



GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO Mestrado/Doutorado em Estudos Literários



ELIANE CRISTINA CHIEREGATTO

DESDOBRAMENTO DAS FORÇAS COLETIVAS NO ROMANCE BRASILEIRO

Tangará da serra - MT

2023

ELIANE CRISTINA CHIEREGATTO

**DESDOBRAMENTO DAS FORÇAS COLETIVAS NO ROMANCE
BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva

Tangará da serra – MT

2023




**GOVERNO DO ESTADO DE MATO
GROSSO SECRETARIA DE ESTADO DE
CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO/DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**




Ata – Defesa de Tese

Ao décimo segundo dia do mês de dezembro do ano de 2023, às 14 horas, na sala de defesa virtual do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Tangará da Serra, via *Google Meet*, foi instalada a sessão para julgamento da Defesa da Tese de doutoramento intitulada: “Desdobramentos das forças coletivas no romance brasileiro”, apresentada pela discente Eliane Cristina Chieregatto. Após a abertura da sessão, a Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva, orientadora e presidente da banca, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores: Prof.^a Dr.^a Olga Maria Castrillon-Mendes, Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, membro interno, Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Oliveira, Universidade Federal do Maranhão - UFMA, membro externo, Prof. Dr. Samuel Lima da Silva, Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, membro interno, e Divanize Carbonieri, Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, membro externo. A Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva passou a palavra aos examinadores para as devidas arguições, seguidas pelas respostas de Eliane Cristina Chieregatto. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu APROVAR a doutoranda, recomendando publicação da Tese. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.


Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)
Orientadora-Presidente

Documento assinado digitalmente
 **OLGA MARIA CASTRILLON MENDES**
Data: 07/02/2024 13:46:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof.^a Dr.^a Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)
Membro interno

Documento assinado digitalmente
 **RITA DE CASSIA OLIVEIRA**
Data: 06/02/2024 17:03:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Oliveira (UFMA)
Membro externo



Documento assinado digitalmente
 **SAMUEL LIMA DA SILVA**
Data: 05/02/2024 22:33:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Samuel Lima da Silva (UNEMAT)
Membro interno

Documento assinado digitalmente
 **DIVANIZE CARBONIERI**
Data: 06/02/2024 20:07:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri (UFMT)

Membro externo

	<p>Coordenação do Mestrado/Doutorado em Estudos Literários Campus Universitário de Tangará da Serra Rodovia MT 358 - Km 07. Caixa Postal 287 – Jardim Aeroporto - Fone:(65) 3311-4925 e-mail: ppgel@unemat.br - site: www.ppgel.com.br</p>	 <p>UNEMAT <i>Universidade do Estado de Mato Grosso</i></p>
---	---	---

Chieregatto, Eliane Cristina.

DESDOBRAMENTO DAS FORÇAS COLETIVAS NO ROMANCE BRASILEIRO /
Eliane Cristina Chieregatto. - Cáceres, 2024.
203f.: il.

Universidade do Estado de Mato Grosso "Carlos Alberto Reyes
Maldonado", ESTUDOS LITERÁRIOS/TGA-PPGEL - Tangará da Serra,
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA "EUGÊNIO CARLOS
STIELER".

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva.

1. Literatura Brasileira. 2. Romance. 3. Identidade. I.
Vilalva, Walnice Aparecida Matos. II. Título.

UNEMAT / MTSCB

CDU 821.134.3(81)

À Maria Esperança Caballero Hirota

AGRADECIMENTOS

À professora orientadora Walnice Aparecida Matos Vilalva agradeço a oportunidade dessa trajetória. Resulta desse encontro mais que uma tese, a vivência acadêmica pautada no respeito, na liberdade de pensamento e autonomia na produção científica. O percurso foi também sustentado por um ciclo de amizades fraternas e solidárias. Pessoas que trouxeram leveza e tranquilidade tão necessárias. Assim, especialmente aos amigos Rosalva Rodrigues e Claudio Birck agradeço a gentileza das palavras sempre bem-vindas. Ao colega Luan Paredes a disposição em auxiliar nos assuntos burocráticos. Aos componentes das bancas de qualificação e defesa, professores, Samuel Lima, Luiz Alberto Brandão, Olga Maria Castrillon Mendes, Rita de Cássia Oliveira e Divanize Carbonieri pela justa contribuição. Aos meus pais, irmãos e filho, base que sustenta a caminhada. Agradeço ainda o empenho da revisora, Lucimara Vaz, por dispor além do trabalho minucioso, amizade generosa.

O que sempre acreditei é que o mundo caminha em pequenos passos, como se todos os homens e mulheres formassem um grande círculo e empurrassem o planeta emperrado no ar. Se não for pela força, nada sai do lugar.

(MAHON: 2018)

RESUMO

Essa tese equaciona um questionamento teórico substanciado à constatação de que as acepções do romance como a forma literária que melhor reflete a “reorientação individualista” da era moderna, defendida por Ian Watt (1997-2010) ou “epopeia burguesa” assegurada por Georg Lukács (2000) não se mostram eficientes ou suficientes para pensar a produção brasileira. No país, como aportam especialmente Antonio Candido (2000) e Flora Süssekind (1984 -1990) a prosa romanesca surge no século XIX comprometida com a formação da identidade nacional. Amalgamada a ela estava a prerrogativa do *décor* brasileiro, cujo eixo de correspondência sistematizou as relações entre identidade e nacionalidade. Assumir o compromisso com a formação identitária resultou que, o romance tenha sido desde sua origem, acionado a partir das dinâmicas sociais e circunstâncias históricas. Mesmo a produção contemporânea, parametrizada às primeiras décadas do século XXI, ainda que a presença de um “eu nômade”, como expressão da “experiência individual” seja proeminente, o que se constata é um conjunto de vozes que reclamam existência. Isso confere ao romance produzido no Brasil um sentido político ideológico mobilizador da coletividade e da “outridade” como fica sugerido pela teoria bakhtiniana (1990). Todavia, considerando o que sustenta Echevarría (2000) é preciso ter em mente que a história de origem do romance europeu dista em aspectos muito precisos daquela que se escreve no contexto latino-americano. O que favorece questionar, se o escopo indicado como aporte para análises consegue responder as especificidades e particularidades do caso brasileiro.

Palavras-chaves: Literatura brasileira. Romance. Individualismo. Nacionalidade. Identidade.

ABSTRACT

This thesis raises a theoretical question based on the realization that the concept of the novel as the literary form that best reflects the "individualist reorientation" of the modern era, as Ian Watt (1997-2010) argues, or as the "bourgeois epic" assured by Georg Lukács (2000), is not efficient or sufficient for thinking about the Brazilian case. In Brazil, as Antonio Candido (2000) and Flora Süssekind (1984-1990) in particular point out, novelistic prose emerged in the 19th century committed to the formation of national identity. Amalgamated with this was the prerogative of Brazilian décor, whose axis of correspondence systematized the relationship between identity and nationality. Assuming a commitment to identity formation meant that, from the very beginning, the novel was activated by social dynamics and historical circumstances. Even in contemporary novels, set in the first decades of the 21st century, although the presence of a "nomadic self" as an expression of "individual experience" is prominent, there are a number of voices claiming to exist. This gives the novel produced in Brazil an ideological political meaning that mobilizes the collective and the "other", as suggested by Bakhtinian theory (1990). However, considering what Echevarría (2000) argues, it is necessary to bear in mind that the origin story of the European novel differs in very precise aspects from the one written in the Latin American context. This raises the question of whether this theoretical body can respond to the specificities and particularities of the Brazilian novel.

Keywords: Brazilian literature. Novel. Individualism. Nationality. Identity.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO I – A PRIMAZIA DO INDIVIDUO SOBRE O COLETIVO	16
1.0 - O romance moderno e os mitos do individualismo na perspectiva de Ian Watt	16
1.1 – No embate teórico	25
1.2 – O indivíduo é um ser social	28
1.2 – O caso brasileiro: formação da identidade nacional	32
CAPITULO II – IMAGEM FORJADA	40
2.0 – A Radiografia do país: entre continuidades e rupturas	40
2.1 – Entre a ânsia desmistificadora e a sede de verdade	59
CAPITULO III - A EROSÃO DOS PRESSUPOSTOS ROMÂNTICOS E O ROMANCE BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX	72
3.0- A censura como personagem	72
3.1 – Lacerações incisivas	77
3.2 – Efeitos corrosivos	82
3.3– Não verás país nenhum e a radiografia da (des)construção	103
3.4 – O desdobramento das forças coletivas em <i>Viva o povo brasileiro</i>	111
CAPITULO IV – O ROMANCE CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO E OS ENIGMAS DA MODERNIDADE	134
4.0 – O cenário contemporâneo	134
4.1 – O indivíduo no centro da crise	139
4.2 – Entre efeitos corrosivos e a experiência de alteridade	154
4.3 – Entre impasses e arestas: a prosa romanesca de Eduardo Mahon	164
4.4 – Balsa, barco, canoa	175
CONCLUSÃO	194
Referências Bibliográficas:	198
Obras literárias:	198
Crítica e teoria:	201

INTRODUÇÃO

Essa tese é fruto do embate que o âmbito acadêmico possibilita. Resultado de problematizações levantadas especialmente no decorrer das aulas de Teoria e História da Narrativa. Sedimentada no aporte teórico recomendado pelo próprio Programa de pós-graduação e também pela professora orientadora. Robustecida nas oportunidades em que o diálogo entre pesquisadores aconteceu, seja em eventos acadêmicos, grupos de estudos, ou Núcleo de Pesquisa. Atua na concretização desse trabalho um conjunto amplo de instâncias que, durante todo o processo formativo, favoreceram o exercício da confrontação, do consenso e da refutação.

A hipótese que resulta dessa trajetória contemplada um questionamento teórico. Frente a tradição do romance brasileiro, o que questiono é se a base teórica indicada pelo Programa e pela própria orientadora é suficiente para responder às especificidades e particularidades do romance produzido no Brasil. Como eixo central dessa hipótese, o objeto da minha refutação recai sobre a “reorientação individualista”, ou concepção de que a experiência individual seja o critério fundamental do romance ocidental. Prerrogativa sustentada especialmente por teóricos como Ian Watt (2010) e Georg Lukács (2000).

Assim, se me perguntassem: de que princípio parti para propor essa hipótese? diria que responder à questão exigiu conhecer a proposta de formação da literatura brasileira, especialmente entender como se estruturou na história da prosa romanesca produzida no país, questões vinculadas a identidade e nacionalidade. Implicou também considerar a conjuntura que subsidiou Ian Watt (2010) e Georg Lukács (2000) na sustentação de que o romance é a forma literária que melhor responde a orientação individualista da sociedade moderna. Esses seriam, a meu ver, pontos categóricos.

No caso brasileiro, o romance foi concebido como o gênero que, de maneira mais adequada, conseguiria explicitar a experiência da sociedade em formação. A meu ver, a questão da reorientação individualista já pode ser, a partir disso, colocada em suspenso. Vale situar que é de consenso crítico dizer que, em nossa história intelectual raramente se observou tanta veemência em afirmar a particularidade brasileira, como durante o período de predomínio das ideias românticas no século XIX. Num país recém independente, a

tarefa imposta aos intelectuais foi a de completar a emancipação política e isso exigiu grande empenho na busca pela emancipação mental.

Conforme os estudiosos que mais detidamente se debruçaram sobre a história de formação da literatura brasileira, entre os quais cito Flora Süssekind (1984/1990) e Antônio Candido (1999/2000), esforços distintos se uniram em torno do mesmo propósito: a criação da nação brasileira. No Brasil, a ideia de nação esteve desde o início conjugada, portanto, à literatura. Inclusive, um demarcador interposto por Candido (2000) suscita pensar o sistema literário brasileiro a partir de quando e como se “definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores cientes quase sempre de integrarem o processo de formação literária.”¹

A origem do sistema proposto pelo crítico, estaria, portanto, vinculado a adesão de escritores empenhados em forjar a imagem da nação. Ainda acrescenta o autor, que os românticos dispenderam grande empenho em estabelecer um cânone nacional. Foram eles que, primeiro buscaram um ideário artístico próprio. Essa busca objetivou instituir a singularidade e particularidade de nossa terra e de nossa gente. Em tal conjuntura, a perspectiva que movia o trabalho intelectual era afirmar a unidade e a identidade nacional.

O questionamento teórico que suscito como aporte para essa investigação emerge então, das distensões possíveis de serem constatadas entre a base teórica indicada para analisar o romance, e as especificidades que a narrativa romanesca brasileira pactua. Aspecto que me fez questionar se tal base daria conta da complexidade do romance produzido no Brasil. O que fundamenta meu questionamento é a percepção de que, especialmente Lukács (2000) e Watt (1997/2010) priorizam pensar o romance a partir da ideologia individualista.

Em sua *Teoria do romance*, Lukács (2000) institui como ponto basilar, refletir sobre o romance considerando a estrutura e organicidade da epopeia. O teórico húngaro chega a afirmar que “o romance é a epopeia de um mundo abandonado por deus.”² Isso para referendar o gênero como uma forma literária que se efetiva no hiato, entre a interioridade e a aventura. O herói da epopeia desconhecia a dualidade entre a alma e o mundo, posto que, os valores que contingenciavam as relações entre indivíduo e comunidade, ou sociedade, não eram diversos. No romance a forma da aventura está

¹ Candido: 2000, p.24

² Lukács: 2000, p. 89

ajustada à interioridade. Seu conteúdo, diz o autor “é a história da alma que sai a campo para conhecer-se a si mesma”; a prerrogativa da busca subsidia a perspectiva de encontrar a própria essência. A forma do romance para o autor se fundamenta na existência do “herói problemático”, o gênero verte para essa personalidade que, busca autenticidade em um mundo em que os valores autênticos não são possíveis.

Ian Watt, tanto em *Ascensão do romance* (2010), quanto em *Mitos do individualismo moderno* (1997), institui o individualismo como marco conceitual da era moderna. Sobremaneira o autor discute como, no contexto de conformação da burguesia, o termo alcançou envergadura para se tornar a mais apreciável das qualidades humanas. Nesse caso, o romance ocidental, cuja ascensão também está intrincada a essa mesma conjuntura, absorveu a perspectiva da primazia do indivíduo sobre o coletivo. Segundo o autor, diante do enfraquecimento das relações sociais das comunidades tradicionais, isso na fase de transição entre os séculos XVII e XVIII, o individualismo sobrelevou não apenas um tipo de vida privada e egocêntrica, como também operou mudanças nas relações pessoais e no interior da sociedade moderna. O teórico acentua que o indivíduo teria se tornado mais consciente e seletivo no exercício da vida social. O interesse pelo íntimo e privado finda por ser uma tendência absorvida pelo romance.

Entre os teóricos do romance, Mikhail Bakhtin (1990) me parece ser aquele que parametriza a refutação a noção de romance como “reorientação individualista”. E o faz justamente demonstrando o jogo de vozes que alicerça o gênero. O plurilinguismo, diz o autor, penetra no romance materializando-se nele “nas figuras das pessoas que falam, ou então, servindo como fundo ao diálogo.”³ O que se entende disso? Que não é projeção do romance articular a voz unívoca. Entretanto, ainda que o faça, isso deixa de ser relevante porque todo discurso proferido, todo ato enunciativo evoca ou responde a outro. De maneira que o “caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, indiferentes para o romance.”⁴ E, indiferentes porque, os personagens que falam no romance fundam abertura para a difusão social, para a estratificação da linguagem estabelecendo vias para o plurilinguismo. O romance é por isso, um território de lutas. Lutas de opiniões, de ideologias, afirma Bakhtin (1990).

Isso não quer dizer que a teoria bakhtiniana resolva todas as questões do caso brasileiro. Ainda que ela apresente envergadura para responder acerca de vários pontos,

³ Bakhtin: 1990, p. 134

⁴ Bakhtin: 1990, p. 135

é preciso ponderar, conforme propõe Echevarría (2000) que entre a história do romance europeu, objeto de investigação do teórico russo, e aquela que se escreve sobre o gênero no contexto latino-americano, diferenças pontuais podem ser acentuadas.

Considero pertinente explicar que, embora o recorte temporal estabelecido para essa discussão tivesse sido projetado para pensar esse questionamento teórico a partir da produção brasileira contemporânea, arrazoando inclusive a produção mais recente, isso é, romances publicados nas primeiras décadas do século XXI, o próprio mergulho nessa produção exigiu o recuo temporal que será observado. Isso porque trata-se de obras em pertinente diálogo com a tradição do romance brasileiro. Por isso, antes que eu seja questionada, justifico que recuos ou saltos temporais os quais poderão ser constatados no curso da leitura desse trabalho encontram pertinência no amplo diálogo que a própria literatura brasileira estabelece consigo mesma. Posteriormente, já com o trabalho bastante avançado, e também a partir de apontamentos feitos pela banca de qualificação, avaliei que esses recuos e saltos se mostraram favoráveis não só para pensar como o romance brasileiro, inclusive o romance contemporâneo, refuta aspectos do aporte teórico supracitado, mas como a produção mais recente está conversando com o projeto de origem de nossa literatura.

CAPITULO I – A PRIMAZIA DO INDIVIDUO SOBRE O COLETIVO

1.0 - O romance moderno e os mitos do individualismo na perspectiva de Ian Watt

Conforme proposto por Ian Watt em *Ascensão do romance* (2010) e *Mitos do individualismo moderno* (1997), o conceito de individualismo que alcança a era moderna é gestado num contexto de impasses entre o declínio da tradição e a ascensão da burguesia. A tessitura da fase de transição do século XVII para o XVIII permitiu notabilizar mais enfaticamente a cisão entre a tradição e a modernidade em que a tradição figurava como uma força sempre social, ao passo que a modernidade se estruturava em torno de uma organização cuja premissa era proporcionar ao indivíduo autonomia, liberdade da razão e exercício pleno da própria vontade. Nessa conjuntura, o romance ascende, segundo o autor, como gênero que melhor reflete a reorientação individualista e inovadora da época. O critério fundamental do romance, como afirma Watt (2010), é a sua fidelidade à experiência individual.

Atrelado a tradição, conforme explica o autor, a figura do herói coletivo permanece arraigada à história das comunidades humanas. Grande parte dos intrépidos personagens, cujas histórias perpassaram a cultura ocidental, são figuras históricas ou bíblicas. Sujeitos concebidos como personificação das aspirações coletivas que alcançaram larga propagação entre essas comunidades. Ao referendar a conformação dos heróis românticos, os quais deram origem ao “mito do individualismo moderno”, o autor parametriza critérios que, embora os afastem do clássico, convergem para ele, em aspectos específicos.

Watt (1997) ressalta que, Fausto de Marlowe, Dom Quixote de Cervantes, Dom Juan de Tirso de Molina e Robinson Crusoe de Defoe, embora não se enquadrem nem no clássico, tão pouco no bíblico, pois são criações da era moderna e surgiram em contextos históricos muito precisos, são figuras que, como os mitos clássicos, também alcançaram expressa proliferação entre os povos. Outro fator que favorece a tais personagens adentrem a esfera do “mito” é o fato de conservarem distintas correlações com as aspirações e características do homem ocidental tornando-se, portanto, dignos representantes desse homem.

Watt (1997) assevera que os quatro mitos por ele investigados receberam essa leitura distinta apenas no período romântico, quando o pensamento individualista ascendeu e os elementos punitivos da Contra-Reforma foram eliminados. Contexto que viabilizou uma visão mais simbólica e até transcendental da trajetória de tais personagens. Ele ainda observa que o romantismo foi um movimento que contribuiu com a grande difusão dessas obras, possibilitando que essas figuras se tornassem universais. Considerando o que está proposto, é bom ressaltar novamente que esses personagens não congregam com a mesma visão dos mitos primitivos, por isso, conforme o teórico, são percebidos numa espécie de limbo.

À exceção de Jorge Fausto, os demais nem são tidos como verdadeiramente históricos, todavia, também não são simples invenções da ficção. Convém explicar, como já acentuei, que o critério do qual parte o autor para a conformação do mito é, entre outros, a propagação da história desses personagens no âmbito da cultura e das comunidades humanas, bem como, a comunicabilidade ou possíveis correlações das aspirações que eles despertam nos homens. Ao ser creditado como crença histórica ou quase histórica, o herói, encarna ou simboliza alguns valores básicos de uma sociedade.

Para problematizar a questão da tese que defende, Watt (1997) toma por subsídio a percepção de que os quatro personagens, os quais ele investiga, já nasceram como realizações individuais e não como produto deste ou daquele grupo social:

Não há nada neles que os ligue essencialmente à vida coletiva das comunidades: mesmo não sendo propriamente autobiográficos, os quatro são representações de experiência da vida individual – experiências vindas mais diretamente dos seus heróis e menos diretamente dos seus autores. Nesse sentido, podemos – e de fato devemos – interpretá-los como representações das “origens” e “transformações” da atitude individualista. Cada um desses mitos começa com uma visão desfavorável do individualismo, mas no período romântico o aspecto puritano foi atenuado, todos foram transformados em modelos individuais positivos, e como tal permaneceram na nossa cultura individualista. Podemos concluir, portanto, que apesar das significativas diferenças entre eles, é correto classificar suas quatro histórias como “mitos”, desde que o termo venha precedido da palavra “modernos.”⁵

Para comprovar sua tese, Watt (1997) exemplifica como cada personagem atua na dissolução dos laços sociais. Fausto, por exemplo, contesta a força autoritária da religião. Num mundo governando por forças espirituais invisíveis, dominá-las significava tornar-se mediador entre um mundo e outro. Único entre os quatro mitos cuja existência é de fato incontroversa, Fausto era um estudioso. Segundo o autor, é a própria tradição

⁵ Watt: 1997, p. 234

acadêmica que confere a ele a condição de figura. Nele se reúnem a antiga e a nova tradição, a primeira centrada naquilo que a palavra mago significava numa cultura rudimentar, a segunda vinculada a encarnação de novas forças que impulsionavam as mudanças. Tais especificidades fizeram de Jorge Fausto um espírito a ser combatido. Lutero considerava que Fausto realmente tinha poderes sobrenaturais. Em função disso é plausível pensar que a tradição luterana foi em grande parte responsável por transformar o Jorge Fausto histórico, numa figura mitológica ao inventar que, esse fizera verdadeiramente um pacto com o demônio. Considerado altamente perigoso, Fausto foi também execrado pelos apóstolos de Cristo.

Entretanto, conforme o proposto por Watt (1997), não foi somente a tradição luterana responsável pelo surgimento do mito de Fausto. Este encontra ascendência também entre literatos. A publicação do *Faustbuch* de Johann Spies em 1587 é prova do interesse popular pela história do mago. Ainda, assegura o autor, um relato completo da vida e da morte de Fausto compõe o acervo conservado pela biblioteca da cidade saxã de *Wolfenbüttel*, e é uma obra significativa, porque dá continuidade ao *cânon*, formado por outras histórias acerca do personagem histórico. As narrativas conservam similaridades especialmente em relação ao tempo de duração do pacto, vinte e quatro anos e tratam também do fim terrível do Fausto. Outro ponto que parece favorecer o interesse por esse mito é a perseguição às feiticeiras. Lutero empreendeu imponente esforço nessa perseguição, produziu extensa referência bibliográfica além de incentivar a morte pela fogueira de todos os que, comprovadamente tivessem envolvimento com feitiçaria.

Alguns aspectos levantados por Watt (1997) se fazem oportunos para pensar a dualidade fundamentada em torno da concepção de individualismo na época. Quando Fausto faz o pacto, ele não acredita na danação eterna, ele é convencido posteriormente que a danação existe. Só então ele se arrepende do contrato. A discussão sobre a danação acaba sendo uma das principais armas adotada pelos contra reformistas, sobretudo, para sustentar a ideia de que todo pecador deve ser punido, estratégia funcional também para manter a moral e a ordem social. O preço a pagar por ser “individualista” é a viagem para o inferno. Nesses termos, considerando o conselho de Watt (1997), não devemos ver o Fausto do Séc. XVI como mártir do individualismo, mas como bode expiatório. Todo aquele que ameaçava o poder divino merecia ser punido.

No fim não se sabe exatamente qual a relação de Jorge Fausto com a universidade, se ele chegou a terminar ou não uma suposta graduação, se alguma universidade,

considerando a fama dele e os preceitos da religião, aceitaria conceder-lhe algum título acadêmico. Conforme o predisposto por Watt (1997) também não se conclui se isso é realmente importante. O que se pode confirmar é que a escolha de Fausto pela Magia, pela magia negra especialmente, indica uma contraposição àquilo que estava determinado pelas autoridades religiosas da época. Isso permite concluir, ponderando o embate entre as duas posições ideológicas, que para o herói, no caso de Fausto, manter-se individualista teria sido ao mesmo tempo sua glória e perdição.

No caso de Dom Quixote, crê Watt (1997), que Cervantes projetou satirizar a figura do herói cavaleiresco. A tradição da cavalaria tinha sua essência vinculada aos anos de treva da história, quando cavaleiros pilhavam campos e matavam os fracos. Diante disso, a igreja civiliza de certa forma a cavalaria, instituindo homens que juravam diante da cruz seguir a ética do evangelho. Fundaram-se a partir disso irmandades poderosas convertidas para o ideal cristão (honra e proteção aos pobres). A cavalaria estava, pois, instituída num código de conduta e alcança no século XII o auge do desenvolvimento, tornando-se a partir daí interessante para os literatos que começaram a produzir uma literatura em torno dos ideais cavaleirescos.

No entanto, os ideais da cavalaria foram sendo aos poucos subtraídos pelo avanço de outras formas de alcançar o poder, os cavaleiros com imensas armaduras tornam-se pouco úteis nas batalhas, as guerras de modo geral modificaram muito a operacionalidade dos cavaleiros. Como também sofreu mudança a própria dinâmica das batalhas, e subsequentemente dos ideais que mobilizavam os homens. O romance, gênero que acompanha esse processo, acaba também assumindo outras perspectivas. A cavalaria entra em declínio. Entretanto, a respeito de Dom Quixote, é importante que se destaque, diz Watt (1997), que o “modelo de ação é individual e não coletivo, e o seu clímax chega não com a batalha, mas com a aventura – o perigo ou a oportunidade que se apresenta casualmente na estrada.”⁶ Essa é a perspectiva que mobiliza o romance, ou seja, o indivíduo em sua luta e ideal próprio.

Acerca do terceiro mito, o bajulador Dom Juan, Watt (1997) assevera que todo empenho a que ele se dedica tem como propósito satisfazer os próprios desejos, de modo que é um personagem que não se nega ao conflito com o mundo, tampouco com os ideais do cristianismo. Embora se deva deixar claro que Dom Juan não se rebela contra as leis

⁶ Watt: 1997, p. 69

cristsãs, ele apenas age na convicção de que poderá adiar as decisões das leis e do cristianismo naquilo que lhe diz respeito. Ademais, vale suscitar, avaliando o que pontua o teórico, que distintamente de Dom Quixote, Dom Juan não demonstra qualquer interesse em construir uma fama honrada. Pode-se creditar a esse mito até certa crueldade, já que ele ri com os amigos das façanhas que alcança com as mulheres. Dom Juan pode ser caracterizado com um mentiroso desonesto. Todavia, como acentua Watt (1997) muitas culturas glorificam o mentiroso e o desonesto.

Subsidiado pelos estudos de Georges Gendarme de Bévotte, Watt (1997) observa que o mundo antigo não contempla figuras como a de Dom Juan e Fausto, um encarna o corpo e o outro a mente, ambos são criações do cristianismo e corporificam a revolta contra tudo o que sufocava o homem. O mundo antigo, que era igualmente sensível às exigências da carne a às aspirações do intelecto, não poderia conceber o libertinismo intelectual ou moral. Como também Dom Juan e Dom Quixote tratam de formas muito distintas os códigos da cavalaria e o amor cortês.

Na tradição cristã, a história do rei Davi é um exemplo de que tudo o que se interpõe entre o homem e a mulher amada pode ser removido (Davi, intencionalmente, manda o marido da mulher amada à guerra, para morrer.). Contudo, a ideia do amor cortês modifica essa compreensão: o amor não pode vincular-se ao ato desonroso. O sentimento então passa a ser entendido como uma preparação para aquilo que o homem vai viver na glória divina. Nesse caso, a figura de Dom Juan estaria subordinada à sua época. Destaca-se que as mulheres nessa narrativa estavam muito mais abertas ao sexo, recebiam amantes. O casamento além de não ser um imperativo para negação da vida sexual, era concebido apenas como uma formalidade. Na época de Dom Juan, não existia propriamente um estilo de vida que segundo Watt:

[...]possa ser tomando com um límpido pano de fundo contra o qual se possa projetar a figura contrastante de Dom Juan, a fim de melhor avaliá-lo ou julgá-lo. De um modo geral ele é mais perverso, mais amoral, e também mais hábil, mais ativo e mais corajoso do que as pessoas à sua volta, mas não difere essencialmente delas, tanto nos objetivos quanto nos métodos.⁷

O que o autor constata e talvez traga um pouco mais de luz para o entendimento desse mito, é a distinção entre os períodos e eventos históricos que subsidiaram a produção de Cervantes em relação a de Molina. Cervantes conheceu a grandeza da Espanha, participou de importantes batalhas. Molina é de uma geração posterior, em que

⁷ Watt: 1997, p. 119

a Espanha se torna um reino decadente dado algumas derrotas em batalha. Além disso, na época de Molina, o reino espanhol se torna legado do duque de Lerma, sujeito dado a devassidão e extravagâncias. Situação que, como acentua Watt (1997), serve de vazão para fortalecimento do rigor doutrinário e das exigências éticas. Ademais, Molina era um monge dado ao estudo da depravação, de onde se compreende que, Dom Juan pode ser percebido como um tipo que ilumina as características intrincadas a história do seu tempo. É um personagem que desvela os aspectos mais profundos dessa sociedade em que a depravação é a marca de registro.

Robinson Crusóé, o quarto mito analisado pelo teórico, é certamente o mais enfático na tese desenvolvida. Tanto que Watt (1997) o considera entre os outros aquele que nos é mais familiar. Crusóé não desafia outras leis que não a do próprio pai. Sua desobediência a casa paterna, embora pretexto para a desgraça, é também causa de sua ascensão. Se, como assevera o autor, Fausto, Dom Quixote e Dom Juan contrariavam a tradição preconizada por Aristóteles em sua *Política* segundo a qual ter que sair, abandonar a casa paterna e a comunidade era interpretado como castigo, podemos entender que o mito de Crusóé estabelece novo paradigma.

O isolamento de Crusóé, que poderia ser interpretado como maldição, torna-se indicador do homem que não se resigna diante da própria solidão, ou seja, o indivíduo capaz de vencer os próprios demônios, será aquele habilitado a tirar proveito das piores adversidades. Tudo quanto faz o personagem, observa o autor, foi para beneficiar a si mesmo, garantir a si mesmo conforto. É inegável que ele teve que trabalhar muito para isso. Colocando essas deduções em perspectiva se constata que tal mito viabiliza também uma interpretação distinta para o labor humano. O trabalho, ainda que enfadonho e fatigável, é uma forma de remissão do homem. Inverte-se com isso a ideia de trabalho inscrita pelo mito de Adão, no qual o trabalho é tido como um castigo divino em razão da desobediência do homem.

Conforme o que está posto por Watt (1997), Defoe parece desconstruir essa ideia provando que na verdade é a ociosidade que prejudica o homem e não o trabalho. Robinson Crusóé alcança, na perspectiva do autor, a condição de épico, um épico referente aqueles que não desanimam, que não se abatem mesmo diante das maiores desgraças. Uma questão central, ainda pontuada por Watt, é que a ideia de coletividade é totalmente extinta da obra, a maior parte dela espelha na verdade o egocentrismo imune à crítica, enfim evidencia alguém capaz de alcançar sucesso mesmo numa ilha deserta.

A leitura analítica conduzida por Watt (1997/2010) intenta projetar, a partir da trajetória dos quatro personagens, o alicerce que sustenta o sentido positivo que o individualismo alcança no romantismo. Na defesa apresentada pelo autor, são sujeitos que se singularizam combatendo ideologicamente as forças intrincadas na sociedade à qual pertenciam. No caso dos três primeiros, a luta é contra a força do cristianismo que, por outra via se faz uma fonte agressiva a ideia do indivíduo isolado, aquele que age em função dos próprios interesses. O individualismo passa a ser concebido como uma característica pessoal, intrínseca em cada pessoa, aspecto que singulariza o ser. Mais tardiamente, já no período romântico, quando são desvanecidas as interpretações negativas alicerçadas ao termo, é que ele é tomado como um marco conceitual que caracterizará a modernidade⁸.

Três dos heróis românticos, Fausto, Dom Quixote e Dom Juan, conforme a trajetória conduzida por Watt (1997), permitem notadamente ponderar sobre a ascendência de sujeitos que se definem melhor por suas falhas do que pelos possíveis acertos. Robinson Crusoe perfaz uma trajetória distinta dessa perspectiva. Os três personagens comungam a semelhança de se tornarem conhecidos em função de traços negativos. Demanda essa constatação, conforme assevera Watt, do atendimento ao ideal cristão, ou seja, a punição resulta como castigo pelas escolhas individuais. Por isso é preciso, como assegura o autor, ponderar que muito provavelmente os autores Cervantes,

⁸ Veja que no desenvolver dessa teoria é possível constatar contradições, o que faz dela uma teoria problemática. Destaco que o teórico tanto afirma a partir desses quatro personagens e reorientação individualista do romance quando os desvincula da ideia de coletividade da sociedade grega, quanto os associa a representação dos valores básicos da sociedade burguesa, o que não deixa de comunicar relações com uma forma de coletividade. Um norteador interessante para pensar a problemática que fica instituída, é esmiuçado por Norbert Elias (1974) Segundo o sociólogo, todo indivíduo humano atravessa a história da sua vida em direção à morte construindo sua singularidade. Assim, aquilo que chamamos de “individualidade” também só é possível para aqueles que crescem num grupo, numa sociedade. A própria constituição de cada pessoa comprova essa possibilidade. Todo ser é único desde o nascimento. Entretanto, não se pode negar que “O recém-nascido não é mais que o esboço preliminar de uma pessoa” (Elias: 1974, p. 24) Entende-se a partir disso que, a individualidade desse ser não está condicionada a um único percurso possível, como não é dependente somente de sua constituição, “mas sempre da natureza das relações entre ela e as outras pessoas. (Elias: 1974, p. 24) Assim, se pode dizer que o avanço da individualização ocorrido na Renascença, como situa Watt não é, senão fruto de uma mudança importante da constituição social dos indivíduos, o que provocou uma reestruturação específica das relações humanas. Só se pode, portanto, conquistar uma compreensão mais coerente das relações entre indivíduo e sociedade, a partir da concepção de como esses indivíduos crescem dentro dessa sociedade e isso inclui o processo da individualização.

Tirso de Molina e Marlowe estariam refletindo acerca de conflitos basilares das sociedades em que viviam.

