente pelo fato de que ele se envolve com projeto de filme e busca algumas ideias de seu avô quanto ao tema a ser tratado.

Vilhena se apresenta como grande conhecedor da cultura universal, dos valores morais e portador de ideias tais que ousam tentar convencer todos que o cercam, bem como lhes deixam à vontade e capacitado para expressar opiniões críticas sobre a literatura canônica e universal. Em seu nono texto destacado em itálico, ele – que está sempre a defender a verdade e a criticar as infâmias – fala em Albert Camus, seu autor predileto, dizendo que para este escritor o “mundo está dividido entre carrascos e vítimas e [que] cada um de nós é chamado a escolher, a cada momento, de que lado se coloca”. Ressalva, no entanto, que para isso é preciso “ter consciência dessa visão para poder recusá-la”; nesse passo a passo, diz então que “Em seguida, há que conseguir discernir e não se deixar enganar por lobos que se apresentam em pele de cordeiros”. Como, diz ele, nem sempre temos todos os elementos para boa análise, é preciso, então, também ter a “sagacidade leitora”. Ele complementa que ser intruso nas histórias já lidas

colabora para desenvolvermos uma certa esperteza. [...] Ajuda a desenvolver a capacidade de perceber lacunas ou incoerências em narrativas que tentam nos impingir versões espúrias a ocultar indícios significativos. [...] A experiência acumulada nos dá a sensação de que aquilo não faz sentido totalmente. Como diz a linguagem popular, podemos desconfiar de que aquela história está mal contada (MACHADO, 2011, p. 54).

Tal passagem ilustra bem o papel do personagem. O propósito, nas páginas que se seguem e nas que antecedem o trecho reproduzido, é o de mostrar-se com a experiência, com a esperteza (no bom sentido), com o conhecimento, pois, assim, ele tem condições de convencer pessoas, de conquistá-las à tese que pretende defender em prol da humanidade. Para mostrar-se intelectualmente, apresenta importantes nomes de várias áreas; a respeito de alguns, no caso do campo da literatura, faz comentários extensos e consubstanciados. Ilustramos, dizendo que Vilhena considera *Ulisses*, de James Joyce, é obra merecedora de admiração, mas não de amor, por isso “nunca chegara a se sentir intruso” nesse livro “confuso” (p. 241). Prefere, isso sim, a obra *Ulisses*, escrita por Homero, dizendo estar nela todo o início da “literatura ocidental” (p. 242). No caso de Monteiro Lobato e da obra *O sítio do Picapau Amarelo*, Vilhena diz não se sentir um intruso, “mas morador de direito pela vida afora” (p. 33), demonstrando bem a importância que o livro e o autor têm para o narrador.

A erudição de Vilhena e sua “sagacidade leitora”, importante que se diga e, então, concordando com o personagem, não valeu naquilo que era crucial em sua vida: amparar sua filha Cecília, perceber o que acontecia em sua vida para poder salvá-la e se sentir um tanto quanto herói em sua perspicácia. Vilhena diz não se perdoar por ter se “deixado enganar” por história mal contada, no caso, por seu próprio genro. Fracassa nesse ponto, pois até rejeita os argumentos iniciais que ouve de sua esposa Ana Amélia a respeito de certas condições na vida de Cecília; por exemplo, as relacionadas à sua conta bancária. O embaixador deu ouvido apenas aos homens, desprezando insistentemente outros argumentos.

Além da constatação do afastamento físico e espiritual da filha e antes de ser revelado o suicídio, Vilhena faz queixas direcionadas à mídia, quando, por meio desta, levemente, são levantadas acusações sem fundamentos, em razão de interesses escusos. Nesse caso, ele remete o leitor para a situação vivida pelo servidor público Custódio, pai de Jorge, seu professor individual de exercícios. Este comenta com Vilhena, discretamente, sobre o que ocorre com seu pai, que anda incomodado com algumas posturas em sua repartição. É o neto de Vilhena quem lhe conta em detalhes todo o episódio: Custódio é chefe do almoxarifado do instituto onde trabalha e faz denúncia sobre gastos que considera indevidos e superfaturados na repartição e o conseqüente desvio de verba; de acusante, no entanto, acaba transformado em alvo de avalanche de acusações

contra ele, originada e inventada pelos envolvidos com os desvios. As acusações vão para a imprensa e Custódio passa a sofrer várias injustiças, no trabalho e fora dele. Percebe e se aflige pela desconfiança por parte de todos que o cercam; até o dono do bar que frequenta com os colegas de trabalho pede que Custódio desapareça um pouco de lá para que o estabelecimento não perca fregueses.

Por sofrer, amargamente, as perseguições políticas, Custódio abre a Bíblia e é surpreendido com a leitura do Livro de Jó. Escreve o narrador não ter sido uma boa ideia a abertura ocasional, pois lê que aquele personagem bíblico reage a determinada situação dizendo querer afastamento daquele tipo de Deus que permite “que Satanás destrua todos os [...] bens [de Jó], consuma todos os seus haveres, mate toda sua família, um a um, de forma terrível. [...] Tudo descrito em minúcias, num crescendo, enquanto se confirma que Jó não blasfema nem se queixa” (p. 259). Deus, para Custódio, seria um “criador de todas as coisas, mas justo e de infinita bondade. Misericordioso” (p. 260).

Ausente do trabalho no decorrer das supostas investigações, Custódio é convocado pelo chefe a retomar o serviço, enquanto se aguardam as decisões superiores. Ele é comunicado de que não tem mais a função de chefe, que deveria “esvaziar sua gaveta e submeter o conteúdo da mesma ao exame da segurança”, que sua mesa iria para seu substituto, que, por enquanto “não estava definido onde ele deveria ficar” (p. 261). Custódio reage fisicamente; primeiro, com forte dor de cabeça; em seguida, vômitos e tudo culmina em acidente vascular cerebral. Antes que chegasse o socorro médico, escreve o narrador que o “assassinato moral” de Custódio não se esvaía em mar de sangue, mas em “secreções mais prosaicas, de um corpo que não tinha mais controle sobre si mesmo e despejava urina, fezes, sucos gástricos e biles em torno de si, derradeira manifestação de animal que marca território” (p. 262).

Antes do AVC, Custódio sente-se injustiçado, mas não dá explicações à mídia. O argumento utilizado para justificar o seu silêncio e passividade está na seguinte citação: “Se ele estivesse sendo investigado pela polícia e se a Justiça tivesse dado ordem para que esses investigadores descobrissem de onde vinha o dinheiro, estava certo que ele explicasse”. Complementando, diz: “Mas para jornalista? Por quê? Com que direito vinham fazer essas especulações?” (p. 247). A pressão sobre Custódio se dá pela divulgação de sua conta bancária, que registra a ocorrência de depósitos, porém eles são refe-

rentes à venda de apartamento. Custódio não fala dessa venda e comporta-se como Susana, a casta – cuja história consta do romance *Infâmia*, em uma das intrusões feitas por Vilhena, como já anotamos –, que não diz nada contra os anciãos que mentiram sobre ela e a acusaram de ter comportamento libertino. Condenada, Susana reza a Deus dizendo-lhe ser inocente e Ele a salva por intermédio de Daniel. A salvação, no caso de Custódio, talvez não mereça tal palavra. Submete-se a uma cirurgia, é transferido para a Unidade de Terapia Intensiva sem qualquer lembrança sobre o que lhe acontecera ou porque estaria ali em quarto de hospital; esse esquecimento involuntário será unicamente seu, posto que na mídia e nos ambientes que frequenta, sua honra está abalada definitivamente e a memória das denúncias contra ele bem vivas.

A conexão entre o conjunto das histórias se avoluma de forma relevante quando Luís Felipe fala ao avô sobre os motivos de sua intenção em deixar a carreira diplomática, após saber quase tudo sobre o caso de sua mãe, as violências a que ela esteve submetida por intermédio de seu pai. Pressionado pelo avô, que discorda da posição do neto, os dois e a avó travam longo diálogo para opinarem sobre os casos. A transcrição abaixo inicia pela fala do neto Luís Felipe:

\_ Porque ontem aconteceu uma coisa. Saiu uma infâmia no jornal sobre o pai do Jorge. E eu fiquei impressionado com a reação dele e do irmão: os dois queriam ir juntos dar uma surra no jornalista. Deu um trabalhão segurar a dupla e canalizar a raiva para um caminho mais racional e equilibrado. Foi um custo transferir o ímpeto da briga física para algo mais civilizado, como uma conversa com o advogado, o doutor Newton, como o senhor tinha indicado.

\_ Mas qual a relação disso com sua escolha profissional?

\_ [...] Acho que foi por contraste. [...] Quando eu voltei para casa de noite, exausto, primeiro fiquei pensando em como eu sou diferente deles, como fui criado para controlar esses rompantes. Fui treinado desde criança para ser certinho, educadinho, civilizado. Sinceramente, o primeiro que me ocorreu foi dar graças a Deus pela educação que tive, por não ter esses impulsos violentos que os dois estavam tendo (p. 228).

Após os avós concordarem que o certo é “dominar a paixão e usar a razão” e que o caso envolvendo Custódio “é de uma injustiça sem tamanho”, Felipe esclarece que foi com os filhos de Custódio ao advogado do pai e que sentiu, depois da explanação que os três ouviram, um grande desânimo e “vergonha de fazer parte de um sistema que permite esse tipo de injustiça” (p. 229), pois a reversão da situação é quase sem efeito na memória da opinião pública. Vilhena se recorda de expressão lida por Camila em artigo

sobre o assunto, com a conclusão de que “o escândalo sem crime é que acaba sendo o verdadeiro crime. Só que, ao mesmo tempo, é extremamente público e totalmente secreto, sem qualquer risco de condenação dos culpados por ele”. Seu neto Felipe recorda os exemplos citados pelo advogado, “sujeito admirável”, com situações bem semelhantes, como, por exemplo: “donos de uma escola que foram acusados de abuso sexual, com um monte de reportagens na imprensa, e mesmo depois de provar sua inocência nunca conseguiram refazer a vida”; “ministros e políticos acusados e depois inocentados”; “um que foi linchado moralmente como se tivesse corrompido parlamentares em troca de votos”. O ponto a que quer chegar, a partir da infâmia, é que “quando se fala no nome deles, todo mundo só lembra é que ‘estiveram metidos naquele escândalo’. A inocência não fica marcada na memória, só a acusação” (p. 230).

Para concluir o longo diálogo e com o intuito de seguir a lógica do personagem Luís Felipe, ao conectar os assuntos paralelos do enredo de *Infâmia*, ele conta aos avós sobre a conversa que teve com a governanta da embaixada, a personagem Angelina, dos fatos que soube, concluindo e reconhecendo que ele não teve coragem para defender e proteger sua mãe, que não fez nada, que lavou as mãos. Acha que sua mãe foi vítima de situação armada contra ela, que ela ficou “inteiramente sem defesa” e que ele preferiu “fazer de conta que não estava vendo nada” (p. 231). Suas palavras foram essas:

Pensei um pouco mais e fui chegando a algumas conclusões. Agora já deduzi, já sei o que é. [...] Estava só remoendo a descoberta. Porque não tem mesmo muita coisa que eu possa fazer a esta altura. Não vou mudar nada dos fatos, eu sei. O que passou, passou. Mas quando vi a raiva do Jorjão e do Edu, impossível de segurar, descobri que eu não tinha nada que guardar a minha. Por isso estou tomando essa decisão. [...] eu quero distância do meu pai e desse mundinho dele. Porque eu não posso fazer nada para mudar as coisas, mas agora eu não tenho mais dúvidas. [...] Não sei se ele mexeu nos remédios dela, se deu algum veneno [...] Mas sei que meu pai matou minha mãe (p. 232).

Preocupado, portanto, com esse tema de calúnias e injustiças, “verdades e mentiras, fatos e versões” (p. 84), o neto de Vilhena decide realizar roteiro para filme, em companhia do amigo Leandro, cineasta. O plano, conforme contado ao avô, é o de realizar documentário. De imediato, ao saber do argumento a ser explorado, o avô se manifesta: “\_ Já foi feito – limitou-se a dizer o embaixador, com um sorriso irônico. \_ E por um mestre. Definitivo. Vocês não vão fazer melhor. Nem vale a pena tentar” (p. 84). Vilhena está se referindo ao filme *Guerra dos mundos*, de Orson Welles, enaltecendo a

obra a ponto de considerar uma fatalidade qualquer investida de filme nesses assuntos. Assim, Felipe contra-argumenta que a ideia deles é diferente:

\_ Aliás, mesmo dizendo que é tudo verdade, o famoso filme dele, o tal *It's all true* (que aliás não era tão verdadeiro assim), não tem nada a ver com o nosso projeto. Não temos nenhuma pretensão maior, além de mostrar em imagens um assunto que nos preocupa e merece ser discutido no Brasil de hoje. Não passa de um modesto documentário sobre verdades e falsidades (p. 85).

Como Vilhena é incisivo sobre o outro filme de Welles, *F for Fake*, considera que o neto e seu amigo não devem se meter em tal empreitada. Apenas fica convencido da proposta do neto, depois de saber da intenção de se abordar tema marcante da realidade brasileira:

\_ Não estamos nos metendo. Queremos fazer uma coisa completamente diferente, brasileira, sobre a história recente, a política. É só uma reportagem cinematográfica, vô. [...] Não lembra que outro dia a gente conversou sobre a leviandade da imprensa hoje em dia? Calma, não vou sair fazendo os tais discursos inflamados que andam lhe irritando. Eu sei que você me disse que é preciso ter cuidado para não generalizar. Não vou fazer isso. Mas você também deu outro toque, quando falou que não dá para esquecer que a história do século XX é cheia de episódios obscuros (pp. 85-86).

Ambos reconhecem que são inúmeros os casos que poderiam ser abordados. Vilhena, o sábio, recomenda a delimitação do campo de trabalho e observa que o interessante será se, “ao final do trabalho, [conseguirem] verificar se existe um padrão brasileiro para [as] falsidades. Em caso positivo, qual seria” (p. 87). Percebendo o risco, conforme anota o narrador, Vilhena dá seu conselho definitivo:

\_ Mas me parece imprescindível ter muito cuidado para que não haja pregação. Mesmo que detectemos certas constantes que permitam imaginar um modelo brasileiro de criação e imposição de um logro coletivo – porque é disso que se trata, não? – não podemos cair no discurso, no panfleto. Um bom documentário deve fornecer os fatos, mas deixar o espectador tirar suas conclusões. Não tem que conduzir o pensamento dos outros (p. 88).

Assim, Vilhena integra a equipe do projeto e levanta temas relevantes ao filme. Dentre os levantados estão o caso das cartas atribuídas a Artur Bernardes, em 1922, que prejudicaram o ex-presidente Hermes da Fonseca e eram falsas; o Plano Cohen (docu-

mento divulgado pelo governo brasileiro, em 1937, atribuído à Internacional Comunista, contendo suposto plano para a tomada de poder pelos comunistas e que, anos depois, foi provado que se tratava de documento forjado com a intenção de justificar a instauração da ditadura do Estado Novo); e o episódio das Cartas Brandi, que se constitui em uma crise que antecedeu as eleições do ano 1955, além de ter sido “uma denúncia falsa e golpista [...] vinda dos antigetulistas”. Diz o narrador que o episódio seria uma comunicação mantida entre Brandi (deputado argentino) e o então ministro do trabalho João Goulart: “A carta levava a crer que se fazia contrabando de armas na fronteira para apoiar um plano de instalar no Brasil uma república sindicalista, em que Goulart seria apoiado por Perón, o presidente argentino” (p. 150).

Sob o provável título de *Cegamente propagado*, o documentário será sobre essas questões, com a decisão de não se incluir “escândalos muito próximos no tempo” (p. 224). A ideia da nomeação foi tirada de frase dita por “alto funcionário da polícia federal”; para contextualizar, conforme diz Felipe, aquele funcionário usou a frase “A realidade é completamente diferente da versão apresentada pelos personagens (...) e esta foi cegamente propagada por todos”, referindo-se à investigação que estava sendo realizada antes. Felipe esclarece:

Se a gente lembrar que a investigação que ele comanda é sobre quem comandou uma investigação antes, e o personagem que se refere é o delegado que o antecedeu, em operações espetaculares e repletas de vazamentos e insinuações plantadas na imprensa, dá pra termos uma boa ideia de como se mantém e se perpetua na nossa história política esse esquema que estamos examinando, cheio de acusações falsas, que passam a ser eficientes em seu propósito criminoso porque têm ampla repercussão na mídia (pp. 170-171).

Mais uma vez criticando o papel leviano da mídia, que, em muitos casos, propaga notícias inverídicas ou não exatas sem preocupações com a veracidade e com ética profissional e de valores, devido a interesses relacionados a poder, política e dinheiro, este projeto de filme é um aberto no romance. A temática do documentário é bem semelhante ao do livro *Infâmia*; portanto, é como se o filme viesse complementar o livro, reafirmando ou já denunciando, de certa forma, tema insistente, agora com a utilização do recurso documental de imagens. Essa discussão, que se soma à forma dada ao tema, remete-nos, certamente, às questões da arte. Este romance de Machado tem, portanto,

como mérito, negar-se à acomodação, à trivialização da arte pelos temas a que se propõe, pela ousada artimanha textual.

O romance *Infâmia* clama pelo debate sobre isso. Citemos Bürger para quem “as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida”. Esse crítico literário considera, inclusive, como “impropriedade discursiva” a ideia de função de obra individual, pois a consequência ou, digamos, o valor que poderá ser dado a determinada obra romanesca não está reservado “exclusivamente às suas qualidades particulares” (2012, p. 38). Este é um viés para pensarmos sobre o presente romance de Machado.

A importância de *Infâmia* na literatura do século XXI, sem pretender reduzi-la a meras palavras, mas ressaltando alguns aspectos, está na exposição da temática no seio de uma sociedade patriarcal e capitalista e do jogo de interesses ao longo da história, envolvendo o papel que desempenha a grande mídia. Esta, com seu poder gigantesco, nem sempre está preocupada em transmitir a verdade, pois seu trabalho segue a lógica de outros interesses, sejam eles políticos, ideológicos, financeiros... As intrusões do embaixador Vilhena – que são também intertextualidades – demonstram a perpetuação de condições de injustiças, infâmias e dores. Essa obra recupera a memória, expõe as fragilidades até dos homens mais antenados e cultos. O cruzamento de histórias, apesar de cansativas, pois insistentes, forma um quadro histórico da desordem entre os homens. Também devemos perceber – devido ao igualmente insistente tom disciplinador de *Infâmia* – que à arte não se obriga à didática.

A importância que vemos, no tema trabalhado ficcionalmente por Machado, perde-se apenas no trato dispensado à obra. A determinação no uso das palavras postas em ação, de forma tão direta e insistente resulta em uma negativa do caráter artístico da literatura, mesmo sendo notável a construção coerente e entremeada dos discursos. Seria possível definir um modelo de recepção dessa obra em análise? Dizemos isso e recuperamos a fala do próprio personagem Vilhena, que não faz o que recomenda. Ele diz ao neto que o ideal é não “cair no discurso, no panfleto”; que será um bom documentário aquele que fornece fatos, mas deixa “o espectador tirar suas conclusões”; que “não tem que conduzir o pensamento dos outros” (Machado, 2011, p. 88). O embaixador está se referindo explicitamente ao documentário, mas se isso é válido para esse gênero, à fic-

ção então mais ainda. O tema, a propósito, é de grande relevância e merece até ser reivindicado na literatura nacional, tomando como exemplo o escritor Tezza, que reivindicou o tema da síndrome de Down na ficção.

Escolhemos algumas linhas, para citar, do crítico Gurgel com as quais queremos concordar em relação ao argumento, exclusivamente. Ele foi inquirido em diversas ocasiões e fontes sobre os motivos que o levaram a atribuir nota zero à presente obra, na condição de parte do jurado do prêmio Jabuti. Sua resposta tem início com a afirmativa de que *Infâmia* “é um romance de propaganda ideológica”. Em seguida, sintetiza, adequadamente, ao verificar que Ana Maria Machado “tem algumas teses que ela pretende defender, comprovar a qualquer preço” e que para fazer isso ela “torna o enredo esquemático e cria personagens sem dúvidas, que, durante todo o livro, ficam repetindo os mesmos julgamentos políticos e históricos”, sendo que a “narrativa possui um didatismo escancarado”. Realmente, parece-nos que a união dessas características, digamos assim, reforçam a forte intenção de convencimento que nela impera. A tese colocada no romance pode ser traduzida e exemplificada em várias partes, como nessa, que é uma fala da embaixatriz Ana Amélia:

\_Ainda ontem Manu estava falando nisso, a propósito de umas campanhas de denúncia que volta e meia saem na imprensa. Ele anda muito preocupado com essas coisas, essas histórias de grampos, de dossiês, de acusações todo dia, de escândalos sem parar. Acha que estão misturando culpados e inocentes no mesmo saco (p. 217).

Vilhena demonstra que se martiriza por não ter percebido o dilema de Cecília. No entanto, por tudo o que ousou por meio de seu discurso, ele não convence totalmente nem em sua dor, nem em sua ideologia justamente na questão da autenticidade. As coisas parecem artificiosas, fruto do didatismo ostensivo, da parcialidade, da repetição das posições, dos diálogos ultraformais travados em diversos momentos da obra, seja com discursos feitos pelos personagens. A parcial deficiência visual de Manu pode ser facilmente compreendida no campo metafórico: ele é um homem de grande visão, sobre vários temas, inclusive sobre as condições do homem, mas falha na visão do que acontecia com sua filha. Essa compreensão metafórica da cegueira no meio literário é tema de vários críticos, como Ginzburg, que reconhece o cuidado que o assunto requer; ele apresenta duas possibilidades de tratamento do tema, sendo um deles exatamente o da metáfora. “É muito difícil tratar da cegueira dentro de uma reflexão teórica e estética.

[...] Ele pode ser tratado em pelo menos dois aspectos. O primeiro é em uma abordagem mais indireta, pensando a cegueira como metáfora” (2012, p. 440). No caso de *Infâmia*, vemos como bastante pertinente tal interpretação, posto que combinada com todo o contexto apresentado.

A escritora e professora Rezende expressa bem esse aspecto da escrita didática e estereotipada, de forma clara e direta, sem também defender uma fórmula pronta:

Nenhum texto é inocente e livre de ideologia, mas o escritor precisa privilegiar o trabalho com a palavra, o modo de contar. A literatura pode humanizar as pessoas e fazê-las pensar, questionar, sonhar, imaginar, ter mais criatividade, sentir incômodo, ver que a vida é trágica, ficar mais consciente, não se conformar com a realidade e reinventar o mundo. Isso não se consegue com textos cheios de estereótipos, lições de moral, didatismos e comportamentos politicamente corretos. É preciso que o texto tenha vozes, lacunas e vazios para o leitor preencher. [...] Surpreender o leitor, romper suas expectativas, revolucionar um pouco a sua vida, tudo isso é arte literária (REZENDE, 2014, p. 13).

A temática e os recursos do presente romance são todos válidos na arte literária, mas aqui estão sem naturalidade, com rasa profundidade pela falta da polêmica, de um contraponto. Em várias passagens, percebemos que a autora expõe algumas influências dos passeios realizados por Umberto Eco pelos bosques da ficção, quando este elabora reflexões tratando da presença do leitor nas histórias literárias. E é deste escritor que trazemos a observação, que consideramos oportuna, de que as coisas apenas “parecem mais fáceis quando se trata de verdades ficcionais. No entanto, até um mundo ficcional pode ser tão traiçoeiro quanto o mundo real” (Eco, 1994, p. 99). Em outras palavras, ao explorarmos um tanto quanto profundamente o “mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso” (p. 91), que está em *Infâmia*, topamos com a fragilidade de nossa colaboração na condição de leitores. Quanto à observação que aqui anotamos, de Eco, merece ser conhecida quanto ao trecho selecionado, pois nesse momento ele está tratando de o mundo ficcional ter o mundo real como pano de fundo:

Na verdade, os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, porém são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade (p. 91).

Concluimos, notando que o que resta a Luís Felipe, ao abandonar a carreira diplomática é a realização de filme. Ao casal Vilhena, resta arrependimento e remorso, bem como a intenção do diplomata em escrever suas memórias; à família de Custódio, cuidar da enfermidade dele, agora entregue às consequências de um AVC. Cecília e Custódio são as verdadeiras vítimas de acontecimentos traumáticos e evitáveis, não fossem as mesquinhas ambições humanas.