Como contraponto para qualquer análise que se possa fazer sobre tais personagens, é importante considerar os aspectos correlacionados às noções anti-individualistas do período em que esses mitos estiveram em cena, ou seja, o da Contra-reforma. Ao mesmo tempo, uma outra vertente ascende a partir do Renascimento, margeada por nova forma de entender o homem e explicar o mundo. Conforme explica Watt:

A punição emblemática dos três protagonistas pode ser vista como uma amarga lição que a Contra-Reforma tentou dar ao individualismo do Renascimento. Afinal, é inegável que Molina, Cervantes e Marlowe experimentaram a pobreza e passaram por muitas dificuldades; que eram todos solitários e de várias maneiras conheceram a alienação; e que produziram, em suas obras, heróis emblemáticos de um individualismo destinado ao fracasso.⁹

Mesmo considerando a pertinência desses pontos, o autor afirma que o mito do individualismo moderno sustenta a primazia do indivíduo sobre o coletivo. A questão que, os estudos contemporâneos, seja pela via da literatura ou da cultura, tem problematizado acerca da formação dessa identidade autocentrada no “eu”, é responder se realmente pode existir, como propõe Norbert Elias (1974) um “eu” totalmente destituído de um “nós”, da maneira como sustentou o idealismo que fundou a sociedade moderna.

O mito do individualismo, conforme a teoria desenvolvida por Watt (1997), encontra sustentabilidade numa série de fatores que viabilizaram a abrangente valoração atribuída ao indivíduo. A primazia do indivíduo sobre o coletivo resulta, segundo o autor, da conformação de uma nova perspectiva ideológica. Tracejar considerações sobre a conjuntura que sustenta a reformulação do pensamento na fase de transição secular, exige ponderar sobre a extensão que alcança os movimentos em torno da religião, da política, da economia e também do conhecimento filosófico.

No campo religioso, o autor situa o abalo que a homogeneidade cristã sofreu em função da Reforma Protestante. Posteriormente, o desenvolvimento das classes comerciais e industriais também favoreceram a expansão da noção de indivíduo enquanto sujeito que age por si. No campo filosófico despontam pensadores, os quais, segundo o autor, também impulsionam o movimento já em ascendência. A conjuntura não só

⁹ Watt: 1997, Pp. 143-144

favoreceu um aprofundamento mais adequado das teorias sobre a constituição do indivíduo como também o reconhecimento deste enquanto tal.

Watt (1997) também problematiza o termo “individualismo”, como decorrente das mudanças de pensamento concernentes a eventos circunstanciados entre essas duas forças opostas, o Renascimento e a Reforma. O autor destaca ainda que entre os séculos XVII e XVIII importantes pensadores atuaram favoravelmente para o desenvolvimento de alguma iluminação acerca do termo. Entre eles Watt (1997) cita Descartes com o seu “*Cogito ergo sum*”, cuja ideia parametriza o indivíduo como ser pensante. John Locke igualmente contribuiu, instituindo o individualismo como base para desenvolver seu pensamento psicológico, político e epistemológico.

Outros dois grandes pensadores, Rousseau e Goethe, construíram percursos em que a individualidade se manifesta. Rousseau com a criação de *Émile*, cuja figura revestia a ideia do estudante ideal, aquele que prescrua como características prioritárias e determinação e fortaleza prescritas no mito de Robinson Crusoe. Goethe lança a perspectiva de encontrar no mundo interior de cada ser a resposta para o eu exterior. Mas como observa Watt (1997), “nem Rousseau, nem Goethe, como aliás nenhum escritor contemporâneo ou anterior a ambos, usaram a palavra “individualismo”,¹⁰ por óbvio ela ainda não havia sido criada.

O termo “individualismo” foi usado pela primeira vez, segundo o autor em 1830. À época a expressão veiculava um sentido bastante negativo, pois, “punha o indivíduo em oposição implícita à solidariedade humana[...]”¹¹. Esse sentido hostil encontra pertinência nos acontecimentos alicerçados ao período da Revolução francesa e ao movimento romântico. Watt (1997) observa ainda que, de fato foram os escritores franceses responsáveis por suscitar nomenclaturas quais sentidos conservavam parentalidade com o sentido negativo atribuído ao termo. O próprio Balzac teria afirmado que a sociedade moderna era responsável por criar um mal terrível, o “individualismo”.

Todavia, a primeira apreciação positiva à terminologia surge também na França. Segundo Watt (1997) Alexis de Tocqueville acentua que, para os antepassados, o “individualismo” era desconhecido, sendo de amplo uso a palavra “egoísmo” para indicar o exacerbamento do amor próprio. Sentimento que poderia levar o homem a preferir a si

¹⁰ Watt: 1997, p. 237

¹¹ Watt: 1997, p. 237

mesmo em contraposição a tudo mais que existisse no mundo. Tocqueville definiu então o “individualismo” como uma expressão relacionada ao amadurecimento da pessoa que, mesmo sendo membro de uma comunidade, distingue-se da coletividade mantendo-se à parte. Para Watt (1997) embora Tocqueville visse negativamente a democracia, insinuando que ela trazia em seu cerne um potencial destruidor das cadeias de relações, foi justamente a admiração que ele tinha em relação as instituições democráticas americanas que o fez tecer um sentido positivo para o “individualismo”.

A depreciação perseverou, contudo, por muito tempo. Alguma alteração se deu gradualmente e o vocábulo teve sentido mais aceitável na Inglaterra. O pastor Willam McCall escreveu vários livros em defesa do individualismo. Posteriormente, outros o seguiram, de maneira que novas formas de compreensão ganharam reforço. A conjuntura do poder econômico foi importante aliado na mudança de concepção. Watt (1997) ressalta, por exemplo, a Escola de Economia Política de Manchester, cuja ênfase no *laissez faire* propôs que “nenhum obstáculo deveria ser criado à liberdade individual no plano econômico”¹² O que parece ficar evidente, a partir do que sugere o autor, é que foram os pensadores liberais que fecharam um ciclo em torno do favorecimento dessa nova interpretação. A proposta seria minimizar a interferência do governo, especialmente no que tange a esfera privada.

A partir de então, o sentido desagradável correlacionado ao vocábulo foi cedendo até a implantação de uma nova ideologia, cuja resulta na aceitação da soberania do indivíduo sobre o pensamento político. O aumento gradual da aprovação pública da expressão “individualismo” e seus novos significados foi fundamental para mudanças como as que nortearam o protagonismo dos quatro mitos investigados por Ian Watt. Através deles, popularizou-se a ideia de que o individualismo é a mais desejável das qualidades humanas.

1.1 – No embate teórico

Georg Lukács é também uma referência das mais indicadas quando se projeta pensar o romance moderno. O teórico húngaro institui uma base teórica que faz da sociedade burguesa um parâmetro para pensar o individualismo. Para isso ele parte da concepção

¹² Watt: 1997, p. 239

do romance como uma forma da “expressão do desabrigo transcendental.”¹³ Subsidiado especialmente pela filosofia hegeliana, Lukács demarca através de uma leitura histórico-filosófica o desaparecimento da epopeia e o surgimento do romance. Convém situar que para Hegel, o romance, ou melhor dizendo, um bom romance seria a mesma coisa que a epopeia para os gregos. Por isso talvez, Lukács sustente que o romance “é a epopeia de um mundo abandonado por deus[...]”¹⁴

Para deslindar a complexidade da questão, Lukács evoca a imagem do mundo épico, ponderando especialmente o caráter de totalidade do orbe que, embora vasto, é percebido de forma bastante familiar, ou, como a própria casa do herói. Ainda que dualidades existissem, não se constatavam possíveis diferenças entre o “eu” e o mundo. Na época, argumenta Lukács, o herói não conhecia os abismos da alma. Não eram situados, portanto, os perigos da queda ou as vicissitudes do mundo interior. A alma heroica, ao encarar os riscos da aventura e vencê-los, não conhecia ainda o “real tormento da procura e o real perigo da descoberta...ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se.”¹⁵

O que Lukács problematiza, tanto em sua *Teoria do romance* (2000), quanto em *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 -1967* (2011) é, entre outras coisas, a disparidade entre duas instâncias. Aquela que subsidiava o mundo épico, de outra que sustentabiliza o moderno. No épico, o herói que partia em busca de aventura, ainda que se defrontasse com perigos, não percebia como perigosa a dualidade entre ele e o mundo, porque não era distintos os valores que contrabalanceavam as relações entre indivíduo e comunidade, ou sociedade. Por isso, pondero, a partir da conjuntura que Lukács (2000) intermedia em sua discussão teórica, que uma das questões preponderantemente situadas pelo autor seria a questão identitária, isso, a partir da constituição do indivíduo solitário que, no caso do romance, vaga num mundo que lhe é desconhecido em busca de valores impossíveis de serem encontrados.

Basta observar na discussão conduzida pelo autor que, quando a contextura do épico entra em declínio e a sociedade burguesa configura seus pilares, a marca comunitária é o primeiro aspecto a ser destituído. Nisso se estabelece “o real tormento da procura e o real perigo da descoberta”. O herói romanesco é, portanto, aquele que estará em constante

¹³ Lukács: 2000, p. 38

¹⁴ Lukács: 2000, P. 89

¹⁵ Lukács: 2000, p. 26

confronto com o mundo. Lukács traduz de forma bastante precisa essa relação quando esclarece que:

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra.¹⁶

Observe que, se na contextura do mundo épico não se questionava a relação entre indivíduo e sociedade, isso se devia a noção da intrínseca homogeneidade entre o sujeito e a comunidade, de modo que a individualidade não compunha um traço essencial nessa conformação do mundo. Dito de outra maneira, a parte e o todo estariam em perfeito equilíbrio.

A conjuntura da sociedade moderna e suas especificidades desordena esse equilíbrio. Um abismo intransponível é estabelecido entre os homens. Nesse dilacerar das relações e valores do mundo épico, o romance surge como nova forma, ou como propôs Lukács: “o romance é a forma épica necessária de nossos dias”,¹⁷ aquela que repercutiria os ditames de uma cultura e herói problemáticos.

Constato entre Watt (2010) e Lukács (2000) convergências possíveis, particularmente na maneira como ambos concebem a nova conjuntura que alicerça a moderna sociedade burguesa. Diferente do que se projetou no épico, na contextura do “novo mundo” os objetivos e pretensões individuais solapam os valores pretensamente coletivos. Lukács fala do divórcio entre o homem e o mundo, do hiato entre aventura e interioridade. Na tessitura dessa outra realidade, o homem que protagoniza nesse “novo mundo” é um solitário, afirma o teórico húngaro.

Watt (1997- 2010) não deixa de comunicar ideia análoga ao sugerir que o sujeito que age no romance moderno é aquele que impõe à sociedade valores e condições unilaterais. Prevalentemente o que se examina é a supremacia da vontade individual sobre

¹⁶ Lukács: 2000, Pp. 65-66

¹⁷ Lukács: 2000, p.153

o coletivo. Fazendo valer as próprias aspirações, também as consequências são dispostas ao indivíduo sem que haja reciprocidade dessas consequências para a sociedade de pertença. Acerca dessa percepção Lukács (2011), substanciado especialmente por Hegel, observa que o homem moderno, ao impor suas condições à sociedade, responde apenas por suas ações e não pelos atos do todo do qual é parte integrante.

Dessa maneira os teóricos conciliam o primado da individualização também como resultante da separação entre esses dois entes, indivíduo e sociedade. A partir dessa premissa, o interesse que mobiliza o romance ou o romancista é o processo de introspecção do indivíduo. De acordo com Lukács (2000), é uma conjuntura em que a subjetividade instaura a via que efetiva a impossibilidade de qualquer retorno à totalidade imanente ao mundo épico. Trata-se de tornar visível a esfera de isolamento à qual o homem fica submetido no contexto da vida moderna. A experiência da individuação, ou a projeção do “eu” como uma realidade aparentemente dissociada da esfera social, converge, no caso do romance, os sentidos para a percepção do individualismo. A questão que destaco a partir dessa constatação é: Se o romance é a forma literária que melhor responde a “reorientação individualista” da sociedade moderna a projeção desse “eu” pode de fato ser concebida como dissociada da vida social?

1.2 – O indivíduo é um ser social

O que considero oportuno destacar aqui é como a percepção bakhtiniana conserva, ou estabelece divergências pontuais com os dois teóricos. Embora as três teorias tentem dar conta da complexidade da forma romanesca, Bakhtin (1990) escolhe um percurso que, mesmo não negando as esferas do “intimo e privado” como instâncias inerentes ao romance, sobrelevam o caráter dialógico, polifônico, plurilinguístico do gênero, o que situa a multiplicidade em detrimento da singularidade, como fazem Watt (2010) e Lukács (2000).

A partir do que propõe Bakhtin (1990) é possível consolidar alguns pontos que ajudam pensar as divergências. Partindo da constatação de que o romance é o gênero que melhor traduz o que está no cerne de cada época, ou seja, que o romancista é aquele que cambiará o que está latente no tecido social e histórico, a questão que se faz pertinente é pensar se é possível afirmar especialmente como faz Watt (1997) a dissociação entre indivíduo e sociedade. Considerando o que aponta o teórico russo, o caráter social de uma obra se sustenta no fato de que um indivíduo, pensemos, Robinson Crusoe, naufragado

na ilha, somente poderia articular de forma coerente os pensamentos e ideias, como o fez, a partir das noções que ele abstraiu da convivência com os outros.

Não que isso seja imperativo para negar que o individualismo tenha de fato se projetado num momento em que os direitos do homem se tornaram uma prioridade, mas justamente em razão disso, é que ele é concebido como um valor universal. O herói problemático de Lukács (2000) está assentado nessa sociedade em que a perspectiva coletiva perde sua forma estruturante. O indivíduo, seus valores e autonomia, o próprio desenvolvimento da personalidade como também acentua Watt (1997) encontra consonância nela. Isso sobressalta os valores burgueses cujo parâmetro, no caso de *Crusoé*, pode ser melhor explicado pelo liberalismo econômico.

O que o romance põe em dúvida a partir do que situa Bakhtin (1990) é a autenticidade da consciência individual e autônoma. É suficiente diz o autor, que se preste atenção no sujeito que fala. É possível que “pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade).”¹⁸ Para nosso propósito é profícuo que se pese como cada personagem analisado por Watt (1997) dialoga com a estrutura social que lhe era imanente. Fausto desafia o poder da igreja. Dom Quixote ironiza os ideais da tradição cavaleiresca. Dom Juan desnuda os valores perversos da decadente sociedade e Robinson *Crusoé* personifica o pensamento econômico vigente na época. O sentido atribuído a cada uma dessas trajetórias está entrincheirado ao um “outro” como resposta, como refutação ou consenso. Os heróis através dos quais Watt (1997) projeta sua teoria, estão respondendo a um prognóstico da sociedade a que estavam vinculados. São, portanto, permeados por valores transindividuais os quais foram gestados no interior da própria sociedade de pertença.

A pertinência da proposta bakhtiniana, além da efetiva contraposição, ainda se sustenta pela maneira dilatada com que o autor conduz a discussão sobre a história do romance. Uma forma literária que não apresenta ossatura consolidada. Sendo o mais jovem entre os gêneros, referenda o autor, o romance, diferencia-se particularmente da epopeia, não somente por se tratar de uma forma vinculada à Antiguidade, mas dada especialmente a estrutura plástica já estabilizada com que a epopeia chegou a era moderna. Conforme o teórico, o romance dista também de outros gêneros antigos pela

¹⁸ Bakhtin: 1990, p. 40

mesma razão: são formas literárias calcificadas, ao passo que o romance cultivou, desde sua origem, a condição de inacabamento. A meu ver, Bakhtin (1990) assume tacitamente o confronto com Watt e Lukács.

Uma das maiores dificuldades para a teoria do romance, segundo o teórico russo, se assenta no fato de que, diferente de outros gêneros que também têm sua origem vinculada à Antiguidade, o romance não constituiu um cânone. Disso resulta que, enquanto os demais gêneros alcançaram a era moderna como um legado, isso é, dentro de uma forma pronta, ou quase mortos, o romance é análogo a uma entidade de outra natureza. O romance, diz o autor, se alimenta da moderna história mundial, aparenta-se com ela. Soma-se a isso o fato de que o estudo dos gêneros antigos equivale ao estudo das línguas mortas, ao passo que o romance pressupõe não apenas pensar nas línguas vivas como também nas mais jovens. É então, nesse ponto, que se observa também mais nítida a luta que ele empreende pela supremacia em literatura.

O que parece ficar um tanto evidente no percurso traçado pelo teórico russo é que, quando o estado socialmente fechado perde a essência, diluindo a base semipatriarcal, ocorre a mobilização da organização da vida e da própria “história humana” rumo a novas condições. Nesse movimento, a pluriformidade de línguas e culturas se tornam conhecidas da sociedade europeia, o que é fator determinante, segundo Bakhtin, para transformações, especialmente do pensamento europeu.

No tocante a essas transformações ressalto que Bakhtin (1990) destaca o plurilinguismo como um aspecto inerente ao romance. Todavia, o próprio teórico discute que essa não seria nenhuma novidade inaugurada pelo romance. O fenômeno é inclusive mais antigo do que o unilinguismo, entretanto, “não foi um fator de criação, uma escolha funcional da arte literária, não foi o centro criador do processo linguístico-literário.”¹⁹ E sobre isso, ainda acrescenta o autor que, embora o grego clássico se mostrasse sensível “às “falas”, às épocas da linguagem, aos múltiplos dialetos literários gregos (a tragédia é um gênero plurilíngue), mas a consciência criadora realizava-se nas línguas puras e fechadas sobre si próprias (ainda que elas fossem de fato híbridas)”²⁰. Ou seja, em termos de origem, o plurilinguismo não nasceu com o romance, como se possa pensar, mas foi o

¹⁹ Bakhtin: 1990, p. 404

²⁰ Bakhtin: 1990, p. 404

romance que viabilizou lastros de sua proliferação, considerando que no cenário anterior, o unilinguismo era a opção referencial para a criação literária.

Contudo, diante de uma nova consciência cultural e criadora dos textos literários, diz Bakhtin (1990), não há mais espaço para as línguas puras e fechadas, os sistemas linguísticos sofrem mudanças, tudo é colocado em movimento, as línguas se mesclam. “cada língua como que renasce de novo e se torna qualitativamente outra para a consciência criativa que nela se encontra.”²¹ A partir do momento que essas novas relações se estruturam, o plurilinguismo afeta todos os gêneros constituídos, inclusive aqueles originários da época do unilinguismo fechado e surdo. É nessa contextura que o romance se desenvolve, objetivamente, quando o plurilinguismo age mais ativamente sobre os processos da criação dos textos literários, por isso ele se torna o elemento natural do romance, e, em contrapartida, o romance lidera o processo de desenvolvimento e renovação da literatura. E isso ocorre tanto no plano linguístico quanto estilístico.

A teoria formulada por Bakhtin (1990 -2003) encontra relevância nesses e em muitos outros pontos. O que considero importante ressaltar é o entendimento bakhtiniano de que o romance não constitui um cânone privado, nada que emoldure o gênero, ou que atue como força estanque. Até porque, como afirma, o romance é um gênero munido da potencialidade para antecipar a evolução da literatura. Isso aconteceu posteriormente e possivelmente está em processo contínuo, porque, como propõe o teórico, nenhum outro gênero dialoga tão prontamente com o presente inacabado como o romance. Dessa forma ele constitui, sobremaneira, uma importância fundamental para a história da literatura.

O que observo nos programas de Pós-graduação, inclusive nesse do qual faço parte, é uma predileção pela teoria bakhtiniana. Essa predileção talvez se justifique dada a percepção manifesta em suas obras de que o romance não é apenas fruto da era moderna, mas um gênero que transcende a Antiguidade assegurando a possibilidade de compreender e analisar a partir de seu estudo o processo histórico de inovação em que a própria literatura se transforma. A teoria é tida como uma das que apresenta melhor envergadura para pensar o processo de evolução do romance. Não quer dizer, como vou abordar posteriormente, que ela resolva todas as questões vinculadas ao romance brasileiro.

²¹ Bakhtin: 1990, p. 404

1.2 – O caso brasileiro: formação da identidade nacional

Sintetizando o que parece estar apaziguado pela crítica, no caso brasileiro, o romance surgiu no século XIX como a forma literária que mais adequadamente conseguiria explicitar a experiência da sociedade em formação. Destaco a partir disso, um princípio distinto daquele impetrado pelas teorias de Lukács (2002) e Watt (1997-2010). Quando projetam a discussão em torno da ascensão do romance, a prerrogativa sustentada pelo aporte teórico supracitado é pensar a adesão da sociedade à perspectiva individualista. Até porque, vinculado ao contexto de transformações abrangentes e lutas ideológicas, o romance preceitua o interesse popular pelo íntimo e privado.

É preciso esclarecer, como propõe Watt (1997) que em todas as eras e culturas é possível reconhecer a existência de indivíduos singulares, os quais sustentam posições e hábitos independentes daquilo que esteve vigente em sua era. Os portadores de espírito obstinado não são uma invenção da modernidade. No entanto, afirma o autor, o conceito de individualismo envolve muito mais que isso. O termo designa uma mudança no modelo de pensamento acerca do indivíduo e da sociedade.

Watt (2010) pontua duas causas históricas, as quais foram fundamentais para a ascensão da sociedade individualista: “o advento do moderno capitalismo industrial e a difusão do protestantismo.”²² Não se trata de uma mudança brusca, como explica o autor. É uma transformação que começa no século XVI com a Reforma Protestante liderada por Lutero, todavia não se efetiva antes do século XIX. O que se pode afirmar é que movimentos em torno da religião, da política e posteriormente da economia impulsionaram a maior autonomia individual. O romance ocidental ascende na contextura dos impasses desses movimentos.

No caso brasileiro, o romance surge já no século XIX substanciado a preocupação dos intelectuais brasileiros, e mesmo de críticos estrangeiros, em identificar e ressaltar aspectos que singularizassem o país. A prerrogativa era estabelecer com isso a identidade nacional. Parece ser de consenso entre pesquisadores²³ a afirmativa de que coube aos

²² Watt: 2010, p. 64

²³ Para aprofundar-se no mérito das questões que definiram o sistema literário brasileiro um bom percurso se funda a partir da leitura de Candido (2000). em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, o crítico trata do momento em que os escritores brasileiros foram colocados diante do desafio de fundar objetivamente um sistema literário, por isso marcado pela obrigação de descrever a realidade, e ainda que isso tenha significado certa renúncia à imaginação ou mesmo impossibilidade de aplicá-la à representação do real, o que acaba conferindo o excesso de objetividade às obras, não é o caso, acentua o crítico, de louvar ou condenar o produto resultante desse processo, mas de considerar que tudo é fruto do momento histórico.

primeiros literatos e críticos a tarefa de ressaltar os aspectos que distinguiriam o Brasil e a literatura brasileira de outras nações.

Essa procura objetivou, portanto, demarcar singularidades e particularidades do Brasil e do povo brasileiro. A literatura e a historiografia formavam o viés para afirmação de unidade nacional. Não era interessante, naquele momento, que se tornassem evidentes as fraturas que sempre existiram na conformação da nacionalidade brasileira. A finalidade que mobilizava tanto os literatos, quanto a crítica, era criar um quadro, ainda que fictício, de homogeneidade e univocidade. Razão pela qual considere importante recuperar do mapeamento feito por Sússekind (1984/1990) e também Candido (2000) alguns aportes que permitiram construir um entendimento sobre a história do romance brasileiro.

Cabe situar que a prosa romanesca brasileira considerada de fundação norteou as especificidades da era colonial. O índio assumiu a condição de elemento inspirador, mas toda a contextura do país na época subsidiou implementos para a produção literária. Nessa toada, a geografia, a paisagem, os encantos regionais foram absorvidos como artifícios fecundos para a concatenação do imaginário nacional. Assim, quando na trilogia alencariana, se erige o mito de fundação, ou seja, o índio belo, formoso e guerreiro, é válido respaldar que ele representava um ícone, um elemento a partir do qual o povo brasileiro pudesse ser pensado.

Partindo do projeto alencariano o romance assume como demanda a construção de uma imagem do Brasil e do povo brasileiro. Acerca dessa necessidade, Sússekind (1984) explica que a imagem de unidade é um imperativo expresso pelas comunidades humanas. A imagem forjada para atender esse imperativo esconde, na maioria das vezes, as diferenças que naturalmente se moldam aos grupos ou pessoas. O problema brasileiro, segundo o proposto pela autora, é que a construção desse juízo se torna inviável porque não há parâmetros suficientes para sustentá-lo. Conforme defende Sússekind, o Brasil é, desde sua origem, um país “historicamente marcado não por uma identidade cultural, mas pela dependência, não pela homogeneidade, mas pelas divisões (regionais, culturais,

Também corrobora com as discussões que permeiam o cenário inicial de nossa literatura a obra de Bernardo Ricupero (2004) *O Romantismo e a ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*. Num diálogo bastante profícuo com a crítica, Ricupero traça um panorama sobre o romantismo brasileiro e a instituição do projeto da literatura nacional. Ainda vale a pena percorrer o caminho traçado por Flora Sússekind em *O Brasil não é longe daqui* (1990), *Tal Brasil, qual romance?* (1984), *Literatura e vida literária* (2004) A autora deslinda os aspectos que nortearam a formação da literatura brasileira acentuado particularmente as cisões e fraturas alicerçadas ao percurso literário brasileiro do século XIX até as décadas finais do século XX.

econômicas, étnicas ou de classe).”²⁴ Diante dessa realidade, a única forma encontrada pela sociedade brasileira para atender à necessidade de representação foi criar uma ideia de unidade, um simulacro.

Embora as constatações contrastivas de Süssekind (1984/1990) encontrem pertinência, tanto pela linha de continuidade substanciada ao discurso hegemônico, quanto pelo viés das rupturas, fato é que a prosa romanesca brasileira, desde sua origem, alicerça a prerrogativa de pensar a nação e subsequentemente a coletividade. Razão pela qual sustento que é um ponto problemático analisar o romance brasileiro pela perspectiva da “reorientação individualista” ou como “epopeia burguesa”.

A discussão fundamentada por Süssekind (1990) intenta esclarecer ainda algumas especificidades sobre nossa literatura de fundação. Na oportunidade, a autora explica também a escolha do título do livro *O Brasil não é longe daqui*. A frase, conforme esclarece Süssekind, corresponde ao verso de uma antiga canção alemã e conserva, segundo ela, o propósito de fazer justamente pensar os deslocamentos reais e as paisagens imaginárias. Ambos foram mote da propaganda migratória constantes nas primeiras décadas do século XIX. A exuberância das paisagens brasileiras junto à promessa de enriquecimento, foi incentivo para que as populações mais pobres de outros países encarassem a tresloucada viagem até o Brasil, na expectativa de encontrar aqui, uma terra farta em riqueza, aspecto também acentuado em *Tal Brasil, qual romance?* (1984).

Considerando as proposições da autora, tanto as propagandas, as canções e a própria ficção brasileira não expunham, de fato, o quanto era difícil a vida no país, quais desafios e misérias esperavam o imigrante. Isso porque, toda produção artística, literária e histórica tinha um único foco, construir uma ideia unívoca acerca da nação que, recém independente, precisava fundamentar sua identidade. Esse intento subsidiou a tomada de decisão sobre aquilo que seria então considerado, Brasil, e o que seria acatado como literatura brasileira. É necessário, diz Süssekind:

[...]que se submetam à malha fina da “originalidade”, da “natureza exuberante”, dos “costumes peculiares”. E, se no que se vê ou no que se lê não se acha exatamente a paisagem esperada, a reação não tarda, assim como a sensação de que, ou aquilo não é tipicamente brasileiro, ou, bem mais inquietante, que há um descompasso entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal.²⁵

²⁴ Süssekind: 1984, p. 43

²⁵ Süssekind: 1990, p. 24

Apesar disso, um ponto inegável é que, embora desconforto houvesse e não raro, era preciso fechar os olhos e ignorar os aspectos conflitantes que cintilavam veementemente. Entre tais, cita a autora, a expressiva quantidade de livros europeus que compunham as prateleiras das bibliotecas públicas destinada a uma população majoritariamente analfabeta. Além disso, igualmente era preciso desviar o olhar da influência econômica, dos leilões de escravos, das rebeliões e do próprio povo livre, porém, sem trabalho. Nenhum desses pontos ocuparia uma página sequer da literatura produzida no país, pelo menos no primeiro quartel do século XIX. O esforço dos literatos se voltou para o propósito de serem guias confiáveis através dos quais se instituam os “marcos e fundações para uma literatura, uma história e uma história literária que funcionam como verdadeiras expedições de caça à própria origem e a uma sonhada “essência de nacionalidade.”²⁶

Corroborando como o exposto, lida pela ótica de Candido (2000), a produção de Alencar, por exemplo, romancista brasileiro, defensor ferrenho da necessidade de criação da literatura nacional, verteu para a construção imaginária da nação brasileira. O crítico salienta que, de fato, essa construção foi muito mais pautada pela imaginação do que pela realidade histórica. Faltou empenho, segundo o crítico, em confrontar os reais problemas que o país experimentava.

Seguindo o mapeamento conformado ao trabalho de Sússekind (1984 /1990) e Candido (2000/2004), na segunda metade do século XIX, o ciclo de decadência da produção açucareira e a fermentação das ideias abolicionistas foram mobilizadores de cortes. A literatura adotou um posicionamento crítico, na expectativa de delinear as novas faces da realidade brasileira. Se o romantismo tinha criado uma imagem pouco nítida dessa suposta realidade, a estética naturalista ganha corpo com a perspectiva de representar fidedignamente a sociedade em transformação.²⁷

Um diálogo que vale a pena propor aqui nos chega via Sússekind (1984) quando cita a importante discussão feita por Carpeaux num texto de 1967. Buscando a fonte referenciada, entre as abordagens relevantes feitas pelo autor em *Dialética da literatura brasileira*, aponto a necessidade que o literato brasileiro expressava em falar da realidade do país. A realidade foi tomada como obsessão, tornando-se instrumento de justificação.

²⁶ Sússekind: 1990, p. 34.

²⁷ O que a crítica literária brasileira especializada vai norteando é um prognóstico muito distinto daquele concebido por Lukács e Watt acerca do romance.

A realidade justifica tudo, diz Carpeaux, justifica a miséria do povo, o analfabetismo, a ditadura, o conservadorismo.²⁸

Ponderando sobre as contribuições de Carpeaux (1967), a realidade brasileira foi um empreendimento do qual os escritores não conseguiram se desvencilhar. Tanto que a história de nossa literatura é marcada por fases de repetição do naturalismo. A primeira com os estudos de temperamento, a segunda a partir dos ciclos romanescos memorialistas e a terceira com romances reportagens, ou dito de outra forma, como apresenta Sússekind (1984): a primeira nas últimas décadas do século XIX, a segunda na década de 1930 e a terceira na década de 1970. É uma estética que está, portanto, muito presente na tradição do romance brasileiro desde a sua origem.

A questão que se sobleva em razão dessa recorrência é a busca permanente pela identidade nacional. Foi uma demanda que fez com que os autores imprimissem em suas obras um caráter muito mais documental do que propriamente ficcional. Como Carpeaux (1967), Sússekind (1984) constata a ânsia que move o romancista por expor a verdade e convencer o leitor acerca dela. Como consequência disso, o que se teve foi o apagamento da ficcionalidade em função da referencialidade. Olhando para a ficção, o leitor foi incentivado a ver o mundo real. Com propõe a autora:

Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira”. Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que *radiografe* o país. Mais que a fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. A ordenar descontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance?²⁹

É possível, na urdidura dessa provocação feita por Sússekind (1984), somar as contribuições de Roberto Gonzales Echevarría (2000). Em *Mito e Archivo: una narrativa*

²⁸ Evidente, a lista poderia ser ampliada, se, acompanhando o raciocínio do autor, considerássemos os mais de dois séculos de produção literária, inclusive adentrando a literatura contemporânea nesses meados de século XXI. Entretanto, o que é interessante pensar, a partir da discussão proposta, é que possivelmente esse olhar para o passado, que mira as lacunas e confrontos não resolvidos no tempo oportuno, parece provir da dificuldade em responder “Qual é o Brasil real?”. Diante da inviabilidade de alcançar essa resposta, Carpeaux propõe outro caminho, ou como entendo, novo desafio predisposto aos literatos. Talvez seja a hora de deixar de falar da realidade e pensar as possibilidades do país e da própria literatura.

²⁹ Sússekind: 1984, p. 38

de la literatura latino-americana, o crítico cubano defende que o núcleo fundador da narrativa latino-americana está centrado no “mito” e no “arquivo.”

A hipótese lançada por Echevarría (2000) surge da proposição de que, por não ter uma forma própria, no caso da América Latina, o romance assume a de um documento, e isso assegura a outorga de veicular a verdade correlata a determinados momentos da história. O romance ou o que foi chamado de romance imita tais documentos para evidenciar a sujeição a estratégias de conformação textual semelhante àquela que rege o texto literário. É mediante esse simulacro de legitimidade que o romance leva a cabo sua contradição e reclamação velada de pertencer a literatura.

Conforme esclarece o autor, as narrativas que chamamos romance na América Latina, demonstram capacidade para dotar o texto com o poder necessário para transmitir a verdade que está fora do texto. Assim, o romance forma parte da totalidade discursiva de uma determinada época, e se situa num campo oposto ao seu núcleo de poder. O mimetismo, por assim dizer, está tão incrustado na narrativa romanesca que a faz parecer uma história original. No caso da América Latina, o relato da fundação.

Echevarría (2000) explica que, quando o romance latino-americano se volta para sua origem, absorve a ideia de “arquivo”. Isso é, torna-se um depósito de conhecimento. O autor cita um exemplo dessa possibilidade interpretativa a partir de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, esclarecendo que o núcleo do romance se centraliza no mago Melquíades, por ser aquele que está cercado de manuscritos e enciclopédias, ou seja, o que possui dados concretos sobre a história.

A investigação que Echevarría (2000) conduz, não se estende somente ao romance, mas se amplia também para a narrativa latino-americana. Ele acentua que, desde as primeiras narrativas produzidas na América Latina, se observa a busca por legitimidade, ou seja, desde o século XVI se pode dizer que a particularidade que diferencia a literatura latino-americana está empreendida nessa busca. Segundo o autor, os textos oficiais como, cartas, testamento, declaração, entre outros, se manifestam na escrita romanesca como forma de suprir a necessidade de legitimação via afirmação identitária. Ou seja, estabelecem vínculos profícuos entre a escrita do romance a história oficial.

Ainda acerca da literatura produzida na América Latina no século XVIII, o autor destaca a permanência desse fenômeno. Ele observa como as modalidades narrativas,

especialmente o romance, absorveram os discursos científicos. Primeiro das ciências naturais, depois das ciências sociais e da antropologia. Na América Latina a força mediadora das ciências foi tanta, que as narrativas mais importantes nem assumiam a pretensão de ser ficção, dada a aproximação com o discurso científico. Essa prerrogativa permaneceu ainda muito forte no século XIX. A narrativa assume a forma de um novo discurso hegemônico substanciado, sobretudo, pelos viajantes que percorriam o continente escrevendo tanto sobre eles mesmos, quanto sobre a natureza. Essa explosão do cientificismo provocou, segundo Echevarría, uma redescoberta da América Latina pelo europeu. Foi quando os viajantes naturalistas se efetivam como novos cronistas.