O presente romance é contado por vozes que se reforçam mutuamente e que tudo gira em torno de se criar “máxima ressonância” – expressão aqui roubada de Sartre (2006, p. 21); desse filósofo também copiamos sua importante manifestação no sentido de que “Se os temas forem considerados como problemas sempre em aberto, como solicitações, expectativas, compreenderemos que a arte não perde nada com o engajamento” (2006, p. 23).

Por fim, recordamos que quando Fernandes trata do narrador do romance, em especial quanto ao uso do tema, ele nos ensina que há romances “deliberadamente temáticos” e que estes trazem em seu conteúdo explicitações em vários níveis porque pretendem, acima de tudo, alcançar o convencimento. Além de ter sido marca do naturalismo do século XIX, é também do neonaturalismo do século XX, com o traço de que “Não é o narrar para seduzir, mas o depor para provar” (Fernandes, 1996, p. 86); é necessário convencer. Pois em 2011, *Infâmia* se apresenta à cena da literatura brasileira do século XXI com esse caráter, sendo um texto romanesco costurado em todos os detalhes, preso a “elemento extra-literário” (p. 95), como vimos, e que, por seu intermédio, irá se desenvolver, digressivamente, na tentativa de cativar seus leitores para as terríveis consequências das infâmias. Vilhena, em seu permanente desafio intelectual, diz agir de tal forma se espelhando em Hannah Arendt e em Robert Louis Stevenson. É o que ele esclarece por ter assimilado, com aquela filósofa, a importância da insistência no ato de contar, de forma que a ideia não escape do leitor e que a repetição do ato danoso seja contido. Já com o escritor recém-citado, Vilhena compartilha da noção de um livro ser espécie de carta a difundir-se entre amigos e desconhecidos, na esperança de que compreendam a narrativa.

*Infâmia*, podemos finalizar, é romance construído tão verticalmente que mostra como são traiçoeiros os seus pilares.

### CAPÍTULO 3

#### ONZE ROMANCES NA CENA DA LITERATURA BRASILEIRA

Quanto mais refletimos sobre os textos romanescos aqui selecionados mais nos deparamos com as incertezas, impasses e certas intranquilidades. Essas condições nos dão a dimensão da seriedade e do cuidado que devemos ter para com estes estudos, para que possamos levantar interpretações, caracterizações e até conclusões não apenas sobre esse “fenômeno de linguagem” que produz “significação no texto ficcional” (Fernandes, 2007, p. 15), que é o personagem, mas sobre o contexto que os abraça.

Retomemos, brevemente, *Angústia* e *Extensão do domínio da luta*, no sentido de melhor compormos esse cenário da literatura que ora estudamos. Os dois protagonistas são personagens a produzir importantes sentidos para fora de suas páginas. Na nossa pesquisa, eles são muito marcantes e seguem como parâmetros de conjunções expressivas no cenário literário, por terem sido criados por autores singulares, em especial Graciliano Ramos, pelo que representa à literatura brasileira com seu também singular lirismo.

Antonio Candido afirma, a respeito de Luís da Silva, o protagonista de *Angústia*, que ele é “violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação” (2006, p. 47), fazendo daquele romance um estudo completo da frustração. Os estudos de Bosi também endossam essa percepção: “A existência de Luís da Silva arrasta-se na recusa e na análise impotente da miséria moral do seu mundo e não tendo outra saída, resolve-se pelo crime e pela autodestruição” (2006, p. 403). Quanto a *Extensão*, é louvável que essa obra provoque o leitor sobre o mundo pós-moderno; Houellebecq transforma o pensar sobre a filosofia, sobre as coisas que aí estão e sobre a literatura de forma a inserir essas reflexões no cotidiano. Sobre esse autor, Donskis escreveu o seguinte: “com enorme precisão e por uma lealdade literária quase extravagante, é um continuador de obra iniciada pelas distopias, advertindo a humanidade sobre a direção em que caminhamos e o que devemos em breve vivenciar” (Bauman & Donskis, 2014, p. 233). Disse ser Houellebecq “um mestre da narrativa sociologicamente consciente e ao mesmo tempo um romancista sociologizante. Ou talvez um sociólogo da crise cultural disfarçado de escritor de ficção” (p. 241).

Com essas premissas, é importante que já iniciemos este capítulo refletindo sobre o que poderão representar ou significar, neste primórdio de século, à história literária e às reflexões sobre a civilização, cada personagem que protagoniza e os que compõem de forma significativa as onze obras aqui em evidência. Os personagens possuem significância no texto romanesco e representatividade a ponto de serem chamados em outros estudos, servindo como referências de alguma situação relevante, peculiar ou, simplesmente, do dia a dia, apresentando particularidades, criando outros enigmas da nossa espécie ou contribuindo para a elucidação sobre os seres humanos? E prosperam em seus intentos na história? Há muito que se refletir sobre eles e as elucidações, certamente, estarão no tempo futuro. Esse exercício reflexivo nos auxilia, como tem ocorrido até o momento, no desenvolvimento de um pensamento particularizado e também de conjunto a propósito das obras do *corpus* e de nossa questão principal: como é apresentado o fracasso nessas obras que inauguram o romance brasileiro do século XXI, junto com tantas outras? Seus personagens vivem de que forma, enfrentam quais dificuldades, possuem expectativas? Seus autores preenchem seus textos ficcionais utilizando-se de que princípios? O da esperança, da contemplação, da brutalidade?

Vejamos a respeito dos personagens. Por exemplo:

- Crânio, o personagem de *Eles eram*, que é poeta, revoltado, preto, que não fuma e nem cheira, mas não tem CIC ou RG, que defende que seu irmão e os outros peguem os trabucos e façam a revolução em vez de assaltos, e que foi algemado e levado;
- Ou, no mesmo romance, a mulher cheia de filhos, um deles fruto de estupro, que pega sarna e que a mãe diz não ter mais forças; só tem 35 anos, sem dentes, puro osso e cheia de úlceras na pele;
- a narradora de *Obsceno*, a ex-menina rejeitada que agora expõe – sem se apresentar – seus desejos e tanto teme a loucura, o desequilíbrio e a cidade de São Paulo, além de não ver sentido na vida;
- Régis, de *Manual*, que lidera facção, que rouba e mata sob alegação (falsa) de cuidar melhor de sua família; que afirma e demonstra ser o dinheiro a sua maior e principal ambição;
- Samuel, de *O falso*, a falar do mundo e da circulação das coisas por meio de seu jogo narrativo com verdades e mentiras, pedindo desculpas ao leitor por tanto desestabilizar sua narrativa;

- Cauby, de *Eu receberia*, que fotografa as misérias da vida, os desvios da evolução, expõe-se ao caos por crer no amor e diz estar integrado a uma “ínfima minoria” de pessoas felizes, aquelas que se conservam “na calda da mansidão à custa de poesia e barbitúricos” (Aquino, 2005, p. 229);
- Márcio Schäffer, de *Desumano*, o avesso a afetos, que demonstra autocontrole, mas mata os pais e outros sob a justificativa de que tudo é uma irrealdade, que se transforma em vocação;
- o pai de Felipe, um homem que se diz provisório, a escrever *O filho*, sem perceber a eternidade de sua entrega ao relato romanceado de um dilema em sua vida, que mostra seu desencanto com as coisas e a construção do amor ao filho;
- Rita, de *Rita*, a personagem que deixa a metrópole e se refugia na natureza, que sofre traições; ex-jornalista e revisora, agora assassina da mãe e de ex-maridos, solitária e sem futuro;
- Adonias, de *Galileia*, o homem que se considera triste, infeliz e angustiado, que se entope de ansiolíticos e que faz travessia modernizada pelo sertão para encontro familiar e que se deixa perder pelo caminho, no retorno para casa;
- Máiquel, de *Mundo perdido*, o que só crê em úlceras, que adota o lema *foda-se* como estilo de vida; que sente saudades; e que gasta todas as energias, tempo e dinheiro para matar o pastor Marlênio;
- e, finalmente, Vilhena, de *Infâmia*, com seus ensinamentos, sempre tocando na tecla das mentiras arquitetadas, intrometendo-se em tantas histórias para reforçar a convicção defendida; a que vieram, todos eles, à cena da ficção brasileira? E seus criadores, o que terão pretendido externar ou ocultar?

Pequenos quadros, como esses, indicam a aspereza dos temas e a razão de o personagem ser fundamental à construção de sentidos no mundo ficcional, mesmo nas circunstâncias – ou principalmente nessas – em que os personagens expressem seus abismos, vazios, suas faltas de alicerce, de caráter, e outras faltas, como ocorre também nas obras literárias *Angústia* e *Extensão*. Confiamos, com graus diferenciados, na possibilidade de que os personagens da atual literatura nacional, aqui presentes, produzam sentidos significativos e densos a ponto de fazer pensar as nossas questões contemporâneas. Tentamos aqui nos aproximar da indagação feita por Fernandes quando analisa os per-

sonagens Capitu, Iracema e Jeca Tatu<sup>68</sup> e que contém vital pensamento: “Mas a literatura embora com alcance reduzido, não teria possibilidade de um movimento retroalimentar, influir sobre a elite pensante do país e, dessa maneira, influir na conformação da nacionalidade?” (2007, p. 11).

Presumimos que isso ocorre e que o alcance literário pode não ser tão diminuto. É prazeroso, inclusive, citar como relevantes estudiosos de outras ciências buscam em obras romanescas o seu campo de análise, suas hipóteses e conclusões para escreverem seus relevantes livros de economia, sociologia, política e ciências sociais. Restringindo-nos ao *corpus* teórico desta tese, vejamos em quais ficcionistas, exemplarmente, teóricos que, em parte, estudamos apoiaram seus estudos. Thomas Piketty resgata, sistematicamente, para tratar das conjunturas geradas pelo capital, as histórias de Henry James, Honoré de Balzac, Jane Austen, Tolstoi... Richard Sennett, que também resgata Balzac e James, interpreta, histórica e sociologicamente, as obras de Charles Baudelaire, Charles Dickens, Conan Doyle, Daniel Defoe, Denis Diderot, Dostoievski, Emile Zola, Gustave Flaubert, Molière, Oscar Wilde, Salmon Rushdie, Stendhal, Thomas Mann, W. Shakespeare... Eric Hobsbawm resgata Aldous Huxley, Bertold Brecht, Karl Kraus, Virgínia Woolf... Jean-Paul Sartre fala de Andre Gide, Blaise Cendres, Charles Baudelaire, Denis Diderot, Durkheim, Ernest Hemingway, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, John Dos Passos, Kafka, Mauriac, Richard Wright, Saint-Exupéry e William Faulkner. Leandro Karnal, em seus estudos e palestras, apoia-se, de maneira constante, na produção literária de Francis Bacon, Machado de Assis, Shakespeare, Thomas Mann; busca os versos de Florbela Espanca, Mário Quintana e de outros.

Creemos que, com isso, a arte ficcional mostra mais sua singularidade e respalda os outros estudos de forma mais que verdadeira, pois cria vínculos para a construção da civilização e para o estar no mundo, influenciando a elite pensante. Por isso, trazemos comentário que extraímos da obra de Machado (obra do *corpus*), dito pelo personagem Felipe ao avô Vilhena sobre a produção de filme e a temática dele:

\_ No fundo, eu acho até que a literatura pode ajudar, sim – concordou Felipe. \_ Porque um documentário baseado em fatos históricos (como é o filme) não pode ser apenas uma coisa solta, grandiosa, apenas a denúncia macro de uma chaga provocada por um comportamento social ou político criminoso. Mas devia ser capaz de compaixão, de che-

---

<sup>68</sup> Personagens das seguintes obras, respectivamente: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Iracema*, de José de Alencar; e *Urupês*, de Monteiro Lobato.

gar perto do sofrimento das pessoas atingidas pela mentira. Acho que, se a Camila nos indicar umas páginas literárias para que a equipe do filme leia, a gente pode entender melhor a extensão e a profundidade da devastação que essas coisas provocam nas vidas concretas de algumas pessoas, a dor que causa aos inocentes atingidos pela calúnia. E isso a literatura faz muito melhor do que o jornalismo ou a História (MACHADO, 2011, p. 174).

O levantamento de exemplos importantes sobre esse assunto é interminável, mas nós o trazemos em pequeno resumo como demarcação de território de nós próximo, que habitamos, e para ressaltar a importância da literatura universal aos estudos e pesquisas daqueles interessados e preocupados em pensar e entender os tão diversos aspectos da nossa civilização e da condição humana e deles poder extrair o melhor. A propósito, ressaltamos que nos romances que ora estudamos, vemos banquete em tal sentido, pois há personagens que possuem exatamente a pretensão desses entendimentos. Vejamos, novamente, Vilhena (*Infâmia*). Como permanente intruso que é nas obras de ficção (o que também demarca o alcance literário), ele gosta e tem a pretensão de entender melhor a natureza humana, como diz expressamente e demonstra por toda a obra. O Paulo (*Manual*) – que tudo sabe sobre seus ancestrais e mergulha nos livros pelas madrugadas – “sempre se imaginava contando histórias dos verdadeiros heróis brasileiros para seus filhos” (Ferréz, 2003, p. 82). Cauby, por meio diferente, vê em certos registros fotográficos, como no de sua avó, a expressão significativa. Pelas rugas e pelos olhos miúdos lá revelados vê “a força das grandes tragédias” e elas “contavam uma porção de histórias, todas de sofrimento humano” (Aquino, 2005, p. 182). Reconhecemos que só consegue ter tal visão aquele que se concebe como bom e perspicaz observador e sabedor das misérias que o mundo oferece. Cauby, aliás, declara: “Eu tentava compreender o mundo fotografando gente” (p. 45). Vilhena e Cauby, vale dizer, são ousados às suas maneiras e com seus métodos e se mantêm firmes em suas convicções, enquanto Paulo se rende ao meio, à vingança, às forças negativas, digamos assim.

Os romances de Santiago e de Tezza possuem características diferenciadas dos outros nove romances e também vinculam e preenchem substancialmente seus escritos ficcionais com obras literárias e as evocam, clamam por elas teórica e literariamente. Em *O filho*, Tezza mostra indignação pelo fato de que romancistas tão expressivos e fundamentais nunca levantaram o tema da síndrome de Down. Diz que sequer Dostoiévski abordou essa questão, logo ele! Tezza mostra, com essa singela espécie de reivin-

dicação tardia, quão necessários são os textos ficcionais à reflexão e compartilhamento das coisas aflitas do mundo. Por fim, cabe a observação feita por Bauman (Bauman & Donskis, 2014, p. 195), no sentido de que também a política precisa das histórias, que Karl Marx já havia observado, com argúcia, que aprendia mais sobre a vida política e econômica com os romances de Balzac que com todos os economistas da época juntos.

Samuel (*O falso*), pelo conjunto de elementos que apresenta, não expressa querer compreender a essência humana, mas deixa evidente sua tentativa de levantar a memória das coisas do homem, suas criações e intervenções na civilização a fim de fazer pensar o tempo passado e presente, enquanto joga ao leitor a sua profecia: “prevejo as décadas de diarreia à espera do novo homem” (Santiago, 2004, p. 219). As memórias, de certa forma, mostram o homem sendo fabricado pelo meio que cria, como vimos em Andréani, tanto que os temas centrais de Santiago são a genética e as artes. Nesse sentido, escreve que se metamorfoseou de bebê chorão a artista plástico e que será “profissional do fac-símile, da imagem que representa o ser humano” (p. 149). Enquanto esses protagonistas agem e falam das formas aqui comentadas, o pai-narrador de *O filho* abre seu peito e se doa à compreensão de quem o lê, ao tempo em que passa experiência literária de maior valor, pela construção feita e até pela desconstrução de sua experiência de vida que se empenha por revelar. O doar-se à compreensão, em grau de compromisso, profundidade, formas e contextos diferentes, fazem todos os demais narradores, inclusive a anônima de *Obsceno*, que pretendendo regulamentar as coisas do coração, suas preocupações com os relacionamentos, sem perceber, coloca em cheque a liberdade a todos tão preciosa de sentir e que pelejamos para ajeitá-la em nossas vidas.

Voltemos ao início desta tese para resgatar a utilidade do estudo literário de Mário de Andrade que refletiu a política nacional da década de 1930. E para que possamos também refletir e materializar nossas ideias acerca da temática desta tese, precisamos, de fato, solicitar o resgate do que aqui tratamos nos capítulos anteriores. Somado a isso, chamamos atenção para o fato irrefutável que alguns filósofos e pesquisadores da contemporaneidade observam: as grandes mudanças de modelos e de arquétipos. No passado, Andrade chamou a atenção para o fato de que consideração especial deveria ser dispensada aos intelectuais que se formaram depois da Primeira Grande Guerra, pelo que significou à humanidade. Vimos também, com Agamben e Bauman, as transformações ocorridas na economia e na política, esta com a forma da primeira, que, por sua vez,

“evolui” para transpor seus limites e alçar em outras áreas. Bauman resume que a globalização é a soma de atuais transformações no mundo com influências em toda a vida.

Outros pensadores dos tempos atuais têm apontado certos rompimentos com antigas concepções, tendências e valores que precisam ser considerados. Vejamos: Byung-Chul Han (2015), filósofo, fala da mudança da sociedade reconhecida como de produção para a sociedade de desempenho. Em suas palavras, traduzidas:

A sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de academias de *fitness*, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho (2015, p. 23).

Han defende que, no início do século XXI, nossa sociedade – ele está se referindo ao mundo ocidental – está marcada por enfermidades neuronais e ele aponta três, sendo uma delas a depressão. Tal marca se deve ao excesso de positividade, em razão dessa sociedade de desempenho que potencializa a produção, que força o “excesso do trabalho e desempenho” de forma a gerar a autoexploração. Seu entendimento é de que a “queda da instância dominadora não leva à liberdade” (p. 30) e que, então, o explorador é, a um só tempo, o explorado. A ideia do cansaço relaciona-se, intimamente, com as mudanças no mundo do trabalho, promovida pelo capital, sendo ressaltado pelo filósofo que nem a sociedade do trabalho e nem a sociedade do cansaço – essa que é também transitória e desnuda, palavras dele – são livres. A essa vida corrida, com jornadas ininterruptas de trabalho a impedir que se alcance estabilidade emocional, reagimos com uma espécie de neurose pelo trabalho.

Também trata desse particular, o sociólogo Souza que percebe na nova classe trabalhadora (que é desprovida dos privilégios de nascimento das classes médias e altas, mas também não é a dos desclassificados) integrantes de até onze ou doze anos tendo que conciliar escola e trabalho. Souza enfatiza que muitos desses integrantes “são superexplorados com jornadas de trabalho de até quatorze ou quinze horas por dia” (2015, p. 209), pois também acumulam mais de um emprego e fazem trabalhos esporádicos em fins de semana; alguns procuram também universidades noturnas ou cursos a distância, como aposta em um futuro cujo trabalho possa ser melhor valorizado e pago.

Leandro Karnal (2015) trata das transformações pelas quais passamos e sofremos destacando que elas são tão velozes que fazem com que, em geral, percamos as referências; que, portanto, os modelos não têm mais validade; que nosso mundo líquido tem como pilar a incerteza; e que o capitalismo vai tornando tudo obsoleto. Nesse aspecto, o sociólogo Sennett já assinalava o pormenor de que a singularidade na incerteza “é que ela existe sem qualquer desastre histórico iminente; ao contrário, está entremeadada nas práticas cotidianas de um vigoroso capitalismo” (2012, p. 32).

No campo das artes plásticas, recorreremos ao crítico Trigo e, com ele, vemos tristes cenários. Ele descreve sobre as novas formas, apontando uma redistribuição dos personagens dentro do sistema, que ocorrem “pela reversão dos processos de experimentação e das atitudes contraculturais promovidas pelas últimas vanguardas”, citando, como exemplo, a negação dos museus, a mercantilização da arte e “noção de autoria”; pela lógica do mercado e o papel dos marqueteiros; pela imagem do artista “como representante do antigo ideal romântico do *outsider*, rebelde, incompreendido e avesso às condições sociais” (2014, p. 19); e pela caracterização provocadora do artista, em detrimento do caráter contestador. Em virtude dessas condições principais, as artes plásticas passaram a apresentar produções exóticas, esvaziadas de sentido maior e que necessitam de explicações de seus autores; fora isso, a elas são atribuídos valores exorbitantes. Essas produções alcançam destaques, ocupam espaços de exposição e são vendidas com o respaldo e apoio das elites intelectuais “que demonstram uma receptividade acrítica sem precedentes ao que lhes é vendido como arte” (p. 80), o que é lamentável e que não ocorre unicamente nesse meio.

Os exemplos de obras que apresentam as distorções por ele comentadas, que são muitos, referem-se ao artista que utiliza excremento de elefante como matéria prima (Chris Ofili); ao que criou prateleira de aço com pelo menos seis mil pílulas pintadas e que foi vendida por mais de dezenove milhões de dólares, sob o título *Lullaby Spring* (Damien Hirst). O trabalho *artístico* deste inclui ainda a exibição de cadáveres de animais em formol. A arte de Yasumasa Morimura consiste na recriação de cenas de quadros famosos e/ou da cultura pop, mas se colocando como protagonista. Finalizamos os exemplos, com o trabalho de Guillermo Habacuc, que amarrou um cachorro em determinado canto da galeria de exposições na Nicarágua e o deixou lá sem comida, emagrecendo a cada dia. Habacuc alegou ser importante constatar a hipocrisia do homem que

olha o animal quando esperava ver uma obra de arte e se espanta, mas na rua não se compadece...

Em relação à ficção literária, Gumbrecht (2014, © 2011), no estudo sobre “um potencial oculto da literatura”, também menciona que nos últimos dez anos a ligação do mundo acadêmico com ela “tem sido marcada por um ambiente de incerteza [que] os estudos literários foram dominados durante a segunda metade do século XX por uma grande variedade de paradigmas teóricos” (p. 9). O que ele aponta, no entanto, é que dos anos 1990 para cá “não surgiu nenhuma nova teoria da literatura que trouxesse um verdadeiro desafio intelectual ou institucional”, para que nossa interpretação guiasse as análises críticas literárias. Gumbrecht apresenta a noção do “Stimmung” como caminho para as leituras, no sentido de ler para conhecimento da intriga, acreditando que, assim, abre-se nova perspectiva sobre a possibilidade de existir a “ontologia da literatura” (p. 14).

A tese de Gumbrecht tem sua relevância principalmente pela procura da alteridade nas interpretações, o que tem início no processo de leitura com a dedicação nas atmosferas e nos ambientes. Estes, sendo descobertos afetivamente, devolvem ao observador uma nova experiência. O autor não pretende e nem afirma com tal defesa, digamos, que essa forma de interpretação dê conta de alcançar a “verdade intensa do texto”; mas entende que ela possibilita trazer a obra para a vida presente. Por isso, por essa visão particular, longe de métodos predefinidos, as perspectivas são ilimitadas e ficam sendo infinitas, portanto, as possibilidades de interpretação. Quando Gumbrecht interpreta *Morte em Veneza* (Thomas Mann), conclui que a formulação no sentido defendido permitiu que fosse “transportado, pela imaginação, até situações em que a sensação física se torna inseparável da constituição psíquica” (p. 98).

O não-surgimento de nova teoria literária e a noção do campo da incerteza devem ser compreendidos, indubitavelmente, no conjunto das transformações que são vivenciadas, muitas e tantas vezes, sem a devida percepção; no esvaziamento dos sentidos e nas angústias de cada um. Os autores do nosso *corpus*, de alguma forma muito própria, estão a falar dessa vida transformada e em curso que ora empolga, ora assusta. E há de se perceber que a literatura, em consequência, a depender do compromisso social de cada autor, não tem possibilidades de oferecer objetivos de vida definidos, desfechos maravilhosos, vidas arrumadas e tranquilas.