Nessa tangente, o arquivo é um mito moderno baseado em uma forma antiga de conhecimento. O mito moderno revela a relação entre o conhecimento e o poder que abarca as ficções anteriores a respeito da América Latina. É uma estrutura ideológica que sustenta a legitimidade desde as crônicas do descobrimento até o romance atual. Este é o motivo pelo qual o arquivo normalmente contém um manuscrito inconcluso e um arquivista escritor aparece com tanta frequência no romance moderno. O arquivo, explica Echevarría, pode ser entendido como um acervo documental que, guarda, reordena e classifica as informações. Nesse quadrante ele conserva uma dualidade, posto que fica a serviço da lei, isso é, do discurso do direito e da linguagem da lei propriamente. O arquivo se volta para a origem da América Latina e a ficção recorre igualmente para essa mesma fonte quando abarca a intenção de se constituir como verdade.

Ainda acerca do arquivo, esclarece o autor que, ele representa na escrita da literatura uma acumulação de texto, mas isso não significa uma pilha qualquer de escritos e sim o que ele denomina *arché*, ou seja, uma memória implacável que desarticula as ficções sobre o mito na literatura e inclui a história. Mas, distintamente da “História”, ou da narrativa histórica, o arquivo não conserva a obrigatoriedade cronológica dos acontecimentos; não é, portanto, linear. O arquivo cultiva uma aliança precária com a continuidade e descontinuidade e o que ele revela é o funcionamento interno da acumulação de poder.

No meu entendimento, as contribuições de Echevarría (2000) são pertinentes ao que sugere Süsskind (1984), particularmente quando a autora defende que o romance brasileiro parametriza a exigência de uma radiografia do país. No caso brasileiro, o gênero não envia a prerrogativa da individualidade, do relato da experiência individual, como premissa do valor supremo do sujeito, como propõe Watt (2010). Ainda que a experiência

individual possa ser suscitada, a relevância dela repercute ou reverbera o que está latente na sociedade.

Por isso, situado no contexto da América Latina, a meu ver, o romance produzido no Brasil, particularmente entre os séculos XIX e XX, encontraria talvez mais pertença com a perspectiva do “mito” e “arquivo” evocada por Echevarría (2000). Seguindo a tendência latino-americana, a literatura brasileira se dedicou fraternalmente à representação da “radiografia do país” como elemento de legitimação e isso aciona providencialmente a história do indivíduo a partir da esfera social e não a partir da consciência autônoma do sujeito.

É oportuno lembrar que a prerrogativa da individualidade é questão fundamental na discussão proposta por Watt. Em *A ascensão do romance* (2010), o autor afirma que o romance ocidental tem como função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana. É um gênero que deixa explícita a recusa à tradição coletiva justamente em função da ênfase a essa experiência. O romance particulariza o indivíduo, e a partir disso a complexidade que se funda é definir a pessoa na sua individualidade. No caso brasileiro, como vamos observar na discussão que segue, o romance institui uma relação distinta dessa prerrogativa.

CAPITULO II – IMAGEM FORJADA

2.0 – A Radiografia do país: entre continuidades e rupturas

A partir do que propõe Sússekind (1984), a história do romance brasileiro é permeada por descontinuidades e fragmentações. A questão é pensar como ela identifica essas especificidades a partir da concepção do sistema literário brasileiro. A autora cita um rol de obras que perturbam a ideia de homogeneidade e univocidade em torno da qual se projetou pensar o país e sua gente. Exemplarmente, obras como *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, adotada como referência teórica para subsidiar as particularidades que diferenciaram o naturalismo brasileiro, do europeu, são exploradas pela autora.

O Cortiço possibilita a percepção da realidade nacional tergiversada por uma população majoritariamente negra, imigrante e pobre. Entre os romances que compreendem a fase de transição, em que o fim simbólico da escravidão demarcava uma outra forma de relações sociais e trabalhistas, a prosa de Azevedo é permeada pela presença de uma coletividade espoliada. A crítica preponderante, sobretudo, feita por Sússekind (1984), é que nessa fase, narrativas que retratavam a radiografia do país, não foram oportunamente aquelas que, como *O Cortiço*, privilegiavam falar dos nossos problemas estruturais.

Na linha da continuidade do romance naturalista brasileiro, pelo contrário, ganham fôlego as obras amalgamadas aos “estudos de temperamento”, uma forma recorrente de escamotear os conflitos permeados à conformação do povo brasileiro. Nessa seara, o romance se vê às voltas com o discurso científico, que segundo Sússekind (1984), esteve também incrustado nas páginas dos jornais. O paternalismo e o cientificismo se somaram enquanto fatores que determinariam a posição e a relação de poder na sociedade. Nas palavras da autora, não se pode dizer que os romancistas falem por intermédio dos médicos, e ao mesmo tempo, não se pode esconder a busca por um poder maior dentro da sociedade brasileira. Se quem fala nos romances são aqueles que detêm o discurso científico, não é difícil deduzir a sugestão de que se faça o mesmo em relação ao país, ou seja, “que detenham o poder aqueles que têm o saber.”³⁰

³⁰ Sússekind: 1984, Pp. 129-130

O ciclo das históricas situa um aspecto importante, considerando a discussão dirigida por Sússekind (1984). São protagonistas que comungam a ausência da mãe. Vale lembrar que o romance brasileiro assenta em sua gênese o vínculo com a parentalidade. A ausência da mãe implica na quebra da ligação que mantêm “tal mãe, tal filha.” A partir disso, como poderão, pois, as jovens donzelas aprender a logicidade do adequado comportamento social se falta a matriarca?

A orfandade maternal só pode, pois, levar ao desnordeio, logo a “histeria” emerge como consequências da laceração do elo mãe e filha. Nessa conjuntura, o discurso paternalista e o conhecimento científico atuam no sentido de reduzir danos. O diagnóstico médico é aquele que vai reestabelecer a normalidade no seio da família patriarcal, e como isso se faz? Tanto pela via da internação, que implica no afastamento da doente do meio social, quanto pela via do casamento. Ambas as saídas confirmam a estrutura pré-determinada pelo conservadorismo burguês. Salva-se, contudo, com a estratégia, a imagem do patriarcado, seus valores e sua dominação.

Uma obra bastante interessante para o exercício interpretativo da questão que se propõe é o romance naturalista *A Carne*, de Júlio Ribeiro, publicado em 1888. Antes é preciso dizer que a mulher objeto de representação no romantismo brasileiro esteve primordialmente constituída como uma figura delicada, valorosa e frágil. Principalmente, subordinada à domesticidade. Considerando essa constituição, *A Carne* colocou em cena a mulher voluptuosa. O desejo feminino avassalador, a nudez, o sexo e os anseios de realização do prazer carnal constituíram, no romance de Ribeiro, confronto tácito a imagem forjada pelo romantismo. Evidente, a obra causou enorme constrangimento, sendo inclusive na época considerada pornográfica. Embora isso, o livro se tornou amplamente popular e merecedor de acaloradas discussões pelo país na fase de transição secular.

Mas, se de um lado fica evidente no romance a disposição do autor em chocar moralmente a sociedade, e isso se pode afirmar acessando jornais e periódicos que circularam à época, como, por exemplo: *A república: Órgão do Club Republicano*³¹, periódico que circulou entre 1886 e 1900, numa das edições do ano de 1890 encontra-se o texto assinado pelo Oficial Maior José da Purificação dos Santos, que afirma sobre a

³¹ Periódico disponível no site da Hemeroteca Digital <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>: Edição 00153, ano 1890. Acessado em 14/07/2022

obra de Ribeiro que: “aquele livro é para nós o que há de mais vergonhoso, de mais licencioso, de mais infame na literatura brasileira contemporânea [...]”

As reverberações levantadas em torno do romance foram suscitadas prevalentemente em função do protagonismo de Helena, ou Lenita, como era chamada a jovem donzela, rica e intelectualizada, criada por Ribeiro para protagonizar em *A Carne*, a histórica. Órfã de mãe desde o nascimento, Lenita, filha única de Lopes Matoso, teve acesso a conhecimentos fora do comum para a mulher brasileira da época. “Leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música, tudo isso Lopes Matoso exercitou a filha, porque em tudo era perito.”³² Por outro lado, enquanto a sociedade se detinha em debater os rompantes lascivos da personagem, temas como o abolicionismo, as desigualdades, e mesmo o advento da república e as transformações que se sucediam no âmbito da política e das relações de trabalho, eram completamente apagados dos ciclos intelectuais.

A condição que Lenita alcança sob influência do pai, não é a mesma, e nem é possível para a maioria das jovens donzelas criadas objetivamente para a obediência e docilidade ao lar. O acesso a esses conhecimentos não viabiliza apenas que a moça seja capaz de interpretar as conjunturas sociais, mas, a torna igualmente competente em responder aos ditames da sociedade masculinizada como se constata no fragmento seguinte:

Quando, porém, algum bacharel formado de fresco, algum *touriste* recém-vindo de Paris, ou de New York queria campar de sábio, queria fazer de oráculo em sua presença, então é que era vê-la. Com uma candura adoravelmente simulada, com um sorriso de desdenhosa bondade, ela enlaçava o pedante em uma rede de perguntas pérfidas, ia-o pouco a pouco estreitando em um círculo de ferro e, por fim, com o ar mais natural do mundo, obrigava-o a contradizer-se, reduzia-o ao mais vergonhoso silêncio.³³

Inteligente, pragmática, Lenita não faz a princípio o perfil da mulher que se anula em favor da supremacia masculina. Nos salões e nos debates nos quais se vê enredada, demonstra proficiência e habilidade em dissolver qualquer intenção dos cavalheiros em manipulá-la ou subjugá-la. Estudiosa da sociedade, safa-se com maestria das ciladas pervertendo o jogo, o que, de certa forma, não deixa de ser uma provocação à ordem

³² Ribeiro: 1999, p. 02

³³ Ribeiro: 1999, p. 0/3

social e moral vigente, cuja, entendia a mulher como um ser passivo, posicionando-a numa condição de inferioridade em relação ao homem.

O conservadorismo burguês, vale ponderar, colocava a mulher como eixo. A responsável pela harmonia e felicidade do lar. Nessa conjuntura o que se coordena é a tentativa em reforçar os valores da família. Uma leitura possível do romance implica pensar que o protagonismo de Lenita coopera com a percepção da autonomia alcançada pela mulher. Um processo que viabiliza a consciência de si. A partir do momento que ela se torna mais ativa na sociedade, é que vai tomando essa consciência. A reação dos conservadores, todavia, é célere. Como resposta a possível emancipação se imputa sobre o corpo feminino o peso da moral. A Repressão ao comportamento sai do seio da igreja e alcança outras esferas. É então que a medicina, o direito e de maneira sucessiva o próprio “Estado” passa a projetar o comportamento feminino como pauta.

A princípio o comportamento de Lenita parece conservar a pretensão de romper com o ciclo de representação da condição subserviente da mulher. Nesse sentido não seria incoerente estabelecer correlação entre o protagonismo da jovem e o primeiro significado formal atribuído ao termo individualismo, conforme apresenta Watt (1997) “sentimento ou conduta aut centrada como princípio; ação ou pensamento individual livre e independente.”. Essa definição, segundo problematiza o teórico inglês, compreende aspectos comuns “das personalidades, egos exorbitantes, disposição para o pioneirismo, liberdade de escolha, determinação para alcançar o objetivo independente do preço a se pagar por ele.”.³⁴ A questão, no romance de Ribeiro, é saber se a personagem consegue levar adiante essa demanda.

A histeria como um fenômeno cíclico da primeira fase do naturalismo brasileiro irrompe em *A Carne* depois da morte repentina de Lopes Matoso. Fragilizada pela dor, a órfã de mãe desde o nascimento e agora de pai, opta por aceitar a tutela do coronel Barbosa, amigo da família e recomendado pelo genitor antes da morte. Na fazenda, passado o esmaecimento do luto, tudo começa a conspirar para sublimação sexual. A jovem, que desconhecia a sofreguidão do corpo e a força do desejo carnal, começa a sofrer delírios. Os elementos próprios da natureza, a cópula entre animais e mesmo a estátua do *Gladiador Borghese* disposta no jardim da fazenda, tudo envergava para o desatino,

³⁴ Watt: 1997, p. 130

resultando que, da sensualidade para a crueldade seguiram-se poucos passos como se observa no excerto seguinte:

[...]beliscava as crioulinhas, picava com agulhas, feria com canivete os animais que lhe passavam ao alcance. Uma vez um cachorro reagiu, e mordeu-a. Em outra ocasião pegou num canário que lhe entrara na sala, quebrou-lhe e arrancou-lhe as pernas, desarticulou-lhe uma asa, soltou-o, rindo com prazer íntimo ao vê-lo esvoaçar miseravelmente, com uma asa só, arrastando a outra, pousando os cotos sangrentos na terra pedregosa do terreiro.³⁵

Sem encontrar acalento para os excessos lascivos, a ferocidade resulta como sintoma da impossibilidade de completa satisfação, isso é, do corpo de um macho que a pudesse preencher, absorver a tepidez da carne pulsante. Isso, até a chegada de Manuel Barbosa, ou Manduca, como era chamando na fazenda o filho do coronel. A princípio, dada a frustração entre o homem idealizado e o sujeito grosseiro que chegara em meio à chuva torrencial, Lenita parece ter um súbito momento de compreensão acerca da própria histeria, bem como da causa dela:

Idealizar um caçador de Cooper, um Nemrod forte até diante de Deus, um atleta musculado como um herói da antiguidade, e ver sair pela frente um sujeito pulha, enlameado, velho, de melenas intonsas e barbas grisalhas, um almocreve, um arneiro que quase a tratara mal! E ainda por cima juraria que ele tresandava a cachaça: sentira-lhe a bifada quando ele falou. Mas, em suma, que lhe importava a ela esse homem, com quem nunca conversara, que nunca sequer tinha visto, cuja existência até pouco ignorava? Pois não havia ela em tempo desprezado a corte assídua de uma nuvem de pretendentes? E nesse momento mesmo, debaixo de certo ponto de vista, não estava até melhor, relativamente a coisas do coração? Sem pai, sem mãe, sem irmãos, emancipada, absolutamente senhora de si, rica, formosa, inteligente, culta, bastava-lhe mostrar-se na cidade, ou melhor, em São Paulo, na corte, aparecer nas reuniões, deixar-se admirar para tronejar, para ser soberana, para receber ovações, para haurir, a saciedade, o incenso da lisonja. Por que teimar em permanecer na fazenda? Se era a necessidade orgânica, genésica de um homem que a torturava, por que não escolher de entre mil um marido forte, nervoso, potente, capaz de satisfazê-la, capaz de sacia-la? E se um lhe não bastasse, por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo, que lhe fatigassem o organismo? Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral? Mas a cor amarelenta de Manuel Barbosa, seus olhos piscos, seus cabelos por cortar, sua barba repugnante, sua roupa molhada! E o fartum de pinga, a bifada? Não lhe podia perdoar, odiava-o, tinha vontade de esbofeteá-lo, de cuspir-lhe no rosto. Era um contra-senso; estar sempre a recair, a ocupar-se de uma criatura vulgar, comuníssima, que lhe não merecia ódio, com a qual não valia a pena perder um pensamento³⁶

A personagem dispensa, como se pode constatar, o veredito médico para o diagnóstico. Ela reconhece a causa, os sintomas e a cura para o mal que lhe advinha e projeta nesse discurso, que marca a omnisciência do narrador, a predisposição para o

³⁵ Ribeiro: 1999, p. 17

³⁶ Ribeiro: 1999, p.25

enfrentamento dos preceitos e valores da hipócrita sociedade metropolitana. Ocorre que a frieza de Manduca lhe atija ainda mais os nervos; o desejo orgânico é o único sentimento capaz de domá-la. Não a sociedade com os seus pareceres e regras, ou os homens com seu cinismo, mas ela, a fêmea subtraída pelo órgão pulsante. A vazão aos sentidos e sentimentos responsáveis por colocar a mulher numa condição frágil e subalterna diante da sociedade é compreendido por Lenita em exatidão. Sobretudo ela, que dispensa a voz da ciência porque também pode falar por ela, é capaz de apontar quão difícil é para a mulher adequar-se as convenções morais que regiam a sociedade.

Quando, porém, esse desejo manifesto é abrandado nos braços de Manduca, o homem vivido, experiente e igualmente profundo conhecedor das artes, do sexo e das ciências, Lenita se torna via de percepção da volúpia armazenada no recôndito corpo feminino. A virgindade e todo desvelo que ela carrega é recordada apenas pelas manchas de sangue nos lençóis amarrotados. Entre eles, apenas a palavra gozo alcança soberana manifestação. O protagonismo de Lenita rompe as regras que preconizavam acerca da vida e do comportamento feminino, a personagem evoca um direito negado às mulheres, o direito de escolher, de ser devassa, de ter amantes, reivindica, portanto, a mesma condição que seria acessível apenas aos homens.

Lenita possivelmente seja a primeira mulher do ciclo das históricas no caso do romance brasileiro, capaz de remediar a si mesma. Quando descobre, por exemplo, a existência das várias amantes de Manduca, “Aquele homem era um devasso; um Dom João de pacotilha, e ela, Lenita, não passava de uma das suas muitas amantes.”³⁷, recupera a lucidez. A descoberta sobre a vida pregressa do amado concorre com o desvelamento da gravidez. Nesse intercurso parece que a personagem se dá conta da importância da convencionalidade do casamento para a mulher de sua época.

Se com Manduca o casamento seria um artifício impossível, posto que as leis brasileiras ainda não admitiam a separação civil, a solução encontrada pela jovem foi retornar para São Paulo onde assume previamente compromisso de casamento com outro. Manduca, alucinado com uma carta que explicava os pormenores da decisão da amada e a existência do filho, que seria agora criado por outro, prepara uma mistura mortífera aplicando-a em si mesmo. A morte lenta projeta o alto preço pago pelo amor a uma histórica.

³⁷ Ribeiro: 1999, p.43

Que vingança cruel a da natureza! Entregara-o de mãos atadas aos caprichos de uma mulher histérica que se lhe oferecera, que se lhe dera, como se teria oferecido, como se teria dado a qualquer outro, a um negro, a um escravo de roça, não por amor psíquico, mas para satisfazer a carne faminta... Repleta, farta, essa mulher o abandonara³⁸

Embora a protagonização de Lenita, uma mulher intelectualizada que se projeta dona de si, capaz, portanto, de tomar as rédeas da própria vida, divirja do estereótipo feminino da moça criada para o casamento, ainda assim, não acontece em *A carne* rompimento com o convencionalismo. O casamento, mesmo nesse caso, não deixa de implicar numa maneira de disciplinar o comportamento social, particularmente o comportamento feminino. Entendo a conveniência do conjúgio, nesse caso, como forma de afirmação dos valores franqueados pela sociedade burguesa. O acordo matrimonial com o Dr. Mendes implica na salvaguarda do filho, ainda que ilegítimo, haveria de nascer sob a graça e conservar o nome de uma família tradicional.

Mesmo que seja possível interpretar o acordo de casamento como desvelador da falsa imagem sustentada pelo patriarcalismo, a solução encontrada pela própria personagem se torna indicação palpável de uma sociedade despreparada para temas como divórcio, segunda união, maternidade solo, liberdade feminina entre outros. Além disso, o protagonismo de Lenita e a repercussão que teve o romance, reverbera para com o apagamento de temas ainda muito mais conflituosos e emergentes na época, como o abolicionismo e com ele a novas relações trabalhistas e igualmente as transformações na conjuntura política como a república, que já palpitava igualmente como rebento novo no país.

O protagonismo de Lenita, embora suscite proximidade com a perspectiva do mito do individualismo moderno, isso é, do sujeito que age com a finalidade de atender os próprios interesses, reverberando um egocentrismo imune a crítica, não consegue sustentar a prerrogativa de colocar as próprias necessidades acima daquilo que fica expresso como norma pela coletividade. O casamento, ainda que arranjado, é a via de redenção para a mulher, a personagem sente o peso da honra o que reverbera com a submissão dela aos códigos coletivos. O romance de Ribeiro é, a meu ver, um exemplo tácito de como é difícil, no caso brasileiro, que seja prevalente a ideia do indivíduo sobre o coletivo. Contrário a isso, a tendência é para o fortalecimento da sociedade e dos valores por ela franqueados e não do indivíduo autônomo ou dos interesses individuais.

³⁸ Ribeiro: 1999, p.55

Todavia, a fratura com a ideia do paternalismo e cientificismo encontram ainda, no naturalismo brasileiro da primeira fase, contraponto em produções como, por exemplo, a de Domingos Olímpio. Sússekind (1984) fala de narrativas como *Luzia-homem*, romance que data de 1903, como projeto literário que provoca o corte mais fundo com a perspectiva da prosa romanesca brasileira naturalista da virada do século. Segundo a autora, *Luzia-homem* desenvolve potencialidade para “jogar por terra todo o projeto estético-ideológico do naturalismo.”³⁹ Isso porque, além de desconstruir a emblemática figura, pálida, sensível e delicada da mulher, instituindo a forma da donzela guerreira, ainda sobreleva o conhecimento popular em detrimento ao discurso científico majoritariamente dominante na fase de transição secular.

No caso de *Luzia-homem*, o contexto moldado não é das sutilezas dos grandes salões da capital. Luzia, embora portadora de excepcional beleza e sagacidade, é pobre e retirante. Repetindo o adágio dos fugitivos da seca, em busca de melhores condições de vida pelo sertão nordestino, Luzia viaja em comboio com a mãe adoentada. O que é importante acentuar é que a protagonização de Luzia não rompe apenas com o estereótipo da histórica, mas também com racionalidade científica e com o tradicionalismo burguês. Diferente de Lenita, personagem de Ribeiro, o comportamento dissonante de Luzia não se enquadra em nenhuma das soluções possíveis apresentadas pelo romance de casos clínicos. Nem casamento, nem hospício poderiam selar o destino da jovem sertaneja.

A personagem não desenvolve características, nem pré-disposição para as doenças dos nervos. Criada aos moldes do povo do sertão, filha única de pai vaqueiro, desde a meninice Luzia absorve certas particularidades da identidade masculina. Vejamos como ainda muito menina é apresentada pelo pai “Vejam, rapaziada!... Isto não é rapariga, é um homem como trinta, o meu braço direito, uma prenda que Deus me deu...”⁴⁰ Apesar de não negar a prevalência do sexo feminino instituído em “rapariga” e “uma prenda que Deus me deu”, o orgulho elevado do pai está em citar as qualidades de macho que a filha desenvolvia, “não é rapariga, é um homem como trinta.”. Isso é, capaz de realizar as mesmas façanhas que os homens ou vários deles. Essa peculiaridade, contudo, distancia a personagem de uma possível assimetria coletiva com as mulheres. Mesmo com as mulheres que, como ela partilhavam a dura realidade do sertão.

³⁹ Sússekind: 1984, p. 142

⁴⁰ Olímpio: 1997, p. 32

Quando o pai morre, a jovem, com apenas dezoito anos, se viu obrigada a assumir a condição de arrimo da família, tomando sozinha a tarefa de zelar pela mãe entevada. A dura condição da vida obriga as duas a venderem os poucos animais que possuíam e encarar a viagem pelo sertão em busca de melhores oportunidades. Partem então, mãe e filha, com um grupo de retirantes, mas o agravamento de saúde da progenitora torna a viagem difícil, de modo que, ao chegarem na cidade de Sobral, Luzia pondera findar a travessia pelo sertão se acomodando numa das moradias disponíveis e empregando-se no trabalho de construção da penitenciária.

Trabalhar na construção representa uma forma de transgredir o espaço masculinizado, e Luzia faz mais que isso, não apenas ocupa lugar nesse espaço como se destaca nele. A peculiaridade da jovem é notada, por exemplo, pelo estrangeiro Paul, fabricante de sinetes que, em viagens pelo Brasil, acabara ficando em Sobral. Aos olhos do viajante a imagem que se faz de Luzia é hiperbolizada: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça.”⁴¹ O comentário suscita a força descomunal que recupera a ideia da donzela guerreira, lendárias mulheres que vicejam na literatura desde a tradição. Compete lembrar também, que o olhar do estrangeiro é aquele capaz de captar com mais acuidade as peculiaridades do país, e nesse ponto Luzia se torna uma figura pictórica.

Dedicando-se a pensar as representações da figura da donzela guerreira no romance brasileiro, Vasconcelos (2010) aponta que, entre as construções literárias que articularam os perfis femininos até o século XIX, o limite apropriado para ação feminina sempre foi muito bem delimitado. Ainda que de forma subentendida, as transgressoras que transitam pelo romance brasileiro foram punidas, diz Vasconcelos:

Assim, toda vez que uma personagem feminina fere o código moral no plano da sexualidade, ou seja, toma uma decisão que vai de encontro aos interesses ordenadores do mundo masculino, o desfecho conduz ao castigo, que muitas vezes não se aplica apenas a ela, mas a toda a comunidade envolvida, intensificando com isto a questão da culpa, do motivo original do pecado, em um retorno ao mito cristão de Eva.⁴²

Pensando a narrativa brasileira, a autora exemplifica a questão a partir de personagens como Iracema, que subverte duas vezes os ditames impostos a ela. Primeiro dispõe da virgindade prometida a Tupã, descumprindo o código moral de seu povo.

⁴¹ Olímpio: 1997, p.04

⁴² Vasconcelos: 2010, Pp.245-246

Depois, ao empreender os artifícios da sedução, subverte o ordenamento sexual vigente. O que resulta disso é a condenação, a solidão e a morte.

Considerando os apontamentos delineados por Vasconcelos acerca de Iracema e de outras personagens que comungam, no caso do romance brasileiro, o perfil da donzela guerreira, podemos destacar que Luzia pode também ser cooptada entre as mulheres que, por subverterem o ordenamento social, padecem, em função disso, das consequências destinadas às transgressoras. Embora bonita, os atributos femininos não são as características mais imponentemente ressaltados em Luzia. Sua força muscular, como vimos destacada aos olhos do estrangeiro, ganha relevância junto à comunidade de Sobral, de modo que a personagens se torna um atrativo.

Luzia é socialmente conhecida como a “macho fêmea”, motivo de riso e escárnios coletivos, “— Aquilo nem parece mulher fêmea — observava uma velha alcoveta e curandeira de profissão. Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem.”.⁴³ Embora o enxovalho público possa ser interpretado como uma punição, já que aos olhos da sociedade Luzia fratura o código que delimita o ordenamento entre o feminino e o masculino, a punição verdadeiramente sofrida pela personagem é aquela que ela aplica a si mesma.

Essa punição encontra ecos pela via do amor; somente o amor fragiliza Luzia. Sentimento que desponta por Alexandre, um tipo benfeitor que socorre mãe e filha das privações, especialmente quando Luzia se obriga a faltar no trabalho, incomodada com o persistente assédio do soldado Crapiúna. Alexandre atua como uma espécie de administrador do armazém da cidade e, servindo Luzia e a mãe com alguns mantimentos, deixa entender a afeição que nutre pela jovem, chegando a lhe propor oferta de casamento.

Alvo da paixão de Crapiúna, o destino de Luzia é traçado. O soldado maquina um plano para tirar de ação o oponente. Com Alexandre preso injustamente, o soldado aumenta as investidas, colocando Luzia numa posição defensiva. Ela empreende uma luta pela honra, a dela mesma e a de Alexandre. Confiando na inocência do rapaz, Luzia articula uma estratégia para desmascarar o falsete arquitetado contra o amado. É nessa conjuntura que o romance de Olímpio sobreleva o conhecimento popular em detrimento do conhecimento científico, coluna dorsal da primeira fase do romance naturalista. A

⁴³ Olímpio: 1997, p. 04

moça recorre aos trabalhos de mandiga realizados por Rosa Veado para descobrir o imbróglio em torno da farsa tramada por Crapiúna para desmoralizar Alexandre.

No intercurso da prisão do rapaz é que Luzia se torna ciente de sua condição, é então que ela se põe a refletir sobre si, num processo autorreflexivo que a coloca em contraponto com o padrão estabelecido para a mulher num mundo hostil e masculinizado:

Sentia-se incapaz de amar; carecia-lhe a fraqueza sublime, essa languidez atributiva da função da mulher no amor, a passividade pudica, ou aviltante da fêmea submissa ao macho, forte e dominador, irresistível, como aprendera na intuitiva lição da natureza; essa comovente timidez de novilha ante a investida brutal do touro lascivo, sem prévios afagos sedutores, sem carícias de beijos correspondidos, como nos idílios das rolas mimosas. Não; não fora destinada à submissão. Dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar, amando como os animais fortes: procurar o amor e conquistá-lo; saciar-se sem implorar, como onça faminta caindo sobre a presa, estrangulando-a, devorando-a. Não era mulher como as outras[...]⁴⁴

O reconhecimento de que não se encaixa no padrão, de que a submissão e a fragilidade feminina não são atributos que lhe cabem, desvela a contradição entre ela e a imagem que se construiu da mulher no século XIX. Por outra via, ao assumir que “não era mulher como as outras”, generaliza ao mesmo tempo as mulheres, reafirmando, com isso, a própria particularidade. Nisso se concretiza a distância, por exemplo, entre Luzia e Lenita, personagem de Ribeiro. Essa, embora suscite a necessidade de romper com os padrões que determinam o lugar, a posição e a conduta feminina na sociedade patriarcal, recua da possibilidade do enfrentamento, submetendo-se às regras que regulavam a vida e o comportamento feminino.

Nesse sentido, ainda que o romance de Júlio Ribeiro, tenha causado certo *frenesi* nos baluartes da sociedade oitocentista, não rompe, como vimos, com as prerrogativas do romance brasileiro naturalista. Ainda que a cadeia de sangue possa ter sido fraturada pela via do filho bastardo que Lenita leva no ventre, o prognóstico da sociedade patriarcal permanece pela via do contrato de casamento como já discuti.

O caso de Luzia é diferente, a bravura e a brandura se entrelaçam no final alicerçando tanto a coragem sagaz da donzela guerreira quanto os artificios da feminilidade, sendo justamente esse último impactante no desfecho da narrativa. Com a inocência provada, Alexandre é liberto e superando alguma desavença, os dois decidem por fim atar união, longe, contudo, do inoportuno soldado. A viagem, todavia, coloca Luzia e Crapiúna frente a frente. A luta corporal é inevitável. Luzia que, como acentua

⁴⁴ Olímpio: 1997, p. 43

Süssekind (1984), é mais forte do que qualquer homem acaba rendida, não porque lhe falta força física ou coragem, mas pelo desvelo com a própria honra. Ao ter as roupas rasgadas no combate a jovem tenta cobrir as partes descobertas, momento em que o oponente a fere mortalmente. Como acentua Süssekind, “Com a força de homem vence a luta, com cuidados de mulher deixa a presa escapar e matá-la.”⁴⁵

O desfecho do romance é problemático para a estética ou ideologia naturalista segundo atesta Süssekind (1984), porque sobreleva a ambiguidade. Luzia não repercute o traço hereditário da mãe, nem concretamente do pai; ela transforma, como aponta a autora, “traços sociais do comportamento masculino”⁴⁶ sem abandonar, contudo, os preceitos que ditam as regras sobre o corpo feminino, e isso fica evidente no pudor em cobrir-se, atitude que oportuniza a ação do algoz. O romance também não privilegia a voz da ciência e a ideia de verdade absoluta, nem conserva vínculos com a tradição. Não prevalece no caso do romance de Olímpio, nem a “obediência naturalista às ciências biológicas” tão pouco as “cadeias do sangue.”⁴⁷ O espaço das ciências naturais é suplantado pelo das ciências sociais, o que aproxima *Luzia-homem* do romance que entra em cena mais a frente, já na década de trinta, com a prevalência de outro ciclo da narrativa romanesca brasileira.

A histórica, a mulher que adoece, será normalmente condenada à prisão domiciliar ou religiosa. Em *A Carne*, se constata a intrínseca relação do romance com a vertente cientificista, ponto categórico fraturado depois em *Luzia homem*. Aliás, no caso da narrativa de Olímpio, é preciso enfatizar a particularidade cortante, como propõe Süssekind (1984). Principalmente porque a personagem, Luzia, não repercute ou absorve o legado destinado às mulheres, mães, dóceis e obedientes ao lar. Luzia incorpora aspectos inerentes ao pai, a figura masculina do peão sertanejo. Quando toma para si esse cargo, ocorre a inversão dos papéis. Sendo categorizada herdeira, figuras como a de Luzia, colocam em suspenso os valores patriarcais. O desfecho da narrativa conforma a possibilidade de que não havia espaço para essa mulher na sociedade brasileira, a morte sela tal prerrogativa.

Suscitando o questionamento que move o exercício interpretativo e o objeto de minha hipótese, a leitura de romances como *O Cortiço*, *A Carne* e *Luzia Homem* viabiliza

⁴⁵ Süssekind: 1984, p.148

⁴⁶ Süssekind: 1984, p. 150

⁴⁷ Süssekind: 1984, p.150

dizer que obras que atuaram como objeto incisor ou bisturi amolado, no dizer de Sússekind (1984), indicam a dificuldade que os romancistas enfrentavam em lidar com nossos problemas estruturais. Por outra via, ao sustentar a pretensão de retratar com objetividade a realidade nacional, o que ocorre no texto naturalista pelo viés da continuidade é tanto a pretensão de ocultamento de nossas mazelas, quanto a dificuldade em compreender as divisões, diferenças e contradições alicerçadas na própria história de nossa formação. A descontinuidade projeta abarcar justamente esses pontos categóricos, expondo os influxos que fraturam a imagem de unidade e univocidade.

Ainda que pudéssemos constatar a presença do sujeito egocêntrico nessas narrativas não se pode falar de uma experiência individual se não considerando o que está substanciado por Bakhtin (1990), ou seja, que a individualidade não impõe exclusão das marcas da coletividade. Então, vejamos, ainda que os narradores desvelem aspectos do mundo íntimo e privado das personagens, o que fazem é empregar uma forma de enunciar o mundo, numa dada perspectiva, que pode situar a subjetividade como marca da individualidade. Todavia se todo discurso emitido está parametrizado na relação com o outro, como propõe Bakhtin (1990) e como evidenciam os romances, como vamos atestar a primazia do indivíduo sobre o coletivo?

Um exemplo favorável para aclarar os pormenores da complexidade que a questão institui pode ser situada em obras do pré-modernista, Machado de Assis. A meu ver, a partir do que expõe a crítica literária especializada, o romancista brasileiro pode ser considerado uma espécie de predecessor das transformações posteriormente constatadas, em nossa literatura. Isso porque ele figura entre aqueles que portaram, segundo Sússekind (1984), um bisturi mais amolado.

No processo analítico proposto pela autora, a ideia de bisturi é tomada de fato como instrumento incisor, que provoca um corte difuso no curso contínuo de nossa produção literária. Não que se trate de uma cisão efetiva, todavia, parece ser de consenso entre críticos que Machado é uma referência do corte que causou o aprofundamento de uma fratura. Fratura que já vinha sendo talhada desde o projeto inicial da literatura brasileira através de obras e autores os quais, no percurso traçado por Sússekind (1984), foram norteando dissensões das tendências dominantes.

Acerca da discussão levantada, também Chagas e Santos (2015) observam que o contexto da criação romanesca no Brasil transita por momentos em que, a linha de continuidade absorve essas tendências dominantes. É notável, conforme os autores, a

absorção da geografia e botânica especialmente no romantismo, dos discursos científicos entre a independência e 1930, da medicina e da psicologia no naturalismo e das ciências sociais no regionalismo e assim sucessivamente. Ainda segundo propõem, na perspectiva de responder sobre a afirmação identitária, nota-se o estímulo “a pesquisa estética devotada a criação das formas adequadas a justa representação da matéria local.”⁴⁸ Nessas situações, o que se observa é que o romancista brasileiro atuou no sentido de tentar resolver o equilíbrio entre expressão e matéria, entre a estética e o tema, entre a “forma” e o “conteúdo”.

Como o romance prescreta a perspectiva de dizer a verdade, no caso brasileiro, as tendências dominantes desvelavam também quem tinha o poder de dizer. Dependendo do romance e do contexto, diz Sússekind (1984) era o médico, o cientista, o jornalista. A partir dessa constatação, o que a autora sugere é atenção, cautela e ponderada avaliação, pois, quando o romance privilegia um determinado saber ou discurso, é preponderante pensar sobre o que se está sugerindo, porque isso pode indicar que se faça o mesmo em termos de país e de política.

Considerando essas questões, o que Machado faz, segundo o aporte crítico, é refutar a lógica das tendências dominantes e isso também provoca fraturas na série contínua que alicerçava o romance naturalista. O corte machadiano é incisivo. Por exemplo, em relação aos romances-casos clínicos, como aponta Sússekind (1984), se o plano era “reforçar o poder de um projeto médico-terapêutico para a sociedade brasileira, em Machado se dá voz ao alienado, ao doente, e não ao alienista.”⁴⁹

É nesse sentido que a produção machadiana é entendida também por Roberto Schwarz (2000), como uma produção que coloca em evidência a má formação da sociedade brasileira. Mas, para que se entenda como Machado problematiza essa questão prioritária, é preciso detida investigação como fez o crítico. Em termos gerais, se pode dizer, a partir do que propõe Schwarz (2000), que o Brasil de que parte Machado é um país contraditório e a estética machadiana vai aferir justamente os pressupostos ideológicos que alicerçaram as acomodações de nossos contrassensos.

Talvez por isso Sússekind (1984) tenha dito que a estética machadiana só encontraria ecos no futuro. Possivelmente pela mesma razão a produção de Machado está

⁴⁸ Chagas e Santos (2015), P. 343

⁴⁹ Sússekind: 1984, p. 136

situada entre aquelas que demarcam as discontinuidades e fragmentações em relação ao projeto inicial de nossa literatura. É também uma produção em certa medida estéril, não resulta de antecessores, tampouco cria uma tradição entre romancistas da época.

Isso posto, vale lembrar que Sússekind (1984), quando começa a discussão sobre o romance brasileiro, utiliza-se da analogia da semelhança parental. O que se espera de um filho, diz a autora, é que seja portador de alguma característica a qual se possa relacionar com o pai; “filiação e paternidade definem-se em meio ao jogo familiar de semelhanças, onde do filho se exige que seja uma atualização do semblante e das atitudes paternas.”⁵⁰ Assim, qualquer distensão nessa conjuntura, ou a existência de um filho no qual não se ache evidentes características ou semelhanças paternas, dá origem ao estranhamento, ao desconforto e a dúvida.

Com essa analogia, parece que fica justificada a tese em torno da qual Sússekind fundamenta a obra *Tal Brasil, qual romance?* (1984). A falta de semelhança compreende uma ruptura com a identidade patriarcal. Quebrados os laços, diz Sússekind, “o resultado costuma ser violento. Esterilidade e finitude para o pai, orfandade e impotência para o filho.”. No caso do romance, a analogia incorpora escritores como Machado cuja produção incide como lâmina aprofundando o corte em relação à estética naturalista. Machado silencia muitas vezes em detrimento de outras que rompem com as certezas da normalização terapêutica e das ciências médicas. Conforme sustenta Sússekind, não há doutores, nem “históricas” levados a sério na obra de Machado; contrário a isso, o que se percebe é uma inversão de papéis em que são os doentes, os loucos que examinam a sociedade.

Poderíamos nos perguntar a partir dessas considerações, o que há na produção de Machado que a faz distender-se de seu tempo e reverberar com o futuro? A questão, contudo, já foi respondida por Regina Dalcastagnè (2001). Segundo a crítica literária, se a proposta de Machado não foi absorvida por outros romancistas no final do século XIX, basta que se observe entre os bons romances da década de 90 do século XX a presença sarcástica de um Brás Cubas, um “fantasma que ri de si e da vã pretensão dos homens”.⁵¹ Ainda acrescenta a autora: “Brás Cubas contaminou nossa literatura. Não há mais certezas

⁵⁰ Sússekind: 1984, p. 27

⁵¹ Dalcastagnè: 2011, p. 19

dentro dela, não há ninguém que conduza a verdade alguma - apenas sujeitinhos confusos, que tropeçam na narrativa, esbarram em outras personagens, perdem o fio da meada.”.⁵²

Assim, entre os personagens machadianos talvez o Conselheiro de Aires seja o personagem que melhor favoreça a percepção da questão proposta por Bakhtin (1990), qual seja, de que a individualidade e coletividade necessariamente não se anulam. O *Memorial de Aires* último romance de Machado foi publicado em 1908, ano em que também morre o autor. Em síntese a narrativa ganha a forma do diário íntimo, compondo-se de breves anotações acerca das observações do Conselheiro sobre o cotidiano, acontecimentos, hábitos e costumes do povo brasileiro. Particularmente o observador se propõe a acompanhar o desenrolar da história entre a viúva Fidélia e o jovem advogado Tristão, afilhado do casal Aguiar.

Pois bem, talvez faça jus explicar que o Conselheiro de Aires é um diplomata aposentado, viúvo de longa data. Escreve, portanto, a partir do conjunto da experiência de uma vida, embora, a conjuntura que constitua o relato abarque um recorte temporal específico, de janeiro de 1888 à setembro de 1889, o que no Brasil compreende a conjuntura que teria subsidiado a libertação dos escravos. Escrever é buscar um interlocutor, e nesse caso, o narrador não faz questão de negar a habilidade que a profissão legou. Vejamos como ele resume essa constatação: “Hoje, que não saio, vou glosar esse mote. Acudo assim a necessidade de falar comigo, já que não posso fazer com outros, é meu mal. A índole e a vida deram o gosto e o costume de conversar.”⁵³ Portanto, a partir do que afirma o personagem, quando o mais impactante do vivido se faz memória, o ato de escrever impõe maiormente a necessidade desse interlocutor.

O diário íntimo do Conselheiro, reveste-se da prerrogativa bakhtiniana a partir da qual é possível dizer que o romance não é a história de um só personagem. O diário, ainda que reverbere com a perspectiva do relato pessoal pactua com a história coletiva quando abarca as relações e conflitos envolvendo, por exemplo, o casal Aguiar, os encontros e desencontros entre a viúva Ofélia e o jovem Tristão. Além de abonar a percepção de um contexto ainda mais amplo. Aquele que subsidia a conjuntura política do país nos entremeios que ampararam a emblemática “emancipação dos escravos” aspecto relevante na análise feita por Süsskind (1984).

⁵² Dalcastagnè: 2011, p. 19

⁵³ Assis, p. 69

A autora avalia, a partir desse ponto, como o humor machadiano fragmenta a identidade do temperamento brasileiro. Substancialmente ela pontua a forma como o romancista trata ironicamente a data da libertação dos escravos. A sutileza de que faz uso para criticar o fato de que a abolição em si não mudou em quase nada a vida dos escravizados. Se ponderarmos, a exemplo do que ocorre em *Memorial de Aires*, que o relato pessoal compreende o movimento de construção da história do indivíduo numa trajetória temporal, fica ainda mais difícil pensar o caráter individualista dessa experiência pessoal. É nesse ponto que é possível questionar, se seria realmente possível dissociar a personalidade autocentrada, como propõem Watt (2010), do todo coletivo que sustentabiliza a experiência pessoal?

Pensemos por um momento no personagem de Defoe, Robison Crusóé. De certa forma é inegável que ele espelha o egocentrismo resultado da luta pela auto-preservação. Encontra-se só, abandonado numa ilha. No entanto é importante situar que foi uma opção pessoal sair em busca do próprio destino. A ilha seria nesse caso, apenas um pretexto para evidenciar qual era verdadeiramente o anseio desse sujeito. Nessa linha de pensamento ele se torna o espelhamento do idealismo que move a civilização moderna, ou seja, o que ele busca é a absoluta liberdade econômica, social e intelectual.

Agora tracemos um paralelo entre essas proposições e uma questão sobre a qual pondera Norbert Elias (1974). Não é incomum, segundo o autor, que nas conjunturas modernas os indivíduos se sintam só, isso é fruto de uma determinada padronização muito difundida da auto-imagem. Aspecto que faz o indivíduo humano considerar que ele esteja realmente separado da sociedade. Entretanto, ainda que esse sujeito se sinta morador solitário de seu próprio interior, como é o caso de Crusóé naufragado na ilha, ou mesmo do Conselheiro de Aires, personagem machadiano. Por mais autêntica que essas proposições possam parecer, diz Elias, elas não correspondem a verdadeira relação existente entre os indivíduos. Conforme o autor:

O abismo e o intenso conflito que as pessoas altamente individualizadas de nosso estágio de civilização sentem dentro de si são projetados no mundo por sua consciência. Em seu reflexo teórico, eles aparecem como um abismo existencial e um eterno conflito entre indivíduo e sociedade.⁵⁴

Para o autor, isso é decorrência do processo civilizador através do qual as pessoas, foram compelidas a um algum grau de refreamento, tendo que estabelecer um sistema de controle, inclusive afetivo, renúncias e até transformação de instintos. Somando-se a isso

⁵⁴ Elias: 1974, p. 27

tiveram que aprender relegar desejos que, privados dos olhares externos vieram se instalar nas unidades internas do psiquismo, ao semiconsciente ou inconsciente. Todas essas instâncias associadas ainda ao medo, a vergonha e embaraço socialmente instilados corroboram para a proeminência dos conflitos interiores resultando que o indivíduo reconheça e considere sua solidão e a interprete como uma forma de isolamento, ou exílio.

Veja que, tomando por subsídio o que diz Norbert Elias (1974), ainda que seja possível falar da individualidade como um valor, não é plausível afirmar esse valor como construção individual. Isso validando o princípio de que os indivíduos crescem a partir de grupos humanos anteriores e adjacente a eles, e que o próprio indivíduo faz parte do processo de composição de novas comunidades. Em essência, conforme ainda propõe Norbert Elias, a pessoa é resultado do entrelaçamento sucessivo de necessidades e alternância consolidada no ato de dar e receber. A natureza humana é estruturada a partir desse entrelaçamento. Inclusive a natureza e a forma da solidão ou do egocentrismo. A questão aqui conduz pensar, apenas a título de exemplo, como isso se estrutura no caso dos personagens de Defoe e Machado?

A partir do que propõe Norbert Elias (1974) não é difícil constatar que ambos são resultados dos grupos sociais ou sociedades as quais estão enredados. No caso de Defoe, o egocentrismo de Crusoé dialoga com as prerrogativas do desenvolvimento da sociedade mercantilista inglesa, num contexto de fermentação ideológica que pregava a crença no sujeito autossuficiente. Logo, o sucesso que o personagem alcança, enquanto permanece naufrago e mesmo depois dele, não deixa de estabelecer referência com o modelo de sociedade do qual ele é fruto.

O personagem de Machado igualmente computa em seu relato marcas da história dos relacionamentos. “Eu tenho mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do nada. Estou totalmente só.” Observa-se a partir do excerto que a solidão da velhice, que no caso, é condição para a escrita, deriva incondicionalmente de relações e regulações coletivas. No caso, o casamento, a viuvez, a possível autonomia alcançada pelos filhos. A lógica dessa constatação desmistifica a percepção do indivíduo capaz de conformar um cosmo natural autônomo. A solidão, nesse caso, passa a ser compreendida como um fio da extensa rede de relações que o personagem experimentou no processo do vivido. Ainda tomando por subsídio o que diz Norbert Elias (1974), mesmo que se pudesse falar da singularidade ou individualidade desses personagens, elas somente seriam concebidas a partir da ciência daquilo que foi vivido e experimentado

durante o contato com o outro. Contrário a isso, veja bem, faltaria parâmetro para validação.

Acredito que seja ainda oportuno para elucidar a questão, a seguinte ponderação feita por Norbert Elias (1974): “Toda a maneira como o indivíduo se vê e se conduz em suas relações com os outros depende da estrutura da associação ou associações a respeito das quais ele aprende a dizer “nós”⁵⁵ O que o sociólogo sugere com isso é que, embora não seja incomum as pessoas acharem que a história se constrói a partir da coragem de grandes homens isolados ou do intercâmbio entre pessoas que comungam ideias convergentes, é preciso ponderar sobre certos aspectos intrínsecos a essas formas de pensamento. Isso porque, nem a primeira, tão pouco a segunda possibilidade pode ser aceita sem que se passe pelo crivo do embate. É necessário ponderar, sobretudo, que mesmo as maiores personalidades da história são frutos do meio com o qual interagiram. É a convivência com o outro que faculta ao indivíduo a carga de experiência que ele carrega. Por isso, crer no poder do indivíduo isolado constitui, no mais das vezes, um raciocínio errôneo.

Ainda se faz oportuno dizer que, embora Machado de Assis não tenha fundado uma tradição entre romancistas de seu tempo, nem por isso, deixou de constituir um legado. A herança machadiana aproxima o pré-modernista da literatura brasileira contemporânea, uma produção que não projeta o apaziguamento do leitor. Não é difícil constatar, na produção literária mais recente, a exemplo do que pontua Dalcastagnè (2021) vestígios da ironia de um Brás Cubas, o narrador que insistentemente provoca o leitor. Assim como não raro se pode constatar em tantas outras, a urdidura do Conselheiro Aires que, perseverante na observação da vida pública, diagnostica a necessidade humana das máscaras sociais.

Evidente que, não se pode deixar de pontuar a habilidade de Machado em criar tantos narradores e personagens incongruentes e capciosos. E claro, como não falar dos dramas e desajustes familiares, ponto excêntrico na produção machadiana. Por fim, se o mundo em Machado já parecia por demais cruel, tanto mais cruel é o mundo e a prosa de ficção contemporânea. Inquestionavelmente a partir do que está posto, não seria incorreto afirmar que Machado é predecessor de uma literatura que não projeta apaziguamento do leitor, porque ele foi antes de muitos, portador de um bisturi amolado.

⁵⁵ Elias: 1974, p. 33

2.1 – Entre a ânsia desmistificadora e a sede de verdade

Ponderando ainda acerca das especificidades que alicerçam o romance brasileiro, é oportuno falar sobre a conjuntura de sustentação do Modernismo. O Modernismo é entendido pela crítica especializada como um importante ciclo de rupturas. As ideias que o fomentaram seguem uma trajetória um pouco anterior a Semana da Arte Moderna ocorrida em 1922. É de consenso que o raio do movimento está substanciado ao retorno de alguns escritores brasileiros que estiveram na Europa, os quais trouxeram na bagagem as novidades que por lá circulavam, as ditas vanguardas europeias. Envolto pelo entusiasmo que inclusive contaminou o espírito criativo da época, ascende o momento de efervescência das ideias modernistas. Eventos, exposições e manifestos dão o tom da nova conjuntura que nortearia a produção literária brasileira.

O quadro se apresenta favorável para as rupturas estéticas, especialmente substanciadas pela recusa as formas fixas e a crítica ao teor academicista da linguagem. Satirização, exploração da linguagem do cotidiano, aproximações entre a prosa e a poesia, temática voltada para o cotidiano, marcaram as especificidades correlatas ao movimento modernista. Ainda é possível destacar as paródias enviesadas pela crítica ao nacionalismo romântico e demais manifestações literárias que rememoravam a era do descobrimento. Absorção das influências europeias, dentre as quais se destaca, por exemplo, o Manifesto Antropofágico, que projetava assimilar elementos da cultura estrangeira visando fazer germinar a partir dela o genuinamente brasileiro. Resulta ainda desse esforço coletivo pela inovação, o desenvolvimento do nacionalismo crítico. Tudo isso já foi dito por Candido (1989) e tantos outros precursores da pesquisa que agora se apresenta, por isso não vejo necessidade de extensas exemplificações. Ademais, tanto na produção crítica de Candido, quanto de Süsskind, o pesquisador que tenha interesse encontrará farta e amplas discussões.

Ainda, segundo Candido (1989), as mudanças que orientaram o cenário brasileiro no início do século XX estiveram fundamentadas, sobretudo, na consciência de que o Brasil, embora grande e potencialmente rico em termos de recursos naturais, estava ainda muito distante do desenvolvimento que se via nos países ricos. Assim, a ideia de “país subdesenvolvido” acalenta a noção do lugar que o Brasil ocupava diante do quadro geral da América Latina e do mundo. O subdesenvolvimento é, ao mesmo tempo, um termo

que indica nosso atraso, nossas disparidades internas e as expectativas de progresso como aponta o crítico brasileiro:

O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira — como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais.⁵⁶

Embora, como proposto pelo autor, a consciência a respeito de nosso subdesenvolvimento se institua depois da segunda guerra, isso pelos idos da década de 1950. Ainda na década de 1930 se constata uma mudança na orientação da narrativa, mudança que norteia especialmente a ficção regionalista. Candido fala de uma narrativa desmistificadora, ou seja, que começa a descortinar as ideias em torno do pitoresco e ornamental, para expressar a consciência sobre o atraso catastrófico que nos assaltava.

O Modernismo, entendido como um movimento de mudança, atuou em várias frentes. Na retrospectiva oferecida por Candido (1989), constata-se um rol de transformação, sobretudo, no campo das artes, mas também no tecido político e social. Embora a acentuada disparidade, especialmente entre classes, possa também ser constatada, é inegável que o Brasil experimentava um momento de efervescência que repercutia evidentemente em todas as esferas.

Candido (2000) apresenta também uma síntese das perspectivas literárias que guiaram, de certa forma, uma resposta aos pressupostos do romantismo brasileiro. O autor analisa o Modernismo como a fase em que a literatura alcança a maturidade. As ideias e ideais modernistas ascendiam para uma atualização com o universal. Os eixos temáticos, ideológicos e estéticos se movimentaram tabulando uma nova conformação do local frente ao universal. Todavia, parece que a questão que se propõe latente, mesmo nesses momentos de cisão, continuava permeando a intenção de responder sobre o Brasil e sobre os brasileiros. Ou seja, permanecia a perspectiva de pensar, via narrativa, a coletividade. Resta saber quem realmente compunha essa coletividade?

É preciso considerar que pensar o Brasil e os brasileiros implica um quadro abrangente. Nessa esfera, vale a pena citar entre os estudos que compõe a análise conduzida por Roberto Schwarz (2000), a referência feita ao Brasil na conjuntura histórica do romantismo. Para o crítico, o Brasil figurava como um país cujas ideias estariam fora de lugar, isso para referendar uma realidade demarcada pela imensa

⁵⁶ Candido: 1989, p. 141

disparidade permeada, especialmente, ao campo político econômico, em que as ideias do liberalismo europeu vigente, se contrapunham a sociedade escravista. A própria escravidão era indicadora da impossibilidade das ideias liberais que se queria implantar. A questão central da crítica proposta, pelo que parece, é que o comércio livre e o escravagismo embora suscitem posições ideológicas contrárias, foram convergentes no Brasil. Conforme expõe Schwarz, isso aconteceu porque um país agrário como o nosso não tinha como dispensar a mão de obra escrava. O recurso encontrado para sanar esse problema na história literária foi apagar os dilemas da escravidão, assim como foram apagados posteriormente, no caso dos romances de casos clínicos, os embates sobre os problemas estruturais que derivam desse cenário.

Nessa conjuntura, o Modernismo emerge como um movimento que visava responder as querelas do Romantismo. A proposta era que o país fosse pensado a partir justamente das ausências diagnosticadas em nossa história literária. Conforme acentua Candido (2000) o Modernismo deu ênfase a elementos recalçados pelo Romantismo, especialmente aqueles correlatos a nossa formação étnica, os quais ganharam vigor a partir do movimento. A exemplo, Candido cita, *Macunaíma* de Mario de Andrade, qual segundo o crítico “visa entre outras coisas ser um retrato satírico do brasileiro, e nela a realidade local se eleva, pela imaginação solta, ao nível dos grandes relatos mitológicos, numa prosa trepidante e pitoresca, graças à qual a vasta informação é dissolvida pelo vertiginoso.”.⁵⁷ Em termos de satirização, *Macunaíma* perverte a imagem que se projetou do índio brasileiro a partir, por exemplo, do que se circunscreveu em *Iracema*.⁵⁸

No compasso, portanto, das primeiras décadas do século XX, os literatos brasileiros não se furtaram em dar seguimento àquilo que já vinha sendo alicerçado nas décadas finais do século XIX, olhar o Brasil de forma crítica. Repensar ou redescobrir o país parece ter sido o foco desses escritores. E o Brasil acentuava também nessa fase mudanças importantes, crescimento exponencial, urbanização, industrialização, imigração acentuada e evidentemente novos conflitos.

⁵⁷ Candido: 1999, p. 72

⁵⁸ O que ocorre, considerando a discussão proposta por Candido acerca de *Macunaíma*, é a reivindicação de uma possível atualização de leitura, aspecto que também se constata na literatura contemporânea, como discutirei posteriormente. Isso me faz crer que essa não é uma urgência exclusiva dos romancistas de nosso tempo, mas um movimento adjacente a história da literatura brasileira. Como também não são exclusividades de nosso tempo as fragmentações e descontinuidades. Ambas como temos visto, são vertentes recorrentes na história do romance brasileiro.

No caso dos ciclos memorialistas de trinta, o regionalismo é a via para a busca da nacionalidade. O estudo de temperamento e as ciências biológicas tão pertinentes a primeira fase do naturalismo dão lugar para as ciências sociais. Agora as grandes propriedades, donos e herdeiros da terra serão, como aponta Sússekind (1984), o novo artifício em torno do qual se desvelarão as intrigas. A terra, a posse ou a perda dela é o que selará os dilemas do indivíduo na nova fase do naturalismo brasileiro. Em lugar dos bens de sangue, prevalecerão os bens econômicos. Ainda que não faltem recorrência às cadeias hereditárias, a posse da terra como bem econômico é que servirá de baliza para o processo criativo. Como aponta Sússekind (1984) “Os laços de semelhança e hereditariedade familiares se misturam aos laços da propriedade e da herança nos ciclos romanescos de trinta.”.⁵⁹

Isso decorre, evidentemente, da transformação estrutural pela qual passa a sociedade brasileira no primeiro quartel do século XX. Com o fim do trabalho escravo e o primado do capitalismo, os laços de sangue perdem a potência suscitada até então. Sússekind (1984) fala inclusive do obscurecimento da figura do herdeiro, o que indica pontos de ruptura com a continuidade familiar. No mapeamento feito pela autora, na sucessão desses ciclos, surgem os filhos ou herdeiros não reconhecidos. A posse da terra ou a perda dela configurará a mais recente via para as contendas, como destaca a autora “[...]quando se narra o fracasso dos herdeiros de sangue e a vitória da apropriação capitalista, as analogias deixam o terreno da biologia e passam para o campo das ciências sociais e da economia.”.⁶⁰ Nessa nova conjuntura é importante avaliar quem terá autoridade para falar.

No caso da linha de continuidade, uma vez silenciados os doutos das ciências biológicas, sobressaem as vozes daqueles que possuem relação com a terra. Os fazendeiros, os usineiros, os químicos, e também os que dominam ou se fazem entendedores da potencialidade econômica industrial recém inaugurada no país. Das várias narrativas mapeadas pela autora para explicar a conjuntura das cisões com a estética naturalista no romance de trinta, tomamos como referência a produção de Graciliano Ramos, o romance *São Bernardo*.

Ao situar o romancista entre aqueles que aprofundam fraturas à proposta naturalista, a autora destaca, sobretudo, o trabalho com a dicção, a fluidez que caracteriza

⁵⁹ Sússekind: 1984, p. 151

⁶⁰ Sússekind: 1984, p. 155

a escrita de Graciliano, linguagem seca, períodos curtos e densos, concisão. Em vias disso, se constata também o rompimento com a prerrogativa documental intrínseca à estética naturalista, artifício através do qual se projetava a apropriação da realidade palpável. O romancista rompe, ainda, com a proposta dos ciclos memorialistas. Se a prerrogativa dos ciclos propunha a ideia de narrativas que se desdobram em outras, ou seja, estruturam uma coluna dorsal da qual germinam novas narrativas, cujo exemplo pode ser encontrado na produção de Jorge Amado, Graciliano nesse ponto será cirúrgico.

Tanto Sússekind (1984), quanto Bosi (2015) parecem concordar com essa afirmativa. Bosi, por exemplo destaca que os personagens de Graciliano respondem de maneiras muito distintas a hostilidade da dura realidade sertaneja, assim é que em *Vidas Secas* se verifica a protagonização do retirante, em *Angústia* do assassino suicida, já em *São Bernardo* a personagem responderá como lutador. Não são, portanto, narrativas que se desdobram como ramificações de uma coluna dorsal. Diferente disso, os protagonistas enviam trajetórias distintas, favorecendo, com a particularização das obras, não a ideia de ciclo, como era padrão na época, mas de série, como defendem os autores.

Das questões levantadas por Sússekind (1984), a que mais interessa para o nosso trabalho é entender, por que, a despeito do que faziam outros romancistas, Graciliano prioriza a economia dos meios expressivos? Resposta que a autora diz ter encontrado no trabalho de Bosi. Indo à fonte citada, particularmente em *A História concisa da literatura brasileira*, o crítico dirá acerca de Graciliano, que a proposta do romancista não previu compor ciclos em que se fechassem “um ou outro polo da existência (eu/mundo)”. Contrário a isso, o romancista investiu esforços em “séries de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto à indagação, à fratura, ao problema.”⁶¹

São proposições que me fizeram ponderar se afinal o romance brasileiro estaria privilegiando a experiência pessoal em detrimento dos valores coletivos. Sobretudo, porque Bosi (2015) avalia que cada uma das obras de Graciliano situa personagens em momentos e situações distintas. Ainda, conforme acrescenta o crítico, a única coisa que essas personagens têm em comum é “o dissídio entre a consciência do homem e o labirinto das coisas e fatos em que se perdeu.”⁶²

⁶¹ Bosi: 2015, p. 325

⁶² Bosi: 2015, p. 325

Desse modo é que, por exemplo, em *São Bernardo* vamos nos deparar com Paulo Honório, o narrador que, a despeito da velhice próxima, do fracasso com os negócios e da extrema solidão, e sobretudo, do suicídio da esposa, Madalena, resolve contar sua história. Não é por óbvio a história da vida toda, posto que, como atenta o narrador “se tentasse contar-lhe a minha meninice, precisava mentir.”⁶³ A ausência de um relato mais pormenorizado da infância se deve, se não por outra coisa, pelo corte hereditário: “Possuo certidão, que menciona padrinhos, não menciona pai nem mãe.”⁶⁴ Donde se conclui a orfandade do narrador, aspecto que favorece o ponto citado por Süsskind (1984). O horizonte familiar, a hereditariedade, começam a se tornar perecíveis no romance de 30.

Completos os dezoito anos, idade da maturidade para o homem sertanejo, Paulo Honório, que esteve até então vinculado ao trabalho rural, pratica, como ele mesmo afirma o “primeiro ato digno de referência” ou seja um acontecimento que vale a pena ser contado. Ponderando sob a perspectiva do corte com o ciclo memorialista, esse ponto de referência se torna uma maneira de arrematar de vez a fase da juventude. O ato consiste na morte de João Fagundes, consequência de intriga por causa de mulher. Preso, Paulo Honório aprende a ler com Joaquim Sapateiro, que usa por cartilha uma bíblia protestante. A experiência da prisão e o acesso à leitura são os subsídios que sustentam uma percepção mais alargada sobre o mundo. Livre, Paulo Honório investe estratégias na perspectiva de mudar o rumo da vida, estuda aritmética para, como ele diz, “não ser roubado além da conveniência.”⁶⁵

Acredito que a alcunha de “lutador” que o personagem recebe de Bosi (2015) não seja fortuita. De fato, constituir-se só no mundo, sem família, amparado apenas pela benevolência alheia, atirar-se desde cedo ao árduo trabalho rural escasso e mal remunerado já faria jus ao reconhecimento. Ainda acerca da conformação de Paulo Honório, se podem somar a coragem do sertanejo, a perspicaz inteligência e a eloquente convicção. Contudo, como é possível prescrutar no relato de próprio punho, a determinação e a convicção que tão bem se ajustam ao personagem configuram um falsete. Ao desvestir-se paulatinamente da figura do lutador, o que resta é apenas um homem solitário, velho e sobrecarregado pelas dúvidas.

⁶³ Ramos: 2009, p. 11

⁶⁴ Ramos: 2009, p. 11

⁶⁵ Ramos: 2009, p. 12

Um ponto se ajusta a essa constatação, a premente necessidade de narrar. Verifica-se isso a partir das inúmeras tratativas para iniciar o relato que, a princípio seria feito a quatro mãos. Contudo, Paulo Honório não se reconhece num possível primeiro ensaio em que, os arranjos da linguagem sugeridos pelos amigos tornam, na opinião do sertanejo, o texto incondizente com aquilo que ele projetara dizer. Ou seja, a confissão mais franca da vergonha de seus fracassos, como ele mesmo atesta: “Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro.”⁶⁶ Ser chamado de mentiroso, prosista, enganador, faz o homem do sertão titubear da escrita, que só progride ao pio da coruja. Equivalendo-se, portanto, do presságio de alguma desgraça vindoura ou da morte possível, é que enfim a decisão do registro se firma.

O relato é, sobretudo, marcado por excêntrica objetividade, de modo que o enredo, que poderia ser delongado em vários ciclos memorialísticos, alcança particular concisão. Vale, no contexto dessa discussão, destacar alguns pontos. Ainda que o narrador tenha dispensado a ajuda dos amigos mais cultos ou mais habilitados para o trato com a linguagem, fato é que, para alguém pouco escolarizado, o relato não apresenta desvios ou prejuízo das propriedades comunicativas, o que coloca o leitor na presença de um narrador capcioso.

Por outra via, ponderando sobre as especificidades exploradas pelo naturalismo, a concisão textual rompe a cadeia discursiva que enveredava para alongadas descrições, as quais privilegiavam, sobretudo, a eximia exposição dos traçados da “cor local”. No dizer de Sússekind (1984) a objetividade de Graciliano na tratativa desse aspecto em particular, com um narrador que diz ver apenas de “relance” a paisagem, sugere uma atuação muito distinta daquela que era frequente na novelística da década. A autora defende que o trabalho com a linguagem desenvolvido por Graciliano desconstrói a obsessão fotográfica e documental predominante no neonaturalismo de 30.

A meu ver, ciente da possibilidade de alguma crítica em função de relegar os condicionantes do naturalismo, o próprio Graciliano já coloca na boca do narrador o contraponto: “Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra.”⁶⁷ Escrever como se estivesse fora da terra carrega a mesma afronta cometida por Machado

⁶⁶ Ramos: 2009, p. 9

⁶⁷ Ramos: 2009, p. 57

de Assis, duramente julgado por não enaltecer em suas obras “a cor local”. Vale lembrar que Machado não se posiciona como romancista de sua época, entre os defensores da exaltação do espetáculo da natureza como elemento para conformar a nacionalidade ou o espírito nacionalista.

O que Machado faz é situar o sentimento nativista a partir da conformação de personagens e narradores pouco afeitos à descrição de lugares pitorescos como recurso para abrigar a narrativa. Contrapondo essa especificidade da tradição do romance brasileiro, tanto em Machado como em Graciliano, não é tanto a paisagem observada, mas o sentimento daquele que a observa que é privilegiado. Assim, as impressões do observador é que assumem relevância. Através da protagonização de um Paulo Honório, Graciliano rompe igualmente com a perspectiva de validar os atributos da paisagem como expressão da brasilidade. O que é validado, no caso desse narrador, é como o cenário e os elementos da natureza cooperam para possíveis leituras, especialmente acerca do desamparo da condição humana.

Por exemplo, aos cinquenta anos, é o pio da coruja a repetir-se como um signo de alerta, que faz Paulo Honório mirar-se a si mesmo e, fazendo de si objeto de reflexão, se dispõe a narrar. O suicídio de Madalena, o reverso da medalha, a única natureza que ele não pode dominar, a decadência de *São Bernardo*, se somam na memória do homem para o acerto de contas, como se constata no excerto seguinte:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. A vela está quase a extinguir-se. Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem. Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!⁶⁸

Do dominador, do lutador, restou apenas o sujeito disforme que expressa ainda dificuldade em assumir os próprios desacertos. Destaca-se que, embora ciente da própria

⁶⁸ Ramos: 2009, p. 140

rudeza e das consequências dela, especialmente contribuindo para o suicídio da esposa, Paulo Honório atribui os erros cometidos a fatores externos, como a profissão, por exemplo. A consequência é a profunda solidão. No silêncio da noite densa, o luar, a seca implacável, as folhas secas que se acumulam são elementos que associam a projeção do abandono. Nessa conjuntura, o desejo de que pelo menos o filho chorasse, implica talvez a chance de apagar com algum gesto de carinho as próprias culpas. Todavia novamente a realidade estampa a miserável condição; “Nem sequer tenho amizade a meu filho.”. Fatigado, o narrador espera a dormência do cansaço, já que a consciência lateja a decadência moral que o aflige.

No caso de *São Bernardo*, a protagonização de Paulo Honório não assume a prerrogativa de restaurar nenhuma fratura latente da sociedade brasileira. Paulo Honório não é herdeiro de terra, mas o conquistador dela. Além de tomar o lugar de herdeiro não constitui, com o próprio filho, que no caso seria agora o legatário legítimo, um vínculo paternal. A relação dele com a terra, com a paisagem e com quaisquer outros elementos expressivos da “cor local” se tornam, no primeiro momento, artífices do poder e dominação e no final, como situamos no parágrafo anterior, projeção do desamparo extremo. A partir disso questiono; será que entre personagens e narradores do romance brasileiro, Paulo Honório responderia à questão proposta por Lukács e Ian Watt?

É tácito que o relato em primeira pessoa, como é o caso de *São Bernardo* proporciona a narrativa uma carga de subjetividade. Todavia, não cabe, a meu ver, a prerrogativa de pensar em vias disso, tal personagem sob a perspectiva do mito do individualismo moderno. Ponderando que, indivíduos como Paulo Honório ainda que propensos a explorar mais a individualidade e o egocentrismo, não deixam de repercutir em suas trajetórias, o legado de um dado grupo social. O que inviabiliza interpretá-lo como modelo individual, seguindo a proposta de Watt, é o fato de que incrustado ao personagem reverbera na própria identidade, de sertanejo, os valores do sujeito patriarcal e isso o vincula a um determinado grupo social. Ainda que depois do convívio com Madalena essa identidade entre em crise, também a crise alicerça a conjectura de que ele resulta como produto desse meio.