Todas essas transformações no mundo e as que delas decorrem, assim como o necessário novo olhar, são sínteses nem perfeitas e nem completas. A recuperação dessas mudanças significa, inclusive, a necessidade de uma reinterpretação da questão do fracasso, mais ampliada, como apontada no início desta pesquisa, ou seja, considerando as suas formas e expressões nesse mundo sobre o qual temos falado. Não pleiteamos o sentido da frouxidão, de tudo incluir nesse campo conceitual já por si amplo, mas no sentido de pensar o fracasso individual de forma associada a um tempo e a uma civilização em que nossas mazelas e futilidades são vistas a olho nu e instantaneamente. Elas não mais mandam notícias por cartas que viajam ou por jornais impressos. Isso faz com que a absorção ou a rejeição das coisas do mundo e do homem ocorram na mesma rapidez, no decorrer das emoções ainda nos atingindo, ou seja, na simultaneidade. E as notícias que chegam à mão não têm sido lá tão boas em relação à vida pública, à vida vizinha e aos conflitos entre as nações, religiões e ideologias. Absorver, apreender e conviver com isso requer preparo emocional e de caráter e condições que estão dispersas e condensadas nessas reflexões. Parece que há um “vácuo atormentado, um sistema de erros”<sup>69</sup> ao redor, quando nem as aparências são mais brilhantes.

Um dos muitos aspectos que mostra tamanhas distorções é que os semelhantes mais próximos são aqueles que também estão a nos violentar, não importa em que patamar social eles estejam, nem em que grau de nossas relações eles se encontrem. Vejamos alguns exemplos disso nas obras selecionadas. Em *Infâmia*, é no ambiente de trabalho que Custódio – servidor que preza a coisa pública (*res publica*) – sofre forte represália por parte de colegas da mesma instituição que dela se aproveitam para o bem particular, em detrimento do coletivo. E de tal forma ocorre a ofensiva da vingança a Custódio, por denunciar extorsão, que demonstra, facilmente, a sociedade bastante distanciada do mundo público e bastante corroída em seus escrúpulos. A personagem Cecília, desse romance, é destruída também emocionalmente por seu marido, a quem acompanha dedicadamente, em razão da função dele no exterior. São muitos casos. A Donana (*Galileia*), por motivo semelhante ao que ocorre com Cecília – o marido está interessado por outra mulher – é esfaqueada por ele. A Rita sofre traição por parte da mãe e de seus ex-dois-maridos; e ela os mata a todos. Márcio S. mata os pais e a amiga.

---

<sup>69</sup> Verso de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Campo de Flores”.

Os inimigos são, tantas vezes, os semelhantes mais próximos; a barbárie, esta ronda a vida de todos. Lembremos de Agamben ao citar que o desencanto e a desconfiança entre cidadãos pelo poder é recíproca. A civilização parece reduzir-se em seus significados mais essenciais e vira sinônimo de saneamento básico, aqui nos aproximando dos comentários do personagem Adonias (*Galileia*) quando se refere à cidade de Arneirós (CE), onde não há banheiros e que, portanto, lá não há civilização. Ou como simplifica o crítico Eagleton: “a civilidade é apenas violência naturalizada” (2013, p. 214). Pinker não tem discurso diferente, ao dizer: “Em boa parte do mundo vivo, a violência é simplesmente o normal, algo que não requer explicação” (2013, p. 69). Essas observações parecem elementares, mas delas decorre colossal dilema: como conviver com algo que sabemos natural – ou que nos ensinam ser natural, historicamente – mas que nos aniquila como mulheres e homens e nos coloca em choque com o que chamamos civilização, a cada dia e a cada ação de nossos semelhantes?

E “que medo nos contamina?” Eis, de novo, a pergunta de Lins (2013, p. 27). Todos! E é na condição de contaminados que devemos verificar o estímulo e a incitação ao enfrentamento desses medos todos. Há sempre algo a nos dizer que é preciso aceitar o mundo, mas quando não o aceitamos procuramos caminhos que permitam o escape da mesmice para que possamos estar vivos em um mundo absurdamente fascinante, mas também constrangedor e brutal, que acompanhamos e vivenciamos de forma tão diferenciada e desigual, em muitos sentidos. A desigualdade está em tudo e em toda parte, sendo que afeta profundamente o viver de cada um. Literariamente, percebemos isso – estamos nos restringindo a este *corpus* e às obras que temos como paradigmas – desde Luís da Silva (*Angústia*). Um exemplo que selecionamos está na ocasião da visita da companhia lírica à cidade do narrador, que muito anseia estar presente ao evento. A personagem Marina, que já namora Julião Tavares, o grande antagonista de Luís da Silva, vai ao teatro em um carrão que para à sua porta para buscá-la. Luís da Silva, no entanto, além de não poder levá-la, não tem dinheiro nem para ir sozinho, cogitando tirar empréstimo. Não faz isso, pois decide por desenterrar, literalmente, o dinheiro de Vitória, que é o pagamento que ele próprio faz a ela; assim, talvez conseguisse comprar o ingresso e chegar a tempo de assistir o segundo ou terceiro ato. Por outras razões, o narrador de *Extensão* (Houellebecq) e seu amigo Tisserand – eles se consideram aliados da sociedade por serem muito feios, sofrendo, ambos, a violência promovida pelo capita-

lismo aos que fogem dos padrões por ele exigidos – vão à boate, sabendo que as moças que lá estavam não lhes são acessíveis. Os outros homens têm de forma amena essas mulheres. A solução dos amigos, por imposição do narrador, é matar casal que sai da boate para namorar. Exemplo como esse serve para demonstrar a que ponto se pode chegar quando se é atingido em questões que são, apenas aparentemente, tão banais.

A propósito das desigualdades sociais, recorremos a *Manual*, com seu personagem Régis e os companheiros de crime que, definitivamente, não estão dispostos a desprezar seus desejos materiais, como possibilitaria a realidade de cada um. Daí decorrem os desvios e as ações criminosas, mas isso não é tão simples e tampouco se explica de forma tão direta e curta. *Eles eram* também nos coloca em contato com as diferenças, inclusive as culturais, naquele dia 09 de maio de 2000, dia em que acontecem todos os episódios, com grandes contrastes. Os personagens mais evidentes dessas obras, assim como Máiquel (*Mundo*), vivem integralmente como marginais; outros personagens vivem em contextos de marginalidade, como em *Rita*. Essas condições vão estabelecendo divisores de água e ajudam a verificação dos rumos, dos cenários possíveis e do caráter dos personagens.

Para tanto, pensemos nos contextos criados pelos autores do *corpus*: serão eles tão mais fortes que os próprios personagens, de forma que a construção destes os torna reféns de algo que os supera e, portanto, os limita constitutivamente? Se afirmativo, não há possibilidade de que sejam desenhados de forma muito definida ou perceptível. E a questão não é nova na história da literatura; dentre tantos outros, Schüller (1989) tratou desse aspecto mostrando, até mesmo por meio de títulos das publicações do século XIX e as do início do século XX, que as nomeações / intitulações já indicavam mudança de foco, quando o homem foi perdendo sua subjetividade para as forças (os poderes) que lhes sobrepujam.

Em alguns dos nossos livros, aquela perspectiva – a dos contextos serem mais fortes que os personagens – é real e aproveitamos para trazer a noção, que resgatamos de Sennett, concordando com ele, sobre o que, afinal, é a identidade. Ela está contida nessa fundamental minúcia: “o ponto de encontro entre quem uma pessoa quer ser e o que o mundo permite que ela seja”. Para ele, nem “as circunstâncias apenas, nem somente o desejo poderiam constituir o lugar de alguém, num cenário formado por interseções de circunstâncias e desejos” (2014, p. 161). Esse entendimento dá a impressão de

empecilho, de barreira oculta que nem todos os nossos autores podem ou conseguem romper. O que fica evidente é a ênfase na trama e no resultado obtido. No caso do romance *Eles eram*, que possui narrativa diferenciada pelos múltiplos recursos estéticos utilizados, é evidente que o autor não pretendeu criar personagens e contar sobre eles uma trajetória de vida mais longa e, então, fornecendo elementos à interpretação, em tese. Ruffato pretendeu apresentar *flashes* da vida cotidiana, neles incluindo personagens em episódios descontínuos e em espaços urbanos de grandes aglomerações, enfatizando a história, a situação. Nem poderíamos caracterizar um ou outro personagem dos episódios por falta de elementos persistentes; já o contexto, as ações, enfim, é que pedem um pensar demorado sobre eles.

Se pela forma é perceptível tal situação, pelo conteúdo, igualmente, é notório o interesse do autor pelo cenário da vida coletiva. Muitos são os episódios que demonstram cenas assim. Em “O evangelista” são descritos muitos transeuntes na praça da Sé, local de grande movimentação; um homem, o evangelista, faz pregação aos desatentos, sabedor de que em pouco tempo, suas palavras se perderão. “*Como falar a corações de pedra?*” (Ruffato, 2001, p. 57); durante a pregação, o personagem leva um tiro. Em outro episódio, “Onde estávamos há cem anos?”, a cena é também na rua. Há grande engarrafamento na cidade, que obstrui o tráfego, e a narrativa apresenta a postura do personagem Henrique que afrouxa a gravata dentro de seu Honda Civic. O narrador mostra duas situações distintas: a sensação de Henrique dentro de seu automóvel, momento em que ouve o som de Betty Carter, com as janelas cerradas; e a visão que ele tem para fora do carro: meninos imundos, meninas esfarrapadas, bebês alugados e esfarrapados, inocentes e imagens afins. Outro exemplo está no episódio “Slow motion”. Os personagens estão nas arquibancadas lotadas do estádio do Pacaembu, onde acontece jogo pela Libertadores da América, Corinthians x Rosário Central; Marlon vê sobrevoar em sua direção uma lata de cerveja, percebendo e reconhecendo quem lançou a lata: um ladrãozinho que havia assaltado sua borracharia. Marlon sai contando o acontecido para seus companheiros no estádio que, então, vão se mobilizando no decorrer do jogo; chamado de Chefe, Marlon informa que vão “enfiar um cabo de vassoura no rabo” do ladrãozinho, chamado Pecê, mas só no final do jogo. Sem, inicialmente, acreditar, Pecê “ficou tentando lembrar como é mesmo que rezava para pedir a Deus que houvesse prorrogar-

ção pênaltis e que um milagre acontecesse” (p. 119). Em síntese, esse autor privilegia a vida coletiva, como no episódio de destruição da escola e outros.

No romance de Ferréz, as ações da trama principal (assalto a banco) e as secundárias (todas elas de crimes) são tão carregadas de força bruta e é dada tanta ênfase na exposição da violência generalizada e por toda a ofensiva, que as ações ganham mais evidência que os personagens que parecem misturados a um só. Além disso, também porque a vida deles e dos demais está em permanente risco, tanto que da facção, morrem quase todos, apenas Aninha se salva. Em *Manual*, há descrição da vida e das características dos personagens, sem dúvida, e fartas em muitos casos; ainda assim, o resultado que se obtém não é o da valorização dos personagens, mas a valorização da história mesma, envolvendo a trajetória de vida dos integrantes da facção, e a sua correspondência, neste século XXI, com as circunstâncias colocadas no mundo já dominado, ofensivamente, pelas armas de fogo nas mãos de homens comuns e sempre preparados a ostentar bens, força e poder. A vida exposta é passada nos morros paulistas. Onde tão pouco vale a vida, para que, aliás, identidade? As histórias de vida são parecidas, as circunstâncias que as envolve é comum.

A caracterização identitária da personagem narradora de *Obsceno* parece-nos agravada pelas questões relacionadas a gênero. Ela própria não está confortável para se oferecer muito na narrativa e seu anonimato nos ajuda a pensar assim. É como se houvesse uma negociação: falar o que quer e precisa, sem se identificar; ou se conter na entrega, para poder, então, identificar-se. A personagem, assim a compreendemos, parece na fronteira em direção à sua libertação como mulher em uma sociedade milenarmente patriarcal. Desespera-se com o abandono do então companheiro / amante Charles, depois diz que ela não o quer mais. Caminha no sentido de desvincular sua felicidade da situação de vínculo emocional ao homem e viver sua vida, sem essa amarra. Não por acaso, diz tanto a narradora temer o desequilíbrio, o estremecimento e a loucura. Essa linha divisória em que a personagem se coloca, seu anonimato e a presença de elementos desorganizadores no texto impedem falar com clareza de sua identidade.

Tratemos de *O falso*. Samuel não permite ao leitor que seja traçada nem parte de sua essência pessoal, a não ser que repitamos, laconicamente, o chavão de que ele é mentiroso e que isso também pode ser falso. De qualquer forma, a força de tal obra de Santiago está na construção da trama por meio de resgate da história brasileira, em es-

pecial; na mistura das mentiras com as verdades que encontram semelhança com o mundo real. Sobre construir o perfil do personagem, buscamos do próprio Samuel a observação sobre sua personalidade, a título de ilustração, já que não se pode confiar plenamente em suas palavras: “Só eu sei o que é ter personalidade zero. Só eu sei o que é ter cegueira falsa, a que constrói a verdade das minhas personalidades postiças. Foram milhares. E ainda são” (Santiago, 2004, p. 141). Samuel sabe muito sobre o que lhe é externo, mas fabrica muitas dúvidas ao seu redor; até sobre seu signo zodiacal, ele não sabe dizer se é Virgem ou Libra, além de negar ter tido uma esposa chamada Esmeralda, conforme havia mencionado.

Para falarmos da identidade de Cauby (personagem de Aquino), valemo-nos, brevemente, do estudo sobre essa obra realizado por Lopondo, que se assemelha às observações que temos feito a respeito da personalidade dos nossos protagonistas. Essa autora nota que Cauby reconhece a “multiplicidade de seu ser” quando este encontra Chang com as tripas para fora do corpo, pois tal visão simboliza as entranhas (a interioridade do narrador) e é como se ele também “fosse virado do avesso”. Segundo Lopondo, Cauby é múltiplo porque “é estrangeiro e não é; é nativo da cidade e não é; esconde-se por detrás das fotografias e revela-se; é nômade e sedentário; é autossuficiente e dependente; é o amante de Lavínia e o desconhecido ‘amigo’ de Lúcia” (2013, p. 61). No artigo correspondente é percebido esse movimento de reflexo e de contração, sendo que o Cauby conecta tudo isso à astrologia. De nossa parte, acrescentamos que Cauby é alheio à situação política e não é. Mantém-se calado sobre ela, enquanto narra suas histórias, mas, no final do romance, emite com clareza sua opinião, consistindo em raro momento de consciência política. Fica mantida, no entanto, a sua falta de comprometimento e fica nítido o interesse do narrador em dar tal forma e caráter à história contada.

O romance *Infâmia* é entremeado de discursos distintos, porém semelhantes no conteúdo; e a trama é bastante centrada na mensagem. A infâmia, a calúnia, as armações, os boatos de grandes proporções e consequências, na vida pública e na privada, tomam conta da narrativa; os diálogos entre os personagens ficam em torno disso, de forma que, claro, algumas deduções sobre os personagens são possíveis, mas suas ações e palavras servem à condução do tema exclusivamente. Percebemos também que a arrogância e o individualismo de Vilhena estão sempre a desviar a atenção para os seus ensinamentos. Esse protagonista, de mais idade em relação aos outros protagonistas do

*corpus*, seguido de Samuel, é bastante centrado em sua própria existência e essa é conclusão do próprio, com a qual concordamos. Muito seguro de si ao longo de sua vida, Vilhena termina na história, após, principalmente, o suicídio da filha, com mais autocohecimento. Reconhece que sente autodecepção, por não ter feito bom uso de sua inteligência. Segundo outro narrador, Vilhena resta “Insuportavelmente destruído” (Machado, 2011, p. 276).

Quanto ao *O filho*, já fizemos referência sobre a entrega do pai-narrador à narrativa, ao seu ser e estar no mundo, revelando passagens de numerosos momentos de sua vida, não escondendo seus deslizes sociais, pessoais e emocionais, nem tampouco seus acertos. A proposta da obra parece-nos ação necessária à continuidade da vida, o que não faria sentido se chegasse aos leitores com a omissão própria do narrador, inclusive sobre sua revolta ao saber do problema sindrômico do filho e os motivos do desespero do pai. Mesmo com a relevância do problema de saúde de Felipe, a obra privilegiou o homem, o pai e a vida. O narrador de *O filho* vê-se como homem distraído, alguém provisório; “um ser para o qual as regras do jogo são outras” (2007, p. 10); sofre de insegurança; acha-se uma pessoa tosca, bruta, inacabada. Pelas profissões pelas quais se interessou, notamos sua queda pela precisão das coisas. Este protagonista é o que mais se denuncia ao leitor.

No caso de *Rita*, as minúcias criadas no romance também não favorecem a análise da personagem principal, embora não chegue a impedi-la completamente. O lacunismo da personagem, devido à sua situação, une-se à imprecisão necessária à história. Ela recorre à natureza e nela se ampara; ao seu redor, o silêncio. Há proximidade com o que lemos em *Desumano*, pois Márcio também está protegido pela condição da narrativa, mas é desprendido, diferentemente de Rita, ao revelar frases significativas ditas por suas vítimas no momento da morte, como a de seus pais e de Luísa, e ao descrever essas mortes. Além disso, esse narrador-protagonista faz várias observações sobre si que possibilitam perceber, por exemplo, que é avesso a afetos e que apresenta diversos ímpetos de agressão às pessoas que lhe cercam. O que desestabiliza a narrativa é o chamado à irrealidade feito pelo protagonista e outras tantas particularidades.

Rita não dá a menor pista de como matou suas vítimas, só indica os locais e revela sua motivação, o que caracteriza seus atos, em geral, como pura vingança. Por se esconder tanto e revelar a motivação, talvez pretenda ganhar apoio. A personagem é,

pois, vingativa e violenta o suficiente para decretar seu fracasso pessoal. Em um caso e no outro desses romances, *Rita* e *Desumano*, a tragédia está presente neles em condições bem diferenciadas. Não nos é possível afirmar se os tempos futuros dirão que *Desumano* apresenta protagonista que simboliza algum tipo de enigma sobre a alma do homem – e não nos referimos à sua capacidade de matar –, mas por sua rejeição acentuada ao afeto e, enfim, por todo o conjunto da obra. Ou se, então, *Desumano* poderá ser comparada às obras do artista Guillermo Habacuc, por exemplo, pela ausência de uma significação consistente, levando em conta ser um produto artístico e que, portanto, deveria estar, sim, produzindo um sentido. Estas são possibilidades. Nós pensamos em *Desumano* como obra que apresenta péssimo sentido aos tempos atuais, pelo aspecto da falta de sensibilidade e da rejeição ao afeiçoamento por parte do personagem central; e tememos, inclusive, que o comportamento daquele personagem vire espécie de tendência.

Percebemos, nessas diferenças e singularidades, que, no livro de Fernandes, a personagem narradora reconhece ter cometido erros, uma *hamartía*, haja vista a sua intenção em pedir misericórdia ao Pai e se achar indigna disso. Se Rita cometeu crimes por não ter sido capaz de perdoar aqueles que a enganaram, agora ela é que não pode ser perdoada por suas vítimas, que estão mortas, situação que a coloca em uma encruzilhada emocional e de valores. Sobre essa conjuntura, Eagleton apresenta comentário relevante que nos ajuda reflexivamente sobre a personagem Rita e outros, pelo fato de ampliar a situação e, com isso, aumentar também a complexidade da questão.

Na verdade, se a *hamartía* – ou o defeito moral que supostamente causa a tragédia – está embutida em nosso caráter e é menos pecado do que erro inocente, como podemos nos responsabilizar por ela? A necessidade nem sempre está fora de nós: cada um de nós tem seu *daimon* ou tendência de caráter (2013, p. 172).

Tal abordagem mereceria demorada análise, o que faz Eagleton ao dar continuidade ao seu comentário, levantando considerações sobre obras de Goethe, sobre as tragédias de García Lorca e outros exemplos de tratamento do tema. É uma discussão que abrange o enfrentamento das ações de cada um, o destino e o caráter, sendo que este poderia ser igualmente estudado em relação aos livros ora selecionados.

Por oportuno, gostaríamos de mencionar um dos pontos-chave tratado por Sennett em *A corrosão do caráter*, que é a rotina influenciando a formação ou consolidação

do caráter. Ele alegou que o mundo passava por uma linha divisória em relação aos hábitos, e que “a nova linguagem da flexibilidade sugere que a rotina está morrendo nos setores dinâmicos da economia”. (2012, p. 49). Dizemos isso direcionando nossa reflexão não apenas para *Rita*, mas também para as obras *Manual*, *Eles eram* e *Mundo*, onde existem vários personagens que praticam o “trabalho” – ações criminosas rentáveis – do tipo flexibilizado, mas ligado à criminalidade, repetimos, como comentamos na segunda parte desta tese. Em *Manual*, lemos a seguinte frase do policial Aires para o delegado: “Pro senhor vê, quem diria que bandido um dia seria assalariado, não é não?” (Ferréz, 2003, p. 114). O tráfico de drogas, por exemplo, é setor dinâmico da economia. Sennett argumenta e pergunta: “A flexibilidade, com todos os riscos e as incertezas que implica, remediará de fato o mal humano que ataca? Mesmo supondo que a rotina tem um efeito pacificador sobre o caráter, exatamente como vai a flexibilidade fazer um ser humano mais engajado?” (Sennett, 2012, p. 50).

Se a rotina no trabalho pode acalmar o trabalhador, embora muitos defendam, como nós, que pode também aliená-lo se não houver o desenvolvimento da politização e da consciência social, o certo é que o desemprego, a ausência total de rotina – do compromisso profissional – e a dedicação integral ao ócio associado à ausência da escola e ao “fim do capitalismo organizado” (p. 55), ou seja, agora flexibilizado, favorecem e fazem da corrosão do caráter uma “consequência inevitável” (p. 33) às classes desfavorecidas em múltiplos sentidos, não apenas financeiramente falando. Em *Manual* mesmo, os personagens dos morros paulistas não são dotados de alta carga de caráter, o ambiente e as circunstâncias não lhes são favoráveis a isso, e eles caem facilmente na tragédia do capital impaciente gerado pelo sistema. Recorremos à expressão de Sennett, para dizer que eles “habita[m] a desordem” (p. 90) e vivem no limite, exercendo o trabalho ilegal, correndo os riscos correspondentes e também colocando em risco a comunidade em geral. Se está correto o sociólogo ao dizer que em uma “sociedade dinâmica, as pessoas passivas murcham” (p. 99), os personagens de Ferréz têm essa compreensão, sabem como se impor e ostentam.

A índole do personagem Máiquel (*Mundo*), que vive a marginalidade, é corroída tal qual o submundo em que vive; não se interessa pela ostentação material, até porque não pode chamar atenção sobre si. Todavia, ele crê, piamente, que os indivíduos e os representantes de organizações são corruptíveis. Máiquel consome drogas, paga hotéis e

adota, com muita amizade, um cachorro, que recebe do dono toda a consideração. A exibição dos personagens de *Manual* não é individual e contida, como a de Máiquel, mas está em cada integrante da facção, o que dá força a eles, que têm a petulância de quem desafia o sistema, de quem crê nas armas que porta e na possibilidade de corromper os agentes do governo. O personagem Aires, policial, e o delegado Mendonça representam o lado corrompido. Eles são criminosos, desviam verbas públicas e são também, com as regalias oriundas dos cargos que ocupam, traficantes de drogas. No exemplo a seguir, o delegado diz ao policial:

nós temos que garantir o nosso agora, a situação está piorando, nem o dinheiro para a alimentação dos presos ta dando para desviar mais, está brotando promotor competente de tudo que é lado, parece até castigo, se qualquer um lá no distrito abrir o bico, a investigação começa, sendo assim, Aires, temos que ficar na moral, aquele milho que você deu semana passada podia ter complicado (Ferréz, 2003, p. 114).

Exemplo semelhante está em *Eles eram*, no episódio “política”. Um deputado de 60 anos, em certo dia da semana, reúne mulheres universitárias e rapazes, em suíte presidencial de hotel na alameda Santos, de onde telefonam para o disque-cocaína, tomam uísque escocês e ficam nus. Seu assessor aguarda no hall do hotel. O descrédito para com os cargos públicos, o dinheiro público e a irresponsabilidade para com essas coisas todas ficam bem claros. Lembremos de Gorki, citação já feita, no sentido de que “a resistência tenaz ao meio em que se vive que faz o homem”. Se o meio oferece tantos riscos que colocam em xeque a índole de cada um, correr esses riscos, diz Sennett, é também “um teste de alta carga” (Sennett, 2012, p. 89). Teste pelo qual não passam esses personagens recém-citados, assim como Rita (*Rita*); o padrasto de Lavínia (de *Eu receberia*), que a estupra; Márcio (*Desumano*); Domísio, Lourenço de Castro e Otaviano (de *Galileia*); Xavier (de *Infâmia*); Birôla, que abusa de menina, e os bandidos anônimos que no episódio “natureza morta” (ambos de *Eles eram*) destroem escola pública e todo o trabalho feito pelas crianças em sala de aula e na horta. Este episódio, por sinal, é uma das cenas mais tristes que lemos nos onze romances; a segunda mais triste está nessa mesma obra, no episódio em que um bebê é incomodado por ratos e chupetas e cobertas são disputados por crianças e nojentos insetos.

Muitos outros personagens deixam de passar naquele teste de alta carga, provavelmente devido a uma outra questão: o fato de que “as pessoas são muito mais sensí-

veis a estímulos negativos que positivos” (Sennett, 2012, p. 92), sendo esta constatação comprovada por muitas experiências de laboratório. A referência que apresenta Sennett sobre isso é a dos pesquisadores Amos Tversky e Daniel Kahneman, cuja pesquisa que fizeram resultou na descoberta do enviesamento humano e explicam as escolhas irracionais que tantas vezes fazemos nós, os animais racionais que se interpretam, ainda mais nesse novo mundo flexível e cujas fronteiras ora existem, ora são rompidas, a depender dos interesses.

Norbert Elias ensina que, de fato, houve o tempo em que o homem passou a crer que era “autor de seu próprio caráter” e que “cada acontecimento de suas vidas precisava ter uma significação do que era ele; mas aquilo que era essa significação, as instabilidades e contradições de suas vidas tornavam difícil dizer” (2014, p. 485). Observação também traduzida nas palavras sobre o que vem a ser identidade, recém-comentada. É preciso, pois, considerarmos a noção de que a sociedade, o sistema, o capital, a nacionalidade estão a nos constranger, a nos coagir, a nos espreitar, como diz Drummond; sem falar em como as emoções negativas nos sabotam a energia (Wilson, 1985, p. 35) e nas “forças anônimas” que agem sobre nós (Andréani em Lacroix, 1970, p. 273). Reagir e construir o futuro, ter a esperança necessária para isso, é ideia que, todos sabemos, não se tratar de algo que se faça sem dor, posto que a desensibilização e o indiferentismo assumem seus espaços. Vejamos, sobre isso, o que diz Maria da Glória Bordini:

O indivíduo pós-moderno, portanto, vive imerso em situações de crise, das quais o choque se torna tão habitual que o desensibiliza em relação tanto a si mesmo quanto aos outros. Daí ser ele capaz de violências como o genocídio e o terrorismo, para não falar no crime cotidiano nas grandes e, agora igualmente, nas pequenas cidades, bem como de um indiferentismo ante a carência e a dor alheias, num processo de concentração no próprio eu que o isola dos problemas de convivência, que aprendeu a ver como insolúveis (BORDINI, 2007, p. 54).

Como temos visto, o cenário para compreendermos a construção desses personagens e dessas histórias, levando em consideração a nossa questão, é um tanto quanto nebuloso e descerrá-lo não é tarefa objetiva.

A propósito, reportamo-nos ao trabalho de pesquisa realizado por Lima sobre a produção recente de autores de ficção latino-americanos que, com suas obras, constroem a “memória ficcional sul-americana pós-ditadura e sobre os temas abordados por ela”. Dentre esses temas, destacamos do autor: “a memória dos estados de exceção; [...]

o afastamento de forma hostil da nação, a fragmentação da identidade; [...] e a convivência com a melancolia e recordações dolorosas, que surgem sob a forma de fragmentos narrativos irreconciliáveis” (2013, p. 218).

Para Lima, é possível considerar que sejam adicionados ao discurso ficcional os discursos “artístico-culturais narrativos *não literários*”, o que pode resultar em consideráveis quebras de fronteiras estéticas, bem como acrescentar complexidade nessas relações literárias / não literárias. Ao destacar o fato de que a cultura sul-americana é diversa e que “aborda o desejo do homem pelo acesso ao trabalho, à cultura, ao respeito com o ser humano, à existência” (p. 219), Lima, então, trata de uma nova ficção científica. Tal percepção é apontada pelos estudos de obras literárias que possuem forte caráter ensaístico; talvez esta seja a face mais evidente. Conforme suas palavras: “chamamos de *nova ficção objetiva*, devido à sua grande proximidade do ensaio ou mesmo da presença e integração desse gênero de escritura inquieta, na estruturação da narrativa ficcional” (2013, p. 211). Lima sustenta a importância de se perceber que, apesar do caráter apontado, refere-se a obras cujos textos são ficcionais em sua essência. Uma das que foi por ele comentada na pesquisa em referência é *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho (2006), sintetizada como sendo “a memória narrativa do *estado de emergência*, no qual todos nós vivemos, da existência suprimida, do exílio e da dor, provocados por esse mesmo *estado de emergência*” (p. 232).

Colocamos, efetivamente, em consideração a validade dessa *nova ficção*, pensando no *corpus* de obras estudadas nesta tese. Percebemos que dois títulos se aproximam bastante do caráter de ensaio, mas, por outras razões, também dele se afastam com toda certeza, pela duplicidade da forma discursiva. Referimo-nos a *O falso* e a *O filho* pelo fato de que os narradores passam de uma narrativa romanceada a uma não romanceada, muitas vezes de forma sutil, como expresso por Tezza. Ou até com a sobreposição das formas, o que nos parece possível pelo talento dos autores com a escrita. Nesses dois romances, eles tratam de nascimento e muito exploram o tema da genética, cada um evoluindo o assunto de acordo com suas particularidades contextualísticas. Eles são personagens-narradores intelectuais em potencial, que não abordariam o tema com a densidade e a angústia com que o fizeram se não tivessem esse perfil e o manejo especial com a linguagem, com a escrita e com a criação de sentido.

Tezza e Santiago, ao tempo em que levantam e comentam questões históricas da ciência e do cotidiano no estado de emergência, inserem um caráter tal às suas narrativas que elas se assumem romanceadas. Quanto ao livro de Tezza, ele próprio diz das alternativas da forma de se ler *O filho*, mas a densidade do texto faz do narrador um representante brilhante do pai que por ele fala, um personagem de quem estabelece certa distância para dele mesmo estar mais próximo. Quanto ao *O falso*, o romance é, ao mesmo tempo, histórico e pessoal, sendo que, sob este último aspecto, a narrativa se invalide.

As obras *Mundo*, *Obsceno* e *Eu receberia* possuem narrativas mais próximas da objetividade, mas não com caráter ensaístico. Dizemos isso nos restringindo ao fato de que não há mistérios nos enredos e os narradores-protagonistas não fazem rodeios nem tergiversam. Diferentemente de *Galileia*, *Rita*, *Infâmia* e *Eles eram*. Este, seja pela profusão de vozes e pela curta duração dos episódios, as descrições deixam de apresentar a clareza, intencionalmente, assim acreditamos. A desordem habita a narrativa, no bom sentido da criação, mas demonstrando também a vida caótica. Todos os romances estão inseridos na escritura daquele estado de emergência a que nos referimos. Em *Infâmia*, com a questão a ser defendida, são apresentas vozes diversas, muitas vezes, devido às intrusões que faz Vilhena, principalmente em textos bíblicos. Sob esse ponto de vista, *Infâmia* distancia-se bastante da objetividade tornando-se até confusa, em um primeiro olhar, solicitando do leitor atenção dobrada para o que se desenvolve.

Em *Manual* há bem menos objetividade na narrativa, pelas armações entre as facções. A que é formada pelo delegado, o policial e Modelo maquina, pelos menos, duas ciladas para Régis e seus comparsas que geram suspenses e dúvidas entre eles e todo um desenrolar de acontecimentos. Tal situação é a que dá densidade na trama, consistindo em uma guerra em que os soldados não sabem ao certo o que está acontecendo; ao narrador onisciente coube o papel de unir as ações, criar os vínculos, sempre na tentativa de desviar-se da ficção para alcançar maior veracidade.

Em especial, os personagens narradores das duas obras ensaísticas revelam, acima de tudo, muito interesse em se evidenciar como intelectuais por meio da valorização do saber que exploram em suas histórias. Concatenam-se, devemos dizer, àqueles personagens que são nossas referências, que em suas trajetórias de intelectuais fracassados demonstram, empenhadamente, valorizar o esclarecimento e o saber que dizem pos-

suir. Samuel (de *O falso*) e “Ele” (de *O filho*) têm esse empenho e o exploram todo o tempo. Entendemos que esse interesse está relacionado à crença de que o saber é o meio de se mostrar distinto do homem comum, este que tem mais chances de ser submisso, de ser domesticado; à crença de que são maiores as oportunidades de não ser mero trabalhador braçal; à crença de que, pela intelectualidade, há chances concretas de se exercer papel social relevante. Isso significa também poder e dominação, ou meio de resistência a isso, e uma forma de se lutar pela vida. Portanto, o homem intelectualizado está sujeito a vencer ou a perder.

Aqueles dois narradores são fortes, pela clareza com que enxergam suas vidas e as colocam em um todo social, pela expressão de suas dores. Samuel, se é que existe verdade ficcional em seu texto, quando recém-nascido é vendido a outros pais; não foi amamentado quando bebê e seu pai falso comenta com a personagem Donana, sobre Samuel: “Que filho porra nenhuma! Um bastardo que a gente encontrou na rua”. Passagem que leva à seguinte anotação de Samuel: “E ainda me perguntam por que sou triste!” (Santiago, 2004, p. 129). Quanto ao narrador de *O filho*, este considera ser uma “tragédia” (Tezza, 2007, p. 49) o fato de Felipe ter nascido com a síndrome de Down. Com esse fato, o pai, então, reconhece ter passado tempos iludido com a vida, como expressa, habilmente, no trecho abaixo:

Foi preciso que nascesse o seu filho para que, de um golpe só, percebesse a fissura medonha daquele otimismo cósmico que ele havia tomado de empréstimo de algum lugar como moldura estética da própria vida – tão lindo, tudo está em tudo, o tempo presente contido no tempo passado, a harmonia celestial, e nós, seres de papelão, participando do espetáculo do universo como convidados de honra. Seja sábio: aceite (p. 55).

O pai-narrador, que atribui muito valor à inteligência – “É somente ela que determina o seu grau de humanidade, ele fantasia, dando voltas na alma para não dizer as coisas exatamente assim, esse anti-cristianismo explícito” (p. 59) –, sente-se golpeado nesse ponto, pelo nascimento de seu filho portando, por conseguinte, injustamente, uma síndrome que afeta o intelecto.

Há outros personagens cultos no *corpus* que estudamos. O Cauby (*Eu receberia*) diz ser o único capacitado para ser amigo do jornalista Viktor Laurence, personagem suicida essencialmente intelectual. Laurence, que além de se matar e matar seu gato, por pouco não provoca a morte de Cauby (por revelar fotos íntimas dele com Lavínia, espo-

sa do pastor), tinha grandes conhecimentos, mas que lhes foram de uma inutilidade desconcertante. Enfermo – tem um “tumor inoperável no cérebro” (Aquino, 2005, p. 140) –, reconhece que não fez nada relevante na vida. Cauby diz que é filósofo vagabundo, mas em tom um tanto quanto debochado; na verdade, valoriza-se. Paulo (*Manual*) é como uma nota dissonante no romance até quatro páginas antes do fim da obra, quando ele sucumbe ao crime que comete por vingança, amparado (ou desamparado) por suas leituras noturnas e os sonhos de contar a seus filhos a história de verdadeiros heróis... Quando encontra sua vítima caída no chão, acha que foi presenteado – talvez, de forma irônica – por Deus.

Adonias (*Galileia*), que é médico com doutorado na Inglaterra, embora não insista na valorização do saber, não a tira de cena e cria oportunidades de até criticar a utilização dos conhecimentos, por exemplo, na frase a seguir, quando está a falar da fertilidade do imaginário dos sertanejos: “Essas conjunturas sem fundamento são típicas de nossa formação apressada. Levantamos opinião sobre tudo, teorizamos, fazemos história e sociologia empíricas, confundimos fabulação com ciência” (Brito, 2009, p. 25). Adonias, como Vilhena (*Infâmia*), faz intrusão em obras literárias; as da biblioteca de seu avô, pelos buracos que continham, devido aos estragos causados por insetos vorazes, provocaram nesse protagonista um “hiato em [sua] formação intelectual”. Seu saber, ele diz, fica fragmentado “como um vaso de argila sumério”. Para Adonias, o justo seria que ele recompusesse a sua formação intelectual, “como a memória da família de que [lhe] dizem herdeiro e guardião” (p. 37).

O curso de vida desse personagem é um tanto quanto subversivo. Ao final da história, ele já está fora da fazenda Galileia, no intuito de retornar para casa; na verdade, o personagem está em uma cidade pelo meio do caminho, sem rumo; bebe aguardente, perde o celular, recupera-se da embriaguez, diz que está sem chance de partir para Recife. “Já não sei que direção tomar. Até bem pouco tempo, o mundo em volta de mim era compreensível e amável. Agora, seu significado me foge por completo” (p. 236).

Tal confissão e situação muito se assemelham ao final da narrativa de *Extensão*, em que o narrador está de bicicleta, seguindo em direção a uma floresta; diz se sentir no meio de abismo; que tudo o que imaginou poderia ser “fonte de participação de prazer, de harmonia sensorial, tornou-se fonte de sofrimento e de infelicidade” (Houellebecq, 2004, p. 142). Agora, o mundo exterior lhe esmaga e vê que a vida está sem finalidade.

Ambos, esse e Adonias, parecem compreender que há uma insolução diante deles em relação aos rumos de suas vidas. Se alguns personagens parecem indagar o que deveriam fazer para se salvarem, outros sabem que não há como pensar no futuro. Adonias e o narrador de *Extensão* não mais se interessam por isso e entregam-se ao deus-dará.

Em *Galileia*, o personagem Salomão tem destaque pelo fato de ser colecionador da literatura sobre o sertanejo, folclore, cultura popular, suas origens; de dedicar-se aos estudos e investigações dessa temática. Adonias diz que seu tio Salomão construiu sua própria Alexandria, em referência à celebrada biblioteca egípcia. Por esses motivos, Salomão considera-se autêntico intérprete da cultura brasileira. O outro lado da história de tio Salomão é que se trata de homem amargo, xenófobo, que vive em celibato e que se mortifica por fracasso amoroso, fazendo jejuns e vigílias de leituras.

Personagem também culta e secundária está na obra *Infâmia*. Trata-se de Camila Vasconcelos, a leitora contratada por Vilhena, estudante de pós-graduação e professora de faculdade de Letras, com tese em literatura comparada. Apesar do comportamento machista de Vilhena e o conseqüente desprezo para com as virtudes intelectuais da personagem, ele reconhece e aponta que ela é “eficiente na sua área” (Machado, 2011, p. 156), que “conhecia um pouco de literatura ocidental e tinha uma infinidade de referências sobre a tradição artística letrada” (p. 147). A personagem apresenta diversas sugestões ao embaixador sobre leituras importantes, mas ele anota que “nem precisava”, pois já os “conhecia bem” (p. 156). A personagem tem relevância na obra, mas fica subordinada aos ensinamentos de Vilhena e do neto dele, com quem se envolve.

Em *Infâmia* é bem acentuada a intelectualidade de Vilhena que dá voltas em torno dela, de todas as formas, inclusive na formalidade adotada em seus discursos, no intento de ser professoral. Quase todos os personagens fazem discurso com esse tom. A intelectualidade de Vilhena é percebida pelo vasto conhecimento que demonstra ter; todavia, seu martírio – não ter percebido o que seu genro Xavier fez com Cecília, sua filha – parece-nos fruto de sua arrogância e de seu machismo. Seus conhecimentos têm a ver com política, literatura, cinema, teologia; é conhecedor da Bíblia e de suas ditas lições. Os familiares de Vilhena e as pessoas com quem convive possuem, em geral, amplos conhecimentos, inclusive a Camila. Trata-se de romance que, com poucas manchas de sangue, é guarnecida de violências, daquelas veladas que atingem suas vítimas no âmbito moral e emocional. Cecília e Custódio são as grandes e principais vítimas.

Não cremos, integralmente, na tendência de que aqueles personagens intelectualizados se afastem das saídas extremas em suas trajetórias ficcionais. Embora isso aconteça, na maior parte das vezes. Os romances que temos como referências têm muito a dizer. Em *Angústia* e em *Extensão* seus protagonistas relacionam-se com assassinatos, sendo que: primeiramente, são intelectuais fracassados; o crime cometido por Luís da Silva – o assassinato de Julião Tavares – fica no plano de seu fluxo de consciência. A descrição sobre a perseguição e morte de Julião é detalhada e seu narrador-protagonista cuida de anotar o seu estado emocional após ter descrito toda a encenação do estrangulamento daquele poeta bem de vida por quem Marina lhe trocou. Em *Extensão*, o narrador – o “quadro” da informática – é o grande incentivador do assassinato motivado por banalidade absurda, mas não para que ele o cometa, mas, sim, seu amigo Tisserand. Este não mata o casal porque, na verdade, não consegue, mas o plano é todo traçado para que o crime acontecesse; houve a compra da faca, a perseguição às vítimas, a aproximação de Tisserand perante o casal; e o narrador fica aguardando a boa notícia, que não chega para ele.

Não há como negar, por outro lado, que há probabilidade bem maior de que as ações extremas ocorram quando outras forças e outras dores se façam valer. Pensemos no personagem Máiquel, caso mais intenso, posto que o personagem adquire descrença em tudo; não encontra nova fé, sugerindo que já teve uma, e é distanciado de todo tipo de saber. Quando tem um jornal nas mãos, é para disfarçar sua atitude perante policiais e seguranças. Esse personagem age quase livremente; se sua consciência assim mandar, ele comete assassinatos sem problemas. Anda pelo submundo e seu compromisso social é nulo, com tendência a piorar, como falaremos adiante.

Os seis personagens protagonistas, da facção de Régis, e quase a totalidade dos personagens, não têm nem passagem por escola ou sequer há indicação de que participem de algum projeto cultural; dedicam-se, totalmente, às atividades ilícitas. Eles entendem, como Máiquel, que o comércio do tráfico – seguido do comércio do sexo e da profissão de pastor – é o que dá mais rentabilidade financeira, pois é “contínuo e vivia fluindo” (Ferréz, 2003, p. 207) e nele investem com vigor. Celso Capeta, por exemplo, diz que escola é perda de tempo; outro personagem desse livro evita o caminho da escola no horário de saída dos alunos porque se aborrece com o encontro e com cobranças a seu respeito, pois não a frequenta. O garoto Dinoitinha sente-se deslocado na escola; se

sua mãe não exigisse, nem iria. O narrador fala: “A aula havia começado e uma hora depois ele ainda estava sentado, rabiscando na carteira e fingindo entender o que a professora estava falando, o caderno aberto e nenhuma palavra anotada” (p. 138).

A situação desse menino, assim como outras tantas, encontra amparo na pesquisa do sociólogo Souza. Ele demonstra que há abundantes declarações de jovens que se “imaginam incapazes de estudar, sem inteligência e incapazes de concentração por culpa própria” (2015, p. 207). E, como ele salienta, tal problema – a falta de concentração – não se equipara, por exemplo, à visão ou à fala, mas é, fundamentalmente, uma questão relacionada à classe social. O poder de se concentrar está inserido no contexto maior tal que possuí-lo e desfrutar dele é um “privilégio de classe” (p. 208), que não é, certamente, a do personagem em questão e nem a dos outros mencionados.

Em *Desumano*, o assassino Márcio tem diferencial relativo em comparação com os demais acima. Márcio é universitário da USP, porém ele fala: “tinha pouco interesse em tudo o que me ensinavam ali. Faltava algum tipo de paixão, ou a ideia de uma profissão dos sonhos. Escolhi aquele curso porque poderia ao menos aprender a fazer dinheiro. Ou, no mínimo, administrá-lo” (Maia, 2006, p. 20). Márcio faz duas declarações sobre sua vocação: a primeira, é que não a tem para o curso ou para o estudo. A segunda é feita posteriormente, na derradeira frase do livro, após narrar o assassinato de Luísa. Afirma como se tivesse comprovado de vez: “Eu tinha uma vocação” (p. 149). Nesse momento, Márcio declara seu bem-estar, sugerindo que continuará matando. Seu retorno à USP mostra-se bem improvável, pelo fato de que a polícia o procura e acumula provas contra si.

O distanciamento das questões do saber e da cultura também ocorre com a personagem Rita, pois, com sua mudança / fuga para Pomar, o seu trabalho passa a ser braçal, na área do comércio. Acabam-se as atividades jornalísticas e as revisões de texto que outrora realizou. Ela diz que não se importa com essa nova realidade, mas também, percebemos, ela não tem alternativa mais viável com os rumos que deu à sua vida.

Tais considerações, as que falam do saber e da educação, pedem que pensemos nos objetivos e metas de vida dos personagens proeminentes. Vemos que nas obras do *corpus* eles nem sempre são evidentes ou especiais ou específicos; viver a vida com certo bem-estar e boa situação financeira é o geral. E quando há um objetivo específico, ele é também desprovido de humanidade. Falaremos, primeiramente, dos personagens

que vivem na marginalidade – alguns de *Eles eram*, Régis, Márcio, Rita e Máiquel. No primeiro livro, o de Ruffato, há um menino no episódio chamado “paraíso”, que cuida de apartamento comandado por uns “manos doidos do crack” (2001, p. 63). O menino é prisioneiro no imóvel, parecido com o paraíso por ter água gelada e TV; lá recebem meninas novinhas e gringos e todos se envolvem com sexo e drogas, mas o menino não suporta a falta de liberdade e deseja pular do prédio. Fora isso, sonha ser DJ. Outros personagens almejam emprego e dinheiro.

Na obra *Manual*, o líder já exerce a atividade do tráfico. Régis alega que pretende ter sítio para curtir com a esposa e o filho e também tinha planos de comprar mais motos, colocar umas pessoas para trabalhar para ele em negócio a ser aberto no interior, no ramo das comunicações. Na verdade, esse negócio é para dar continuidade ao tráfico já que esse personagem, como líder de facção, incorpora o poder que obtém nesse ramo; ele reconhece que o crime não é seguro. Escreve o narrador, a respeito dos comentários de Régis: “o crime era instável, tinha seus altos e baixos, uma fita boa ali, um acerto com os homens acolá, uma boa carga num lugar, um desacerto com alguém em outro” (Ferréz, 2003, p. 207). O poder do tráfico é tamanho que, como nota Pinker, os traficantes estão entre os que possuem “status elevado: mafiosos, chefões do tráfico, contrabandistas de bebidas durante Lei Seca” (2013, p. 135).

Em *Mundo*, Máiquel não exerce o trabalho com drogas, é apenas usuário; porém, após conhecer o personagem Rôni, que lhe dá carona da cidade de Santa Cruz para Belém e que é do tráfico – inclusive o trajeto que ora faz com Máiquel é para entrega de produtos químicos –, Máiquel consulta Rôni se ele o apresentaria aos chefões do narcotráfico. Rôni diz que sim, mas que ele precisaria primeiro demonstrar suas habilidades. Afora esse desejo sugerido, Máiquel gostaria de ser caminhoneiro, mas diz não poder, afinal é foragido – eis sua muralha –; e tem a meta que persegue incansavelmente.

A personagem Aninha, também de *Manual*, que, ao fugir dos integrantes da facção tem a firme intenção de deixar a marginalidade, diz qual é o seu grande desejo: ser atriz principal de filme de terror. Ao fugir, o que diz pretender é cuidar mais de si, inclusive de sua aparência. Todos da facção querem dinheiro para comprar motos, tênis de marcas famosas, correntes para o pescoço, armas. O Márcio, personagem de Maia, tem também seu pensamento voltado para dinheiro, de forma pouco mais modesta; não deseja nada, aparentemente, assim como Rita. Esta exterioriza o desejo que sentiu no pas-

sado, de ter filhos com André, um de seus ex-maridos; nós verificamos que essa vontade é o único desejo expresso por Rita. A estes dois últimos protagonistas talvez lhes reste seguir a vida evitando que sejam pegos pela polícia.