Há ainda em *São Bernardo* um ponto de inflexão levantado por Süsskind (1984) que no meu entender, vale a pena ressaltar. Talvez não seja errado analisar o recurso de economia expressiva, que no caso do romance de 30, quebra com os ciclos memorialistas, a partir da projeção feita por Calvino (1990). No levantamento das características que

haveriam de parametrizar as narrativas do novo milênio, o autor verticaliza cinco propriedades de que seriam fecundas as novas criações literárias. A leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade. Evidente, a teoria suscitada por Calvino é posterior à produção de Graciliano e projetada para pensar o futuro da narrativa, ou, a narrativa do novo milênio. No caso, o que adentramos há algumas décadas. A estética de Graciliano se faz, nessa concepção, contemporânea, porque nos alcança em alguma medida.

Quando trata dessas características, vale situar, é também buscando o passado como referência que Calvino sinaliza as projeções para o futuro da ficção. Assim, a meu ver, elementos como exatidão e rapidez são observáveis na narrativa de Graciliano. A rapidez, a partir do que explica Calvino (1990), está vinculada à ideia de agilidade de expressão e do pensamento. O termo conserva aproximação com a noção de velocidade, mas opõe-se por natureza e significado, à pressa. A rapidez consiste nessa habilidade que o romancista desenvolve em tornar a narrativa funcional, manejando, nesse caso, os mesmos artifícios dos contadores de história da Sicília, como nos fala Calvino, cuja fórmula empreende a ideia de que “o conto não perde tempo”.⁶⁹ Assim, para tornar a narrativa funcional, os contadores negligenciam os detalhes, podendo, porém, insistir nas repetições, particularmente quando entre elas suscitam obstáculos a serem superados. O mesmo estratagema utiliza o nosso narrador, basta que vejamos como ele se refere ao produto de suas memórias:

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos cabocos que me servem, todo o caminho dá na venda.⁷⁰

Outra especificidade pertinente é que Graciliano, sendo jornalista, tinha habilidade para o manuseio da linguagem. Assim certas particularidades citadas por Calvino, possivelmente encontrem substância na prosa do romancista em função da habilidade que o autor já tinha com os pormenores do exercício do jornalismo. Frases curtas e concisas, ideias encadeadas, o que assegura o ritmo e favorece a expressividade com economia de espaço. Também a partir do que situa Calvino, a exatidão poderia se elencada nessa escrita, considerando: o projeto da obra, a linguagem precisa e a escolha

⁶⁹ CALVINO: 1990, p. 49

⁷⁰ RAMOS: 2009, p. 09

lexical, aspectos que, quando bem manejados, asseguram a “capacidade de traduzir nuances do pensamento e da imaginação”.⁷¹

Agora, das colocações propostas por Paulo Honório, ainda dois pontos me parecem pertinentes, já que estamos pensando aqui as especificidades do exercício narrativo. Primeiro, ele encara o livro como um novo desafio, e ele é um homem afeito aos desafios, via pela qual constrói a imagem de superior, de dominador. Dominar, portanto, a técnica da escrita pode ser entendida como um novo desafio a que ele se propõe. A segunda colocação está vinculada ao próprio exercício da escrita literária, a técnica de narrar, ou seja, o que ele propõe é a quebra da linearidade, da cronologia, posto que o texto será fruto da memória, pautado no tempo da lembrança, permeado por digressões. A contextura desses dois pontos permite dizer que Paulo Honório, diferente do que diz para o suposto ouvinte, ou para o leitor, não é um sujeito pouco esclarecido, um homem simples, sem conhecimento das especificidades do texto literário, por fim só um fazendeiro.

Essa é uma prerrogativa que encontra explicação na crítica de Dalcastagnè (2001). Ao aprofundar análise sobre protagonistas e narradores do romance contemporâneo brasileiro, a autora os coloca como legatários de Dom Quixote, na medida em que repercutem insucesso, fracassos e frustrações e não a euforia das grandes conquistas ou batalhas. Segundo a autora, os seres que nos guiam para dentro da narrativa não são, pois, indivíduos poderosos, mas seres duvidosos, por vezes mentirosos descarados, que enganam e também se deixam enganar. Há, portanto, nessas narrativas uma proporção de subjetividade que sabota o realismo e a objetividade, demarcadores muito próximos daquilo que se faz presente no texto de Graciliano.

Para fechar esse primeiro embate, em torno da constituição, ou conformação do projeto que sustentou a formação da literatura brasileira, é oportuno situar a posição de Sússekind (1984). A autora pontua que sangue (relações familiares) propriedade (economia) e informação são os motes fundamentais da estética naturalista, os quais visam:

[...]garantir, em circunstâncias diversas, a tranquilidade de uma *identidade familiar, de classe ou intelectual*. E de produzir romances retratos tais, que num passe de mágica naturalista e ideológico, representam uma nacionalidade

⁷¹ Calvino: 1990, p. 72

aparentemente tão indivisa que não permite a inquietante estranheza de um qual? Ou de um o que é, o que é o Brasil?⁷²

Todavia vale acentuar como faz a autora, que a descontinuidade do romance brasileiro é de berço. Sua origem remota o nascimento do filho de Iracema, o primeiro brasileiro em cujo sangue se inscreve a mistura de raças. Filho levado para a Europa para viver longe da terra de origem. Um filho que “nasce sob os escombros de uma cultura e uma terra devastadas”.⁷³ Duplamente órfão, de mãe e de nacionalidade, carregará sempre o peso da culpa e do débito, tal qual se pode dizer do romance brasileiro, por isso nele se constata essa desventurada busca pela legitimação. A angústia que o romance brasileiro reverbera, consiste em dar fim a esse sentimento de orfandade, “Daí, a obrigação de retratar a terra, de produzir uma imagem romanesca daquilo que só existe enquanto falta, enquanto fratura.”⁷⁴

Ainda que bastante breve, esse primeiro rastreio em torno das principais discussões que tratam do processo de formação de nossa literatura, já permite respaldar a tese de que nossa história literária é constituída por descontinuidades, cortes e fraturas. Todavia, como a noção de uma comunidade hegemônica manteve uma força regulatória, obras como *O cortiço* de Azevedo ou *Luzia homem* de Olímpio provocam certo mal-estar, muito em virtude de comportarem identidades dissonantes. No caso da literatura brasileira, necessário se faz justamente investigar de que forma as identidades dissonantes adquiriram importância no campo literário a ponto de perturbar a narração hegemônica.

A disposto de pensar especificamente o objeto dessa tese, ou seja, um questionamento ao mito do individualismo como marco orientativo da produção romanesca ocidental. Vale deslindar que essa sustentação teórica esta embasada no embate entre duas forças ideológicas. No contexto de transição entre o período clássico e o moderno de um lado a religião demonizava e punia aqueles que projetavam socialmente os próprios anseios. De outro o entusiasmo renascentista defendia como ideais, a autonomia de espírito, a liberdade da razão e o exercício pleno da própria vontade, colocando o homem como centro do universo. Parametrizado nessa luta é que o individualismo emerge enquanto conceito no século XIX, como fruto de uma ação legítima em favor do indivíduo. O sujeito passa então a ser concebido como ser isolado da sociedade, podendo inclusive se contrapor a ela.

⁷² Sússekind: 1984, p. 195

⁷³ Sússekind: 1984, p. 19

⁷⁴ Sússekind: 1984, p. 197

O romance brasileiro, como estou discutindo, não absorve essa prerrogativa porque se alinha a outra luta. A da legitimação identitária nacional. A história que se enreda em torno de nossa prosa romanesca reverbera com a expectativa de solucionar o problema da afirmação da nacionalidade, ou seja, converge para uma demanda coletiva. Como ocorreu também na história do romance latino-americano, distintos saberes fundaram a base hegemônica cuja finalidade era justamente a de responder pelo país e pela conformação identitária de seu povo.

Todavia, entre o discurso hegemônico e a realidade local nem sempre vigorava o equilíbrio, de modo que, a história do romance brasileiro é entrelaçada por continuidades e descontinuidades, tese fundamentada por Sússekind (1984). Acerca da contenda que se instituiu, Chagas e Santos (2015) destacam que da divergência entre o discurso hegemônico e a representação identitária surgem obras que, como vimos, tanto procuram alimentar quanto denunciar a supremacia de tais discursos.

No caso do romance brasileiro prevalece pelo menos nos dois primeiros séculos a obsessão pelas questões vinculadas a identidade nacional. Todavia, Chagas e Santos (2015) apontam que essa obsessão parece sofrer retroação desde a década de 1970. Tal observação coloca em debate a questão do fim da nacionalidade como eixo norteador da prosa romanesca. A questão é saber se é possível detectar essa ausência de nacionalidade. Se o Brasil e a realidade brasileira deixaram de permear o romance como centro orientador da narrativa. Enfim, se a contemporaneidade privilegia a história e experiência individual em detrimento da conformação coletiva.

CAPITULO III - A EROSAO DOS PRESSUPOSTOS ROMANTICOS E O ROMANCE BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX

3.0- A censura como personagem

Pensando ainda em como se dão os desdobramentos das forças coletivas no caso do romance brasileiro, bem como nos cortes, fraturas, cisões, continuidades e descontinuidades, parece existir um consenso entre pesquisadores de que o golpe militar de 64 foi também um marco para ascendência de obras que facultaram uma laceração ainda mais incisiva em relação ao projeto romântico. É nessa conjuntura que, segundo Sússekind (1984), a literatura alcança, na última fase do naturalismo, a emergência do romance-reportagem. Um dado que não pode passar despercebido é o fato de que as narrativas produzidas na contextura do golpe de 64 colocaram em perspectiva um Brasil nem sempre visível a olho nu, como aponta a autora. Um país que não foi, por óbvio, narrado pela imprensa institucionalizada.

A censura, como propõe Sússekind (2004), se tornou uma via de explicação para quem analisa a literatura brasileira nas duas décadas em que o país esteve sob domínio do militarismo golpista. Nesse interim, romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos e exilados foram opções elencadas a uma possível resposta à censura. Por isso, a questão que mobiliza a autora em *Literatura e vida literária* (2004) é pensar as preferências estéticas, técnicas narrativas e a própria vida literária em tal conjuntura.

Para entender a preferência e permanência do naturalismo mesmo num contexto bastante polemizado, Sússekind (2004) problematiza a censura, ponderando que,

O aparato repressivo do estado autoritário explica tudo. Inclusive a preferência literária centrada em viagens biográficas, parábolas e alegorias, “a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias.”⁷⁵

A crítica contundente feita pela autora é que uma literatura capaz de trabalhar ficcionalmente com silêncios, cortes e risos nervosos poderia ter projetado melhor resposta para o silenciamento imposto pelo Estado. Todavia, contrário a isso, o que se

⁷⁵ Sússekind: 2004, p. 17

observou foi a obsessão pela referencialidade. Para responder acerca das escolhas estéticas que marcam a literatura produzida durante as duas décadas do golpe, é que ela propõe colocar em perspectiva a censura como personagem.

Süssekind (2004) atesta que a censura não foi a única, nem a estratégia mais eficiente adotada pelo militarismo golpista. Segundo ela, se é possível definir o sistema de poder inaugurado em 64, ele seria caracterizado pela durabilidade e mutabilidade. Evidente que são predicativos opostos. Para deslindar essa oposição, a pesquisadora explica que, a tendência da durabilidade esteve condicionada a permanência do poder de coalização do governo militar, ou seja, a capacidade de captar forças. A mutabilidade ficou consignada ao regime político especificamente entendido, isso é entranhado ao jogo de estratégias articulado no interior do próprio governo.

Pensando exclusivamente em como isso reverbera com a política cultural a autora fala que:

Seria possível estabelecer três períodos diferentes, três estratégias diversas adotadas ao longo destes anos. E que incluem o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura, e um hábil jogo de incentivos e cooptações, mais fácil à medida que as opções de trabalho intelectual se tornam ainda mais restritivas diante da situação de desemprego generalizado no país, desde fins da década de 70.⁷⁶

A começar pelo “espetáculo como tática”, observa-se que o campo da cultura contou com certa liberdade da produção engajada. O governo Castelo Branco foi, de certa forma, brando com a produção cultural advinda especialmente do campo da esquerda. Uma marca desse governo foi a expansão dos meios de comunicação de massa, a televisão ganha importante destaque. Houve até certo liberalismo com relação a arte de protesto e mesmo com a intelectualidade considerada esquerdista. O veto, contudo, consistia em manter qualquer movimento dos intelectuais da esquerda distante das camadas mais populares. Nesse interim sofreram tortura e foram presos aqueles que tentaram alcançar, via engajamento, as classes operárias.

A televisão efetivava a certeza do controle social. Aspecto abordado por Brandão tanto em *Zero*, quanto em *Não verás país nenhum*. O sistema de comunicação foi um importante empreendimento do governo e as concessões uma forma de manter o controle. De certa maneira, o monopólio sobre os meios de comunicação de massa assegurava

⁷⁶ Süssekind: 2004, p. 22

também que os intelectuais, cuja posição ideológica fosse contrastiva ao governo, não conseguissem alcançar um grande número de pessoas. É assim, que a arte de protesto se esvazia diante da estratégia governamental, como aponta Sússekind (2004):

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores já tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em plateia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós 64 é construída via televisão. Sem os *media* e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém ouvia. A não ser outras cassetas idênticas.⁷⁷

No cerne do governo militar na primeira fase ganhou enfoque nacional o movimento estudantil, que fez o enfrentamento a política autoritária. Contudo, em resposta aos estudantes, o governo endureceu as regras. Em 1968 se efetiva a política governamental no campo da cultura com a apresentação do Ato Institucional nº 5. Instala-se então a política de supressão marcada por ações efetivamente censitárias. Demissões de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões. Reina então o império da censura e o que resta é aprender a viver sob esse império. É o período que se sente mais claramente a “presença de um censor ao lado da máquina de escrever.”⁷⁸

Entretanto, mesmo na vigência do AI-5, as estratégias de ação da censura não foram unânimes nem igualitárias. Sússekind cita, por exemplo, o *boom* editorial de 1975 do qual resulta a conquista e ampliação do mercado editorial brasileiro. Surgimento de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros significativos acompanham o fervor do momento. Evidente que, em contraposição ao interesse pela literatura, também se percebe ampliada a ação da censura.

Diagnostica-se nessa conjuntura que, a tendência dos cortes, ou dos vetos, incidiam mais sobre os livros do que sobre os filmes. Conforme investiga a autora, a opção por censurar a literatura não estava, entretanto, vinculada apenas ao crescimento importante do mercado editorial. Embora o parâmetro adotado pelo governo continuasse sendo o de limitar o alcance das massas, o fato é que, como os filmes eram produtos importados, havia interesse da própria indústria cinematográfica em realizar uma pré-

⁷⁷ Sússekind: 2004, p. 24

⁷⁸ Sússekind: 2004, p. 31

seleção daquilo que chegaria ao país minimizando assim, os efeitos da censura sobre o cinema. O mesmo não ocorria no caso da produção livresca.

Nesse contexto em que produção e supressão atuam como campo de forças, Sússekind (2004) observa o surgimento de nova postura do Estado em relação à cultura. As novas palavras a compor o vocabulário estatal foram: cooptação e controle. Isso indica que, o Estado passou a atuar tanto cooptando agentes, quanto investindo em financiamento cultural, para assim manter melhor controle sobre aquilo que seria produzido, ou que deveria alcançar a população.

O que se constatou nesse momento foi o estranho movimento do Estado em direção a personalidades do campo da esquerda, mais ou menos, o que adveio durante a vigência do Estado Novo. A estratégia estatal aliada a situação de caos econômico e desemprego obrigou muitos intelectuais a aceitar, por uma questão de sobrevivência, as propostas e condições oferecidas pelo governo militar.

A título de exemplificação, Sússekind (2004) aborda a situação de Graciliano Ramos, convidado para ser colaborador de revistas do Departamento de Imprensa e Propaganda, trabalho aceito não sem constrangimento por parte do autor. Graciliano, como outros, vão compor o cenário em que atua o intelectual funcionário público:

Aos intelectuais, de acordo com “as gradações da tolerância do poder estatal,” cabiam empregos, financiamentos, bolsas de estudo, publicações. E, quando por algum motivo se tornavam intoleráveis, arma poderosíssima: o desemprego, a impossível circulação de seu trabalho artístico ou teórico.⁷⁹

Em suma, a vida intelectual brasileira esteve regida por essas estratégias durante as duas décadas em que o país experimentou o militarismo golpista. Razão pela qual se torna complexo, segundo a autora, explicar os rumos da literatura pós 64 apenas pela via da censura, porque a “estratégia repressiva não é a única.”⁸⁰ Outra questão pertinente é a política de incentivo via concursos, premiações e outras. Verifica-se um rol de táticas que compreendem o interesse do governo em manter o controle, e não só o controle, mas também a possibilidade de validar o que era produzido, orientando para os interesses e ideologia do militarismo golpista.

Não se trata, a meu ver, de minimizar os efeitos ou negar a importância da censura, mas de compreender toda estrutura de poder atuante sobre o campo cultural brasileiro.

⁷⁹ Sússekind: 2004, Pp. 42-43

⁸⁰ Sússekind: 2004, p. 43

Süssekind aponta, por exemplo, que tão ruínoza foi a censura política quanto a censura econômica. Portanto, ainda que se possa reconhecer a censura política como antagonista e até coautora dos desvios estilísticos, não se pode ao mesmo tempo deixar de constatar o outro adversário, a política de cooptação e produção que influenciou sobremaneira os rumos da vida cultural brasileira.

Portanto, não é suficiente apontar as tendências literárias predominantes na literatura de 60 e 70. O desafio que essa produção impõe é o de realizar uma reavaliação, ponderando o redimensionamento estético-ideológico de muitos textos que foram considerados como “críticos” ou de “denúncia” na época. Isso, a meu ver, encarregaria o crítico literário de tentar perceber a diferença entre os “cacoetes literários antiautoritários” e os textos que incorporam a tensão política à própria linguagem, como no caso da produção de Ignácio de Loyola Brandão.

A partir do percurso traçado por Süssekind (2004) sobre a literatura produzida nas décadas em que vigorou no país o golpe militar, o que se abstrai é que, embora seja uma literatura subsidiada e substanciada pela luta, resistência e polêmicas, não incorreu ainda numa ruptura significativa com os pressupostos que fundaram o sistema literário. O que se observa fecundo na prosa são retratos da nacionalidade. Todavia, uma prerrogativa de mudança emerge no pós-golpe, como aponta a autora, “[...]sob o signo da ficcionalidade, do texto reflexivo, de uma linguagem elíptica e de um humor afiado[...]”, se percebe aos poucos o abandono da tendência dominante, como também da “síndrome de prisão” que teria especialmente sido a marca da literatura brasileira durante o período do golpe. Aspectos preponderantes, trabalhados por João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro*, romance de 1984.

Considerando o longo trajeto percorrido em companhia de Flora Süssekind, desde a enunciação de um empenho em fundamentar a literatura brasileira até o momento em que se constata como possibilidade o declínio do nacionalismo e com ele a erosão dos pressupostos romântico, cabe ainda responder sobre os rumos que a suposta “autonomia literária”, que começa a se projetar pela via das fraturas e alcança maior importância no final do século passado, tem tomado nessas primeiras décadas do século XXI. Sobretudo, se temos avançado na construção de uma literatura mais pautada na ficcionalidade e no trabalho com a linguagem, do que na referencialidade documental, como suscita Süssekind (2004).

Esclareço que, por “autonomia literária”, opto por partir do entendimento proposto por Chagas (2013) que a compreende, por exemplo, como possibilidade de uma produção literária mediada por questões internas da própria literatura e não, como foi o nosso caso, vinculado a um projeto de nação. Atestar, portanto, a desfiliação do romance brasileiro ao projeto romântico impõe ao mesmo tempo validar que a produção literária romanesca contemporânea trilha outros percursos e não somente aqueles vinculados aos propósitos de afirmação da identidade nacional.

3.1 – Lacerações incisivas

Da prosa romanesca produzida nas três últimas décadas do século XX, um curso que, a meu ver, se apresenta interessante para análise abarca as produções de Ignácio de Loyola Brandão e João Ubaldo Ribeiro. A seleção se ajusta à perspectiva de refletir sobre as estratégias que os romancistas dispuseram para lidar com o eixo norteador do romance brasileiro, qual seja, pensar o país e seu povo. É oportuno lembrar que, a conjuntura do golpe militar e o processo de redemocratização balizaram escolhas estéticas muito específicas, validando, sobretudo, a necessidade de responder ao contexto opressor.

Conforme proposto por Sússekind (2004), embates em torno do nacionalismo ganharam maior projeção na conjuntura dos anos setenta. Todavia, num país dominado pelo autoritarismo, divergências antagônicas sedimentaram condições adequadas para rupturas mais efetivas. Diante de tal, pensar a estética naturalista, que sempre prescricutou o sentido da unidade e de disfarce das fraturas, tornou-se um desafio. Nesse momento, o que se viu foi o avanço do romance reportagem. Estando o jornal sob forte censura, coube a literatura cumprir a função da imprensa. Num quadro profundamente autocrático permanece a provocação. Quem dirá? Quem está autorizado a falar? E, principalmente, quem domina o conhecimento científico e qual ramo da ciência prospera?

A ênfase incide sobre a ciência da comunicação. O romance reportagem “obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização.”⁸¹ Significa que a produção romanesca, sempre análoga a um saber privilegiado, adentra o campo da tecnologia da informação. A prosa repercute o clima da repressão vigente, aspecto que veremos tão fortemente marcado tanto em *Zero* (1979), quanto em *Não verás país nenhum* publicado em 1981.

⁸¹ Sússekind: 1984, p. 175

Nessa conjuntura, explorando o artifício da fina ironia, Inácio de Loyola Brandão ridiculariza, por exemplo, em *Zero* (1979) a figura do herói. Ridiculariza também a necessidade de criação do mito. A prosa de Brandão não só destrói esses baluartes, como “destrona igualmente as ciências da comunicação e o nacionalismo estreito que caracteriza o pensamento brasileiro nos anos setenta.”⁸² A ideologia naturalista, como lembra Sússekind, projetou desde o começo da história do romance brasileiro recobrir rachaduras e cisões. Romances como os de Brandão fazem justamente o oposto, se deixam invadir pelas dúvidas e incertezas.⁸³

Brandão privilegia enfatizar a linguagem como estratégia para tocar no drama sociopolítico brasileiro. Corroborando com o disposto, ainda é válido salientar que tanto em *Zero* quanto em *Não verás país nenhum*, vemos destacada a posição ideológica combativa ao discurso ditatorial vigente no país a partir do golpe. Ao mesmo tempo, são narrativas que colocam em pauta o desmascaramento do discurso nacionalista adotado pelo governo militar. Certo é que essa posição ideológica rendeu, por exemplo, a censura de *Zero*, publicado primeiro na Itália em 1974 e só posteriormente no Brasil.

Concebo *Zero* como uma tentativa de apreensão do caos alicerçado aos anos mais duros da repressão. Esse aspecto está particularmente imbricado à própria estrutura do texto. É certo que a fragmentação no romance não é uma novidade, todavia o trabalho estético de Brandão sublima possivelmente o conceito de fragmentário. A narrativa compõe um todo aparentemente desconexo, como exemplifico tomando como referência a seguinte página:

YOU CAME, I WAS ALONE

José sempre quis ser cantor. Americano. Como Ray Charles, Nat King Cole, Paul Anka, Frankie Laine, Billy Eckstine. Desde os quinze anos tinha vontade de ir para os Estados Unidos, cantar, ser famoso, dar autógrafos, ter roupas extravagantes. Ele vive cantando *temptation, you come, I was alone*.

PARA TIRAR EU DE EU

Átila só fuma maconha quando está na fossa. “Para tirar eu de eu”. Ele e a namorada, uma morena chamada Carola, magra demais para o gosto de José. Átila gostava das mulheres magras. Era gamadíssimo em Carola. Ela: tímida, quieta. Tinha um bar deixado pelo ex-marido, morto de tétano. Barzinho pequeno, no pátio de uma escola. Vivía de guaraná, cocas, café com leite, goiabada com queijo, balas, marias-moles, bons-bocados, doce de abóbora,

⁸² Sússekind: 1984, p. 191

⁸³ Nessa seara fica como sugestão visitar também a produção Carlos Heitor Cony, sobretudo, *Pilatos* romance de 1974.

coco e leite, sanduíches. Carola passava lá o dia inteiro. Átila contou para José porque era tão gamado em Carola. Não fazia pela frente, nunca (1)

A VIDA DOS SERMONEIROS (Avant-treiler)

. Vamos lá, vai. Ele lê mão que é uma beleza.
. Amanhã.
. E que a polícia está dando em cima, amanhã ele pode ter ido embora.
. Mentira.
. Vamos lá, vai.
. Porra, você sabe que não faço nada sozinho.
? (A polícia vai expulsar os sermoneiros.)

O ANEL DE SANTA BÁRBARA

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

(1) Carola só existe em fotos de publicidade. Átila inventa tudo.⁸⁴

A título de exemplo, o que ocorre nessa página é o mesmo que se dá em toda a narrativa. O romance é entrecortado por títulos diagramados em letra maiúscula e negritados. Cada título corresponde a uma temática distinta favorecendo a disseminação tanto de tópicos e assuntos distintos quando de vozes também distintas, o que impacta na atuação do narrador. Há ainda que notar o jogo com a pontuação, especialmente marcado nos diálogos, frase afirmativas com ponto no começo e no final. No caso das interrogativas constata-se a inversão do ponto. Incontestavelmente, são recursos estéticos que pervertem a forma convencional não só do romance, mas da própria normatividade da língua.

Evidente que o contexto de produção possibilita, nesse caso, inúmeras interpretações. Chagas (2017) assevera, por exemplo, que *Zero* pontua entre os romances que colocam em evidência a transição histórica.

Tudo mudava: a demografia, a economia, a cultura, a política, a religião, a arte, o comportamento, a mídia, a educação, a sexualidade, as relações familiares[...] foi um período de forte aceleração da história, em que nada parecia permanecer incólume.⁸⁵

O que o crítico sugere é que *Zero* absorve em sua estrutura fragmentária não só impossibilidade de unidade e univocidade, mas também de organicidade, e isso é claro, repercutia o que estava latente no tecido social. Contudo, a prerrogativa desse rol de

⁸⁴ Brandão 1979, p. 14

⁸⁵ Chagas: 2017, p. 205

transformações era apenas aparente, porque ao mesmo tempo em que as mudanças se projetavam em ritmo acelerado, os arcaísmos circunscritos à nossa história permaneciam inalterados. Todavia, a perspectiva da mudança implicou, segundo Chagas, que autores, músicos, poetas, cineastas, buscassem por formas de representar a nova condição nacional.

Na aurora dessa expectativa, as narrativas de Brandão alcançam a condição de exemplo. Exemplo de uma literatura que projetou evidenciar as carências ou insuficiências do próprio sistema literário em pensar o país, e pensar, sobretudo, considerando não a univocidade, continuidade e hegemonia, mas as dissensões e os antagonismos. Em termos de país latino-americano, o que *Zero* aporta é um diagrama da desordenação que a realidade brasileira abarcava naquele momento. Isso está evidente na materialidade da escrita, na composição fragmentária, na perversão da estrutura convencional do gênero. Evidente que estamos considerando, como também fez Chagas (2017), o diálogo que a narrativa estabelece com a questão da violência, da censura e da repressão.

Na perspectiva bakhtiniana o romance pode ser entendido como instrumento de detecção dos movimentos e mudanças que acontecem no tecido social e histórico. Considerando essa possibilidade, Chagas (2017) destaca diálogos plausíveis entre a narrativa de Ignácio de Loyola Brandão e as tensões experimentadas no país nas décadas anteriores e subsequentes ao golpe militar. O autor explica como o contexto das transformações estão parametrizadas no romance. Segundo ele, *Zero* oportuniza uma percepção sobre a “modernização arcaizante” que caracterizava o país. Nessa interpretação, o romance é desvelador, porque aquilo que poderia figurar como solução para os problemas correlatos a nossa formação, evidencia pelo contrário, a “cristalização das nossas desigualdades constitutivas.”⁸⁶ Ou seja, a prerrogativa da mudança não abarcava de fato o que estava no espiral de nossos problemas essenciais.

Tanto em *Zero* e quanto em *Não verás País nenhum* o que destaco, é, portanto, a dificuldade em construir sobre o Brasil uma ideia de unidade. A meu ver, Brandão explora justamente essa questão determinante. O que está disposto, nesses romances, e talvez mais especialmente em *Zero*, são as categorias heterogênicas. O romance inviabiliza qualquer pretensão de pensar o país a partir de uma matriz homogeneizante. A mesma via

⁸⁶ Chagas: 2017, p. 206

serve para arrazoar a conformação do indivíduo, posto que, em um todo fragmentado, como poderá o sujeito não perder a referencialidade?

A desordenação em *Zero*, como já apresentei, é intrínseca a própria diagramação da obra enviesada por uma verdadeira orgia textual. Essa desordenação coopera com o processo de diluição das estruturas da narrativa tradicional, de país e de indivíduo. Acresça-se a isso a condição do narrador, cuja materialidade também se perde. O narrador não figura, especialmente em *Zero*, como uma voz que torna a narrativa coerente. Acerca dele se poderia afirmar aquilo que foi predisposto por Regina Dalcastagnè (2002):

Meio atrapalhado, ele confessa sua incompetência, explicita sua incapacidade de expressar exatamente o que quer, seus impasses e vontades, seus deslizes; chama a atenção sobre si numa manobra para destacar o que lhe interessa da história. Em meio à aflição do narrar, e aos múltiplos desdobramentos para alcançar os diferentes pontos de vista exigidos na literatura contemporânea, ele próprio se revela cindido, esmagado pelo número de respostas que não foram dadas, pelo texto que a seu ver não passa de um “universo caótico” cujo fim não chega nunca.⁸⁷

O romance urge, como já acentuei, transpassado por uma multiplicidade de vozes dentre as quais se perde a voz do narrador. Inconsistentes e contraditórios, tanto em *Zero* quanto em *Não verás país nenhum*, vamos perceber a presença de sujeitos que contestam as próprias deduções, mentem, tentam se justificar, tergiversam sobre erros e omissões pessoais, bem como identificam desacertos e enganos cometidos por outrem, os quais usam deliberadamente como justificativa para a licenciosidade. No caso de *Zero*, exemplarmente temos um narrador que desvela as próprias contradições em notas alicerçadas aos fins de página. Nada permanece intacto no romance. De fato, tudo se altera no movimento tenso e fragmentário.

Mais de quarenta anos de publicação e, a meu ver, *Zero* ainda pode ser considerado uma criação única, um romance singular, posto que, embora outras narrativas, especialmente as que protagonizam o cenário contemporâneo, possam, por exemplo, explorar os recursos da linguagem a ponto de transformá-la de fato numa força motriz, não encontrei ainda, no caso da narrativa brasileira, uma obra que explore os recursos linguísticos e discursivos até a exaustão como Brandão fez nesse romance. É importante acentuar que o autor refuta veementemente a crítica quando associa essa singularidade ao experimentalismo.

⁸⁷ Dalcastagnè: 2002, p. 62

Resultado de mais de nove anos de trabalho, Brandão sustenta em entrevista concedida em 2014⁸⁸, que a narrativa nasceu da profusão de desdobramentos específicos do contexto que o Brasil experimentava entre 60 e 70. Ela foi criada para pensar o Brasil em seu pior momento, afere o autor. Todavia não há como negar que *Zero* é um exemplar excêntrico na história do romance brasileiro, particularmente por dispor estilisticamente a linguagem a serviço do caos.

3.2 – Efeitos corrosivos

Efeitos corrosivos são proeminentes nas narrativas de Brandão. Particularmente, no caso de *Zero*, acentua-se a subversão dos recursos linguísticos normativos. Com igual profusão tais efeitos estão conformados à estrutura do romance dado o alicerçar de tantas categorias e gêneros textuais e discursivos. Destaco exemplarmente no enredo, o desenrolar de pelo menos duas novelas, a de José Gonçalves, e a de Carlos Lopes. Ambos personagens ajustam, no meu entender, a possibilidade de avaliar com mais precisão os desdobramentos das forças coletivas. São vias que permitem interpretar não só o Brasil, mas, estendem possibilidades de leitura para a conjuntura da América Latina. Em estreito processo viabilizam também a radiografia da desconstrução, não só da imagem de nação criada no romantismo, mas também das identidades dos sujeitos que protagonizam nesse orbe em mutação.

Em torno de José Gonçalves, se consolida, a meu ver, o eixo do romance. Isso ponderando o predisposto desde a primeira página.

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

Atualmente, José está impressionado com a declaração do Papa de que o Natal corre perigo de se tornar uma festa profana.

NOME: cosmo ou universo.

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

PESO: em gramas: 10^{56}

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

⁸⁸ Entrevista disponível: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2014/07/31/ignacio-de-loyola-brandao-fala-sobre-o-romance-zero-e-a-politica-da-epoca-137956.php> acessado em 07/10/2022

GRANDEZA DE NOSSA GALÁXIA:
comprimento de 100.000 anos-luz; largura de
30.000 anos-luz, espessura de 15.000 anos-luz.
VELOCIDADE DE NOSSA GALÁXIA: 150
a 330 quilômetros por segundo.
O SOL: pesa 330.000 vezes mais que a terra.
A TERRA: pesa:
6.000.000.000.000.000.000.000 de toneladas.
JOSE: pesa 70 quilos ou quilogramas⁸⁹

Para que se entenda como Brandão manipula esteticamente a fragmentação, a primeira página de *Zero* conforma, duas dimensões, dois planos ao mesmo tempo complementares e antagônicos. Dívida em duas colunas, formatação que relembra a estrutura de uma página de jornal ou revista, de um lado identificamos as características subjetivas de José, em contraposição com a objetividade científica das informações sobre o Universo.

Ainda que a história de José seja diluída em fragmentos, é interessante considerar que o protagonismo desse personagem constitui, desde o início, um elemento propulsor. José se torna, desde a primeira página, uma referência na conjuntura caótica representada pelo narrador. Essa afirmativa encontra substância no fato de que José conforma o parâmetro, a medida e referência em relação ao universo. Ambos são apresentados a partir das características e especificidades peculiares. Enquanto o universo é mensurado em função da grandeza e potência numérica, José é quantificado a partir do corriqueiro e subjetivo.

Ponderando acerca dos primeiros norteadores que o narrador nos oferece e a despeito de tudo quanto é dito sobre José, dois aspectos podem ser ressaltados, ele é jovem e pobre. A condição de matador de ratos em um cinema vagabundo revela sua insignificância. E a considerar, por exemplo, a característica mais objetiva de José, que é o peso, o único aspecto que o coloca na esfera do universo, como se observa no excerto, subtrai-se a confirmação de que José de fato não significa. Ele é o próprio zero.