Quanto aos demais personagens principais, os de *Obsceno* e de *Eu receberia*, eles almejam amor, sexo, companhia, sendo que, no primeiro livro, esses desejos são expressos com ardor, pois a personagem acaba de romper o relacionamento e sente-se abandonada. Cauby pode pensar em futuro mais garantido, ter uma esperança mais palpável, pois Lavínia – a mulher por quem se apaixona e que sofre muito ao longo de sua vida – está se recuperando, como ele, de todo um turbilhão de violências recentes. Cauby teve meta profissional ao chegar àquela região, mas, como todo seu material fotográfico fora incendiado pelos manifestantes do local, esse objetivo foi perdido. Cabe resgatar a pretensão desse personagem em exercer o trabalho fotográfico quase sempre com o intento de compreender o ser humano. Tal é também a constante vontade do personagem Vilhena (*Infâmia*); este, se avaliarmos qual o seu objetivo de vida, devemos apontar que ele mirou na justiça social. Acredita que todo empenho é necessário nesse sentido, razão pela qual se envolve no projeto do filme com o neto: essa a sua meta para o futuro.

Nos livros de Tezza e de Santiago, em que ambos os narradores ficam em torno de suas memórias, encontramos a recuperação de seus passados e o desejo deles em superar certos impasses que precisariam de soluções tais que se relacionam com o estar no mundo, ou seja, para que melhor possam se relacionar com eles mesmos e com os outros. Em *O filho*, o narrador aponta os desejos que teve em sua vida passada, anterior ao nascimento de Felipe: quis ser relojoeiro; piloto da Marinha; almejou realizar projeto “rousseauniano comunitário de arte popular” (Tezza, 2007, p. 35); além de ser escritor. Após o nascimento do filho, precisou, acima de tudo, enfrentar-se perante o menino e a vida, perante tudo que valorizou. Seus desejos passam a ser o de poder ter orgulho do filho, dar condições de vida a ele, aceitá-lo e, acima de tudo, protegê-lo.

Samuel não apresenta projeto de vida consistente: “Nada sou – talvez algum dia chegue a ser alguma coisa – frente ao desconforto do mundo” (Santiago, 2004, p. 168). Além de anunciar que será profissional do fac-símile, dos pincéis e das tintas, diz, sugestivamente, que não existe prazer sem companhia; depois aprende o que chama de grande lição de moral: não há prazer também sem dinheiro. Samuel possui o desejo de

conhecer-se e de saber sobre seu nascimento, afinal, ele apresenta cinco versões sobre isso. É importante compreendermos que o não conhecimento da paternidade e da maternidade tem a carga angustiante do desconhecimento da própria origem e de seus parentes de sangue; esse aspecto na vida do narrador cria vínculo com o jogo narrativo criado e que impossibilita o personagem, inclusive, alcançar sua identidade. A relevante anotação de Kehl, a seguir transcrita, mostra a dimensão desse problema:

A falta de objeto, na melancolia, corresponde ao momento da constituição subjetiva em que o *infans é o objeto*. ‘Eu sou o seio que eu sugo’: essa fórmula, sugerida pelo psicanalista Alejandro Viviani a partir do ensino de Lacan, instaura o traço da primeira identificação que sustenta o sujeito (2015, p. 199).

Samuel conta que não foi amamentado quando nasceu e isso lhe marca na vida adulta, afinal é tema recorrente das memórias que escreve. Irônico, diz ele que a “mais remota lembrança da fome não é um rosto de mulher ou maminhas de fora. É uma mamadeira gigantesca” (Santiago, 2004, p. 16). Utilizando-se da negativa, Samuel informa não ter sido também abraçado e ninado por sua mãe “nos primeiros dias de vida. Nem em qualquer outro dia da vida”. Quanto ao seu pai, Samuel se refere à voz, que o acompanha, espiritualmente; ela é “Sem corpo, sem pele e invertebrada”. Ele às vezes ouve a voz dizendo “Filho!” (p. 10), e procura o corpo da voz, conseguindo apenas torcicolo, posto que nunca há a presença física dele.

Em *Galileia*, os primos – que têm o propósito de ir à fazenda para celebrar o resto de vida do avô – fazem a viagem com temor e expectativas ruins. Adonias, considerado pelos familiares como o guardião e herdeiro das memórias da família e que deveria escrever sobre ela, diz recuar disso porque teme os riscos consequentes da dramática tarefa. Até porque, nesse momento contribuindo com os possíveis argumentos de Adonias, as ocorrências que eram tidas por dezenas de anos como verdadeiras e sem mistérios, como a vida do primo Davi no exterior, revelam-se, pelo próprio Davi, ter sido de total enganação para agradar a família. Diante dessa revelação, conhecer o que se manteve ocultado poderá ser apenas mais alguma situação insolúvel em meio ao caos de mágoas que os envolve. E quando perguntam a Adonias sobre se vai realmente tornar-se cronista, diz ser melhor que isso não aconteça. Outro anseio de Adonias é verificar se em outras cidades, nas que nunca esteve, se nelas as pessoas seriam menos complicadas do que na Galileia.

Na continuidade do trato das possíveis ou almejadas metas de vida dos protagonistas marginais e dos demais, voltemos a *Eles eram* para falarmos de personagens que enfrentam situações-limite, em especial nos episódios denominados “Ratos” e “aquela mulher”. Nesse primeiro, há casal com filhos das mais diferentes idades; residem sabe-se lá onde, mas dividem o espaço com “lêndeadas, percevejos, pulgas, baratas” (Ruffato, 2001, p. 22). Os ratos incomodam os bebês. A família toma a sopa dos pobres e o banho é na igreja dos crentes. Pela situação degradada, não há possibilidades de metas ou objetivos de vida a qualquer prazo; o sonho de vida fica sendo o da necessidade imediata, o alimento de cada dia, o teto... Os personagens são indigentes e vivem os “efeitos conjugados da fraqueza fisiológica”, situação que comentamos no capítulo um. Pela descrição feita, esses personagens estariam inseridos na “classe dos desclassificados” (Souza, 2015, p. 204). No episódio seguinte, a filha de onze anos está desaparecida e dizem ter sido assassinada. Depois desse fato, a mãe, que antes não era assim, agora “se arrasta espantilha por ruavenidas do Morumbi” (Ruffato, 2001, p. 70), aspecto físico que tem origem em grandes desilusões. Esses são contextos em que os personagens vivem a quem, excluídos socialmente.

O que apreendemos desse apanhado sobre o que almejam os protagonistas dos textos romanescos é a grande disparidade de cenários, mas que procuramos agrupá-los, forçando uma síntese sobre a qual abstraímos particularidades. Assim, chegamos a seis blocos de pretensão direta que anotamos a seguir, acompanhados das respectivas referências: 1) amor, bem-estar, sexo, viver, nada em especial: Adonias, Samuel, Cauby, narrador de *O filho*, narradora de *Obsceno*, personagem de *Eles eram*; 2) dinheiro: Máiquel, Márcio, Régis, Samuel, personagem de *Eles eram*; 3) justiça social: Vilhena; 4) não ser achado pela polícia: Márcio, Rita, Máiquel; 5) aqui situamos personagens-protagonistas cujas vidas são tão degradantes que não é possível estabelecer planos, pois não há o básico em suas vidas. Acrescentamos o emprego, a esse item, como algo almejado por alguns personagens: *Eles eram* e *Manual*; 6) conhecer a condição humana: Cauby, Paulo, Vilhena; também Samuel e o pai-narrador.

Agora particularizando, percebemos, por exemplo, que o trabalho fotográfico que Cauby precisa realizar naquela cidade não é relevante em sua vida. Personagens vivem momentos bizarros, violentos e buscam meios de sobrevivência; a alguns, há caminhos possíveis de serem vislumbrados e acreditam que viverão momentos felizes;

já outros, desconhecem a possibilidade do dia seguinte. Em relação aos demais romances, que futuro podem ter personagens como Rita, Máiquel e Márcio? Máiquel deverá entrar para o narcotráfico. Rita e Márcio temem a polícia, certamente. Régis morre. E Samuel, que encerra suas memórias como em testamento, legando ao mundo as suas telas e tirando, desse mesmo mundo, a família que, ao final, nega ter tido? Sentimos, no fechamento da obra *O falso*, que Samuel dá sinais de que deu a própria vida por encerrada; primeiro, anota que o “tempo ruge no planeta como leão da Metro na tela”; depois, que a vida está demorando a acabar: “Que pecinha mais longa essa que Deus (não importa se o verdadeiro ou o falso) está escrevendo e nos pregando” (Santiago, 2004, p. 168). Não deixemos de considerar a amargura contida nesse pensamento do narrador.

Os romances *Eu receberia* e *Infâmia*, principalmente, mas também *Manual*, apresentam notórias aberturas em seus cenários. Estamos nos referindo a contextos que apresentam ao leitor a continuidade de, nesses casos, um relacionamento amoroso e a produção de filme, nessa ordem. Essas duas situações consistem em promessas de acontecimentos para um futuro que não se faz presente no tempo do romance. Ressaltamos isso porque essas aberturas são sinais positivos, que têm a ver com a esperança em alguma coisa. De fato, nesses dois primeiros textos romanescos, toda a trama é rica de conflitos e violência sérios que resultaram em situações prósperas para alguns, é bom deixar claro. Ocorre que a situação próspera em *Eu receberia* está individualizada no protagonista e em Lavínia; no caso de *Infâmia*, a prosperidade é ampliada pelo filme e tem um sentido muito mais ampliado, de melhor convívio e respeito entre os homens. Os protagonistas têm fé em seus projetos e, portanto, encontram sentido no amor e na arte. Ainda em *Eu receberia*, há outra abertura, que é a promessa de publicação futura do livro a ser escrito pelo menino que fica na pousada de dona Jane; o livro versará sobre as histórias do personagem Altino, contadas diariamente a todos que lá se hospedam, inclusive o protagonista. As demais promessas de publicação de livros não são levadas adiante, no caso, por Vilhena (*Infâmia*) e Adonias (*Galileia*).

A situação de aberto em *Manual* se dá por meio da personagem Aninha, a única sobrevivente da facção de Régis, que foge para sua terra de origem (BA) na esperança de refazer a vida, em trajetória curiosa: foi de lá mesmo que fugiu para São Paulo, para ficar longe da violência sexual que sofreu do próprio pai. Ao fugir da violência, pela segunda vez, Aninha faz de si um bumerangue, mas, agora, tem em mãos o dinheiro que

lhe coube pelo assalto ao banco e, com isso, a possibilidade de não se submeter a outras agressões e o propósito de cuidar de si.

As aberturas acima estão no nível da esperança e na crença em projetos de vida considerados auspiciosos. Já em *Mundo*, a sugestiva abertura para o futuro de Máiquel está em outro patamar: a entrada para o narcotráfico. Esta atividade ilícita e, portanto, de risco, é, a um só tempo, mais complexa e ambiciosa que dos demais. O mais grave, no entanto, nessa sugestão deixada ao protagonista está nas consequências dessa atividade que é geradora de muitos outros crimes, como homicídios, furtos, prostituição, exploração de menores, disseminação do vício e outras violências. Assim, devemos considerar essa saída vislumbrada por Máiquel como bastante destrutiva em termos individuais e ainda pensando na vida pública e no processo civilizador, sempre em curso. Na obra *Manual*, traçando um diálogo, o personagem Hudson – traficante bem de vida, que nos restaurantes sempre escolhe o melhor vinho e o prato mais caro; que despreza moleques que vendem rosas; que está decidindo se vai mandar os filhos para a Disney ou se vai com a família para a França – tem consciência de que a venda de cocaína contribui para o “caos que ele sempre notava, mas para se eximir da culpa pensava na cidade como grande selva onde ele era com certeza um dos predadores” (Ferréz, 2003, p. 83). Depois, reflete *melhor*, percebe que seu papel nisso é pequeno e conclui ser a loucura do homem o grande problema, não as drogas! É certo que a opção pelo narcotráfico é um caminho sem volta; além do mais, trata-se de um imenso problema, fruto não de circunstâncias diversas, mas de sólidas questões de difíceis soluções por envolver muito dinheiro, poder, vícios e influenciar, fortemente, nos mercados financeiros.

Pelos rumos que, em geral, as obras tomam, certamente, houve empecilhos e dificuldades relacionados à condução da vida dos personagens. Muitos deles buscam artifícios para o estar no mundo, como opiatos e subterfúgios. Nesse sentido, vejamos a análise feita por Kehl no seu estudo recente de atualização do aspecto da depressão, que é de relevância em nossa pesquisa e razão de nossa reprodução do parágrafo no qual ela fala do empobrecimento da vida subjetiva:

O imperativo do gozo que circula nas sociedades capitalistas do século XXI não aboliu a dívida simbólica nem anulou a principal característica do sujeito da psicanálise – o conflito psíquico. Por outro lado, a equivalência entre os ideais de felicidade e a supressão do conflito constrói a perspectiva fantasiosa de que o sujeito possa se tornar idêntico a si mesmo, anulando sua divisão originária. O empobrecimento

da vida subjetiva que resulta das diversas estratégias contemporâneas de anulação do conflito – seja por via medicamentosa ou pela adesão sem reservas às ofertas de gozo em circulação no mercado – é cúmplice do atual crescimento dos casos de depressão (2015, p. 217).

Os personagens ora estudados buscam seus subterfúgios ou, para falar como Kehl, procuram suas estratégias convenientes à anulação ou amenização de seus conflitos. Colhemos no *corpus* que, com exceção de *Desumano* – obra em que o narrador protagonista não recorre, substancialmente, a qualquer tipo de alívio ou escape e que talvez apenas possamos apontar sua satisfação em perder algum tempo de sua vida perseguido, tumultuando e tirando a vida de formigas –, nas demais sempre aparece uma forma de tornar suportável, pelo menos, a própria existência por determinados meios. A situação encontrada em *Desumano* sugere que a ausência da busca por subterfúgio para a vida, que Márcio reconhece ordinária, coloca o personagem no centro de um conflito, que é ele próprio. Seus rompantes por dar murros na parede ou enfiar taco de sinuca na garganta de homem em bar são alimentados por sua mente; a mesma mente que se mostra capaz de se recusar ao afeto. Lembremos que a simples beleza que Márcio vê em Luísa é considerada uma armadilha da qual ele sente necessidade de reagir, antes que ela lhe atingisse. O personagem possui grande autocontrole de seu comportamento e mostra possuir condições de conter os desesperos que às vezes sente. Sintetizando, ele tem controle sobre sua mente, mas sua mente é tendenciosamente assassina, sem que seja influenciada por qualquer tipo de substâncias adicionais.

De acordo com os apontamentos que fizemos, a maior incidência na busca por subterfúgios é em relação ao uso de bebidas alcoólicas, que ocorre em seis dos onze livros. Em seguida, em cinco, há a recorrência ao uso de drogas e ao hábito de escrever; em quatro livros, os personagens recorrem à igreja ou aos santos; em três livros, aparece a busca por medicamentos do tipo ansiolíticos; em um romance são citados os remédios Prozac e Viagra. Os personagens buscam também, com menor incidência: abstrações; espiritismo; guru, mentor, filósofo de auto-ajuda e pais de santo; intrusão em livros; leitura de romances, numerologia, regressão, orgias, tarô e uso da internet / jogos. De forma marcante, também acontece em sete romances, às vezes, sistematicamente, a prática de inventar, imaginar coisas e cenas. Em *Galileia*, exemplificando, o protagonista Adonias imagina várias situações; mas há personagem que cumpre exata e especificamente esse papel. Trata-se de Júlia, que conta histórias na fazenda e todos têm o maior

interesse por ouvi-las: os mais velhos, crianças e até os animais. Adonias anota o seguinte, recuperando o passado: “\_ Vocês querem ouvir histórias? Odiava a pergunta. Por qual outro motivo estaríamos ali esperando, enquanto ela enchia a barriga na cozinha?” Júlia, em todo o caos daquela família, leva experiências diversificadas a eles:

Em seguida ao prólogo, vinham os contos. Havia exemplos, histórias religiosas, de encantamento, de animais, de adivinhação e morte. No fim da noite, para amedrontar nosso sono, ela contava em voz grave os acontecidos com demônios e almas penadas. Júlia parecia um baú sem fundo [...] como se fosse uma Sherazade sertaneja (BRITO, 2009, p. 122).

Para melhor compreendermos o interesse desses personagens por histórias inventadas, que ocorre, inclusive, em *Manual*, *O falso*, *Eu receberia*, *Desumano*, *O filho*, *Rita* e *Infâmia*, podemos pensar no aspecto da humanização, do conhecimento das experiências de mundos tão distantes e tão próximos; na alteridade, conforme menciona Gumbrecht. Outro autor que tratou disso em recente publicação foi Vargas Llosa e o que ele expressa, nas palavras que transcreveremos a seguir, são muito apropriadas aos contextos aqui estudados: “Quem busca na ficção aquilo que não tem diz sem precisar dizer ou sequer saber, que a vida tal como é não nos basta para saciar nossa sede de absoluto, fundamento da condição humana, e que ela deveria ser melhor”. Não por outro motivo, escolhemos como epígrafe ao nosso texto sobre *Galileia*, a frase do narrador Adonias, que traduz, de forma bem aproximada, o sentido apontado por Llosa: “onde não há esplendor, inventa-se”. Llosa opina que “Sem as ficções, seríamos menos conscientes da importância da liberdade para que a vida possa ser vivida e do inferno em que ela se converte quando é controlada por um tirano, uma ideologia ou uma religião” (2010, p. 19).

Samuel, Cauby, o narrador de *O filho* e Régis são os que recorrem às figuras de mentor, filósofo de autoajuda, guru e pai de santo, respectivamente. São entidades que se assemelham, no sentido da função de conselheiros que desempenham. No caso de Cauby, ele é amigo de Schianberg, o autor de livro de autoajuda ao qual recorre com frequência, mesmo reconhecendo que o filósofo é “psicanalista doidão” e que “andava meio nômade pelo mundo”. Sua importância é tal a Cauby que o livro de Schianberg foi salvo por Decião, o vizinho, juntamente com dois outros bens relevantes ao protagonista, do fogo criminoso que destrói sua residência.

O mentor Mário, personagem de *O falso*, é mencionado como alguém que fala da vida pelo viés da experiência; que talvez fosse professor aposentado de História. Só que a certa altura, Samuel diz que Mário foi invenção sua, “a partir do marco 0 de sua imaginação” (Santiago, 2004, p. 163). Como se o restante não tivesse sido, notemos! O guru do livro de Tezza não é tão solicitado por seu narrador quanto o mentor Mário foi para Samuel, mas aquele chega a dizer que precisa procurá-lo para “de certa forma, receber sua bênção” (Tezza, 2007, p. 25).

No caso de Régis, a visita ao pai Joel é feita a contragosto, afinal, sua crença é na medalha que carrega no pescoço, com pingente de Jesus Cristo, e que beija diariamente. É de se registrar que a entidade pai Joel acerta sobre a situação que detecta ou que deduz, inteligentemente; sabe que os dois à sua frente (Régis e Celso) são do crime e se estavam ali diante dele é porque sentiam alguma insegurança e fragilidade. O pai de santo acerta no que diz para Régis, embora o engane quanto a resolver o problema mantendo uma ave! Por outro lado, a proteção do Cristo na medalha de Régis acontece ao personagem até o instante em que a perde. Depois disso, Régis recebe tiro no peito.

Cauby declara não saber em que acredita, que talvez na beleza. Apresenta-se corajoso e confiante por ter enfrentado até o fim, como ele diz, todos os tormentos que a cidade e os homens do local produziram, como também se mostra frágil. Entendemos que essa fraqueza decorre do fato de o personagem recorrer aos argumentos baratos do psicanalista e por se manter embriagado e/ou dopado pelo uso das maconhas que ele cultiva em seu quintal, depois queimadas pelos embrutecidos homens da região. O uso das drogas e do álcool, por parte de Régis, tem caráter diferenciado do vício; ele está ligado também ao comportamento de desafio, de poder e da intimidação; é parte do estilo de vida que adota. Sem caráter, não deixamos de verificar que ele é também vítima do que tantos estudiosos desses tempos flexibilizados vêm apontando, e que Kehl sintetizou. Seu desejo de consumo é altíssimo e extrapola as suas necessidades e as de sua família. Ele e seus companheiros da facção ficam imprensados entre o desejo de exhibir suas motos e armamentos caríssimos e a obrigação de conter o exibicionismo para não despertar desconfianças. No entanto, eles sempre deixam que fale mais alto a ostentação e, em consequência, os riscos de serem pressionados crescem também às alturas.

A escolha por tal tipo de vida, na bandidagem, com os objetivos rasos e de curta duração, é uma escolha fracassada por si mesma. Com exceção de Aninha, do policial e

do delegado, todos os personagens proeminentes de *Manual* restam mortos na história. Eles se matam uns aos outros, a depender de uma suspeita, de uma disputa; de comparações, podem passar a inimigos, cuja solução é o assassinato. A força bruta que ostentam não vale nada diante de projétil bem direcionado. De Donskis obtemos a deixa: “O mal assume a máscara da fraqueza e ao mesmo tempo é a fraqueza” (2014, p. 17).

Escrever é também um artifício – claro que em patamar diferente dos demais – utilizado por personagens do *corpus*, com caráter de escape, uma necessidade à sobrevivência. Ocorre em *Obsceno*, nesse caso, como alternativa à vida da narradora, que prevê, no futuro breve, ser sua única alternativa; em *O filho*, também como atividade profissional; em *Infâmia*; em *Rita* e em *Galileia*, como parte da vida dos respectivos protagonistas. Evidentemente, as ocorrências não se igualam. Em *O filho*, o narrador se alimenta da escrita e tem, com esse seu hábito, uma relação tão estreita que é também de entrega, enfrentamento, recusa e aceitação. Escreve “como quem escapa do mundo por um túnel secreto” (Tezza, 2007, p. 65); para aliviar a tensão, “como um escapismo, um gesto de desespero para não viver” (p. 125). Quanto à personagem Rita, seus diários são seu diálogo com o mundo; são palavras quase jogadas fora, como as dita a Pet, seu companheiro de moradia. O papel e a falta de voz desse são outros limites que se impõem em seu exílio; e se das palavras não fizesse uso, talvez pudesse decretar sua morte interior, já que socialmente, em termos, não existe mais. Como presume o historiador Judt (2013), “*Writing for the desk drawer becomes a sign of inner freedom*”. Condição perdida por Rita.

Em *Galileia*, Adonias não demonstra recorrer com frequência à escrita, até declina, como vimos, de ser cronista. Na verdade, a ação em si não consta da obra. Seu tio Salomão é quem indaga, por ter ouvido de Davi, se Adonias está de fato escrevendo um livro. O narrador é breve ao responder: “Tento escrever, mas não é fácil” (Brito, 2009, p. 164). A escrita, como forma de escape, pode ter múltiplos significados, objetivos e desfechos; e assim como ocorre com alguns outros tipos de artifícios buscados pelos personagens, escrever não é sinônimo de salvação. Lembremos de Luís da Silva, em *Angústia*. Como lhe foi penoso e denso o seu exercício e trabalho com a escrita! E os bestiários que escreve o personagem de Houellebecq, que lhe roubam horas de sono, dedicando-se a elaborar ora uma meditação ética, ora um panfleto político violento, como ele traduz seus escritos. Escritos que restaram abandonados.

Silva (2002), em estudo publicado sobre jornalismo e literatura, põe em destaque certos aspectos importantes à noção da densidade e do ato da escrita. “O que escrever quer calar?”, ele indaga inicialmente. Diz que o jornalista com experiência sabe que “escrever significa omitir por seleção” e que o texto só se dá à compreensão pelas entrelinhas se dele houver “domínio profundo”. Para refletir, diz que o “importante é saber se escrever é expressivo ou inexpressivo”. Indaga: escrever “cura ou mata? Emancipa ou ilude? Forma ou deforma?” (pp. 47-48).

Se fosse chamado a responder esses questionamentos, o protagonista Manuel Vilhena, provavelmente, teria respostas tão contraditórias como as indagações. Ele cria apanhado de narrativas, discursos aparentemente diferenciados quanto ao sujeito que fala, demonstrando crer, em absoluto, no poder da escrita insistente, na possibilidade de formar, na expressividade e na cura de males pessoais e sociais. Além disso, Vilhena comenta sobre começar a escrever suas memórias, elas também importantes à finalidade perseguida. Só que ele, em defesa de sua tese, apresenta, pelo menos, duas outras passagens que resultaram de forma diferente da pretendida e, portanto, têm o significado de que escrever pode matar, pode receber inexpressividade, pode iludir, pode deformar. Referimo-nos, por exemplo, ao descrédito que Vilhena atribuiu aos escritos de Cecília, sua filha e que acabou resultando, por outras conjunturas também, o resultado mais trágico ao ser humano: o suicídio. Reportamo-nos ainda às falsas cartas, atribuídas a Arthur Bernardes; fato histórico que Vilhena levanta como repugnante e que envolveu jornal de circulação nacional na produção e/ou na divulgação do caso. Este episódio é parte dos argumentos que serão utilizados pelo narrador e seu neto na produção do filme.

A opção – seja ela deliberada ou parcialmente deliberada, forçada ou parcialmente forçada – por determinados artifícios à sobrevivência nos ajudam a perceber que no *corpus* há personagens que optam ou pelos meios extremos ou pelos da intelectualidade. Essas possibilidades são mencionadas e estudadas por Wilson no livro em que trata do *outsider* na literatura. Vimos que também ocorre a opção, a um só tempo, por esses dois caminhos, que estão sujeitos a tantos outros e a resultados provisórios.

Quanto aos resultados encontrados, veremos agora a respeito das questões nacionais nos nossos textos romanescos e a forma como elas ocorrem em cada trama, pela importância para nossa finalização. Começando por *Obsceno*, *Desumano* e *Rita*, estes

oferecem elementos bem reduzidos e/ou encobertos, a bem dizer, e são obras mais centradas nos protagonistas e em torno deles. Claro que as ações sinalizam cenários e são prenúncios e/ou frutos das questões conjunturais de seus tempos e meios. Em *Obsceno*, o que há expressamente é o receio da protagonista-narradora em relação à cidade de São Paulo: a grande metrópole, a cidade que reforça a insegurança pessoal, que “joga na cara a sua face de concreto” (Felinto, 2002, p. 14). A concretude da cidade, com sua modernidade feroz; e as pessoas fechadas em seus guetos, ainda que residam nos centros, são imagens fieis a esses tempos, sendo tão fortes à narradora que ela associa a cidade às patas do elefante. Outra metrópole, Paris, deixa à personagem a péssima lembrança do homem ensanguentado, caído nos trilhos do metrô.

Mais quatro obras, devemos dizer, reclamam de São Paulo: *Eles eram*, *Eu receberia*, *Rita* e *Manual*. Reclamam do stress, da desigualdade, da violência, da corrupção de policiais militares da cidade, da grande concorrência e da falta de competência de alguns para viver nesse conflituoso regime proporcionado pelo capitalismo selvagem em uma metrópole. Cauby, por exemplo, escreve que lá registrou, como fotógrafo, “coisas tenebrosas” (Aquino, 2005, p. 31). A situação reclamada em *Obsceno* é parte de importantes discussões no regime capitalista, como as feitas, profundamente, por Sennett sobre o declínio do homem público e as conjunturas dificultosas que cada vez mais rondam nossas vidas e nosso futuro.

Sennett situa o tema no bloco dos “territórios concretos da comunidade na cidade moderna” (2014, p. 422) e demonstra de que forma o urbanismo capitalista impessoal age e interfere negativamente na vida em sociedade. O aspecto nocivo ocorre porque a lógica demonstrada desse urbanismo é a do distanciamento das pessoas, que se vão fechando em guetos; em especial, a classe média, que os exalta. A pessoa deixa de ganhar experiências e conhecimentos por meio da convivência com o diferente, com o vizinho e obtém, efetiva e progressivamente, o isolamento. Ganha com isso o capitalismo que aposta na despolitização e na segregação entre as classes e os indivíduos. Se as pessoas apreendem o mundo por meio do desconhecido, esse afastamento entre os homens pode significar e acentuar a perda da fraternidade, do conhecimento de si e do outro que é o que faz nos conhecermos e nos respeitarmos mutuamente. Essas perdas interferem no processo civilizatório, abrem mais possibilidades ao embrutecimento e à barbárie.

É a mesma lógica do neoliberalismo que desmembrou em tantas categorias o conjunto de trabalhadores a fim de favorecer a desmobilização ou dificultá-la à máxima potência. Inúmeras são as formas (ou rituais) para deixar cada um em isolamento. A reflexão de Sennett, feita originalmente nos anos 1970, não se invalida neste século XXI pelo avanço tecnológico extraordinário e, em certo sentido, até agrava a conjuntura. A concretude dos prédios que esmaga a narradora de *Obsceno* jamais seria suplantada pela troca de mensagens virtuais; ela mesma sugere, superlativamente, a importância do contato físico. Citemos trecho do pensamento de Sennett: “Mas pode-se argumentar que se está sendo muito idealista; a mera sobrevivência num mundo ríspido já é uma virtude” (2014, p. 424). Diz, então, que não há outra escolha que não seja a de tornar o mundo habitável.

[...] todos os termos da personalidade que se desenvolverem no período moderno, a experiência das personalidades das outras pessoas num território comunal intimista é um processo destrutivo. A comunidade moderna no que diz respeito à fraternidade parece estar num mundo morto e hostil; é, na verdade, muito frequentemente, uma experiência de fratricídio. Além disso, é provável que esses termos da personalidade, que governam as relações face a face na comunidade, façam diminuir o desejo que as pessoas têm de experimentar aqueles solavancos que podem ocorrer num terreno menos familiar. Esses solavancos são necessários para que o ser humano lhes dê o sentido de tentativas, a respeito de suas crenças próprias, que cada ser civilizado precisa ter. A destruição de uma cidade feita de guetos é uma necessidade tanto política quanto psicológica (p. 424).

Tal contexto, que tanto nos diz, que provoca o pensamento sobre esses processos de dominação a que estamos sempre subordinados, muitas vezes inconscientemente, muito nos ajuda a interpretar *Obsceno* para além do sofrimento pelo fim de uma relação. O abandono e a cidade de São Paulo tomam volume e expressam a realidade / verossimilhança da vida moderna com toda a sua força e dureza. Da obra *Eles eram* consta episódio em que o personagem também reclama dos guetos paulistas.

Nas páginas de *Rita* não está expressa outra questão nacional relevante, pelo contexto e pelo retiro da protagonista. Já *Manual* levanta o problema do desemprego e o desamparo político, social e no âmbito da educação daquela parcela da esfera social periférica; além de, claramente, posto que é sua temática, exibir a vida de moradores de morros inseridos no mundo do crime a promover violência e demais atividades ilícitas, envolvendo o lado corrupto da polícia. E *Desumano*, este pouco expõe a vida pública,

mas, sim, o produto de uma sociedade bem pouco sadia: o personagem Márcio, tão normal e assassino. Um homem comum.

No livro *Eu receberia*, apenas os personagens Cauby e Altino tecem comentários acerca da política brasileira, além das hostilidades do local que mostram a guerra pelo ouro e os conflitos entre classes, dos quais já tratamos. Altino conversa com Cauby e diz que tudo estará perdido, enquanto o país ficar fazendo as vontades do “estrangeiro”; e chama o Brasil de “paiseco” (Aquino, 2005, p. 29). Aliás, em *Eles eram*, o personagem Rick, do episódio “Newark, Newark” também se refere ao Brasil como um “paiseco de merda” (Ruffato, 2001, p. 121). Esse personagem é brasileiro e, sob o argumento de que não conseguiu uma vida melhor por aqui, mudou-se para o estrangeiro e está “Arrumado, em três anos de Nova York”. Mora em bom apartamento, com o salário de chapeiro e consegue estudar artes à noite. Quando fala do Brasil, em termo pejorativo, o faz em diálogo com o personagem Zé Geraldo, a quem convence de ir embora também porque aqui o “povinho [é] conformado, [a] elite [é] sacana”, e há também “corrupção, politicalha, bandalheira, filhadaputice, corneagem, putaria...” (p. 121). Alguns personagens mencionam e também se queixam de que o país não melhora, “entra governo, sai governo, muda o quê?” (p. 36); em tal episódio, com vários discursos misturados, há também burgueses reclamando da violência, do aspecto ruim da cidade, ao tempo em que falam de seus filhos estudando no exterior; outra voz diz ser necessário inventar uma nova civilização.

O narrador de *O falso* conclama seu leitor a lhe apontar o nome de político brasileiro que não tenha “o rabo preso” (Santiago, 2004, p. 94); e depois amplia seu chamado, incluindo o “administrador da coisa pública”. Pede para que citemos para ele algum nome que também não esteja envolvido “numa fazenda de café ou de algodão, numa casa-grande nordestina ou num seringal” (p. 103), pois para o narrador, desde o período do Brasil Colônia, o país atende aos interesses dos latifundiários. Páginas adiante, Samuel chama atenção para o aspecto da tolerância do brasileiro para com as coisas da nação, dizendo que ela é divulgada em “canções engajadas” e nos “hinos patrióticos” nas praças públicas ou “sob o toldo do circo”, tal qual “dizem os inumeráveis intérpretes do Brasil” (p. 182) a respeito do homem cordial. Em sua pretensão, Samuel diz que quem lhe fornecer um nome honesto receberá dele o cetro do mundo, como se o detivesse.

A trama de *Infâmia* identifica problemas nacionais, apontando diretamente as falsas denúncias que envolvem a cena política e toda a nação. Vilhena diz que a produção do filme terá maior significância, caso a equipe consiga verificar “se existe um padrão brasileiro para [as] falsidades” (Machado, 2011, p. 87) que ocorrem com frequência e qual seria tal padrão, com nosso esclarecimento de que acabam de comentar sobre o evento ocorrido com o ex-presidente Arthur Bernardes. O neto de Vilhena concorda com o comentário e tenta acrescentar algo: “A existência de algumas constantes na empulhação nacional, típicas de nossa cultura de espertalhões explorando a ignorância alheia...” (pp. 87-88). A frase não é completada pelo fato de o narrador – que nesse momento não é Vilhena – interferir com a anotação de que esse percebia “no ar o risco que essa reação entusiasmada embutia”. O embaixador Vilhena considera que é preciso muita cautela com o tema, para não cair na “pregação” (p. 88). Esses personagens acreditam que podem encontrar explicações para essas ocorrências sucessivas verificando acervos sobre a história do Brasil.

Em diálogo familiar sobre o tema, os personagens comentam que certas situações criadas sob calúnias “ainda contribuem para a desmoralização da democracia, espalhando a convicção de que o Congresso não vale nada, o Judiciário não faz coisa alguma, não adianta ter leis, ou todo político não presta” (p. 87). A temática desse texto romanesco inclui, de forma acentuada, a crítica ao papel midiático, sendo levantados os seguintes problemas: a cobertura de acontecimentos feita pela mídia fica a depender do partido ou da posição política daquele que é acusado; que existe um padrão de “queimação”; que muitas calúnias ocorrem em defesa de interesses, por ressentimentos, com a “plena consciência do mal que pode causar” (p. 171) a uma pessoa. Como dissemos anteriormente, *Infâmia* está a falar também de caso recente da política brasileira, ocorrido em 2006; por todas essas razões, realçamos a relevância do tema, que se mostra de fato recorrente e que dá sinais graves à nação por interesses das grandes elites dominantes, além de provocar, cada vez mais acentuadamente, o descrédito total na grande mídia pela falta de ética e de isenção política, justo onde ela deveria ser imprescindível. Quanto à procura de explicações em acervos diversos que possam apontar se existe o padrão brasileiro, a medida parece-nos um tanto quanto vã e tola, mas não deixa de possuir parcela de positividade, haja vista os argumentos levantados sobre a existência de provas de falsificação documental, no caso das referidas cartas.

Em relação às obras *O filho*, *Galileia* e *Mundo*, as questões nacionais são também colocadas de forma acentuada. De início, destacamos que o narrador de *O filho* reclama da elite brasileira, que avalia ser tosca, grotesca e possuidora de ignorância assustadora; e que, de forma persistente e emaranhada, ela é “corrupta e corruptora em todos os mecanismos de poder do país, que por sua vez se fundem na outra ponta com a bandidagem em estado puro” (Tezza, 2007, p. 130). Dizendo isso, o narrador nos remete, imediatamente, à obra *Mundo*, pelo conteúdo e sentido de sua trama, e nos remete ao episódio de *Eles eram*, recém-citado, pois Tezza também se queixa de que o país não sai do lugar com os pactos sociais que estão sempre voltados a defender o próprio Estado e seus aparelhos. Esse narrador diz que nem os “grandes projetos políticos do século XX”, nem “o jeitinho brasileiro”, nem ele próprio, “como cidadão letrado” foram capazes de desembaralhar as “cartas”, que ele diz embaralhadas há tempos e pioradas com a ditadura. Ele conclui que ficamos perdidos devido à nossa vocação, “nem tão secreta” assim, para o crime. Ao fechar seus argumentos, fala de triste lembrança de certo Ministro da Justiça que se calou em importante momento da vida pública e conclui, então: “Não temos nada a declarar. Fodam-se, que eu vou cuidar da minha vida” (p. 148). A propósito, isso traduz o que faz o também letrado Cauby (*Eu receberia*), aquele que se situou na calda da mansidão: possui o discernimento para compreender a situação do país e outras compreensões, mas opta por cuidar apenas de sua vida particular.

Com a constante objetividade, *Mundo* vai demonstrando que, na história narrada, é parte da cultura brasileira “roubar, sacanear”; não se refere ao Brasil como *paiseco*, mas diz que o “Brasileiro é assim, escroto mesmo” (Melo, 2010, p. 9), ou seja, dotado de péssimas qualidades, como indica o significado vulgar da palavra. E são tantos os ladrões, os escroques, assassinos, que se torna impossível prender a todos. O país é racista, por tradição; a polícia é parceira em crimes; os comércios ilegais tomam conta das estradas, como os de acetona (para a Bolívia); os de madeira, haja vista o leilão da Amazônia, o violento desmatamento que o personagem Josias (motorista de caminhão que leva Máiquel do acampamento do MST em Rondonópolis para Cuiabá) enumera, os dribles ao Ibama; e o narcotráfico, com toda ênfase. Desmontes de caminhão, com alteração de chassis, mudança de placa, tudo “legalizado” e ataques entre quadrilhas inimigas são também problemas comuns verificados por Josias, que fala sem parar devido ao rebite que toma para se manter acordado. Esse personagem cita várias cidades da região

norte como locais que, em tempos passados, eram de difícil acesso devido às intensas matas e que hoje são “só desmatamento”. Diz ele: “A floresta que se foda essa é a política dos nossos políticos” (p 103). E essa é também a realidade das cidades mencionadas, bastando pesquisar em fontes confiáveis ou verificar *in loco*.

Nessa mesma obra, a elite do Brasil é mais uma vez criticada, assim como os políticos, por intermédio do personagem Rôni que dá várias informações para Máiquel durante o percurso da carona de Santa Cruz para Belém. Sobre o consumo de coca no Brasil, ele diz: “Os nossos ricos ainda estão no esquema foda-se. Continuam uns escroto, essa é a verdade. São corruptos, ladrões, cheiradores de pó. E a droga vive disso, de gente ruim. De bostas como os nossos políticos” (p. 154). Um pastor sem nome diz, em pregação na igreja Jardim Florido, que o Brasil deu o azar de não ter sido colonizado por “hebreus. Ou pelos alemães. Holandeses”, pois, assim, seríamos “Primeiro Mundo” (p. 166); para ele, além disso, o problema do Brasil é a igreja católica que implanta muitos feriados, o que impede Deus de ajudar os brasileiros. Essa anotação sobre o argumento do pastor cabe no bojo das críticas do personagem Máiquel a todos os pastores e às igrejas que enganam os pobres fiéis, tema já abordado, e que é, certamente, outra questão problemática em cena.

A chegada da modernidade ao Ceará e à fazenda Galileia é o ponto explorado por Brito, confrontando-a com situações enraizadas e que se recusam a morrer. Porém, Adonias, dialogando com seu primo Ismael, fala de certos problemas, que atingem o Brasil. Reclama, esse narrador, que a Europa “faz questão de ignorar a cultura do Oriente e da América do Sul”, o que é parte de concepção preconceituosa do Ocidente em relação ao restante do mundo; observa que os brasileiros são vistos como pobres que, em parte, tiram os empregos dos nativos ou que, simplesmente, ocupamos funções que eles não aceitam fazer; por fim, há preconceito no trato. Os primos têm experiência no exterior, inclusive Davi, que também comenta sobre tais questões em seus escritos, ou seja, a dubiedade dos europeus em relação aos estrangeiros, não apenas brasileiros, mas também africanos. Davi se considera vítima e critica a invenção da classe média, em suas palavras, de que é preciso enviar os filhos para fora do Brasil para que estudem por lá; chama isso de “praga”, que essa “moda é um subproduto do colonialismo, de quando os senhores de engenho mandavam os filhos para a Corte” (Brito, 2010, p. 193). O fato é que Davi presencia cenas de humilhação e preconceito a estrangeiros, dizendo doer

mais assistir um conterrâneo pedir “esmolas em Paris do que numa esquina de São Paulo” (p. 195). Esse personagem vive uma realidade no exterior e conta outra versão a seus familiares no Brasil; como narrador, fala de suas experiências de exílio, que sempre provocam saudade nas pessoas. Davi não sentiu saudades do Brasil, diz que sofreu “apenas de melancolia e carência sexual” (p. 196).

Cada um desses problemas tem inúmeros desdobramentos e complicações, como sabemos; e o que cada autor escolheu falar nesses primórdios do século XXI, de fato, atinge a vida pública, de forma particular e coletiva. São temas lamentáveis a gerar equívocos de toda ordem porque revelam falhas diversas – no campo da educação e da cultura, por exemplo – que precedem e acabam gerando tantos outros gravíssimos problemas. Restringindo-nos ao desenvolvimento de nosso tema, devemos pensar, portanto, sobre que forças devemos ter para não nos deixarmos quebrar diariamente; que espécie de alicerces sustentam o bem-estar em nosso país e no mundo, se eles vão sendo destruídos; que espécie de crença é eficaz; como crer nas questões da ordem e nas instituições. Tudo favorece para que fiquemos realmente perdidos, como menciona o narrador de *O filho*; é simples a constatação, mas dela não se afasta o lado dramático para pensarmos sobre o êxito ou não no futuro próximo, e no longínquo, da civilização e seu gigante paradoxo.

Mas como sentem o fracasso ou o comportamento dele os nossos nobres e os nada nobres protagonistas? Sublinhamos que o personagem que mais se entrega à narrativa é o que mais fala do fracasso em sua história: o narrador de *O filho*. Esse fato parece natural, mas é bom que frisemos ser fruto das verdades contadas, como objetivo literário; nesse sentido, o narrador não trai seu leitor e nem seu intento: “como sempre, é preciso não mentir” (Tezza, 2007, p. 109), ele diz. O narrador chega a pensar – um pouco como Márcio (*Desumano*) – que os afetos estão a lhe imobilizar e a lhe jogar para trás; e não é uma rede qualquer, mas “uma rede tentacular de afetos, de que até o fim da vida ele jamais se livrará completamente” (p. 33). Lembremos, por curiosidade, já que trouxemos como referência o narrador de *Desumano*, que o meio utilizado por Márcio para desvencilhar-se dos perigos do sentimento de afeto foi o assassinato dos responsáveis por despertarem nele esse sentimento.

Quanto a Tezza, ele eterniza os afetos em sua vida, que lhes serviram, inclusive, de limites, muitas vezes, o que é tão positivo. Depois que se casa, por exemplo, sabe

que está integrado ao sistema (p. 35), que assinou toda a papelada necessária ao casamento, que se sente sem competência para sobreviver (p. 33), que não tem “nenhuma perspectiva” (p. 35), mas a rede de afetos está atrelada ao seu viver. Possui trajetória de vida com dificuldade em vários sentidos, o que lhe coloca no terreno da normalidade; anota, com amargura, ser até um pai sem filho, sempre resgatando a sensação de incompletude em sua vida. Todavia, indagamos, existe a completude em alguma vida? O narrador fica refletindo se algum dia seu filho irá falar, ler e escrever, “se civilizar” (p. 109) e, então, obcecado em não mentir, sente a realidade dura para concluir que o problema, a desconcentração e o fracasso são dele, individualmente. A situação é relativa, contrapomos, pensando em quantos filhos, livres de síndromes, são incapazes de alcançar a civilização. Felipe, pelo que descreve seu pai, é um vencedor.

Em fase anterior de sua vida, o pai também se sentiu sem rumo, um “náufrago dele mesmo” (p. 35). Isso foi na ocasião de seu casamento, quando estava, o narrador, desempregado e era inundado pela sensação de fracasso. O personagem que também se utiliza da imagem fracassada do naufrágio pessoal para se descrever é Samuel (*O falso*): “No naufrágio do barco da vida, agarrei-me à bóia e aflorei” (Santiago, 2004, p. 194). Este, igualmente, referiu-se a um casamento do qual se livrou; a bóia referida está no que chamou de “outras e originais distrações libidinosas”. Para ele, ter sucumbido ao casamento teria o efeito de “enlouquecer frustrado” (idem). Samuel julga-se em ruína e reforça, adiante, que é “dupla, triplamente fracassado” (p. 209); que o mal-estar tomou conta dele e que ele e seu pai têm algo em comum: “Não conhecer[ão] o sucesso em vida” (p. 215).

Adonias (*Galileia*) insere em sua narrativa algumas poucas circunstâncias de fracasso. Julga-se médico do tipo carniceiro, que pouco sabe; que é medíocre e que sente o gosto da derrota; alguns familiares também o acusam de não saber cuidar do avô enfermo. Quanto a Vilhena (*Infâmia*), o personagem analisa como derrota sua e particular o desfecho da vida da filha Cecília. Em *Eles eram*, no episódio “Noite”, Humberto declara sentir mal-estar e uma sensação de inutilidade que não passarão jamais; no episódio “Nosso encontro” há também, como Adonias, médico que se diz fracassado, é Pierre. Ele é do serviço público, precisa correr de um posto a outro e nunca tem dinheiro; é comunista.

Os comentários acima sobre a condição do fracasso são presentes nas obras, expressas por seus narradores; nas demais obras do *corpus* nada é comentado. Lembramos que os protagonistas não buscam de forma clara e empenhada a sua autorrealização, isso os afasta não só do movimento romântico como os coloca desacreditados, por antecipação, diante da vida. Porém, não podemos generalizar. Eis, a seguir, nossas razões para isso.

Tratemos de Máiquel, aquele que diz ter perdido a crença, que agora só acredita em úlceras; que sente saudades de bons momentos com duas ex-mulheres com quem conviveu longo tempo, mas só tem a companhia de Tigre. Com a desilusão que sente, Máiquel passa a impressão de fibra, força, segurança em si e valentia, por suas ações e disposição; porém, essas mesmas ações, como já fizemos menção anteriormente, indicam, fortemente, um fracasso de vida. O esvaziamento na vida do foragido Máiquel coloca o personagem em um redemoinho; ele também aparenta não suportar a vida que tem, não pode entrar em uma pizzaria ou em estádio de futebol em dia de jogo. Não conhece trabalho formal e vive de forma provisória, ele sim; inclusive o dinheiro que lhe sustenta – fruto de herança – está prestes a acabar, afinal, gasta com viagens, hotéis, alimentação e detetives, constantemente. E devemos levar em conta, para a melhor interpretação, que sua meta foi alcançada. Marlênio foi morto por ele. Trata-se de assassino em potencial, desistido de si e dos outros, o que fica demonstrado por sua permanente e obcecada ideia de vingança, pois o que consta a respeito de sua história é que seu objetivo – ou seja, a perseguição a Marlênio para acertar contas do passado e para resgatar Samanta e Érica de volta – é no que consiste sua vida. Tudo isso teve um fim, como foi visto, pelo pavor que as duas sentiram diante de Máiquel, após o assassinato de Marlênio.

Rita, escondida no Pomar, é personagem totalmente carente de expectativas em sua vida, como Adonias. Os motivos que são peculiares aos dois, pela ausência de expectativa dos personagens – não há do que ter esperança, inclusive –, sugerem o abandono em seus caminhos. Rita também desperta a impressão de fragilidade disfarçada com o jeito bruto e autoritário de quem se sente traída pela vida. A narradora, como dissemos, vive – no tempo presente da narrativa – em isolamento; quanto à vida social, Rita transmite notícias dela em relação ao passado. Reclama de São Paulo, que não aguentava mais a vida por lá, dando desculpas para não dizer da real razão de sua mu-

dança; e comenta, irritada, sobre reclamações que seu ex-sogro lhe fazia, de que ela não ajudava André, que não tinha dinheiro para nada, nem plano de saúde, nem para roupas. Sua profissão de jornalista pressupõe que a personagem tivesse conhecimentos mais amplos; porém, seus crimes marcam divisor de água na vida da personagem, que agora se ampara em Pet, aquele que assopra e que teme a dona. Sem alicerces importantes à sobrevivência, Rita está frágil e só.