O tecer da história de José segue conformando essa condição de insignificância. A mesma partilhada por outros personagens que, enlaçados pelo fio da narrativa, são arrastados para a engrenagem construída de forma desarmônica e dilacerada. José mora numa pensão, divide o mesmo quarto com outros trabalhadores, a maioria imigrante, grande parte deles operários da construção civil contratados para erguer a grande cidade. Na pensão “ele se lava no tanque (de manhã, a dona tranca o banheiro para não usarem o

⁸⁹ Brandão: 1979, Pp. 11-12

chuveiro quente), com sabão de pedra.”⁹⁰ José não é imigrante, contudo, ele partilha a mesma condição da coletividade.

A evidência da condição indigna a que estão submetidos José e os outros é perpetrada pela negação ao básico, a decência do banho. Outros elementos cooperam para a insignificância manifesta por esses personagens; além da moradia e da alimentação, a exploração da mão de obra. Entretanto, o aspecto mais tocante que se pode eleger para identificar essa massa de pessoas, é a ampla e total ausência de consciência histórica. São indivíduos rendidos pela descrença e cansaço.

Avaliando essa constatação é importante pontuar que o curso da história de José, vai deslindando as especificidades dessa coletividade. Se a moradia compartilhada desvela a condição comum experimentada pelos trabalhadores, o trabalho no cinema constitui a percepção acerca de outra parte do conjunto. Os frequentadores do cinema são entendidos por José como pessoas cansadas, alienadas, iam ao cinema para dormir, entre as sessões acordavam e voltavam a dormir: “Tinham passado a noite pelos bares. Gente que vinha dos cortiços, bancos de jardim...cadeia, bordéis. Cheiro de álcool, maconha, sujeira, desocupação, desprezo.”⁹¹ Não se trata, portanto, do cansaço físico devido ao trabalho extenuante. São pessoas desesperadas em busca de maneiras para neutralizar a realidade.

A situação de José não é distinta também desse grupo. Ele participa do ciclo de entorpecimento, igualmente almeja apagar a dureza da vida buscando sexo e diversão. Embora isso, José tem sonhos “sempre quis ser cantor. Americano. [...] Desde os quinze anos tinha vontade de ir para os Estados Unidos, cantar, ser famoso, dar autógrafos, ter roupas extravagantes.”⁹² Observo que isso pode ser também é um ponto que situa a condição do sujeito em relação ao seu próprio país. A projeção de vida melhor, de realização de sonhos não se projetava na “América Latíndia”, referência geográfica utilizada pelo romancista para situar José no mapa do mundo circundante. O sonho de José era furar o círculo, a redoma que o prendia a condição de zero. Pular para fora do contexto de miséria e cansaços. Aliás o signo subentendido na denominação “América Latíndia” assume, a partir do protagonismo de José, também a condição de insignificância da América Latina.

⁹⁰ Brandão: 1979, p. 13

⁹¹ Brandão: 1979, p.13

⁹² Brandão: 1979, P.14

Colocando essa ponderação em perspectiva, Chagas (2017) em sua análise sobre *Zero*, assevera que o Brasil e outros países latino americanos partilhavam à época, isso é, entre 1960 e 1970, condições muito aproximadas. Eram nações que não estavam alinhadas economicamente com o Oriente capitalista, tampouco com os países pertencentes a esfera comunista. A expressão “Terceiro Mundo” surge nessa contextura como terminologia adequada para representar nações marcadas pela pobreza, ao mesmo tempo era também uma forma de contrastar esses países com aqueles que representavam modelos econômicos de sucesso. Nessa linha de pensamento a expressão “América Latíndia” subscreve a condição de signo, porque permite situar, numa mesma contextura, vários países latinos, inclusive o Brasil.

Para a arte isso implica um momento ímpar, conforme situa o autor:

Zero é produzido nesse momento em que se experimentava no Brasil uma crise de representação, porque os padrões de interpretação do país também estavam em crise, e por outra via, “Isso colocava em suspenso o pressuposto do compartilhamento do mundo entre autor e leitor: não havia substrato fácil nem para a objetivação “realista”, nem para a ideação interpretativa, pois o mundo imediato se tornara estranho. Sem um vocabulário descritivo consensual, sem interpretações já compartilhadas, como esse novo Brasil poderia adquirir unidade como obra literária?”⁹³

O romance aporta, como sustenta Chagas, a inviabilidade de uma unidade representacional. Nenhuma das esferas que compunha a sociedade permanecia sem sofrer alguma interferência, o que desmobilizava todas as peças do tabuleiro. Fatalmente era um quadro que colocava novamente o romancista brasileiro diante do desafio de responder sobre o país e sobre o povo, repetindo o antigo legado da tradição do romance brasileiro. Segundo Chagas, Brandão não recua da prerrogativa, mas é válido considerar que responder essas questões instituía naquele momento projetar a crise que estava alicerçada a realidade, é então que a estrutura de *Zero* abrange essa conjuntura caótica externando a condição histórica experimentada no Brasil, e por extensão também pela América Latina.

A expansão da crise, ou do caos, é mais nitidamente percebida sequenciando a trajetória de José Gonçalves. O que se constata nos episódios seguintes é que o entorpecimento que assalta o personagem começa a ser rompido. Particularmente porque ele se muda da pensão e vai morar na casa de Átila. Embora tivesse conseguido terminar o “Normal”, etapa de ensino equivalente ao antigo magistério, Átila não conseguiu

⁹³ Chagas: 2017, p. 207

exercer a profissão de professor e envereda, tal qual José, para a condição de desempregado, ou subempregado.

Átila fez o normal na mesma cidade onde nasceu José. Não conseguiu cadeira de professor. Um inspetor pediu a ele uma taxa, assim seria mais fácil passar. Átila cagou no diploma e jogou na porta do departamento de educação (1). Foi trabalhar como borracheiro.⁹⁴

A situação de Átila é reveladora de uma peculiaridade nesse suposto país “latíndio-americano”. Conforme se constata no fragmento, lastros da corrupção já se alardeavam nos órgãos estatais. A negociação à boca miúda em primeira instância não favorecia a seleção pela competência, capacidade ou envergadura que o sujeito possa ter para assumir uma função no serviço público. É preciso considerar que o arraigamento da corrupção nas instâncias do governo, seja qual for, é também propulsora do caos.

Entretando, o interessante aqui é pensar porque a mudança para a casa de Átila é fonte da transformação de José. A residência funcionava como uma espécie de depósito de livros, acervo de uma livraria que havia sido fechada pelo governo. A ambiência com os livros faz de José um leitor voraz:

José lia um livro, por dia. Cada dois ou três dias, procurava um pacote empoeirado, ia vender no sebo. E lia os romances, ensaios, gramáticas, didáticos, livros políticos. Arranjou um emprego. Numa firma de representações comerciais, exportação e importação. Na rua das flores, de ferros e ferramentas, tornos e máquinas, ferragens e aços.⁹⁵

A constatação de que o personagem sofre uma transformação a partir da leitura está subscrita numa espécie de recado, aconselhamento de um hipotético amigo, supostamente alguém que conhecia bem a trajetória de José.

Sucata

JOSÉ CHEGA DE LER ESSES LIVROS/ VOCÊ JÁ LEU MAIS DE MIL
VOCÊ NÃO É MAIS AQUELE QUE ENTROU NESSE DEPÓSITO/
BESTEIRA LER ESSAS COISAS SÓ COMPLICA A VIDA /NÃO DEIXE
AS MILÍCIAS REPRESSIVAS SABEREM QUE ESTES LIVROS EXISTEM
AQUI/ VOCÊ JÁ ESTEVE UMA VEZ NAS INVESTIGAÇÕES/ SE FOR
OUTRA VAI SER SEU FIM/ VOCÊ DESAPARECE COMO TANTA
GENTE ANDA DESAPARECENDO/ MAS VOCÊ NÃO SABE ESSAS
COISAS ELAS NÃO SÃO PUBLICADAS ELES NÃO DEIXAM
PUBLICAR/ PÁRA JOSÉ/ PÁRA DE LER ESSES LIVROS: sucata⁹⁶

Como acentuo, tudo no romance, mesmo a informação pormenor pode implicar um signo pressuposto. Cabe evidentemente ao leitor, ou ao crítico decifrá-los ou interpretá-los. Nesse caso, o bilhete escrito em letras garrafais permite conciliar várias

⁹⁴ Brandão: 1979, p. 13

⁹⁵ Brandão: 1979, P. 45

⁹⁶ Brandão: 1979, p. 53

leituras. A meu ver, ele relaciona o risco que José realmente corria ao se tornar mais questionador da realidade. É preciso ponderar que o contexto é de uma ditadura e expressar consciência histórica implicava refutar o sistema.⁹⁷ O signo estreita, nesse caso, o aprimoramento intelectual, a mudança de mentalidade que começa provocar a transformação.

Ler, de fato, tira José da posição passiva em que se encontrava, e isso resulta numa variação comportamental que passa a reverberar com o subversivo. Até então, o que se sabia sobre José, é que ele era matador de ratos em um cinema poeira, morava numa pensão com tantos outros insignificantes e que fora criado por uma mãe religiosa que projetara um filho, “bonzinho e piedoso”.

Analisando a conformação desse personagem e o plano coletivo que ele incorpora, isso é, a subserviência vinculada a um projeto de constituição do sujeito e de nação, vale a pena ponderarmos um pouco sobre aquilo que está proposto por Eduardo Galeano. Em *As veias abertas da América Latina* (2012), o escritor uruguaio trata especialmente das conjunturas históricas que tornaram a América Latina e todo seu povo serviçal do imperialismo estrangeiro. A América Latina é a região das veias abertas, diz o autor, desde o descobrimento até nossos dias, as riquezas, a força de trabalho e capacidade produtiva tudo se transformou em benefício para desenvolvimento estrangeiro:

Para os que concebem a História como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina íntegra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial.⁹⁸

Avaliando o que aponta Galeano, embora a narrativa de Brandão não nomeie exatamente a América Latina nem o Brasil, muito menos o tempo. Não é difícil, conforme a discussão que conduzo, ler e interpretar o Brasil e igualmente a América Latina como signos. Sobretudo pela condição de atraso, de miséria e exploração, que marcaram e ainda marcam, a história desses povos.

Agora, um aspecto interessante, uma vez que estamos trilhando a prerrogativa de entender como o romancista interpreta o país e o sujeito que nele protagoniza. No caso do Brasil, como já situei, mudanças mais incisivas são diagnósticas a partir da década de

⁹⁷ A conformação do apelido desse suposto amigo “Sucata” em letra minúscula associada ao sentido do termo, equivalente a material descartado, pode ser indicador da diferença que começava ser projetar entre José e a coletividade da qual ele fazia parte.

⁹⁸ Galeano: 2012, p. 08

1920, mas é especialmente nas décadas de 1960 e seguintes que vão se consolidar as transformações mais importantes, aquelas que de fato atuam na reconfiguração de conceitos e mentalidades. A proeminência da ditadura coopera, sobretudo, para essa projeção.

A metrópole é o centro da mudança, é nela prioritariamente que as ações acontecem. O ritmo da urbanização é percebido pela oferta de produtos e serviços de todos os gêneros, mormente, diversão, consumo e trabalho. Também considero importante salientar que essa constatação é alcançada, no caso de *Zero*, em se observando os temas e assuntos conformados aos micros capítulos que compõem o todo fragmentário. Por exemplo, títulos como “Mexicanos da fábrica de sabão” e Operários esquentam marmita” colocam em evidência, não só a questão do processo migratório, mas a necessidade dele para a construção de metrópole e do próprio país.

A cidade em construção, que é oportunamente onde se desenrola o enredo de *Zero*, demandava imensa quantidade de mão de obra. Isso está imperativamente marcado nos episódios que tratam da vida dos operários e da edificação da cidade, como se percebe, por exemplo, em fragmentos como: “Operários esquentam marmita num fogão coletivo. Eles têm o olhar parado. Construções: a cidade vedada com tapumes. Linhas telefônicas, água, esgoto, luz. Buracos ao comprido das ruas.”⁹⁹ O que temos no excerto, são percepções lançadas pelo narrador, cuja perspectiva é criar mesmo a ideia de como se molda o progresso urbano. Ao mesmo tempo esse progresso associa consequências no âmbito das relações pessoais, das condições de vida e trabalho. Nesses termos vejamos o que é tratado no título:

O POÇO DA SOLIDÃO

José foi intimado a depor. O dono da pensão se atirara ao poço, alegando miséria. Tinha convidado a mulher. Mas ela não quis, disse: vai sozinho. A polícia suspeitava. Numa só semana, três pessoas tinham se atirado em poços, alegando miséria. Um psicólogo declarou: “Psicose normal. Não deve haver crime, afinal, os que morreram eram miseráveis mesmo.”¹⁰⁰

No plano coletivo, que é oportunamente de que trata o título e do que estou tratando, se observa que a degradação é recorrente entre a população. A morte voluntária pode ser entendida, nesse sentido, como evasão da realidade nefasta a qual as pessoas estavam submetidas. A alegar miséria, como justificativa para o suicídio, é simbólico

⁹⁹ Brandão: 1979, P. 13

¹⁰⁰ Brandão: 1979, p. 15

porque contrapõe a ideia de que o progresso, supostamente subordinado ao desenvolvimento urbano, fosse indicador de melhora da qualidade de vida do povo.

Recupero, nesse interim, aquilo que já foi pontuado anteriormente quando destaquei a percepção de Chagas (2017) sobre *Zero*. Ou seja, a modernização, no caso brasileiro, além de não se apresentar como solução para os males associados à nossa formação, somente serviu para acentuar nossas desigualdades. Esse é um ponto categórico em *Zero*.

A trajetória de José prescreve o percurso daquele que avança no processo de compreensão acerca de si e da posição que ocupa no âmbito dessa sociedade servil. A leitura é uma das vias que oportuniza o despertar da consciência, e, a partir desse dado, os antagonismos convencionados ao espaço político, ideológico e ao indivíduo, vão se descortinando conforme ocorre a transformação do personagem.

O casamento é outro acontecimento que empurra José em direção a outras percepções sobre o mundo. A jovem Rosa, moça interiorana de vida dúbia, entre a santa e a prostituta, representa um contraponto na vida de José. É ela que vai mobilizar a projeção da vida burguesa que até então, o rapaz ainda não conhecia. No capítulo “Quem casa quer casa”, por exemplo, vamos acompanhar o protagonista tentando negociar a casa própria. Ocorre que José não cumpre os requisitos exigidos para o financiamento. Por óbvio ele não tem dinheiro. Já na série “Pensamento do dia” observamos que José tanto acha a solução para o dilema, quanto avalia o tipo de sociedade a qual está submetido:

PENSAMENTO DO DIA

? Mas, que porra, para que eu quero casa própria? Por que a gente é obrigado a ter tudo isso? Por que eu não me separo dessa mulher? Por que eu não mato ela. Eu nem me separo, nem mato. Cada vez que vejo os joelhos dela, cada vez que ela geme, com vergonha/ e vontade / de gemer, lá na cama, eu sei que não me separo. Se largasse não ia ter outra. E se Rosa quer casa própria, secador de cabelo, ou bosta enlatada eu vou arranjar, essa é que é a verdade. E eu não vou discutir comigo, nem me perguntar nada. Vai ser assim, e pronto.

Três dias ele pensou.

Nos três seguintes, meditou.

Mais três, de duros raciocínios.

Finalmente: dinheiro, ô dinheiro.? Onde está o dinheiro

Dinheiro não há

Há. Em algum lugar.

O lugar? Caixas, Bancos, Casas de Investimentos, Fundos de Expansão. Em mil lugares, em cofres guardados. Para os outros.

? Por que não dividem esse dinheiro como todo mundo. Dava e sobrava.

Besta, como você é besta, Zé Gonçalves. Besta, até no nome. Dividir. Ah, i, i, i, i, ic, ic, ic. Até me deu solução.

Se eu não tenho dinheiro. Se eu não tenho emprego para ganhar dinheiro.
Roubo. Fácil. Roubo e se acabou.¹⁰¹

Nessa contextura, o protagonismo de Rosa compreende um aspecto distintivo no curso da história de José. Rosa expressa predileção pela vida burguesa, logo o casamento é marcado por conflitos. Da paixão violenta à loucura do sexo, tudo coopera para a transformação que José já vinha experimentando. Rosa impulsiona e obriga José romper vários ciclos, isso porque a mulher projeta uma vida diferente daquela que o marido consegue proporcionar. Parte da violência que retine no comportamento do personagem é consequência do desprezo que sente frente a consciência de que existe uma concentração de bens e riqueza, mas que o casal não faz parte do seletivo grupo que dela usufrui.

Por isso o protagonismo de Rosa não é menos importante na contextura da teia narrativa. Por que a personagem é a via que desnuda, de certa forma, as dificuldades de um coletivo impelido, mesmo sem recurso e condições, a alcançar os produtos e bens de consumo, os quais, inclusive, são diariamente oferecidos. Rosa é ponto de cisão, é marco das contradições entre mundos distintos que coabitam o mesmo espaço geográfico. O protagonismo de Rosa, moça altamente influenciada pelos meios de comunicação, expõe as incoerências históricas que, como aponta Chagas (2017) referenciam nossas mazelas estruturais.

Rosa carrega desde a infância uma insígnia mística. Ela conforma a presença de uma oferenda, “a procurada” pela mãe de santo Ige-Sha como se observa no título:

A ENVIADA

Ela está na vila, mas ninguém a reconhecia. Nem mesmo ela sabia quem é. Nem sabe que será encontrada por um Ebó de purificação. Talvez a última que a velha Ige-Sha fará. Porque a missão desta dibuberê está completa e seu espírito deve voltar à África (? que coisas estão acontecendo na África)¹⁰²

A morte num ritual africano parece cumprir o destino de Rosa e também de Ige-Sha. Depois de morta, Rosa é esquartejada, a entidade se alimenta de partes do corpo e demais pedaços são enterrados no curso da linha do metrô ainda em construção:

Os assistentes recortaram Rosa inteirinha e agora ela cabia dentro de dois baldes de plástico. Desossada como um frango. A velha pegou um balde, levantou. Era muito forte ainda, tão forte quanto tinham sido seus avós, escravos de oito. Os auxiliares pegaram o outro balde. Saíram todos. Caminharam pelas ruelas. As obras do Metrô parada, eram três da manhã.

¹⁰¹ Brandão: 1979, p. 133

¹⁰² Brandão: 1979, p. 228

Caminhavam, desordenados. O coração da menina nas mãos da velha que gemia baixinho. Perto de um trator amarelo, a velha parou. Um dos auxiliares abriu a tampa do tanque de óleo e ela jogou lá dentro o coração de Rosa. Depois foi mostrando a terra revolvida e as assistentes, com uma pazinha, cavavam, cavavam e deixavam no fundo da terra os pedacinhos de Rosa. Demoraram uma hora enterrando. E jogando nos buracos onde o metrô estava sendo construído. Voltaram pela madrugada¹⁰³

O protagonismo de Rosa, mesmo depois de morta, levanta alguns pontos que, precisam ainda ser acentuados. Primeiro, o conhecimento que o romancista parece ter sobre as cerimônias de origem africana. Muito possivelmente tal conhecimento advém do fato de ser ele um jornalista. Evidentemente, esses rituais que envolvem canibalismo sempre foram assunto para a imprensa. Por outra via, dada a riqueza com que o ritual é descrito, também se pode conjecturar o trabalho de um estudioso do assunto. O segundo ponto subsidia a própria questão ritualística, o antropofagismo, termo caro a países como o Brasil que foram colonizados pelos europeus e receberam a influências de tantos povos, tantos credos e culturas. Ou seja, nessa conjuntura como sustentar a perspectiva hegemônica? Como falar de uma identidade unificada?

Por último, é muito simbólico que Rosa tenha sido enterrada em buracos que acompanhavam a linha do metrô. Metaforicamente são vias que compreendem as artérias da cidade grande, o meio de circulação de amplo número de pessoas. O próprio ritual é via de passagem. Além disso, a conjuntura da morte de Rosa vai estabelecer conexões entre as histórias de José Gonçalves e a de Carlos Lopes. Ambas situam a cidade em construção e, mais que isso, reivindicam pensar a conformação do coletivo nesse orbe caótico. Ou seja, o romance aciona pontos caros para o contemporâneo questões que remetem à migração, territorialidades, desterritorialização e novas conformações identitárias.

A “Odisseia” de Carlos Lopes, como é apresentada pelo narrador, é refratada em dez fragmentos. Não é também ingênuo, por parte do romancista, que tudo comece em 21 de abril de 1964, quando o filho do operário têxtil passa mal. O personagem se apresenta ao Instituto em busca de atendimento médico, e o informante do guichê exige uma avalanche de documentos, critério para que o menino possa ser atendido pelo médico. Essa segunda novela vai expor uma metrópole que sobrevive do trabalho de

¹⁰³ Brandão: 1979, p. 260

todos, mas não acolhe ninguém. A vida cidadina segue um curso de deterioração que não culmina em outra coisa, se não, em violência.

Orientado pelo atendente do guichê, Carlos Lopes se embrenha numa corrida pela cidade sempre com o filho nos braços numa tentativa de juntar toda a papelada. O que acontece em seguida são sequência de episódios que mostram a luta do personagem com o aparelhamento burocrático do Estado. Vejamos como isso se faz no seguinte episódio:

A VOLTA DE CARLOS LOPES

Não esqueçamos Carlos Lopes.

? Lembra-se

O homem que levou seu filho ao Instituto. Aqui está ele de volta, mais sensacional que nunca. No último capítulo, o funcionário do Instituto tinha pedido uma lista de documentos e o Carlos Lopes foi providenciar.

Carlos Lopes, com a maleta de documentos, na mão, foi ao primeiro guichê, explicou seu caso.

. Vai ao guichê 7.

Carlos foi, explicou o caso.

. Isso é no guichê 12.

Carlos explicou.

. Não, é no 23.

Explicou.

.32, é ali.

. Estou fechando, fala amanhã.

Amanhã é hoje.

. Não, aqui no 31, não. Dá um pulo ao 56. Pode ser lá...¹⁰⁴

A suposição de que se trata de uma novela ou minissérie é orientada pela forma como o próprio narrador conduz o anúncio. Perceba que o dístico do retorno da personagem, “aqui ele está de volta, mais sensacional do que nunca”, soa como um convite ao leitor ou ao suposto telespectador. É certo que, avaliando a situação em que se encontra Carlos Lopes, o tom jocoso adotado pelo enunciador também é prenhe de sentido. Até porque, de fato, não existe nada de sensacional no drama experimentado pelo personagem. Obviamente que, ao lançar mão desse recurso hiperbólico, constatado também na história de José, o que fica supra valorizado é o contraditório, as contendas, os antagonismos alicerçados tanto as conjunturas históricas, quanto ao quadro que se apresentava latente no cenário de repressão.

Vale a pena, nessa contextura, refletir um pouco mais sobre as considerações de Galeano (2012). Autor que explora a projeção de contar a história da América Latina a partir da perspectiva daqueles que foram sucumbidos, humilhados, feridos e, sobretudo, explorados. As ponderações de Galeano nos permitem dizer, sobre a conformação de

¹⁰⁴ Brandão: 1979, Pp. 90 -91

Carlos Lopes em *Zero*, que ele é digno representante desse povo latino, cuja característica proeminente é sofrer de boca calada.

No trecho em análise, o que se eleva é a dificuldade em lidar com o sistema burocrático. A própria diagramação do diálogo em que se vai suprimindo os termos da frase “Carlos Lopes foi, explicou o caso”, traduz de certa forma o cansaço, a irritação e a ineficiência do sistema ou incompetência funcional do Estado. Mas, Carlos Lopes não reage, ele atende ao vaivém das informações ou desinformações sem contestar, numa submissão que causa desespero e indignação ao leitor. Sabidamente esse é um recurso, que, embora não seja novo na narrativa, especifica um ativo importante para o romance contemporâneo. Impresso nele, fica a sugestão de que a narrativa já não comporta mais o leitor passivo, ingênuo. Ou como propõem Regina Dalcastagnè (2002), prevê a existência de um leitor capaz de diagnosticar os imbróglios, os não ditos que povoam o discurso do narrador.

Ponderando sobre essa perspectiva e colocando o texto de Galeano (2012) em estreito diálogo com *Zero*, situo Brandão entre os romancistas que rompem com o viés de uma literatura que tendeu para o apagamento da história e trajetória dos humilhados, dos explorados, dos violentos e violentados. Sabendo-se acerca deles, que foram também os que sustentaram com a força de trabalho (inclusive escravo) o enriquecimento dos chamados países desenvolvidos e pela mesma força de trabalho foi empreendida a condição de pobreza, miséria e espoliação a qual ficaram e permaneceram submetidos os povos e países latino-americanos. A narrativa de Brandão desperta, portanto, a consciência histórica sobre a colonização latino-americana e no nosso caso, sobre a colonização brasileira, porque fazemos parte do rol de países que partilham similaridades exploratórias derivadas do mesmo processo.

A trajetória de Carlos Lopes e José equacionam, como situo, a perspectiva dos sujeitos que fazem parte da massa coletiva, mas não são compreendidos como indivíduos plenos de direitos. Isso fica muito claro quando o filho de Carlos Lopes é diagnosticado morto:

[...]Carlos Lopes prossegue. É um inabalável. Acredita na natureza humana, tem esperanças de um novo porvir. Sobe as escadas embalado por visões de triunfo. Quer o seu guichê, quer salvar o filho. E grita e o seu é um grito soberbo de fé. O guichê, o guichê não de se abrir, se abrir sobre ele, abra suas portinholas sobre nós! Das lutas na tempestade dá que eu ouça a tua voz. Numa madrugada, ao rubro lampejo da aurora, um homem nu subiu as escadas do instituto. Na mão, levava um esqueletinho branco.

. Guichê 9
 ? Está morto. Então é guichê 7
 . Que mania de mandarem mortos para mim. Guichê 14. Que nesse instituto, eu ache irmãos, não tiranos hostis.
 .12
 .1
 .22
 . É aqui. Deixe-o ver.
 Mas nas guerras nos transes supremos eis de ver-nos lutar e vencer.
 ? Ver o menino.
 . Não sua documentação.
 A maleta foi passada, o funcionário examinou.
 . Tem um problema.
 ? Qual.
 . O senhor não tem mais direito a nada.
 ? Por quê.
 . O senhor abandonou o emprego, faz dois anos.
 . Tinha que cuidar do menino.
 ? Mas o menino está morto.
 . Mas estava vivo.
 . O senhor o matou.
 . Não, é que demorou.
 . O senhor matou. Matou seu filho
 Chamou os guardas e prendeu Carlos Lopes. Será julgado no dia 7 de dezembro e há poucas probabilidades de não pegar prisão perpétua.¹⁰⁵

Acerca do desafio de interpretar o país e os indivíduos, a novela de Carlos Lopes coloca em planos distintos os dois polos. Cabe contextualizar que o romance, como um todo, abarca, como já discuti, o processo de modernização do Brasil, isso já visto na conformação do desenvolvimento urbano. O próprio Carlos Lopes era então, antes do filho adoecer, operário da indústria têxtil. Ou seja, conjugada à própria história do personagem, permanecem as evidências de um país em processo de vertiginosa mudança.

Nesse sentido, é importante situar as considerações feitas por Ginzburg (1999). Quando analisa a presença da violência e do autoritarismo na literatura brasileira, o autor aponta que violência e autoritarismo são aspectos atrelados a nossa constituição. É um legado que carregamos do passado colonial e imperial, que estende laços ao período republicano. Aliás, conforme situa o autor, a era republicana é marcada por intrínsecos conflitos entre o indivíduo e o Estado. É um legado que não finda porque a modernização econômica experimentada pelo país, também não consegue instituir um Estado capaz de assegurar aos seu povo condições plena ou vida digna, estrutura necessária para o exercício da cidadania.

No caso do episódio envolvendo Carlos Lopes, vamos identificar um Estado potencialmente violento. E violento na medida em que além de não conseguir oferecer

¹⁰⁵ Brandão: 1979, p. 97 -97

segurança ao povo, se omite de forma criminoso. A saga do personagem que é nominada “Odisseia” não faz, entretanto, referência a existência de um grande herói, pois, como já apontei, não há glória na trajetória do personagem. A expressão que, correlacionada à tradição, dialoga com o legado dos grandes heróis e dos grandes feitos, se torna no romance apenas referência à longa expedição enfrentada pelo personagem em busca de tratamento para o filho. Carlos Lopes perambulou pelo sistema de saúde e setores burocráticos por dois anos até sucumbir em desespero com o filho morto nos braços e nem assim encontrou complacência ou respeito.

Ao transformar em crime a própria ausência e imputá-la àquele que sofre a dor dilacerante, o Estado apresenta sua face mais cruel. Não é, portanto, desprovido de intenção irônica e crítica que o romancista incorpore versos do Hino à República em trechos desse episódio que envolve a morte do filho de Carlos Lopes. A evocação ao símbolo pátrio, que pode ser constatado em seguimentos do discurso do narrador e do próprio personagem, sublinha a inoperância do Estado. É um contraponto porque no Hino o Estado é exaltado e proclamado porto seguro para o povo, aquele que supostamente ouviria o clamor do homem que sofre. E Carlos Lopes é o homem que clama, “Das lutas na tempestade dá que eu ouça a tua voz.” O verso, como se pode observar, compreende o brado urgente daquele que ainda espera encontrar “irmãos, não tiranos hostis.”

Mas, Carlos Lopes, como homem do povo, humilde e trabalhador, segue nu, de uma nudez que não implica ausência de roupas, mas de dignidade, cidadania e respeito. Com isso, o romancista situa a emergência em reconhecer o legado mais tacanho vinculado a nossa história. O romance enviesa o contraponto, tanto a história, quanto a própria literatura, particularmente quando oportuniza que tenham voz não só os vencedores, os heróis, mas também os vencidos. Nessa perspectiva, a narrativa de Brandão refuta todo tipo de discurso que projetou, em nossa história, ofuscar as mazelas constitutivas.

A história de Carlos Lopes encontra conexão com a de José praticamente no final da narrativa, quando depois da morte de Rosa, ou concomitante com ela, José se torna membro de uma das organizações reacionárias que enfrentava a violência estatal. A iniciação de José no grupo exige passar por uma espécie de treinamento. É nessa conjuntura que vamos constatar a transformação pela qual também passa Carlos Lopes.

TREINAMENTO

Não, você não vai treinar com o Camarga. Ele nem pertence a esta célula. Não sei nada dele, só o que os jornais dizem, mas eu não acredito. Há coisas que você vai morrer sem saber, a respeito de guerrilhas, grupos, objetivos. Importante: Cumpra o objetivo do seu grupo. Aí está, o seu treinador. O segundo treinador.

O segundo instrutor tem o olhar parado. Parece que o ódio imobilizou seus olhos. Eles brilham e a gente sente que é um homem determinado. Chama-se Carlos Lopes e sabe-se dele apenas que é um em quem se pode confiar.¹⁰⁶

Os dois personagens comungam, como podemos perceber, a prerrogativa da mudança. Ambos se tornam contraventores, sujeitos violentos. Herdeiros da violência que emerge, nesse caso, como fruto do Estado leniente ou ausente. O reacionário, Carlos Lopes, não é mais o sujeito tolerante, submisso e passivo, mas “um homem determinado”. A fúria que o ajusta entre os reacionários é constatada por José, que o lê e interpreta a partir da postura e do olhar. Carlos Lopes conforma agora o indivíduo que vai responder ao tirano com a mesma tirania. Não se sabe exatamente o que aconteceu ao personagem, o último fragmento em que ele aparece, compreende o depoimento relatando a violência do Estado contra os prisioneiros da Ditadura, o que é indicador de que, uma vez preso, ele esteve em contato com encarcerados da ditadura.

Acerca de José, deduz-se pelo excerto seguinte que ele conseguiu entrar ilegalmente nos Estados Unidos, mas acabou também preso em território norte americano:

[...]José com a boca cheia de areia úmida. Sem camisa, o peito queimado. Queria ficar ali/ deitado eternamente/ mas se ergueu, começou a andar. Sem querer, sem saber por que. Andando/ pela planície onde não há som, nem vento, nem movimento/ Bolsos vazios, nenhuma bola/ o deserto em volta / ziguezagueando na areia quente/o helicóptero em cima /. Caiu de boca / terra adorada / e a água foi e voltou em cima dele / muitas vezes / havia rios, cachoeiras, mosquitos, vegetação densa, bandeira flutuando, clarins, cavalaria, tanques avançado /. Bebeu água salgada / binóculos observando / e viu o Ford preto-brando parado. Dele saíram dois gigantes de azul/ gigantes pela própria natureza /. Patrol. Caminhavam em direção a José, Joe, Joseph / José caminhava e tinha percorrido o país inteiro, visto céus risonhos e límpidos, toda a terra garrida, mares e florestas, nenhum país como este /. Os gigantes azuis pegaram José / Police: Beach Patrol/ como um saco de batatas / levado pelos ares de helicóptero, varonil, águia gigantesca a leva-lo para seu ninho, na cabeça da América /. Os gigantes colocam Joseph, Joe, no Ford e saíram de sirene aberta pelas ruas de Miami jogaram José numa cela limpa, clara, higienizada, esterilizada. Cela branca, brilhando, cheirando desinfetante, detergente, roupas limpas/ a democracia/ e José desmaiado, bolsos vazios, nenhuma bola / havia uma /. Acordando e desmaiando: e tudo ficou claro como a cela branca sem pensamento brilhando esterilizado higienizado desinfetado.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Brandão: 1979, P. 253

¹⁰⁷ Brandão: 1979, p. 280- 281

É preciso lembrar que José, desde o começo da narrativa, é ponto de convergência. O que isso quer dizer? O protagonismo de José é a referência contraproducente. É o marco zero, a via que torna possível interpretar o país e seu povo. Como discuti, subsidiada tanto por Chagas (2017) quanto por Galeano (2012), interpretação que pode se estender para a conjuntura da América Latina e sua gente também humilhada, constrangida e usurpada. Explorada, sobretudo, nas riquezas e força de trabalho, o que repercute desde longa data no ciclo vicioso em que, enriquece quem consome e empobrece quem produz, como constata Galeano.

Se pensado a partir do símbolo numérico, como faz Brandão em entrevista ao *Suplemento Literário da Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro* (1979)¹⁰⁸, Zero é começo e fim, o círculo lacrado que não permite escapatórias. Portanto, o próprio romance condensa a perspectiva dessa redoma fechada e sufocante em que transitam personagens como Carlos Lopes, por exemplo, que vê o filho¹⁰⁹ morrer sem atendimento. Indivíduos cujo esforço em romper os entraves para uma vida um pouco mais digna não prosperam, como Átila, qual diploma de magistério perde valor diante da corrupção arraigada aos setores estatais.