Nas memórias narradas de Samuel lemos sobre a perda de alicerces ou a fragilidade dos alicerces existentes. O personagem se deixa abandonar no jogo e na força das palavras e termina por assumir uma vida negada; há incompletude em tudo por consequência da desorganização, do desassossego. A vida social acompanha o personagem na narrativa que, já vimos, é lotada de referenciais que asseguram o seu pensar sobre a validade do tempo passado e a construção do tempo futuro. O mundo, para Samuel, é uma “bagunça inominável” (Santiago, 2004, p. 168).

Alguns personagens deixam evidente que têm suas próprias leis e nelas acreditam para agir e viver; afastam-se do mundo *real* e encontram outra verdade para suas vidas, uma verdade que lhes é presente e por meio da qual enfrentam ou vivem a vida, os problemas da vida caótica. Referimo-nos àquele tipo de personagem que parece reconhecer que, como indivíduo, nas palavras de Barral Silva, “não tem importância alguma, senão como fragmento de uma massa amorfa e consumidora, manipulada em todas as suas dimensões pela indústria cultural” (2003, p. 295).

É com a ideia da desimportância perante o mundo e do desalento que verificamos, em alguns personagens, certas características de *outsider*; aqueles que não simplesmente aceitam a vida como lhes parece viável e como de fato é a cada um, mas que veem na vida um problema para o qual não há solução. Em muitas conjunturas, o caráter do *outsider* se distancia da situação de fracasso ou não, pelo fato de se chegar ao entendimento de que “não há supremo sucesso ou fracasso” (Wilson, 1985, p. 52), afinal, a vida é como o rio, sempre a correr. O pensamento, assim considerado, é válido, mas significa deixar para ver ou avaliar a própria vida em um estágio avançado, que talvez não se alcance. Vale dizer que Wilson fez aquele comentário acerca de *Steppenwolf*, de Herman Hesse. Apontemos, então, três dos protagonistas que puderam fazer essa espécie de balanço: Vilhena, o pai-narrador de *O filho* e até Régis. Este, percebendo a possibilidade de, em breve, cair em alguma armadilha fatídica, reconhece ter feito

boa representação na sua encenação, mas diz que “havia fracassado no teste da vida” (Ferréz, 2003, p. 240). PAREI AQUI

Outras características de *outsider* são verificáveis em relação a Márcio, Rita, Máique, Adonias, Cauby e, novamente, Vilhena e o pai-narrador, principalmente pela vontade deles em entender a alma humana. Percebemos, no entanto, que muitos deles não olham para dentro e nem têm a noção de quem seja, de fato, o inimigo a ser combatido ou de que forma conviver com ele. Esse duplo desconhecimento e limitação terminam por gerar algo pior, que é o apontamento equivocado do inimigo, como acontece com Máique. Até o esclarecido pai-narrador teve momento semelhante e incorreu nesse erro quando, em pensamento, acusou a esposa pela síndrome que acomete o filho. Quanto à existência do opositor, há passagens, por exemplo, nos livros *Rita no Pomar* e *O falso mentiroso*, em que ele adquire tamanho espaço na vida das vítimas – Rita e Samuel –, por permissão destas, que combatê-lo seria o aniquilamento desses personagens.

E assim, em todas as páginas lidas, nessas histórias criadas, não lemos nada a respeito de felicidade efetiva; notamos isso também nas obras *Angústia* e *Extensão*, que adotamos. A festa frequentada pelo protagonista de *Extensão* é sombria, pelo fato de ser local de cultivo de traumas e reconhecimento de insatisfação pessoal e até vômito do protagonista. E *Angústia* é escrito sob o ponto de vista de um derrotado, que se sente um rato, não se permitindo falar em satisfações. No livro *Eles eram*, no episódio “Minuano”, uma mulher fala, saudosamente, em felicidade, que era até plena, mas agora ela vive em estado de desespero. Apenas Cauby faz referência ao sentimento de felicidade pura e desinteressada, em relação à namorada Lavínia; tal felicidade é uma promessa futura. Em *Manual*, a mãe do personagem Modelo chora de felicidade, mas a felicidade, nesse caso, é a de ter sido libertada de sequestro, que ela desconhece ser ação combinada com seu próprio filho. Se soubesse disso, provavelmente, nem essa felicidade momentânea ela seria capaz de sentir. A narradora de *Obsceno* chega a dizer que, simplesmente, trocaria tudo para ser igual às pessoas que ela considera serem felizes. O pai de Felipe, que chegou a se sentir feliz com a notícia da gravidez da esposa, muda de sentimento; ele chega a dizer que a felicidade é

um papel que representamos, o pai angustiado, a mãe feliz, a criança chorando, o médico sorridente, o vulto desconhecido que surge do nada e nos dá parabéns, a vertigem de um tempo que, agora, se acelera em desespero, tudo girando veloz e inapelavelmente em torno de um

bebê, para só estacionar alguns anos depois – às vezes nunca. Há um cenário inteiro montado para o papel, e nele deve-se demonstrar felicidade. Orgulho também (TEZZA, 2007, p. 9).

Não há outras referências a tal sensação. Márcio, quando ousa dizer de certa alegria que sente, anota que ela é uma “alegria incômoda” (Maia, 2006, p. 64). E a propósito dos prazeres sexuais, quando eles são mencionados estão acompanhados de certa carga penosa, como nas cenas de sexo bruto de Régis com a amante Vânia; ou as lembranças sexuais da narradora de *Obsceno*, que são sofridas; ou o gozo pervertido (fruto de pedofilia) do delegado de *Manual*. Também em *O falso*, o sexo é tratado de forma debochada, descolada... O mesmo ocorre em *Angústia* e em *Extensão*, ou seja, os prazeres sexuais são carregados de toda uma problemática, uma situação sofrida.

A respeito de serem ou não interpretados como personagens fracassados e/ou despreparados para a vida, defrontamo-nos com situações bem pouco objetivas, como previsível, diante de tudo o que vimos. Todos os personagens estão envolvidos com as questões de fracasso, devido aos obstáculos e aos impasses, ao dinamismo da vida. Estagná-los em uma percepção única seria ignorar a manipulação sofrida por forças muito maiores que a força individual de sobrevivência no mundo transmitido pelos autores. Seria também ignorar toda a conjuntura literária que abordamos a respeito de cada romance do *corpus* em relação à construção identitária de grande parte dos personagens, a ênfase nas tramas, às incertezas em relação ao presente e ao futuro e demais argumentos levantados.

É de se notar, por exemplo, no caso da obra *O filho*, que ao contar uma história de amor construído entre pai e filho, o pai-narrador é o personagem que mais fala em fracasso e nele observamos, de forma acentuada, o sentimento de fracasso diante dessa própria relação. Não apenas ele. Em outro romance, o personagem Vilhena também expressa tal sentimento. Nos dois casos, a situação está relacionada aos filhos de cada um, pois eles se responsabilizam por uma dada situação que não puderam (no caso de *O filho*) ou não conseguiram (caso de *Infâmia*) evitar. O pai-narrador encontrou um obstáculo, que foi a síndrome do filho; Vilhena viu em si o obstáculo a impedir o suicídio da filha.

Além desse sentimento em relação aos seus rebentos, aqueles dois protagonistas possuem visões próprias sobre os tempos em que vivem e que viveram, principalmente Tezza, de forma que acumulam angústias; e por terem percebido suas limitações perante

a sociedade, não estão confortáveis em suas vidas. Tal é a razão, também, do sentimento de fracasso. A esperança do pai-narrador está na surpresa da vida, do dia a dia, expressa na cena final, quando pai e filho assistem ao jogo de futebol. Cuidar de Felipe: agora é o que importa. Para Vilhena, a situação é bem diferente, embora não seja ele exatamente a vítima, como aparenta querer demonstrar; crê nas possibilidades de um filme sobre calúnias surtir efeito positivo na sociedade. Devemos notar que o caráter preconceituoso do personagem Vilhena, apesar de suas impressões de justiça e intelectualidade, é uma face expressiva de fracasso em sua trajetória de vida. Além de machista, Vilhena diz frases como esta, dirigida a seu neto: “Como é que uma conversa com uma serviçal faz você tomar decisões tão graves sobre seu futuro? Francamente, Luís Felipe, você me decepciona” (Machado, 2011, p. 227). O embaixador desqualifica o depoimento da serviçal ao desprezar a possibilidade de averiguar o conteúdo das palavras dela e o respaldo que teve para repassar informações ao seu neto. Assim, mostra-se limitada a sua intelectualidade, que perde espaço para dar lugar aos preconceitos.

Nos textos romanescos *Manual*, *Desumano*, *Rita* e *Mundo* ficam disfarçadas as reais condições dos personagens quanto a serem fortes para o enfrentamento da vida; a brutalidade de suas ações pode confundir e atrapalhar a percepção sobre eles, que demonstram força física, vitalidade, coragem, mas seus comportamentos são de fracasso, como vimos na primeira parte. Os quatro protagonistas dessas obras agem desafiando outras questões, atropelando qualquer outra possibilidade em suas vidas, utilizando-se da destruição como “último limite”, conforme mencionou Lévy-Valensi. Misturam-se aqui os sentimentos de fracasso pelas questões de caráter e as questões do fracasso afetivo. Este atinge, integralmente, o personagem de *Desumano*, mas também Rita e até Máiquel. Freud e Valéry já apontavam que, no campo afetivo, a nossa civilização se manteve selvagem e arcaica. Constatação que nos parece inquestionável neste século, por intermédio dos textos ora pesquisados, embora não seja algo de todo insuperável. O fracasso afetivo, como previsível, está relacionado ao fracasso emocional, e talvez possamos falar em descontrole das emoções, em desacertos entre uma dada situação e a reação atrelada a ela. Como a de Márcio, que sorri quando mata suas vítimas; como a de Paulo (de *Manual*) que também sorri quando mata sua vítima (a única); como a de Adonias (*Galileia*) que reage a certa ofensa atirando pedra no primo tão querido a ele, a ponto de considerá-lo morto; como, inclusive a do pai de Felipe. Digamos que tal con-

denação não é eterna. Cauby e Lavínia representam, positivamente, mas no contexto que exploramos, a esperança de felicidade a dois. Apenas eles.

As escuridões da vida interior e o peso dos movimentos sociais são obstáculos que Andréani e tantos outros nos demonstraram agirem de forma silenciosa e perigosa, nós acrescentamos. Observação que nos leva à narradora de *Obsceno*, a certos episódios de *Eles eram, Manual, Galileia...* No caso de *Obsceno*, os argumentos da narradora expressam o pouquíssimo caso que faz de si, sendo que tal concepção faz com que seu comportamento diante das coisas seja de um efetivo fracasso. Seu discurso já é feito dessa perspectiva, quando, na verdade, ela que está rodeada por um sistema de erros e desacertos; que sente o desamparo tão naturalizado em nossa modernidade. A expectativa de tempos melhores para essa personagem está inversamente expressa em sua receita estranha: estar sempre preparada para o pior ou matar. Se levarmos em conta a evolução das anotações da narradora, encontraremos situação mais reduzida, pois ela diz que decreta “espécie de morte a [si] mesma” (Felinto, 2002, p. 76).

Em *Eles eram* há episódios em que os personagens sofrem das três situações apontadas por Lévy-Valensi como zonas incertas em que o indivíduo tenta se situar na sua também incerta história de sujeito. Ela menciona essas zonas: fragilidade de ser biológico sempre ameaçado; precariedade histórica de estar sempre a meio caminho entre alienação e desalienação; e precariedade espiritual de homem falível e mal-informado de seus poderes. Referimo-nos, em especial, aos indigentes, que nem se dão conta dessa situação e que têm muitos outros sentimentos mais urgentes e doloridos.

O sentimento de fracasso decretado por Samuel percorre a obra, mas às vezes se sustenta apenas no “feitiço” das bem-criadas e mirabolantes frases do narrador. Dizendo que perdeu o andaime que o sustentava nas “alturas da burguesia carioca” ou que está na “sarjeta das ilusões perdidas” (Santiago, 2004, p. 110), vamos percebendo seus medos, inclusive o de enlouquecer. Diferentemente de Cauby, por exemplo, que nos parece o personagem mais preparado e destemido; este, em sua narrativa, apenas se refere a fracasso para falar do personagem Guido Girardi, por endividamento. Cauby, por outro lado, é descompromissado, socialmente falando.

O sentimento e/ou o comportamento de fracasso estão presentes nessas obras, não há dúvida, mas dizemos isso apontando que os personagens – até onde é possível pensar sobre eles – não são desprovidos de forças para lutar por eles mesmos e que onde

o fracasso não apareceu diretamente é porque os personagens são a síntese do fracasso, fruto de suas *escolhas* na sociedade bastante problemática e não evoluída em certos sentidos, sem ter vencido, ainda, questões antigas. Eles lutam a partir de uma condição de fracasso.

Anteriormente, mencionamos certa interrogação colocada por Sloterdijk: se subsiste alguma esperança de que consigamos dominar as atuais tendências embruteecedoras entre os homens. Pensando nessa instigante possibilidade, a partir desses romances que contribuem com o cenário de inauguração do século XXI, alguns exemplos apontam para a expectativa positiva em relação a isso. Ocorre que essa expectativa não corresponde à maioria dos romances; em geral, pelo que lemos, o embrutecimento é verdadeira bola de neve crescendo diante de nossos olhos...

Não devemos ignorar os aprendizados iniciais e fechar nossos olhos para a outra leitura sobre o aspecto do fracasso e de sua expressão na vida. Devemos, sim, crer na possibilidade positiva de novo recomeço, de circulação da vida, de superação e esperança. Há utopia nisso, sem dúvida. Estamos abalados e na espreita... Citemos, do escritor Brito (2009, p. 28), certa passagem de *Galileia*, em que ele apresenta a afirmativa: “A farsa nos mantém unidos”. Esse é o pensamento que temos no momento, com nossa reflexão voltada aos estudos da ficção e à esperança utópica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora que, em tese, finalizamos nossa pesquisa, torna-se perceptível que as onze obras são de fácil assimilação, mas bem complexas quando passamos a interpretá-las à luz de uma realidade dura e embaraçada em paradoxos, como vimos nessas páginas todas, e quando passamos também a tratá-las com a responsabilidade que esse momento exige de nós. Então, cada narrativa se transforma em um texto romanescos de amplos e complicados sentidos, com personagens importantes a oferecer diversidade de questionamentos e incompletudes; tramas riquíssimas quanto à contemporaneidade; e mais um emaranhado de conjunções.

Os autores das onze obras, aqui misturados em seus graus de experiência como escritores de ficção, precisam ser efetivamente ouvidos nos intentos literários que produzem, pois são, todos, importantes em suas criações, pelo silêncio que criam; pelo barulho que fazem; pelas dúvidas que suscitam; pelo impacto que causam; pelo sangue que deixam escorrer; pelas vítimas que prevalecem; pelos heróis que não podem existir; pelos caminhos que não são encontrados; pelas inúmeras referências resgatadas da vida e da arte; pelo amor e pela esperança que não se fazem ausentes.

Nós lemos a respeito de, pelo menos, 832 personagens. Anotamos e registramos, cuidadosamente, cada um deles, com suas trajetórias nas narrativas como um dos métodos que adotamos para nossos estudos. *Eles eram muitos cavalos*, em seus quase 70 episódios curtos, trata, aproximadamente, de 200 personagens. Os livros *Obsceno abandono* e *Desumano* possuem 18 e 26, nessa ordem. *Rita no Pomar* apresenta 38; *O filho eterno*, 47; *Infâmia*, 54; *O falso mentiroso*, 60; *Galileia* e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* se equiparam, com 82 e 84 personagens, respectivamente; *Mundo perdido*, 91; e a que tem o maior número é *Manual prático do ódio*, com 132 personagens.

Detalhamos essas informações a título de certa prestação de contas. A elas, acrescentamos que os livros totalizam 2.090 páginas, que, sinceramente, não consideramos um peso excessivo e desagradável; o peso, a gravidade, está na trama da maioria dos textos romanescos aqui presentes, nas dores que alguns amargaram, nos destinos sombrios que resta a certos protagonistas e em muitas outras ações. Todo esse conjunto gera um quadro literário triste, preocupante e sem moldura. Quando lemos sobre os ra-

tos comendo chupetas já molambentas e mordendo bebês (*Eles eram*); quando lemos sobre o homem que, por vingança, decide matar cinco membros de sua família e cinco da família que o adota (*Galileia*); quando lemos que o personagem Mágico é todo destruído e colocado em churrasqueira (*Manual*); que Márcio empurra o pai precipício abaixo e sorri da cena; e que depois golpeia a mãe com faca de cozinha (*Desumano*); que a ex-jornalista Rita mata a mãe e outras três pessoas, por vingança (Rita); que Máiquel coloca essa mesma questão – a vingança – como a ação mais importante de sua vida (*Mundo*); que Cauby é apedrejado por uma multidão ensandecida, chega a perder a visão de um olho (*Eu receberia*); que mulheres são estupradas e violentadas física e emocionalmente por homens que se impõem pela força aparente e que são sempre amparados pela sociedade capitalista e patriarcal (*Eu receberia*, *Infâmia*, *Eles eram* e *Galileia*); que a mulher de *Obsceno* tanto teme o desamparo na vida; ou quando lemos sobre homens que sofrem por calúnias irreversíveis por toda uma vida (*Infâmia*), então, reconhecemos o verdadeiro peso das páginas estudadas.

No parágrafo acima não mencionamos *O falso* nem *O filho*. As duas obras apresentam as memórias de seus narradores que, por sua vez, não têm o perfil nem histórico de falta de caráter, envolvimento em crimes, nem outras descrições que sensibilizem negativamente mesmo que sejam, sim, lotados de dores. Curiosa e respectivamente, um narrador reclama a falta de um pai verdadeiro e o outro reclama a falta de um filho de verdade. Essas obras emocionam, sendo que, em suas formas tão díspares, muito se aproximam das questões íntimas do homem.

As questões nacionais levantadas em cada obra, pontuais ou gerais, além das que são subentendidas nas tramas, têm seus pesos e dão sua enorme contribuição à atmosfera nebulosa que nelas encontramos. Os temas arvorados são de grande importância nas narrativas e ao entendimento do papel que cumprem seus agentes; eles não se afastam de situações corriqueiras da realidade, e não são, portanto, estranhos a qualquer um que leia essas obras. Há de se perceber, todavia, que a má leitura sobre algumas delas poderá gerar uma continuidade de pensamentos e ações já naturalizadas que só contribuem para a perpetuação e mera reprodução e/ou reescrita de concepções que, acreditamos, precisam ser transformadas. Além do mais, lembremos os comentários de Bauman (2005,4 p. 183), no nosso primeiro capítulo, a respeito das inconveniências da emissão de uma mensagem dirigida a um leitor desconhecido, cujo resultado pode ser desastroso.

Vimos, por exemplo, que alguns autores – Melo, Ruffato, Santiago, Aquino e Machado, principalmente – trataram em seus romances, dentre outros temas, da questão da corrupção no Brasil e a suposta esculhambação geral dos brasileiros quanto às mais baixas ações – fitas, para falarmos como Ferréz, inspirado por Górkki. Tal assunto está bem visível, por exemplo, em *Mundo*. Vimos também, e não vamos aqui reenumerar, a forma desacreditada com que são mencionados os políticos. Assim, muitos personagens aproveitam a desordem, que dizem generalizadas, para piorar o cenário e se entregarem, definitivamente, a ela e à balbúrdia. Se a literatura tem o poder de influenciar a elite pensante e dominante, como argumenta Fernandes (2007), por exemplo, e como vimos nas várias obras de cunho teórico aqui estudadas, deve ter também para confundir o leitor conservador, apressado, preguiçoso, e/ou leitor sem caráter. Nesse sentido, com exceção de *O filho* e *Infâmia*, e também, até certo ponto, de *O falso*, os argumentos dos personagens favorecem a reprodução de chavões não saudáveis a uma pátria que não deve querer prosseguir com imagens às vezes forjadas e sempre generalizadas de que o brasileiro não presta e coisas assim.

Tomamos de Souza, para registrarmos a complexidade de conteúdo que é tantas vezes vulgarizado e passado adiante de forma leviana, que o “tema da corrupção só pode ser usado para enganar e manipular porque a definição do que é corrupção é arbitrário e pode ser aplicado ao bel-prazer de quem realiza o ataque” (2015, p. 253). O sociólogo assegura que “a corrupção, entendida como negação do ‘*fair play*’ é endêmica ao capitalismo”, aventa que, hoje, o capitalismo “monopolizado” é capaz de não apenas maquinar “balanços falsos de empresas e países com interesse de lucro [como de] cria[r] a ilusão de que grandes empresas e bancos fraudulentos são ‘muito grandes para quebrar’ [...] ele cria o patamar de preços que deseja sem qualquer relação racional com custos efetivos” (p. 255). Essas anotações, que trazemos de Souza, têm o propósito de demonstrar como certos temas da vida pública não devem ser tratados sem a devida atenção e nem de forma simplista. Reportamo-nos ao *Infâmia*, por exemplo, pois, embora critiquemos a forma excessiva e professoral de mensagem, o livro não se abre a receber interpretação irresponsável do tema.

Outro grande peso que verificamos, nesse diálogo entre ficção e realidade, está no livro de Ferréz, onde as personagens crianças e pré-adolescentes estão, em grande parte, fora das escolas, perdidas, vivendo à mercê dos acontecimentos e das oportuni-

des mais fáceis. Essa é também a grande tristeza, dentre as inúmeras que por aqui lemos, posto que a escola, inegavelmente, é a verdadeira instituição que educa, humaniza e civiliza; capaz de abrir caminhos promissores e, portanto, formar homens e mulheres também promissores. Não deixamos de reconhecer que, em muitos casos, ela não é suficiente para impedir os descaminhos. Tezza foi um dos que apontou esse caráter da escola justamente para declarar que, no seu passado, deixou de cheirar produtos químicos porque teve boa escola, casa, mãe e família.

Acreditamos que os sentimentos, as sensações e os comportamentos de fracasso que estão presentes nos textos, e pela forma como ocorrem, não podem ser atribuídos isoladamente a cada personagem, no sentido da responsabilidade, em razão de tudo que vimos até aqui, mas fiquemos – para sintetizar – na falta de alicerces sólidos e consistentes e às transformações que ocorrem em meio ao capitalismo a ditar e a estabelecer duras normas e conjunturas.

Os protagonistas que estudamos devem compor o cenário da literatura brasileira como personagens que procuram, nas suas inúmeras limitações, fazer algo por suas próprias vidas, ainda que isso tenha significado e gerado grandes tragédias, sofrimentos, desamparos, inquietações, acomodação para viver um grande amor, anulação de uma vida para cuidar fervorosamente de um filho, perder o rumo da vida, apostar nos poderes da arte, enfim...

Pela verossimilhança, essa pequena parcela de romances publicados nos primórdios do século XXI deixa, no geral, imagem ruim de nós mesmos, enquanto homens e mulheres no mundo a construir a civilização, agora com novas consciências sobre os direitos dos próximos e novas tecnologias. Por outro lado, expressar todas essas facetas contemporâneas é atitude positiva, que acreditamos poder estar amparada no princípio esperança e na crença nas possibilidades oferecidas pelos textos ficcionais preocupados em produzir sentidos importantes ao mundo real. O desafeto – marca de *Desumano* – é um desses sentidos; o afeto – marca de *O filho eterno* – é outro. Nenhum deles deve ser desprezado em uma análise crítica.

Quando iniciamos esse trabalho literário, falamos de um angustioso dilema. Ele consiste no desejo de acreditar no homem, na sua bondade e moral, nas suas criações e sonhos e no não vislumbramento de como realizar esse desejo, de forma plena, quando parecem tão aguçadas as nossas brutalidades no tratamento das questões humanas, na

tentativa de solução para tão gigantescos problemas que nos atingem. Esse dilema persiste diante dessas obras de ficção, tão duras em suas realidades.