Vale ainda pensar em Rosa, moça interiorana, influenciada pelo consumismo alardeado pelos meios de comunicação de massa. Rosa, a enviada, aquela em que se projeta o rito de passagem que interrelaciona os vínculos culturais, o passado, e o futuro. Indistintamente são personagens extorquidos de alguma forma por uma estrutura de poder que o tempo todo age no sentido de subjugar-los, humilhá-los e inferiorizá-los. José é a via que coloca no plano do visível todas essas trajetórias.

O desfecho da história de José não poderia ser menos simbólico, alcançar o sonho americano. Essa foi a última empreitada do personagem, que termina preso nos Estados Unidos. A cena da prisão é carregada de signos e significados. Novamente observamos a recorrência ao símbolo pátrio brasileiro; agora trechos do Hino Nacional são amalgamados ao discurso do narrador. A alusão parece conservar ainda o prognóstico de coligar a figura de José à medida do zero, isso é da irrelevância diante do todo repetitivamente hiperbolizado.

¹⁰⁸ Entrevista disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira (acessado em 24/11/2022) <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

¹⁰⁹ Filho que, a meu ver, permite pensar o próprio país. Um Signo de desconstrução da imagem forjada, pois uma nação que não cuida legitimamente do seu povo o induz a miséria e a morte.

A tentativa de Jose de chegar ao Estados Unidos carrega a perspectiva de romper o anel de *Zero*, a bola asfixiante, fugir da estrutura categórica de humilhação, opressão e medo que mantém os latíndios ou latino-americanos encarcerados. Brandão constrói uma simbologia implacável em torno desse anel porque não se trata de uma prisão constituída apenas a ferro e fogo, mas igualmente poderoso foi o apelo discursivo que fez das mentalidades latinas um povo ordeiro, bom e generoso. “Uma gente audaz que não teme a guerra, mas deseja a paz.”¹¹⁰

A prisão de José conserva ainda dois pontos que considero oportuno problematizar. Primeiro, efetiva a diluição do sujeito, um prognóstico irmanado a engrenagem da própria narrativa. Em solo americano José perde a única referência que ainda o substanciava enquanto indivíduo, o nome. Observa-se isso na tácita dificuldade em nominar o recém chegado à prisão, Joe? Joseph? José? É importante situar nessa conjuntura a relevância que o nome próprio assume na conjuntura da prosa romanesca.

Destaco que, de acordo com Watt (2010) os nomes próprios tem, na vida social, a primazia de particularizar o indivíduo, mas na literatura, foi o romance que instituiu essa precedência. Não que o uso dos nomes próprios para designar personagens seja uma exclusividade do romance; em gêneros da tradição isso também pode ser identificado. Contudo, eram nomes que situavam o personagem num contexto não particularizado. Generalizadamente os romancistas batizam seus personagens de modo que sejam entendidos como indivíduos particulares no contexto da vida social. A condição primeira para pensar o personagem como indivíduo, segundo Watt (2010) é que ele tenha um nome.

A escolha de nomes e sobrenomes, não são aleatórias como sugere o teórico inglês. São sempre opções sutilmente sugestivas. Por isso, mesmo que, em alguns casos, pareçam banais e realistas, a prerrogativa é que os nomes e sobrenomes sejam condizentes com as personalidades dos personagens. Sem negar a pertinência da proposição de Watt (2010) avalio, contudo, que no caso de *Zero*, a predileção por nomes como, José, Rosa, Carlos assume, evidentemente a perspectiva de projetar pessoas comuns, gente do povo. Entre os nomes menos comuns, situo, por exemplo, Átila, único personagem que compõe o círculo em torno de José a ter diploma do sistema de ensino. É oportuno acrescentar, tomando por subsídio o que diz Watt, que a adoção de nomes condizentes com o

¹¹⁰ Brandão: 1979, p. 285

personagem deve sustentar a convicção de que ele seja visto como uma pessoa em particular e não como um tipo. A meu ver, justamente essa primazia se desfaz acerca de José no final do romance.

Preso, sem documento de identificação, José é apenas um tipo latino como se pode constatar no seguinte diálogo:

- And what about that guy?
- In the cell.
- Does he have any Papers? Identification?
- Nothing. Must have entered illegally. He looks like a Foreigner
- Cuban? Puertorican? Panamanian?¹¹¹
- Search me! They're all skinny, dark, black hair, Sick guys

Cubano, porto-riquenho, talvez panamenho, são cogitações levantadas acerca da possível nacionalidade de José. Demais características que substanciam a prerrogativa de que o prisioneiro seja compreendido como um tipo podem ser associadas a descrição feita pelos guardas: “magro, moreno, cabelos pretos e cara de doente”.¹¹² Um segundo ponto e não menos importante para o raciocínio que estou construindo desde o início, parte da constatação de que, no diálogo em questão, as subversões linguístico estruturais deixam de existir. A pontuação, especialmente, volta a seguir a ordem normativa da língua portuguesa. Esse dado marca, a meu ver, um signo relevante, pois dialoga especificamente com a questão identitária. José, homem latino, não estava mais no âmbito da América fragmentada. Logo o diálogo repercute a unidade nacional que conforma os Estados Unidos da América.

No contexto dessa análise, vale a pena ainda retomar o texto de Galeano (2012), para quem a fragmentação da América Latina sucedeu como um projeto dos exploradores. Fragmentar a América, além de gerar uma fonte de lucro inesgotável, ainda fragilizou qualquer tentativa de integração. Se comparado, por exemplo, a união das treze colônias estadunidenses, como detalha Galeano, não fica difícil entender porque a fragmentação da Latinoamérica é um projeto político, que visou, desde o início da colonização, a subordinação desses povos a alta lucratividade dos países ainda hoje exploradores. Conforme o autor:

Que integração podem efetivar entre si países que sequer se integraram por dentro? Cada país padece profundas fraturas em seu próprio seio, agudas divisões sociais e tensões não resolvidas entre seus vastos desertos marginais e seus oásis urbanos. O drama se reproduz em escala regional. As ferrovias e as estradas, criadas para transportar a produção ao estrangeiro pelas rotas mais diretas, constituem ainda a prova irrefutável da impotência ou da incapacidade

¹¹¹ Brandão: 1979, Pp. 281-282

¹¹² Tradução nossa

Por isso o desvelamento alcançado por José após a prisão em solo norte-americano é tão importante. Segundo Chagas (2017) a prisão favorece ao personagem a tomada de consciência a respeito de sua condição de homem latino. A cela branca, higienizada, perfumada, as roupas limpas são norteadores para a efetiva compreensão acerca do cenário caótico, promíscuo e miserável da “América Latíndia”. No rompante entre o delírio e a nova realidade, José se apropria do sentido da palavra dignidade e assenhorando-se do significado dela, entende a própria situação e a dos seus, os povos latíndios ou, os latino-americanos. E isso é pode ser contemplado no excerto seguinte:

Era a conversão: entendo aquela noite no Depósito. Não desmaio, nem fome. Revelação. O corpo entorpecido, o barulho infernal, mil carros dando trombadas em frente ao cabaré. A rua deserta e a lua verdeamarela do luminoso piscava e crescia e compreendi os mil livros que tinha lido... e eu ouvia o canto soturno e ritmado de mil vozes “senhor, essa é a hora três vezes santa, pela venturosa presença de Jesus junto as nossas almas miseráveis. A ferida do seu peito, sempre aberta, lembra-lhe a terra e suavemente o obrigava a atender as súplicas e gemidos que sobem do desterro”. Súplicas e gemidos que sobem dos subterrâneos das prisões, das salas de tortura, das covas frescas, do povo amedrontado é a ferida do peito de Gê, Artigas, Che, Simon Bolivar, Sucre, Tiradentes, Peredo, José Martí venturosas presenças junto as nossas almas miseráveis, feridas abertas, procurando atender, nós, latíndios-americanos, saídos de dentro dos africanos. Senti, e isso me deu forças, que eu era um latíndio-americano que não era nada diante do mundo, e que para nós estava destinado o estigma que perseguiu os judeus, milênios. O transplante da perseguição e segregação e opressão. Percebi que havia nova raça humilhada, ofendida, cuspidada, resto humano, dejetado, carne inexistente em cima de osso inexistente, explorada, usada. Acabava naquele momento verdeamerelado um ciclo, o judaico, para iniciar outro, o latíndio-americano. Passava para nós as dores e o desespero do mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutridos, miseráveis, doentes. Talvez, dentro de mil anos curtidos, sejamos como eles, uma coisa difícil de destruir, e em mil anos sejamos substituídos por um novo ciclo. Enquanto isso, estendemos as mãos, latíndios-americanos, africanos, asiáticos. Não para chorar-gemer, mas compreender-organizar. Irmãos, sangue, pele-pele, negros, - não negros, brancos, - não brancos, que tiver uma pedra no intestino.¹¹⁴

O que ainda seria válido problematizar a partir dos excertos e do que sustentam Chagas (2017) e Galeano (2012) é que a experiência estética fundamentada na constatação desse espaço, branco, limpo, higienizado é a via que possibilita a José assimilar também o significado do termo “democracia”. Isso porque a experiência estética consolida o vasto conhecimento que José acumulou a partir tanto do vivido, quanto do

¹¹³ Galeano: 2012, p. 241

¹¹⁴ Brandão: 1979, p. 281

contato com os livros, aqueles dos quais se tornou leitor assíduo quando foi morar na casa de Átila.

Ressalto ainda a partir do fragmento que a imersão na história dos heróis e libertadores, dos mártires latinos, somente encontra equivalência quando José é predisposto ao confronto com o outro. É oportuno, portanto, recuperar aqui um norteador que nos é oferecido por Bakhtin (2002), cuja teoria sustenta que a conformação da alteridade somente se materializa na relação entre o “eu” e o “outro”. Para o teórico a alteridade só pode ser consolidada a partir da experiência em que um e outro se confrontam na arena discursiva. Conforme o autor, quanto mais abrangente for,

[...]a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.”¹¹⁵

Nesses termos é também preponderante acentuar a presença do discurso religioso, que recupera da tradição cristã o exercício memorialístico da paixão de Cristo.

[...]senhor, essa é a hora três vezes santa, pela venturosa presença de Jesus junto as nossas almas miseráveis. A ferida do seu peito, sempre aberta, lembra-lhe a terra e suavemente o obrigava a atender as súplicas e gemidos que sobem do desterro.¹¹⁶

Considerando, pois, o que sustenta Bakhtin (2002) particularmente quanto desdobra as questões relacionadas as palavras autoritárias e as interiormente persuasivas, o teórico defende que a palavra autoritária encarna conteúdos muito distintos, entre eles cita o tradicionalismo, que é a vertente mais condizente com o que está predisposto no excerto. O que se deduz acerca da palavra autoritária é a tenaz impossibilidade de veicular uma representação, destaca-se que ela se materializa no texto em forma de citação, repetição de um discurso, no caso, associado a tradição cristã e afirmado, sobretudo, pelo catolicismo que, implica no exercício memorialístico de lembrar a hora da agonia que antecede à morte de Cristo.

É oportuno situar que, na arena discursiva, José empreende uma luta com essa palavra autoritária. Na contenda que trava com a tradição religiosa, ele reivindica o lugar dos latíndios ou latino-americanos na história. Portanto, somente em função do encontro

¹¹⁵ Bakhtin: 2002 P. 139

¹¹⁶ Tradição da igreja católica, a Hora Santa é um ato devocional praticado pelos cristãos católicos que incide em dedicar uma hora de oração diante do sacrário, lugar reservado nas igrejas para guardar a hóstia consagrada nas missas e celebrações. Essa hora reservada de oração referência o exercício memorialístico da paixão e morte de Cristo.

ou confronto com outro, outro mundo, outra cultura, sobretudo, outra ideologia é que José se dá conta da própria condição e daquela que faz subservientes os latino-americanos. As últimas palavras de José aludem a ideia de que não há projeto de salvação destinado aos latinos, mas cabe aos irmãos de pele, brancos e não brancos e todo aquele que partilha a mesma condição estender as mãos “Não para gemer e chorar, mas compreender-organizar”.

José supostamente morre fuzilado. A última hora, a hora da agonia, é marcada pela visão da repetição cíclica da história: “diante dele o espaço: A América terminava na ilha onde nascia a criança, deitada em berço de palha de arroz, papoula, peyote e erva moira/ e ao lado, o boi e o burro olhavam, sem entender.” O nascimento e a morte, o retorno do tempo e a continuidade. O futuro em perspectiva, na visão de José, abraça as inovações tecnológicas e científicas. O anel circular transmuta a ciclicidade da história “Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo.” É a ideia em torno da qual a narrativa se estrutura, de que nada permanece incólume, e a verdade é uma questão de perspectiva.

Fundamentando essa possibilidade, a narrativa de Brandão revela as dissensões. Fratura, sobretudo, a imagem forjada. Ao transpor a história de tantos indivíduos, negros, brancos, não brancos, todos explorados, manipulados, humilhados partilhando condições miseráveis, o romance esfacela a ideia de país como grande pátria que acolhe a todos sem distinção. A partir dessa leitura se possa talvez apontar o declínio do nacionalismo, particularmente se associarmos aquilo que foi analisado por Hobsbawm (1990).

Se, conforme o autor, entendermos por nacionalismo os laços estabelecidos “entre aqueles considerados como tendo em comum, uma etnicidade, uma linguagem, uma cultura, um passado histórico.”¹¹⁷ Evidentemente que *Zero* atua no sentido de desconstruir tal conceito e não só, mas também de confrontar essa verdade instituída. A contenda substantiada ao romance pauta entre outros, justamente o reconhecimento das nacionalidades, identidades e culturas, porque existem inúmeras nacionalidades, identidades e culturas dentro da fronteira nacional.

Talvez o importante legado que romances como *Zero* deixem, seja a contribuição no que tange pensar os novos desafios propostos à literatura brasileira. O que se constrói hoje e a literatura coloca em discussão, é a desacomodação de grupos que vão empreender

¹¹⁷ Hobsbawm: 1990, p.204

combates pelo reconhecimento de suas diferenças dentro do pensamento hegemônico instituído e que foi responsável, em certa medida, pela consolidação da ideia de nação. São grupos que vão se colocar em pauta, numa outra forma de narrar o Brasil e os brasileiros, confirmando a perspectiva de que existe mais de uma maneira de deixar escritas as identidades.

As forças constitutivas do romance brasileiro vão assim, distanciando-o da prerrogativa de projeção do individualismo lukácsiano, ou da reorientação individualista de Watt. A ideia de romance como epopeia burguesa não encontra sustentação no gênero produzido no Brasil porque, como tenho discutido, ao dar vida a um personagem, como faz Brandão, por exemplo, toda história social, econômica, ideológica é também moldada e integrante dessa criação. O quero dizer é que o romancista brasileiro não molda o indivíduo como realização singular, ainda que a individualidade possa ser constatada, e o caso de José Gonçalves é bastante profícuo para essa leitura. José passa por um processo de transformação, mas sua individualidade não deixa de conectar um todo, inclusive um todo bastante amplo se pensarmos como o romancista trabalha o diálogo que a figura funda com a contextura latino-americana.¹¹⁸

3.3– Não verás país nenhum e a radiografia da (des)construção

Distintamente do que vimos em *Zero*, em que a corrosão prescrua a estrutura da forma romanesca, em *Não verás país nenhum* a memória é o fio condutor da narrativa. Não que seja menos corrosivo o relato em primeira pessoa conduzido por Souza, professor universitário aposentado compulsoriamente. Embora fragmentário, como é próprio do exercício memorialístico, o discurso é estruturalmente organizado, e, através dele o leitor será conduzido pelo cenário catastrófico do que resta do Brasil depois de um cataclisma ambiental. Como em *Zero*, a narrativa está também toda integrada e ambientada na superpopulosa metrópole – São Paulo.

¹¹⁸ Ainda que alguém possa suscitar as personagens de Clarice Lispector, valeria a pena questionar quanto dissociadas do contexto social estão essas personagens? O que dizer de Joana em *Perto do coração selvagem* ou de Macabéa, em *A hora da estrela* não são acaso essas mulheres moldadas por um tipo de sociedade? O que, a meu ver, se empreende em Clarice, e obviamente haveria necessidade de investigação profunda, pode ser o desejo expresso por autonomia, mas justamente esse desejo não resulta de um modelo social? As obras de Clarice evidenciam a força das instituições sociais sobre a mulher, seja instituindo um espaço (o doméstico) seja moldando o comportamento feminino. Por essas razões já não seria possível afirmar o individualismo como concebido por Lukács ou Watt como referência teórica para substanciar estudos sobre tais personagens.

O cenário apresentado por Souza é de exaustão. O esgotamento dos recursos naturais gera a fatídica catástrofe. Seca dos rios, bolsões de calor tornam a vida impossível em determinadas regiões do país, promovendo o êxodo desordenado. A metrópole se torna destino e reduto para todo tipo de gente. São ao mesmo tempo fugitivos e propagadores do caos. A geografia brasileira sofre um estrangulamento, como é possível constatar no diálogo entre o narrador e o sobrinho militar:

- Me responde? Onde está o país?
- Aqui, ali, tudo em volta.
- Deste tamanhinho? Pensa um pouco, raciocina. Quando eu era jovem, o país tinha oito milhões e meio de quilômetros quadrados. Sabe quanto tem agora?
- De cabeça, não.
- Consulta. E, quando souber a resposta, vem me contar. Está pouco maior que a palma da minha mão.
- Tio, os conceitos de nação mudaram. O que vale agora é o internacionalismo. A multiplicidade. Aqui é um pedacinho. Você soma com os pedacinhos que temos por aí afora. Reservas no Uruguai, na Bolívia, pedaço do Chile, na Venezuela. Cada savana na África, quero ser transferido para a África, triplica o soldo e a gente tem casa, comida, economiza.
- Pois é, entregamos o nosso e fomos colonizar outros territórios.
- Não é colonização, tio, é diferente. São reservas multi-internacionais. O mundo se globaliza.¹¹⁹

Conforme o excerto, o colapso dos recursos naturais e a conformação da nova geografia atualizam o sentido e a concepção de “nação”. O termo perde a referencialidade ao transmigrar para além das fronteiras alcançando a conjuntura global. Contrapondo essa descrição com a perspectiva romântica o que se pode concluir é que a perda da unidade territorial, a devastação ambiental, a imigração desordenada, as mutações genéticas, entre outras impactam nas fórmulas consagradas pelos romantismos como subsídios para a afirmação da identidade nacional. Essa desconstrução coopera com a percepção de que a matéria local perde, no romance de Brandão, a referência romântica.

Ainda somando-se ao preceito da desconstrução, o intenso fluxo migratório contribui para a condição caótica da vida na cidade superpopulosa que, permeada à memória do narrador, ganha substância, contornos, cheiros e matizes conforme se dá o processo de rememoração. Cabe ressaltar que, também nesse romance, a técnica escolhida pelo romancista dialoga intrinsecamente com o cenário apresentado. A esfera claustrofóbica e sufocante alicerçada à narrativa, reverbera com a estrutura fixa dos parágrafos os quais não ultrapassam o limite de quatro linhas, traduzindo esteticamente a contenção do espaço físico.

¹¹⁹ Brandão: 2012, p. 52

A meu ver, é interessante e oportuno nessa análise de como o romance de Brandão dialoga e desconstrói os pressupostos vinculados ao projeto romântico, situar o poema parnasiano cujo verso dá origem ao título da obra. De autoria de Olavo Bilac e publicado em 1929 o poema *Pátria* assegura a exatidão acerca do lugar de partida, ou do pretexto que mobiliza o exercício de lembrar e narrar, como é especificamente o caso do narrador de *Não verás País nenhum* (2012). Vejamos o teor da poesia bilaquiana:

A pátria
Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!
Criança! não verás nenhum país como este!
Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!
A Natureza, aqui, perpetuamente em festa,
É um seio de mãe a transbordar carinhos.
Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos,
Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!
Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!
Vê que grande extensão de matas, onde impera
Fecunda e luminosa, a eterna primavera!
Boa terra! jamais negou a quem trabalha
O pão que mata a fome, o teto que agasalha...
Quem com seu suor a fecunda e umedece,
Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece!
Criança! não verás país nenhum como este:
Imita na grandeza a terra em que nasceste!¹²⁰

A partir da compreensão do jogo de palavras e sentidos explorados pelo poeta parnasiano, entendemos que Brandão projetou em seus romances uma desconstrução da ideia contemplada na poesia. Bilac fala com o povo em formação, o texto condensa uma proposta pedagógica. Se a perspectiva é despertar o sentimento de nacionalidade e amor a pátria, aspectos que dialogam com o projeto romântico, a projeção que temos tanto em *Zero*, quanto em *Não verás país nenhum* é de deformação, esvaziamento dessa proposta ou perspectiva. O cenário catastrófico é a forma adotada pelo romancista para responder a utopia amalgamada ao texto poético. O panorama desolador e funesto modifica completamente a interpretação assumida pelo verso que intitula o romance:

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho.

Tentaram tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados de amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim.

Não há tempo para cremar todos os corpos. Empilham e esperam. Os esgotos se abrem ao ar livre, descarregam, em vagonetes, na vala seca do rio. O lixo

¹²⁰ Bilac: 1929

forma setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas. E o sol, violento demais, corrói e apodrece a carne em poucas horas.

O cheiro infeto dos mortos se mistura ao dos inseticidas impotentes e aos formóis. Acre, faz o nariz sangrar em tardes de inversão atmosférica. Atravessa as máscaras obrigatórias, resseca a boca, os olhos lacrimejam, racha a pele. Ao nível do chão, os animais morrem.

Forma-se uma atmosfera pestilencial que uma bateria de ventiladores possantes procura inutilmente expulsar. Para longe dos limites dos oikoumenê, palavra que os sociólogos, ociosos, recuperam da antiguidade, a fim de designar o espaço exíguo em que vivemos. Vivemos?¹²¹

Considerando a ideia em torno da qual Bilac (1929) constrói o poema e os efeitos sinestésicos sobressalentes já nos primeiros trechos do romance de Brandão, é possível afirmar a ironia em torno da qual o romancista projeta sua narrativa. O cheiro da morte, dos excrementos, o cenário de destruição compõe construções imagéticas que contrapõem a ideia de eterna primavera suscitadas na poesia. Assim subsequentemente não é difícil constatar que todo o romance é tecido por meio de antíteses em relação ao predisposto no texto poético.

O que Brandão faz, como se pode perceber a partir do fragmento, é condensar a ideia de retalhamento e segregação vinculados a cidade, a nação e a própria estrutura textual. Se colocarmos essa opção estética em diálogo com a história do romance brasileiro, não será difícil constatar a descontinuidade de perspectiva em torno da qual é fundado o projeto romântico. Conforme proposto por Sússekind (1984), fundamentalmente, as referências que os românticos usaram para pensar o país situavam justamente a unidade territorial, a exuberância da natureza, a beleza da terra e de sua gente, ao passo que os problemas sociais do país, como os que Brandão aporta em *Não verás país nenhum* e particularmente em *Zero*, somente somaram como foco da produção literária brasileira em narrativas cortantes como tenho pontuado.

É certo que o que Brandão faz em *Não verás país nenhum* não é de fato novidade, isso porque, como já discutimos, Graciliano Ramos, em *São Bernardo* já rompia com um modelo de narrativa que enaltecia o espetáculo natural em detrimento da autorreflexão do “eu”, o que implica transformar a paisagem enquanto motivo do enaltecimento do local, em via para manifestação de um sentimento íntimo, como faz Paulo Honório quando contempla a secura do sertão e o silêncio da noite enluzada como contraponto ao

¹²¹ Brandão: 2012, p. 08

abandono e a solidão. Brandão, todavia, além de dilacerar a paisagem, destroça também o sentido de unidade territorial do país.

Um dado que julgo importante acentuar acerca da escolha estética nesse romance é que, diferente do que acontece em *Zero*, a estrutura fragmentária não compromete o processo da leitura. Numa engrenagem relativamente fluida, o ritmo confessional e autorreflexivo emplacado pelo narrador, serve para imergir o leitor cada vez mais profundamente no caos. Inalando a fumaça fétida, tropeçando na sujeira e morte que se amontoa nas ruas da grande cidade, comprimido no ônibus lotado que trafega entre escombros, também o leitor absorve as sensações desse espaço cada vez mais claustrofóbico. Nesse sentido, a própria fluidez da leitura intercambia a antítese.

Há que se destacar o caráter sarcástico e irônico com que a narrativa é conduzida, isso já evidente, por exemplo, no trecho em que o narrador observa as cores representativas do país, marcadamente o amarelo e o verde como entretons alegres na pintura dos caminhões que carregam os mortos. A ironia e o sarcasmo atendem, a meu ver, aquele princípio sugerido por Süsskind (1984) como forma mais adequada de resposta aos desmandos do governo repressor. Uma forma também de contrapor, no caso do romance, ao artificialismo do discurso nacionalista utilizado pelos militares.

É importante destacar que Souza ocupa uma posição muito específica, considerando a trajetória do romance brasileiro, ele fala da posição do intelectual. É um professor de história que atuou no âmbito acadêmico universitário. Essa observação é constitutiva de um significado pertinaz, porque implica no modo como serão tratadas, sobretudo, as tensões históricas. Acerca do narrador que recorre à memória como é o caso de Souza, Bourneuf e Quellet (1976) defendem que:

Nas obras de ficção que tomam a forma das Memórias, a personagem tenta reunir e dar um sentido a toda uma parte da sua vida, esforçando-se para destacar as suas linhas de força; ela conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário. Senhora dos cordéis a mexer, pode generalizar, tirar a moral e emitir um juízo, tal como o autor onisciente. Com efeito, se se debruça sobre o seu passado é porque, na maioria das vezes, no declinar da vida, pensa poder fazer aproveitar outrem de uma sabedoria tão caramente adquirida.¹²²

A partir do que preconizam os autores, pelo artifício da memória ganham projeções eventos ocorridos em tempos muito distintos. Por exemplo, o narrador associa

¹²² Bourneuf: Quellet: 1976, p. 115

lembranças de períodos anteriores a degradação. Recordações de quando ele era professor. O vínculo com a sala de aula assegurava a condição de sujeito e não mero espectador dos eventos, como ele se sente na contextura do tempo em que narra. “Eles gostavam de mim porque eu insistia em sair dos currículos estreitos, organizados de modo a formar baterias de tecnoburocratas.”¹²³

É pertinente lembrar que, em função dessa autonomia frente ao alunado, ou em razão da recusa em enquadrar-se nas exigências do sistema e programas de ensino, Souza foi aposentado compulsoriamente. A posição desse narrador é a daquele que participou da grande transformação, viveu, experimentou o processo, tomou parte dele e, portanto, conta a partir do que viu e viveu. A recorrência à memória possibilita identificar a decadência do país que não é distinta da decadência moral concernente, nesse caso, ao sujeito que narra.

Sobre essa constatação, vale recorrer também ao que pontua Halbwachs (1990) quando deslinda questões acerca da memória autobiográfica e da memória histórica:

[...] A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e denso.¹²⁴

Considerando o dito, o olhar do historiador se mostra eficiente ao mergulhar o leitor nas intrínsecas transformações ocorridas no país e magistralmente na grande metrópole. Todavia, é através das lembranças de si, que Souza se mostra ciente da posição que ocupa, e em função delas, é capaz de reconhecer fraquezas e derrotas pessoais. Culpa-se ao reconhecer a própria leniência, mas partilha ou divide a responsabilidade desse dolo com o todo, e nesse sentido, ressalta a incapacidade de reação coletiva dos intelectuais da época conforme se observa no excerto seguinte:

Foi quando se deu a punição ao cientista. Quero dizer, a primeira após os Abertos Oitenta. Penso que essa pena marcou o início de um novo tempo. Nestes últimos anos, saltamos rapidamente de um ciclo para outro. Mal nos acostumamos a um, precisamos mudar. Incessantemente¹²⁵.

A partir do fragmento é possível estimar, sem incorrer numa falha muito grande, que a projeção de Brandão embora se estenda para o futuro, abarque uma projeção temporal não muito distante, ou seja seriam eventos substanciados ao contexto entre o

¹²³ Brandão: 2012, p. 76

¹²⁴ Halbwachs: 1990, p. 55

¹²⁵ Brandão: 2012, p. 43

golpe e a redemocratização. Veja que isso faz bastante sentido se considerarmos a simultaneidade dos acontecimentos. O próprio narrador atesta a rapidez com que os fatos sucederam:

Na altura das décadas de setenta e oitenta, os ventos mudaram, os tecnocratas adquiriram a supremacia. Suas falanges ocuparam os postos sem dar tempo a ninguém de adaptação. Romperam violentamente com os esquemas, se instalaram. Certos de que o futuro era deles.

Durou algum tempo essa arrogância. Encavalados na administração, narizes empinados, não perceberam que nova classe subia. Os Militecnos englobaram a organização militar e o racionalismo dos tecnocratas. Hierarquia, rigidez, disciplina, e ideias curiosas de mando¹²⁶.

Não é difícil perceber que os “Abertos Oitenta” seja uma referência temporal consignada ao golpe, ao qual o narrador nomina por “ditadura grotesca”. Trata-se de uma fase da história em que a imprensa entra em embate direto com o governo, denúncias provocam a derrocada de um ministro, “Então os outros sentiram a ameaça, se uniram e iniciaram uma campanha cívica.”¹²⁷ A contrapartida do “Esquema” como era chamado o governo da época, consistiu em silenciar a imprensa, dissuadir a população de acreditar nos jornais, portadores das más notícias. “Se as más notícias continuassem, o Esquema não teria condições de administrar. Portanto não seria culpado se o país estacionasse, até regredisse.”¹²⁸ Em favor do “Esquema” a campanha cívica prolifera um discurso enaltecido das supostas riquezas do país.

O povo foi ficando orgulhoso do que tinha. Deixou de ler os jornais que enfocavam más notícias. Assim a grande campanha contra a devastação e concessão do Amazonas morreu. Ninguém queria ouvir falar em desmatamento, árvores caídas, pastos substituindo matas, formação de terras estéreis.¹²⁹

A negativa de encarar os problemas conformativos é, como temos visto, o grande gargalo da nossa história de formação, por isso a defesa de que o país imaginado a partir do projeto romântico não encontra consonância com as especificidades amalgamadas à nossa formação histórica. Evidente que, no caso de Brandão, a referência situa os desafios interpostos a intensidade de lutas ideológicas, ou seja, momento em que os literatos estavam novamente imbuídos da tarefa de pensar e repensar o país.

No último quartel do século XX, o Brasil experimenta avanços via projeto nacional de desenvolvimento agrário, novos territórios são alcançados, a exploração dos

¹²⁶ Brandão: 2012, p. 152

¹²⁷ Brandão: 2012, p. 41

¹²⁸ Brandão: 2012, p. 42

¹²⁹ Brandão: 2012, p. 42

recursos naturais e a devastação dos mesmos constituía um novo foco emergente. Vale lembrar da condição dos povos originários expropriados da terra, culturas assassinadas pela expansão latifundiária. Todavia olhar, ou ressaltar essa conjuntura na perspectiva do naturalismo, seria deformar a imagem que se tinha do país, e evidentemente também aquela sustentada pelos militares. Por isso narrativas como a de Brandão são corrosivas.

Como consequência dos “Abertos Oitenta” o país experimenta a acomodação das mentalidades, ou seja, as pessoas se adaptam ao horror, como se observa nos fragmentos seguintes:

Fomos ingênuos. Como eu, muitos. Tínhamos nas mãos posições por meio das quais era possível, lentamente, instilar um gesto de lucidez, um pouco de consciência. Semente de inquietação. Alarme. Mesmo com toda a vigilância. Afinal, um professor em quem alunos confiam é muito mais que um pai.

[...]

Não calculávamos os resultados. A reação foi violenta. Deixou-nos confusos. Que raio de pesquisadores éramos se não tínhamos sequer possibilidades de analisar lucidamente a situação? Pessoas com as nossas informações de realidade política e social deviam estar preparadas.

Prontas a calcular, misturar os dados, observar. Concluir os caminhos aos quais estávamos sendo levados. Nem era questão de previsão. Bastava contemplar os fatos e tirar ilações naturais. Como beber água quando se tem sede. A punição daquele homem foi a chave que nos forneceram, o aviso.

Não a utilizamos. Levei alguns meses perplexo, até a vergonha tomar conta de mim. Senti que deveria ter atravessado o hall e me colocado ao lado do professor. Tivéssemos todos feito isso, algo poderia ter mudado. Os gestos decisivos faltaram em bons momentos de nossa história.

Dar as mãos simbolicamente. Penso muito nisso. Já se passaram tantos anos e ainda me imagino. Nós, juntos, diante da universidade. Ou aniquilavam todos, ou voltavam atrás. Permitimos. Não me conformo. Culpa que carrego. Ela me corrói. Nada pior que a memória do gesto não realizado.

Dos anos setenta em diante, fomos conduzidos dentro de indefinições. Rodeados por coordenadas paradoxais. Sistemas duros, ares democráticos. Repressões justificadas e justificativas aceitas. Democracias em clima de ditadura. Regimes amorfos que não sabíamos avaliar.¹³⁰

Nos trechos, Souza apresenta uma breve radiografia dos fatos que possibilitaram o advento do caos. Nota-se que, na perspectiva do historiador, cabia aos intelectuais uma tomada de posição diante de um quadro que começava traçar rumos nada favoráveis. A memória do narrador recupera o momento de transição e isso coloca em evidência muito mais fortemente, não o processo de formação do país, mas de deformação. O que se observa no fragmento é a movimentação de um núcleo ideológico que se contrapõe à formação intelectual. A marca inicial dos anos setenta deixa em aberto a duração

¹³⁰ Brandão: 2012, Pp. 43-44

temporal, mas permite pensar como o narrador interpretou o país naquela conjuntura de opressão e medo.

A meu ver, os romances de Brandão atuam no sentido de desconstruir cenários imaginados. São narrativas reivindicadoras de outra forma de pensar o país. Sobretudo, no caso de *Zero* em que o autor coloca em emergência tantas vozes que reclamam existência e o reconhecimento acerca da pluralidade que nos forma enquanto povo brasileiro. Como também discuto, são romances que refutam veementemente certos preceitos que nortearam a prosa romanesca brasileira, como a linearidade, a homogeneidade, a convencionalidade inclusive linguística e o jogo com as verdades absolutas.

Além das questões que norteiam o âmbito literário, são romances que marcam uma posição acerca da forma de fazer política, acentuando a oposição ao Estado autoritário, burocrático e uniformizador. Por outra via, a heterogeneidade, o enfrentamento a certos conceitos instituídos, a desconfiança nos discursos que intentam projetar uma verdade única e o abandono das utopias, seriam, a meu ver, formas mais pertinentes de pensar o tecido constitutivo dessas narrativas.