Anotamos as palavras de Strausz cuja afirmação que elabora é um resgate importante para esse momento, posto que é um chamado à realidade àqueles, como nós, que se atrevem a examinar criticamente as produções literárias de seu tempo:

A literatura é o espaço em que podemos afirmar a impossibilidade de se operarem mudanças sociais, comportamentais e culturais de maneira absoluta. É o espaço de afirmação das incertezas e das ambiguidades, inclusive dos discursos políticos, tanto em prol de todos quanto das ditas minorias (Strausz em Bastos, 2007, p. 145).

Essa anotação está no sentido da nossa expectativa, do perigo que corremos, todo tempo, de exigir desse espaço literário algo que a ele extrapole, tão desejosos que podemos estar por encontrar esperanças reais e não falsas, que, de fato, subsistam; por encontrar continuidade pacífica da vida, por ter esperança efetiva nos homens, sem a recorrência a ansiolíticos, mentores, guerras de qualquer tipo. A civilização que abriga os protagonistas, aqui estudados, não garante o bem-estar, pelo contrário: ela assusta pelas incertezas, pelas surpresas e, conseqüentemente, pela impotência que coloca a todos diante das coisas do mundo.

Aspecto fundamental que queremos levantar nessas considerações finais, que nos levam a tantos outros caminhos, posto que teria a ver com a continuidade das histórias, relaciona-se com as crianças que por aqui encontramos. Das poucas que integram o quadro de personagens do *corpus*, a minoria dá indícios de que poderia fazer algo pelo futuro. Nesse quadro minoritário, incluímos Felipe (*O filho*); o menino que vai escrever um livro (*Eu receberia*); e Samanta (*Mundo*), que apesar do medo e dos traumas que, certamente, possui, seus pais falsos lhe pagam diversos cursos adicionais ao ensino normal. As demais crianças estão, principalmente, em *Manual*, longe, bem longe dos estudos e muito próximas de serem os futuros personagens de outras ficcionais facções criminosas.

E quanto aos personagens adultos, os homens e as mulheres sobre os quais nos empenhamos por compreender sob o aspecto do fracasso, eles estão inseridos em mundos bem adversos. Eles expressam angústias e melancolias fortes, traduzidas de formas diversificadas; possuem, alguns, uma brutalidade espantosa também. Não gostaríamos de estar na pele de qualquer um deles.

## REFERÊNCIAS

**De caráter geral e sobre a parte introdutória**

BAUMAN, Zygmunt & DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral - a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Trad.: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: editora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), 1997.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CHAUÍ, Marilene. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” Em: *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29-44.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

HELENA, Lúcia. “O frágil elogio do global”, em HELENA, Lúcia (org.) *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Contra Capa Livraria / CNPq, 2007, p. 16.

HOUELLEBECQ, Michel. *Extensão do domínio da luta*. Trad.: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2ª edição, 2004.

HUDSON, Denise. “O intelectual fracassado: uma análise dos personagens escritores de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e de *Extensão do domínio da luta*, de Michel Houellebecq”. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais. Orientador: André Luís Gomes. 2011. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9770>

LIMA, Rogério da Silva. “Perto da máquina: a nova sensibilidade estética no final do século XX”. Em *Arte e artifício – manobras de fim-de-século*. COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, 2002.

MUHLMANN, Géraldine. “Marx, o jornalismo, o espaço público”. Em *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 117-136.

QUIVY, Raymond & CAMPENHOUDT, Luc Van. *Manual de investigação em Ciências Sociais*. Trads.: João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho. Portugal: Gradiva, 5ª edição, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Editora Record, 17<sup>a</sup> edição, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: editora Ática, 3<sup>a</sup> edição, 3<sup>a</sup> reimpressão, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: edições BestBolso, 2011.

### **Sobre fracasso**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. 1<sup>a</sup> ed. brasileira: Alfredo Bosi; trad. de novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 5<sup>a</sup> edição, 2007.

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. Trad.: Guido Antonio de Almeida. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2<sup>a</sup> edição, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Entrevista concedida à revista Ragusa News. Trad.: Selvino J. Assmann (UFSC). Disponível no site do Instituto Humanitas Unisinos – [www.ihu.unisino/noticias/512966-giorgio-agamben](http://www.ihu.unisino/noticias/512966-giorgio-agamben) (notícia de 30 de agosto de 2012).

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Manifesto, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2<sup>a</sup> edição, 1970.

ANDRÉANI, Tony. “Fracasso na civilização”. Em *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. LACROIX, Jean (org.). São Paulo, edições Loyola, 1970, pp. 253-318.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça*. Ensaio sobre literatura e crise. São Paulo: editora Outras Expressões, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2<sup>a</sup> edição revista, 2009.

\_\_\_\_ & DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral - a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BOTTOMORE, Tom (ed.); HARRIS, Laurence; KIERNAN, V. G.; MILIBAND, Ralph. (co-editores). *Dicionário do pensamento marxista*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas da literatura*. São Paulo: Edições de Ouro, s/d.

CHAUI, Marilene. “Intellectual engajado: uma figura em extinção?” Em: *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 29-44.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOCHMANN, J. “Fracasso e psiquiatria”. Em *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. LACROIX, Jean (org.). São Paulo, edições Loyola, 1970, pp. 117-134.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*. 2ª ed., 4ª reimpr. São Paulo: Boitempo, 2015.

LACROIX, Jean. (org.) *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. São Paulo, edições Loyola, 1970.

LÉVY-VALENSI-, Eliane Amado. “Psicanálise, fenomenologia ou ontologia do fracasso?” Em *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. LACROIX, Jean (org.). São Paulo, edições Loyola, 1970, pp. 135-154.

LIMA, Rachel Esteves. “Crítica literária: da disciplina ao descontrole”. Em OLIVEIRA, Maria Clara C. de; LAGE, Verônica Lucy C. (orgs.). *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008a, pp. 47-56.

LIMA, Rogério da Silva. “Regras para a literatura no parque humano”. Em OLIVEIRA, Maria Clara C. de; LAGE, Verônica Lucy C. (orgs.). *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008aa, pp. 57-68.

\_\_\_\_\_. “Uma existência desordenada como um bazar muçulmano”. Em PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, pp. 31-49.

MORENO, Nahuel. Notas de iniciação marxista.

MUHLMANN, Géraldine. “Marx, o jornalismo, o espaço público”. Em *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 117-136.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. Em ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1970.

NUTTIN, Joseph. “Psicologia experimental do fracasso”. Em *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. LACROIX, Jean (org.). São Paulo, edições Loyola, 1970, pp. 11-23.

PEREIRA, Helena Bonito. “Breves apontamentos para a história literária brasileira”. Em PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, pp. 31-49.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Tendências e repercussões literárias do Modernismo”. *Cultura*, dez. 1952 (II, 5), p. 175-176.

PERROUX, François. “O fracasso da economia moderna e as oportunidades do progresso humano”. Em *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. LACROIX, Jean (org.). São Paulo, edições Loyola, 1970, pp. 51-69.

SARANO, Jacque. “O fracasso e o médico”. Em *Os homens diante do fracasso*. Trad.: Helenita Garcez. LACROIX, Jean (org.). São Paulo, edições Loyola, 1970, pp. 99-116.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. O desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo. Trad.: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trans.: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

WILSON, Colin. *Outsider*. Trad.: Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1985.

WOLFF, Francis. “Dilema dos intelectuais”. Em: *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 45-68.

ZUIN, João Carlos Soares. “A crise da modernidade no início do século XX”. Em *Estudos de sociologia*, v. 6, n. 11, UEL. Londrina: 2001.  
Disponível em [seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/412/1210](http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/412/1210)

### **Obras do corpus**

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. São Paulo: editora Alfabeta, 2009.

FELINTO, Marilene. *Obsceno abandono*. São Paulo: editora Objetiva, 2002.

FERNANDES, Rinaldo de. *Rita no Pomar*. São Paulo: editora 7 Letras, 2008.

FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro, editora Objetiva, 2003.

MACHADO, Ana Maria. *Infâmia*. São Paulo: editora Alfaguara, 2011.

MAIA, Olívia. *Desumano*. São Paulo: editora Brasiliense, 2006.

MELO, Patrícia. *Mundo perdido*. São Paulo: editora Companhia das Letras, 2010.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: editora Boitempo, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. São Paulo: editora Rocco, 2004.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: edições BestBolso, 2011.

## **Sobre as obras analisadas e seus autores**

### ***1. Eles eram muitos cavalos***

Sobre o autor e/ou a obra

Entrevista com Luiz Ruffato no blog: [literatura2pontos.blogspot.com.br/2006/11/eles-eram-muitos-cavalos-luiz-ruffato.html](http://literatura2pontos.blogspot.com.br/2006/11/eles-eram-muitos-cavalos-luiz-ruffato.html)

FERREIRA, Terezinha Perini. *Caótica unidade: a narrativa de Luiz Ruffato em Eles eram muitos cavalos*. Disponível em [www.fc.unesp.br](http://www.fc.unesp.br)

HARRISON, Margueritte I. (org.) Introdução. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 2ª edição, 1985.

WALTY, Ivete Lara C. “Anonimato e resistência em *Eles eram muito cavalos*”. Disponível em [www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/er\\_15/er15\\_ilew.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_ilew.pdf)

De caráter geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2ª reimpressão, 2009.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad.: Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

\_\_\_\_\_ & ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília (Série Ensino de Graduação), 2011.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida à MGMagazine, publicada pelo site Fronteiras do Pensamento. Disponível em [HTTP://outras-palavras.net/outrasmidias/?p=102739](http://outras-palavras.net/outrasmidias/?p=102739)

BELON, Antonio Rodrigues. “Por que ler os contemporâneos”. Em Ave Palavra - Revista Digital do Curso de Letras Unemat – Campus de Alto Araguaia. Disponível em [www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/06/artigos/BELON.pdf](http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/06/artigos/BELON.pdf).

FERNANDES, Ronaldo Costa. *A ideologia do personagem brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2007.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luis Bonaparte*. Disponível em [www.marxists.org/portugues/marx/1852/brumario/index.htm](http://www.marxists.org/portugues/marx/1852/brumario/index.htm)

PILATI, Alexandre. “Riso e violência – o realismo de Francisco Alvim” (2011). Disponível em <http://www.outraspalavras.net/2011/12/riso-e-violencia>.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática (Série Fundamentos), 1989.

## **2. Obsceno abandono**

Sobre a autora e/ou a obra:

BENTO, Carla Aparecida Alves. *A fluidez das relações amorosas: uma análise dos romances Solo feminino, de Livia Garcia-Roza e Obsceno abandono, de Marilene Felinto*. Rio de Janeiro: 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/BentoCAA.pdf>

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: editora Ática, série Princípios, 2<sup>a</sup> edição, 1985.

De caráter geral:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. 1<sup>a</sup> ed. brasileira: Alfredo Bosi; trad. de novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 5<sup>a</sup> edição, 2007.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. Trad.: Fransmar Costa Lima. São Paulo: editora Martin Claret Ltda (Coleção Obra-prima de cada autor), 2ª reimpressão, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: editora LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1999.

VARA, Teresa. “Mulheres de Tijucoapapo; a conspiração do silêncio e da palavra / *Marilyne Felinto*”. Em SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense (Obras escolhidas), 1983.

### 3. *Manual prático do ódio*

Sobre o autor e/ou a obra:

Blog de Ferréz: [ferrez.blogspot.com/2007/06/o-primeiro-da-literatura-marginal.html](http://ferrez.blogspot.com/2007/06/o-primeiro-da-literatura-marginal.html)

CRUZ, Adélcio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, manuscrito, 2009. Disponível em [www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7V3GHU/1/tese](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7V3GHU/1/tese)

De caráter geral

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* Ensaios sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 15ª ed., 2ª reimpressão, 2011.

BARCELLOS, Caco. *Rota 66*. São Paulo: editora Globo, 30ª edição, 1997.

EAGLETON, Terry. *Doce violência*. A ideia do trágico. Trad.: Alzira Allegro. São Paulo: editora Unesp, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

\_\_\_\_\_. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas – SP: Autores Associados, 2013.

GORKI, Máximo. *A batalha da vida*. Trad.: J. da Cunha Borges. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda., 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Sobre um potencial oculto da literatura. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto / editora PUC Rio, 2014.

JAFET, Jorge; BENAİM, Eduardo; e CANNITO, Newton (dir.) *Violência S. A.* (filme documentário). Brasil, 2005.

Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=dCRhU\\_LSzT8](https://www.youtube.com/watch?v=dCRhU_LSzT8)

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio*. O sentido do romance na pós-modernidade. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Universa, 1998.

MASAGÃO, Marcelo (dir.). *Nós que aqui estamos, por nós esperamos*. (filme documentário). Brasil, 1999.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-PXo5oGztiw>

MAMET, David. *Os três usos da faca*. Sobre a natureza e a finalidade do drama. Trad.: Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. O desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo. Trad.: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

SULZBACH, Liliana (dir.) *O cárcere e a rua*. (documentário) Zeppelin Filmes, 2004. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fr3bLY9FIOo>

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: edições BestBolso, 2011.

#### **4. O falso mentiroso**

Sobre o autor e/ou a obra

Silviano Santiago – Fontes de Pesquisa. Disponível no site [fontessobresilviano.blogspot.com.br](http://fontessobresilviano.blogspot.com.br)

SANTIAGO, Silviano. “Literatura é paradoxo”. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl> \_\_\_\_\_. O tímido polêmico. Entrevista para Rogério Pereira. In: Rascunho. Curitiba, ano 5, n. 51, jul. 2004.

De caráter geral

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva (Coleção: Debates – dirigida por J. Ginsburg), 12ª edição, 2011.

CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. (*Les faux-monnayeurs*). Trad.: Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, s/a.

HOBSBAWN, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PRIORE, Mary Del. Entrevista concedida à Página da Cultura. Disponível em [www.paginadacultura.com.br/qual-e-a-importancia-da-cultura](http://www.paginadacultura.com.br/qual-e-a-importancia-da-cultura)

### **5. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**

Sobre o autor e/ou a obra

LOPONDO, Lílian. “Lilith no ostracismo”. Em PEREIRA, Helena Bonito (org.) *Ficção brasileira no século XXI - Terceiras Leituras*. São Paulo: editora Mackenzie (Coleção Academack: 19), 2013, pp. 49-67.

PEREIRA, Marcio Fonseca. “O caso Morel, de Rubem Fonseca, e Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino: uma leitura comparativa sobre os limites do brutalismo”.

Disponível em [www.cincialit.letras.ufrj.br/garrafa/...marciofonseca](http://www.cincialit.letras.ufrj.br/garrafa/...marciofonseca)

De caráter geral

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. 1 – Uma história dos costumes. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 7ª reimpressão, 2011.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

\_\_\_\_\_. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad.: Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LINS, Ronaldo Lima. “Que medo nos contamina?”. Em VIOLA, Alan Flávio (org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: editora Contexto, 2ª edição, 1ª reimpressão, 2013.

Sites consultados

Wikipédia – Ordem Trapista. Endereço: [pt.wikipedia.org/wiki/Ordem\\_Trapista](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_Trapista)

### **6. Desumano**

Sobre a autora e/ou a obra

Site oliviamaiia.net

De caráter geral

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 4ª edição, 2011.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. 1 – Uma história dos costumes. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 7ª reimpressão, 2011.

GRAVES, Robert. *O grande livro dos mitos gregos*. Trad.: Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Trad. e notas: Célia Berrettini. São Paulo: editora Perspectiva, 2012.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: editora Unesp, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens – mitos gregos contados por...* Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILSON, Colin. *Outsider*. Trad.: Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1985.

## **7. O filho eterno**

Sobre o autor e/ou a obra:

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa – uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: editora Record, 2012.

De caráter geral:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. 1ª ed. brasileira: Alfredo Bosi; trad. de novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 5ª edição, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. *Entre Livros*. São Paulo: editora Ateliê Editorial.

BIZZOCHI, Aldo. “Caça à palavra fóssil”. Revista Língua Portuguesa, ano 3, n. 41, março de 2009. Disponível em <http://www.aldobizzocchi.com.br/artigo77.asp>

PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbárie*. O marxismo na modernidade. São Paulo: editora Brasiliense, 1982.

WERNECK, Claudia. *Muito prazer, eu existo*. Um livro sobre as pessoas com síndrome de Down. Rio de Janeiro: editora WVA, 2ª edição revista e ampliada, 1993.

### **8. Rita no Pomar**

Sobre o autor e/ou a obra:

SANTIAGO, Silviano. “A arte do penteado”. Posfácio de *Rita no Pomar* (pp 97-103).

PAZ, Ravel Giordano. *Até tu, Pet, ou Rita no Pomar e a arte de (des)pentear cachorros*. Em Remate de Males (Revista semestral do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp), vol. 29, n. 2, julho/dezembro/2009. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/>

De caráter geral:

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. O animal e o homem. Trad.: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad.: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: editora Forense Universitária; GEN (Grupo Editorial Nacional), 12ª edição revista, 2014.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: editora Perspectiva (Coleção Debates – Literatura), 12ª edição, 2011.

EAGLETON, Terry. *Doce violência*. A ideia do trágico. Trad.: Alzira Allegro. São Paulo: editora Unesp, 2013.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito*. Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor. Móbile – Coleção de mini-ensaios, 2008.

WILSON, Colin. *O outsider: o drama moderno da alienação e da criação*. Trad.: Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1ª edição, 1985.

### **9. Galileia**

Sobre o autor e/ou a obra

MADEIRA, Wagner Martins. “Galileia sertaneja”. Em PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Novas leituras da ficção brasileira do século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, pp. 285-306.

MOURA, Maria Cândida Santos & ANDRADE, Francisco Gomes. “Literatura e memória: o sertão no romance *Galileia* de Ronaldo Correia de Brito”. Disponível em [www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais](http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais)

Site Verbo 21 – Cultura e literatura – entrevista março de 2009 – Entrevista com Ronaldo Correia de Brito

[http://www.verbo21.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=364:ronaldo-correia-de-brito&catid=138:entrevista-mar2009&Itemid=132](http://www.verbo21.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=364:ronaldo-correia-de-brito&catid=138:entrevista-mar2009&Itemid=132)

De caráter geral:

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2ª edição, 2003

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas – SP: Autores Associados, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914 – 1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tempos fraturados*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Rogério. “Regras para a literatura no parque humano”. Em OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de & LAGE, Verônica Lucy Coutinho. *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora – MG: editora UFJF, 2008, pp. 57-68.

PUCHEU, Alberto. “Efeitos do contemporâneo”. Em EYBEN, Piero (org.) *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo-SP: editora Horizonte, 2012, pp. 56-71.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano. Da cultura à cibercultura*. São Paulo: editora Paulus, 2003.

WILSON, Colin. *Outsider*. Trad.: Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1985.

“Papa celebra a diversidade em mensagem pela união dos povos”. Publicado em “O Dia” e pela Agência Brasil. Matéria disponível nos endereços:

<http://odia.ig.com.br/mundoeciencia/2016-08-19>

Ou [agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-08/](http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-08/)

## **10. Mundo perdido**

Sobre a autora, da e/ou a obra:

MELO, Patrícia. *O matador*. Rio de Janeiro: editora Rocco, 2009.

PEIXOTO, Maria Angélica. “A violência na obra literária de Patrícia Melo: uma leitura sociológica”. Orientadora: Maria Angélica Brasil Madeira. Dissertação de Mestrado

apresentada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, agosto de 2001.

De caráter geral:

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad.: André Duarte. Rio de Janeiro: editora Relume-Dumará, 1994.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KYLE, Chris. Com DeFELICE, Jim e McEWEN, Scott. *Sniper americano – o atirador mais letal da história dos Estados Unidos*. Trad.: André Gordirro. Rio de Janeiro: editora Intrínseca, 2015.

PINKER, Steven. *Os anjos bons da nossa natureza – Por que a violência diminuiu*. Trad.: Bernardo Joffily e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

## 11. *Infâmia*

Sobre a autora e/ou a obra

“A necessidade de um posicionamento crítico”. Hugo Viana entrevista Rodrigo Gurgel. Em Folha – PE. Disponível em:  
[http://folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/12/20\\_12\\_2012/0002.htm](http://folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/12/20_12_2012/0002.htm)

“Me bateu depois a ideia de reparação”, diz Ana Maria Machado. Notícia no Jornal Zero Hora, pelo jornalista Carlos André Moreira. Disponível em  
<HTTP://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/08/me-bateu-depois-a-ideia-de-reparacao-diz-ana-maria-machado-4249806.html>

De caráter geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. 1ª ed. brasileira: Alfredo Bosi; trad. de novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 5ª edição, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 9ª reimpressão, 1994.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: editora Sette Letras, 1996.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

REZENDE, Stella Maris. “Fada das palavras”. Entrevista concedida à revista Língua Portuguesa, ano 9, nº 110, dezembro de 2014, pp. 10-13.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: editora Ática, 3ª edição, 3ª reimpressão, 2006.

### **Sobre o capítulo 3º e conclusão**

BAUMAN, Zigmunt & DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral - a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BORDINI, Maria da Glória. “Crises pós-modernas e o fim das utopias: o lugar da literatura”. Em *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Lúcia Helena (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda. / CNPq, 2007, pp 51 – 63.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 43ª ed., 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Ensaio sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 3ª ed. rev., 2006.

EAGLETON, Terry. *Doce violência*. A ideia do trágico. Trad.: Alzira Allegro. São Paulo: editora Unesp, 2013.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *A ideologia do personagem brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung – sobre um potencial oculto da literatura*. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto Editora & Editora PUC Rio, 2014.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Trad.: Enio Paulo Giachini. 1ª reimp. Petrópolis – RJ: Vozes, 2015.

JUDT, Tony. “Captive Minds. Then and now”. Disponível no site The New York Review of Books. [www.nybooks.com/daily/2010/07/13/captive-minds-then-and-now](http://www.nybooks.com/daily/2010/07/13/captive-minds-then-and-now)

KARNAL, Leandro. Palestra “O desafio da mudança”, proferida na Universidade de São Paulo. Disponível em [www.youtube.com/watch?v=RoOL4FrvXbg](http://www.youtube.com/watch?v=RoOL4FrvXbg)

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*. 2ª ed., 4ª reimpr. São Paulo: Boitempo, 2015.

LLOSA, Mário Vargas. *Elogio da leitura*. Trad.: Larry Fernandes. 1ª ed. Santos: editora Simonsen, 2015.

LIMA, Rogério. “(Um estudo *provisório*) sobre a natureza do estado de emergência”. Em PEREIRA, Helena Bonito. (org.) *Ficção brasileira no século XXI – Terceiras leituras*. São Paulo: editora Mackenzie, (Coleção Academak 19), 2013, pp. 217-242.

LINS, Ronaldo Lima. “Que medo nos contamina?”. Em VIOLA, Alan Flávio (org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LOPONDO, Lílian. “Lilith no ostracismo”. Em *Ficção brasileira no século XXI*. Terceiras leituras. PEREIRA, Helena Bonito (org.) São Paulo: editora MacKenzie, 2013. Coleção Academack: 19, pp. 49-67.

PINKER, Steven. *Os anjos bons da nossa natureza – por que a violência diminuiu*. Trad.: Bernardo Joffily e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PIKETTY, Thomas. *O capital no século XXI*. Trad.: Mônica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. O desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo. Trad.: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

\_\_\_\_\_. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad.: Lygia Araújo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SILVA, Gislene Maria Barral L. F. da. “O desespero contemporâneo em *Extensão do domínio da luta*, de Michel Houellebecq”. Em Revista Mal-Estar e Subjetividade. Fortaleza: vol. III, n. 2, pp. 292-310, set. 2003.

SILVA, Juremir Machado. “O que escrever quer calar? Literatura e jornalismo”. Em *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002 (Coleção Ensaio Transversais).

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira*. Ou como o país se deixa manipular pela elite. São Paulo: LeYa, 2015.

STRAUSZ, Rosa Amanda. “A poesia e a prosa são muito mais transgressoras que o rock”. Em BASTOS, Dau (org.) *Papos contemporâneos I*. Entrevistas com quem faz a literatura brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ / Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2007, pp. 141-151.

TRIGO, Luciano. *A grande feira – uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

WILSON, Colin. *Outsider*. Trad.: Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1985.