3.4 – O desdobramento das forças coletivas em *Viva o povo brasileiro*

A teoria fundamentada por Watt (1997) acerca dos mitos do individualismo moderno evoca a valorização do indivíduo e dos direitos pessoais, para além das relações de pertencimento a grupos ou papéis sociais. Não ignoro que essa seja uma construção decorrente de um lento e longo processo que resulta em outra maneira de pensar o indivíduo e a sociedade¹³¹. Uma construção que perpassa por mudanças de ordem

¹³¹ Também Louis Dumont em *O individualismo uma perspectiva antropológica da ideologia moderna* (1965) se dedica a pensar a origem do individualismo como marco conceitual da era moderna. Conforme Dumont as afirmações acerca da origem do individualismo podem ser bastante dúbias. Aqueles vinculados aos países onde o nominalismo é mais forte poderão dizer que o individualismo sempre esteve presente por toda parte. Outros irão contextualizar tal origem ao Renascimento e a ascensão da burguesia como o fazem Lukács e Watt. Na defesa de Dumont, a proposição de que a origem do individualismo esteja arraigada a tradição judaico-cristã parece ser a que melhor responde a lógica das transformações. Em defesa dessa tese ele alude que “algo do individualismo moderno está presente nos primeiros cristãos e no mundo que os cerca, mas não se trata exatamente do individualismo que nos é familiar” (DUMONT: 1965, p. 36). Entre uma forma e outra, assegura o autor, subsiste uma mudança radical que ultrapassa os dezessete séculos da história cristã e muito provavelmente ainda não alcançou um ápice. A religião é por assim dizer, a essência, a raiz de que se origina o pensamento individualista, em seguida, o processo de evolução desse pensamento substancia uma duplicidade, e para entendê-lo necessário se faz aceitar que

religiosa, política, econômica e científica. O que Watt (1997) fundamenta em sua tese é que, enquanto marco conceitual da era moderna, o individualismo é absorvido pelo romance ocidental como expressão máxima do valor do indivíduo.

Frente a tradição do romance brasileiro, tenho colocado em questionamento justamente esse balizador. Se me fosse suscitada como questão: por que acredito que a produção romanesca produzida no Brasil permite questionar tal proposição? Diria que é preciso, pois, entender a complexidade que o gênero apresenta em relação ao seu próprio eixo norteador. Em torno disso tenho dedicado o exame que conduzo nessa investigação.

Na expectativa de deslindar a complexidade da questão, um aspecto possível de ser apontado está primordialmente parametrizado ao compromisso que a literatura brasileira firmou com a legitimação identitária. Assumir a identidade nacional como missão, instituiu pontos específicos que diferenciam e distanciam o romance brasileiro do romance europeu. Sússekind (1984) situa por exemplo, o caráter documental que o gênero absorve em detrimento do aspecto ficcional. Sobremaneira, a prosa romanesca brasileira esteve invariavelmente ligada as dinâmicas sociais e circunstâncias históricas. A necessidade de imprimir no texto o *décor* brasileiro, como sugere a autora, implicou na ambientação e na composição de personagens que seriam típicos representantes da identidade nacional. Prerrogativa que termina por aquiescer o esforço pelo entendimento hegemônico criando com isso uma série de antinomias.

Para pensar essa conjuntura vale a pena analisar o que propõe Ricupero (2004). Em *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830 -1870)* o autor dirá que “uma classe consegue ser hegemônica quando elabora uma vontade nacional popular com a qual outras classes podem identificar-se integrando um bloco histórico.”¹³² Dito de outra maneira, um bloco histórico resulta do esforço estabelecido por uma classe em favor de uma direção intelectual e moral. Não se trata, portanto de simples dominação. Esse esforço emana de uma vontade nacional popular que, numa prática hegemônica, pode amalgamar outras classes num mesmo projeto político e cultural. O que resultou desse processo, no caso brasileiro, foi o direcionamento do que deveria ser entendido como

uma certa espécie ou concepção de individualismo se transforma lentamente no decorrer dos séculos dando origem a outra espécie.

¹³² Ricupero: 2004, p. 10

nação, percebido ou concebido como nacional. Os intelectuais, enquanto organizadores da cultura, exerceram e exercem nessa contextura função primordial.

Esse é, a meu ver, um entendimento que celebra comunicabilidade com a tese proposta por Sússekind (1984). Quando a autora defende que o projeto da literatura brasileira idealizado pelos românticos é permeado por cortes e descontinuidades, o que ela propõe é justamente o questionamento acerca da formação desse suposto bloco histórico, ou esforço hegemônico, em torno do qual é fundado o projeto da literatura brasileira. O que a autora sustenta é que, embora se tenha projetado pensar a identidade nacional a partir do princípio da unidade e univocidade; ou de um bloco histórico, como propõe Ricupero (2004), sempre houve em nossa história literária, romancistas dispostos a colocar em dúvida perspectiva hegemônica.

A partir do que propõe Sússekind (1984) cortes e descontinuidades podem ser entendidos como estratégias adotadas pelos romancistas brasileiros numa tentativa de contrapor o quadro geral da aparente unidade e univocidade imbricada à história de nossa formação identitária. Um ponto pertinente ressaltado pela autora acerca da questão, é o enxovalho crítico sofrido por romancistas que teriam provocado inquietações em relação ao que estaria conformado ao projeto da literatura nacional. Estiveram, inclusive passíveis de punição todos os que fomentaram em suas obras ambiguidades em torno da ideia de nação e nacionalidade. Embora isso, pontos de cisão e descontinuidades não deixaram de permear o projeto literário brasileiro, aspecto que tenho deslindado desde o primeiro capítulo.

Nesse sentido, Sússekind (1984) e Candido (2000) parecem concordar que distensões se mostraram mais profundas em momentos bastante específicos. No Modernismo brasileiro, por exemplo, quando se vê projetar uma nova concepção da representação da identidade nacional. Também durante a vigência do governo militar, bem como no período diretamente posterior ao golpe, ou na redemocratização.

Cooperando com a discussão, Klinger (2006) aponta que com o reestabelecimento da democracia se estendeu um período em que a ficção brasileira se pôs a pensar o fracasso da história e o destino da nação. A literatura trilha, na defesa da autora, um caminho intervencionista no sentido de examinar a ideia de “representação.” Acerca da literatura de 70, também Sússekind (2004) fala de um distanciamento mais acentuado da perspectiva de representar a nação, no sentido de continuidade, como enviesado pela tradição. É preciso ponderar que a geração que experienciou a contextura do golpe, de

certa forma rompeu com o trabalho de conservação dos valores da tradição, porque seriam, a partir de então, testemunhas de um projeto de mudança desses valores.

Entre as questões que se fazem pertinentes a partir do que mapeia Süsskind (1984) e daquilo que se constata na própria tradição do romance brasileiro, romancistas que promoveram cortes e descontinuidades engendraram, na verdade, a perspectiva de evidenciar os equívocos acerca de nossa formação identitária. E como fizeram isso? Alicerçando ou ressaltando em suas obras pontos que foram escamoteados ou silenciados pela via hegemônica. Ainda para fechar a linha de questionamentos talvez falte a pergunta mais importante: quais pontos seriam esses?

Vejamos, são autores que imprimiram em suas narrativas as genealogias dos nossos problemas estruturais. Entre os pontos primordiais se pode ressaltar as dificuldades resultantes do longo processo de escravização. Posteriormente o despreparo da política interna em reorganizar as condições de vida e trabalho para a multidão de negros livres, bem como de imigrantes pobres que chegavam em debandada ao Brasil, muitos deles impelidos pelas propagandas e promessas de enriquecimento. Das senzalas aos cortiços, do engenho às indústrias, a decadência social configura novos desafios que, conformados ao longo do tempo, resultam na cristalização dos diversos e distintos problemas.

Também a itinerância associada primeiro à vida do sertanejo seguindo uma saga que nunca finda é questão pertinente. Seja fugindo da seca e da fome, seja em busca permanente por melhores oportunidades, a itinerância é igualmente desveladora da política de exclusão. Uma política que não favoreceu a sustentabilidade econômica nem a equidade no território nacional.¹³³ O próprio incremento econômico, pautado, sobretudo, no processo industrial centralizado nas metrópoles, ao se instituir propulsor de emprego, gerou em contrapartida, a imigração desordenada propiciadora do caos experimentado nas grandes cidades. Frente a tudo isso, a inoperância do Estado contribuiu como fator para dificultar ainda mais a vida da camada maior e mais pobre da população. Igualmente pesa a própria população composta por maioria analfabeta ou pouco escolarizada, sem condições, portanto para pleitear oportunidades melhores ou reivindicar direitos.

¹³³ Um percurso pela produção de Rachel de Queiroz, importante expoente da peculiaridade da vida daquele que é obrigado abandonar a terra em busca de melhores condições de vida, ajuda nortear aspectos específicos do momento.

A consciência de nosso subdesenvolvimento e de nossas dependências, inclusive cultural, coloca em evidência, especialmente a partir do Modernismo, a estrutura arcaizante que sustentava o projeto de nação idealizado pelos românticos. Ponto que se acirra a partir de 70. Embora se quisesse fazer crer, especialmente via discurso nacionalista adotado pelos militares, que o Brasil galgava louros de uma economia que avançava forte e sólida, a repercussão dos problemas oriundos da má política, da má distribuição de renda, da concentração de riquezas enquanto a maioria da população amargava a mais absoluta miséria, impulsiona o colapso do governo golpista.

Portanto, a contextura que subsidia a década de 80 é prenhe dessa necessidade de consciência acerca de nossos atrasos. Nesse intercurso, Ubaldo Ribeiro segue a tendência de sondar o passado, vasculhar a história e interrogar o dito. O que se observa em *Viva o povo brasileiro*, é a preferência por assegurar que falem aqueles que foram escamoteados ou silenciados pelo discurso hegemônico. O romance não só viabiliza que seja questionada a construção imaginada de nação, como também destrói a ideia de um país que se fez grande, rico e pacífico a partir da relação cordial entre povos e culturas.

Acionar a voz dos culturalmente ausentes é ponto categórico em *Viva o povo brasileiro*. É via que vai minar as chances de continuidade da perspectiva hegemonia. Observo acerca disso que, embora a história registre a presença do negro no Brasil desde a era do descobrimento, o romance brasileiro não absorve de imediato o negro como figura constituinte na formação de nossa identidade. É unânime entre os críticos falar do constrangimento como empecilho para adesão da representação do negro em nossa literatura. A relação entre os escravos e seus senhores parece causar profundo mal-estar entre os intelectuais da época do romantismo, adentrando posteriormente o naturalismo, até porque muitos desses intelectuais eram também donos de escravos.

Embora não fossem desconhecidas as barbáries aplicadas ao negro escravo no Brasil, verdade é, que isso pareceu não configurar assunto relevante a ponto de merecer destaque em nossa literatura. Até *Macunaíma* de Mario de Andrade como assevera Silva (2010),

[...]o negro não aparecia no discurso literário como tendo influência na identidade brasileira e quando aparecia tinha sua imagem representada por estereótipos como o do negro dócil, castigado, submisso, ou, por outro lado, bestial, instintivo, carnal, ou ainda era “branqueado” para ser assimilado

melhor pelos leitores. Nesse sentido, a obra produz uma verdadeira atualização da participação do negro na cultura brasileira.¹³⁴

Não só, mas preponderantemente por constatações como essa, é que também a narrativa de João Ubaldo Ribeiro pode ser acionada dentre aquelas que melhor dialogam com a história de formação do povo brasileiro.

Num primeiro momento de nossa literatura, o elemento acentuado é a mestiçagem resultante, é claro, do encontro entre o índio e o europeu. O negro só vai figurar nesse embate posteriormente. A presença do negro na literatura brasileira é um ponto de dissenso, como observa Ricupero (2004). De um lado, a partir do que situa o autor está a elite imperial que considerava a mão de obra escrava imprescindível para um país de grande extensão rural como era o Brasil. A África se situou nessa conjuntura, como solução imediata para o problema que o país enfrentava. De outro lado, todavia, existiam aqueles que combatiam a escravização, argumentando que uma nação civilizada jamais poderia ser dependente do trabalho escravo.

Inevitável que tal antagonismo originasse certa tensão no campo político. De início, conforme explica Ricupero, o conflito foi minimizado, sobretudo, pela articulação da ideia de que a escravidão seria apenas uma medida provisória. A medida, entretanto, acabou excedendo a perspectiva tornando-se uma instituição necessária, ainda que vergonhosa. Ou seja, diante do desenvolvimento do potencial agrícola no Brasil, a mão de obra escrava se impôs como uma necessidade dominante. Porém, como tudo quanto assume extensão por demais dolorosa, a opção pelo silenciamento se faz magistral. Fica assim, segundo Ricupero (2004), justificada a ausência da escravidão em nossa literatura.

Na verdade, silenciar sobre a escravidão foi também uma forma de calar aqueles que correspondiam a maior parcela da população, ou seja, os negros escravos e também os homens livres e pobres. Há ainda outros fatores que se somaram a necessidade desse silenciamento. Essa maioria da população representava uma ameaça constante ao que se nominava civilização. E ainda, o império sofria de uma deliberada carência de espaços públicos, o que obrigava os escritores a se ligar ao poder político o qual também impunha certas limitações a atividade intelectual.

Considerando o proposto por Ricupero (2004), a questão que se pode levantar é: se os escritores brasileiros, pelo menos até meados do século XIX, teriam condições para

¹³⁴ Silva: 2010, p. 9

agir de maneira distinta do que fizeram? Não é uma pergunta de resposta fácil, se validarmos o fato de que a grande maioria dos escritores, como propõe o autor, “eram egressos ou estavam ligados, de maneira variadas, ao grupo senhorial, que dependia do trabalho escravo para garantir seu sustento.”¹³⁵

Se para o meio intelectual a questão era de difícil resposta, na outra vértice dela, a relação entre o senhor e o escravo era de confronto e ameaças permanentes. Entretanto, acionar isso via literatura implicava em provocar cisões, o que não era interessante para a conjuntura de formação da identidade nacional. Nem por isso os confrontos deixaram de ser legítimos. Segundo Ricupero, embora o senhor representasse o poder dominante, não se pode falar de homogeneidade. A escravidão, segundo o autor, cria um *ethos* específico, que adentra, todavia “[...] em todas as esferas da vida – economia, política, religião, sexo [...]”¹³⁶ e ainda que os senhores pudessem controlar, em certa medida a maior parte da população, a dominação total nunca foi uma realidade, porque os dominados jamais se identificaram com ela. Parte importante da população escrava era ferrenha inimiga do patronato.

A partir do que pondera o autor, se constata que o exame de consciência acerca da escravidão é uma iniciativa vinda de estrangeiros. Em função da guerra do Paraguai, a imprensa estrangeira expõe tropas brasileiras basicamente composta por escravos, ou seja, aquilo que estava de certa forma oculto acaba sendo explorado publicamente por estranhos. Conforme Ricupero “[...]mantêm-se, portanto, no Brasil império um verniz civilizado, sustentado, no limite, pela barbárie da escravidão.”¹³⁷

Não que essa constatação por si tenha mudado o cenário até ali constituído. No caso brasileiro, como discute o autor, foi preciso esperar o momento oportuno, quando a própria organização da sociedade se complexifica com o surgimento de grupos menos dependentes do trabalho escravo. Só então as ideias começam a frutificar. Considerando essas variantes, a partir do que aporta Ricupero, não é que seja totalmente errônea a ideia que se conformou sobre “nação” no Brasil. Ela é, contudo, incompleta e parcial. Por essa razão é que, a meu ver, se constata com frequência, especialmente entre os mais

¹³⁵ Ricupero: 2004, p. 265

¹³⁶ Ricupero: 2004, p. 265

¹³⁷ Ricupero: 2004, p. 264

contemporâneos a reivindicação de novas leituras sobre o processo de formação da identidade cultural.

É, por exemplo, o caso de Ubaldo Ribeiro que, já no final do século XX, lança em *Viva o povo brasileiro*, a proposta de sondar a história numa narrativa que dialoga com a nossa formação identitária. O romancista atua na perspectiva de evidenciar como se deu o desdobramento das forças representativas da identidade nacional. O romance absorve em sua teia, a configuração de eventos vinculados a história oficial, motivo pelo qual amalgama importante carga mimética.

Essa questão crucial, como situa Echevarría (2000), não é específica do romance brasileiro, mas da literatura latino-americana. O caráter mimético é um ponto que se constata vinculado a necessidade de legitimação identitária. Na América Latina, diz o crítico cubano, tanto a narrativa, quanto o romance acabam por assumir a forma de um documento. Dos aspectos sobrelevados, tanto por Sússekind (1984), quanto por Echevarría (2000), o valor documental e a absorção do discurso hegemônico podem ser acionados como aspectos intrínsecos à nossa prosa romanesca. Todavia, vale a pena analisar como o romancista no final do século XX lida com tais aspectos.

Em se considerando a estrutura narrativa é pertinente pontuar uma particularidade vinculada aos vinte capítulos em torno dos quais se organiza o romance ubaldiano. Cada capítulo apresenta como título uma referência temporal e local, padrão que se repete também nas subunidades capitulares. Embora isso, é oportuno esclarecer que a prosa não segue a ordem cronológica. Entretanto, é possível estabelecer correlações entre os capítulos e as subunidades. Os episódios, ou eventos narrados situam-se geograficamente em terras do Recôncavo baiano abarcando uma periodização temporal que parte de 1822, recua para 1647 e alcança já no final do século XX, o ano de 1977.

Das contribuições suscitadas por Echevarría (2000) outro ponto pertinente para pensar o romance de Ubaldo Ribeiro, é a influência da antropologia como novo marco orientador do discurso intelectual. Conforme respalda o crítico cubano, a partir do primeiro decênio do século XX a antropologia foi a ciência que favoreceu a mediação discursiva no âmbito latino-americano e isso privilegiou o reconhecimento da singularidade da América Latina e de cada uma das suas culturas. A presença dessa nova ciência significou um marco porque facilitou o discurso capaz de alcançar o que é específico de cada país.

Agora, considerando a dificuldade em responder: o que é o Brasil? e quem são os brasileiros? questões que têm perpassado os séculos da história de nosso romance sem alcançar uma resposta. A narrativa de Ubaldo Ribeiro constitui, a meu ver, desde o título, uma provocação. O romance começa contextualizando o leitor acerca dos eventos circunstanciados a luta pela independência. “O povo brasileiro se levanta contra os portugueses,”¹³⁸ diz o narrador. Na batalha que teria ocorrido à 10 de junho de 1822, quando os portugueses desferiram o primeiro ataque contra os revolucionários da ilha de Itaparica, morreu “na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher e sem ter feito qualquer coisa de memorável.”,¹³⁹ o alferes José Francisco Brandão Galvão que, alvejado e morto, será lembrado como herói da independência.

É oportuno pontuar, ainda que estejamos apenas nas páginas primeiras do romance, que Ubaldo Ribeiro faz uso de crescentes doses de humor e ironia na condução do enredo. Destaca-se, a exemplo, no caso do alferes elevado à categoria de herói nacional, o próprio narrador dirá que, o rapaz morto à flor da idade, não tinha feito ainda nada memorável. Posteriormente se fica sabendo que o jovem alferes, era na verdade apenas um pobre pescador. O título militar estava mais para gracejo de amigos de bar, e foi atribuído muito em função do gibão que o moço tinha ganho de uma madrinha, viúva de um militar.

Além de pobre, o jovem era também bastardo e analfabeto. Desconhecia quase tudo, inclusive dos “[...]seus deveres de alferes nada conhecia, nem mesmo o que significava o posto, nem mesmo se era alferes.”¹⁴⁰ Do que se deduz que o título de herói, atende apenas o princípio da oportunidade e convencionalidade. Acerca do fato, o narrador se apressa em explicar que, glória em vida e glória na morte são coisas opostas. Cabe, portanto, a interpretação de que, a ingenuidade, ou mesmo o disparate envolvendo o suposto ato heroico, se faz providencial numa circunstância em que a vontade popular avolumava o desejo de independência.

Se, portanto, ignorância ou oportunismo são atributo mais adequados às circunstâncias que fizeram do jovem alferes um herói nacional, o leitor logo saberá que a ingenuidade, nesse caso, estaria estreitamente vinculada a uma alma sempre “encarnante.” O poleiro das almas é dessa forma introduzido na narrativa como um

¹³⁸ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 10

¹³⁹ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 09

¹⁴⁰ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 11

importante signo. A reencarnação de “alminhas”, como a do alfares, em personagens distintos e momentos específicos da história do país, implica na condição primeira de um povo em busca de alcançar a legitimidade, ou seja, a alma genuinamente brasileira. Seriam, por isso, almas em contínuo processo de aprendizagem, pois como argumenta o narrador, “A alma não aprende nada enquanto alma, necessita da encarnação para aprender, e sobram razões para acatar a opinião segundo a qual, como planta, ela aprende melhor que como homem, notadamente as árvores grandes que dão frutos.”¹⁴¹

A partir, portanto, do rastreio das informações dispostas pelo narrador é possível dizer que o romance de Ubaldo Ribeiro institui núcleos conformativos, os quais vão nortear a história de formação do povo brasileiro. Se de um lado o jovem alferes morto assume a condição de figurar entre os heróis da pátria, de outro, vamos encontrar a informação de que se trata na verdade de uma alma encarnada como se observa no excerto seguinte:

Talvez tenha principiado aí a colaboração de circunstâncias singulares que terminou por fazer da alma do alferes uma alma brasileira. Nasceu índia fêmea por volta da chegada dos primeiros brancos, havendo sido estuprada e morta por oito deles antes dos doze anos. Sem nada entender, mal saía do corpo da menina e iniciava nova subida ao Poleiro das Almas, quando outra barriga de gente a chupou como um torvelinho e eis que a almazinha nasce índio outra vez e outra e outra, não se pode saber exatamente quantas, até o dia em que, depois de ter vivido como caboco no tempo dos holandeses, enfiado nos matagais e apicuns com três ou quatro mulheres e muitas filhas e comendo carne de gente volta e meia, passou um certo tempo no Poleiro das Almas, com temor de novamente encarnar em homem ou mulher. E seguramente alguma coisa deve estar escrita, porque essa alma, tiritando de receio e aflição no espaço escuro entre os mundos, fez tenção firme de evitar o Hemisfério Austral na descida seguinte, mas, como não tinha efetivamente aprendido coisa alguma, sabendo melhor ser papagaio do que gente, terminou por revoar de maneira fatídica e, dezoito anos, dois meses e vinte dias antes do 10 de junho de 1822, achou-se por dentro das vísceras da mulher franzina que logo a iria parir, no corpo do futuro alferes Brandão Galvão, herói da Independência.¹⁴²

Pela genealogia da alma, conforme a trajetória conduzida pelo narrador, é possível dizer que a alminha trepidante e amedrontada que encarnara no jovem alferes tinha anteriormente tomado a forma de um caboco. Ao que tudo indica, o caboco Capiroba. Personagem que surge na história a partir de um recuo temporal de pouco mais de um século e meio em relação a morte do alferes.

Quem é, pois, o caboco Capiroba e como entra na história? A primeira citação do personagem na narrativa dá-se em 20 dezembro de 1647. Filho de uma índia com um

¹⁴¹ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 13

¹⁴² Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 15

preto, portanto, “meio preto, meio índio,” Capiroba é apresentado pelo narrador como canibal, cuja preferência é comer carne de holandeses. A contextura de sua participação na história remete a chegada do colonizador ao Brasil. Habitante de Redução, vilarejo pertencente a ilha de Vera Cruz de Itaparica, o que mais se sabe sobre o personagem é que a chegada da missão religiosa no povoado desencadeia sintomas estranhos, conforme conta o narrador:

Nada se deu de supetão, mas a cada dia na Redução o caboco se via mais infernado pelos estalidos, zumbidos e assovios, que muitas vezes entravam em erupção a um só tempo como uma orquestra de diabos, durante a doutrina da manhã ou durante a doutrina da tarde, ou ainda qualquer ocasião em que um dos padres estivesse falando, o que era quase sempre.¹⁴³

Capiroba somente se salva dos extravagantes métodos de tratamento aplicado aos suspeitos de estarem sob domínio de belzebu, porque se mostra gentil e cordato, conseguindo com isso, cativar a confiança dos religiosos.

O caso sofre, todavia, uma reviravolta quando os missionários resolvem contar aos moradores de Redução, uma história muito antiga, vinculada aos ancestrais do povoado. Coisa que ninguém mais guardava na memória, nem de ouvir contar, diz o narrador. História de um povo selvagem, comedores de carne humana, que de certa feita teriam comido todos os componentes de uma antiga expedição, inclusive os padres. O relato exerce influência instantânea no caboco que, na mesma noite, foge do povoado levando consigo duas mulheres.

A história de Capiroba constitui um interessante norteador para que percebamos como o romancista lida com o jogo de forças articulado a nossa formação identitária. O protagonismo de Capiroba pode ser acionado entre aqueles que diferente, por exemplo, dos personagens alencariano, não se submete ao colonizador, isso sobretudo, evidente na rejeição à doutrina religiosa. A erupção mental resultante dos zumbidos e assovios associada especialmente aos momentos de ensino e pregação, também pode ser associada a dificuldade do indígena em assimilar a tradição religiosa católica. A fuga para a mata reserva um simbolismo porque permite iluminar o jogo de forças que se estabelece na construção ou formação da identidade nacional.

Abriados na mata, sem conseguir recursos para matar a fome, é o encontro supostamente fortuito com um dos padres que estava a persegui-los, que faz o caboco e

¹⁴³ Ubaldino Ribeiro: 2011, p. 26

suas mulheres se tornarem também comedores de carne humana. Apreciando o sabor da iguaria, Capiroba se faz a partir de então um grande caçador de gente. Ano após ano se vê aumentar a lista de caçados e devorados, a maioria gente do povoado. O caboco segue também sequestrando mulheres e tendo filhos com elas de modo a dar origem a uma espécie de nova tribo, cuja fama se espalha por toda a região.

Valido na conjunta dessa questão a interessante contribuição de Fernando de Assis Pacheco. Em *O vozerio do povo brasileiro* (2017), o autor destaca como Ubaldo Ribeiro através de Capiroba, desconstrói a perspectiva da selvageria associada ao canibalismo pelo colonizador português. O canibalismo associado a Capiroba e sua tribo é alicerçado pelo requinte e não pela selvageria. Pacheco faz essa observação a partir da forma como o próprio personagem lida com o preparo da carne do padre, conforme é possível constatar no excerto seguinte:

O caboco Capiroba então pegou um porrete que vinha alisando desde que sumira, arroteou por trás e achatou a cabeça do padre com precisão, logo cortando um pouco da carne de primeira para churrasquear na brasa. O resto ele charqueou bem charqueado em belas mantas rosadas, que estendeu num varal para pegar sol. Dos miúdos prepararam ensopado, moqueca de miolo bem temperada na pimenta, buchada com abóbora, espetinho de coração com aipim, farofinha de tutano, passarinha no dendê, mocotó rico com todas as partes fortes do peritônio e sanguinho talhado, costela assada, culhõesinhos na brasa, rinzinho amolecido no leite de coco mais mamão, iscas de fígado no toucinho do lombo, faceira e orelhas bem salgadinhas, meninico bem dormidinho para pegar sabor, e um pouco de linguiça, aproveitando as tripas lavadas no limão, de acordo com as receitas que aquele mesmo padre havia ensinado às mulheres da Redução, a fim de que preparassem algumas para ele. Também usaram umas sobras para isca de siri e de peixinho de rio, sendo os bofes e as partes moles o que melhor serve, como o caboco logo descobriu.¹⁴⁴

Acerca do predisposto no fragmento e considerando o que discute Pacheco (2017), não é difícil constatar que o zelo para com o alimento e os detalhes do preparo ajustam de fato, a mudança de percepção acerca do canibalismo.

Pacheco (2017) pondera partir disso, que o termo, antropofagia, sofre alteração de sentido assumindo uma conotação cultural: “Quando o narrador começa então a falar dos hábitos antropofágicos do nosso índio, ele elenca, como se tivesse a listar pratos da culinária tradicional[...]”¹⁴⁵ Inclusive, como se observa no excerto, receitas aprendidas com o próprio padre são incorporadas aos hábitos alimentares da tribo. É preciso, todavia, estar atento ao fato de que essas alterações de sentido ocorrem porque a questão está

¹⁴⁴ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 29

¹⁴⁵ Pacheco: 2017, p. 282

sendo tratada pelo narrador sob a perspectiva do canibal e não dos religiosos ou do branco colonizador.

Ainda um outro ponto se faz relevante a partir do que discute o pesquisador. Os homens devorados pelo bando de Capiroba eram todos indivíduos do povoado, portadores de nomes e sobrenomes, pessoas inclusive cujas histórias eram conhecidas, isso os individualiza e personaliza. Razão pela qual não são tomados como um simples pedaço de carne, mas conformam uma “variedade de pratos” e histórias. A própria individualização e personalização, bem como outros elementos associados, como a opção por comer cru ou cozido, atuam também como demarcadores entre a civilização e a barbárie.

No contexto desses apontamentos é possível acionar um ponto elencado por Echevarría (2000). Ao situar a mediação antropológica a partir do primeiro decênio do século XX, o crítico cubano observa que a nova ciência favoreceu outras percepções sobre os povos e culturas latinos. Ponderando sobre a questão colocada, talvez seja possível dizer que a influência antropológica atua na conformação dessa outra leitura que se faz da antropofagia praticada pela tribo de Capiroba na medida em que oportuniza a perspectiva do colonizado e não do colonizador. O romance ubaldiano vai assim construindo e subsidiando a possibilidade de desmascaramento acerca de muitos aspectos em torno dos quais foi fundamentado o pensamento sobre cultura e formação identitária no Brasil.

Ainda acerca da história de Capiroba, a predileção pela carne dos holandeses surge na narrativa como um signo. Primeiro se situa também dentro da perspectiva de um evento igualmente fortuito, estratégia conduzido pela fina ironia do autor. Ao sair para a caçada, o caboco mata um holandês louro, trazendo o homem já esquartejado para o banquete. A carne, contudo, se apresenta muito mais palatável, doce, suave ao paladar, tanto diferente “que às vezes chegava mesmo a ter engulhos, só de pensar em certos portugueses e espanhóis que em outros tempos havia comido, principalmente padres e funcionários da Coroa[...]”¹⁴⁶ Desde então, o caboco passa a capturar holandeses com a intenção de criá-los presos como animais de engorda.

É possível que essa preferência encontre consolidação histórica em razão da data da invasão holandesa no Brasil. Validando essa possibilidade de leitura, a prerrogativa do

¹⁴⁶ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 30

signo ganha maior relevância quando Vu, uma das filhas de Capiroba, acaba engravidando de um dos holandeses aprisionados, Zernike ou Sinique como o chamaram. O acontecimento assegura não só descendência do caboco, mas também a do holandês.

Dada a fama que alcançam como caçadores e comedores de homens a tribo é perseguida pela mata. Uma vez prisioneiros, Capiroba é condenado à forca e volta para o poleiro das almas à espreita de nova oportunidade de reencarnação. As mulheres são poupadas da morte, mas, feitas escravas. A descendência carnal de Capiroba fica, portanto, resguardada na criança que haverá de nascer de Vu e do holandês.

Conforme o relato de Dadinha, quando nasce a criança, Vu que se mostra indomesticável é enterrada viva:

Então, por força daquela brabeza e todos pensando que o cão de satanás habitava ela, esperaram ela parir para aproveitar a cria e resolveram de enterrar viva de cabeça para baixo, cavando cova bem funda para muito bem enterrar, vindo o padre depois do enterramento para tudo abençoar muito bem abençoado, deitando água benta à vala, para Vu não sair de lá e novamente atacar. Caboca Vu muito braba, não deche, encarna na bananeira braba, quando muito.

Ainda conforme conta a anciã, da descendência de Capiroba e do holandês, virá Daê, também chamada Venância ou Vevé, filha de Roxinha e Turíbio Cafubá, filho da própria Dadinha. De Vevé nascerá a grande heroína do romance Maria da Fé, reencarnação da alma de Capiroba.

Dadinha conforma igualmente a condição de signo, validando que, além da longevidade e de ser bisneta de Capiroba, é aquela que resguarda a memória e cultura de seu povo. Ela se consagra no texto como uma voz narradora, constantemente reivindicada pela sabedoria que conserva, especialmente pelo conhecimento ancestral acerca das propriedades curativas e mortíferas de plantas e animais. A personagem é a via de interlocução entre o mundo dos vivos e dos mortos. É ela também que pressente o sofrimento e a grandiosidade que o destino reserva para a neta recém-nascida.

A partir dessa ainda muito breve leitura, é possível deslindar que, entre os projetos de Alencar e Ubaldo Ribeiro, importante distensão se estabelece. O autor do romantismo recorre à história de amor e fundamenta a ideia de unidade comunitária para fazer surgir o mito de fundação. A revisita que Ubaldo Ribeiro faz ao passado tem por prerrogativa mostrar que a história se circunscreve a partir de um território de lutas e confrontos. Em *Viva o povo brasileiro*, não existe entrega de corpo e alma ao conquistador como se observa no projeto alencariano. A narrativa que se estrutura, por exemplo, em torno do

núcleo do caboco Capiroba e sua descendência, registrará que os vínculos entre as três raças, o índio, o negro e o colonizador não se deram de forma pacífica, mas se estabeleceram permeados por lutas embativas e confrontos violentos. Chega-se assim à percepção destacada por Ricupero (2004). A dominação empreitada pelo colonizador nunca foi uma realidade, porque os dominados jamais aceitaram essa condição.

É uma afirmativa que encontra pertinência na sucessão genealógica de Capiroba através de Vevé, escrava cobiçada por Perilo Ambrósio, o barão de Pirapuama. Português expulso de casa por recorrentes envolvimento em conflito com as irmãs e sob constante ameaça de deserção por parte do pai, Perilo Ambrósio se aproveita da luta armada em prol da independência para se fazer herói. A 08 de novembro de 1822, no vilarejo de Pirajá, ante a expectativa de encontrar soldados que retornavam da batalha com a possível vitória do lado brasileiro, o jovem português mata um escravo, ensanguenta o próprio corpo, mutila o outro ferindo-o na língua para que não contasse a verdade e fingindo-se guerreiro pela causa, convence o comandante da guarda de que fora ferido em luta. Aproveitando-se da confiança e honraria a ele destinadas, Perilo Ambrósio denuncia o pai como traidor da pátria e desse modo consegue acessar a riqueza da família. Casa-se com Antônia Vitória, moça de família rica e tradicional e assim, conquista o título de Barão de Pirapuama.

O barão conserva larga fama de violência não apenas em relação as escravas frequentemente violentadas, mas também com os escravos. Devasso, sonha com a possibilidade de deflorar Venância, feito que consegue realizar sem infortúnios. Todavia, após o estupro, temendo conflitos futuros, o nobre encontra uma maneira de se desfazer da escrava. Aproveitando-se de uma tradição de família cultivada pela esposa que, em razão da festa de Santo Antônio, concedia a liberdade a um escravo da casa, entrega a negra violentada à Lelú, negro liberto considerado amigo da família e afilhado da baronesa.

Lelú levará Vevé para longe, outro povoado. Grávida, a negra dará à luz a Maria da Fé. Lelú, que desenvolve verdadeira ternura pela criança, fará dela sua protegida. Vevé morre tentando defender a filha já adolescente de ser violentada. Lelú assume definitivamente a função de guardião da menina órfã, que será letrada pela professora negra Jesuína, mãe de Amleto Ferreira. Mulato, de origem materna e inglês de origem paterna, Amleto, que atua como uma espécie de contador de Perilo Ambrósio, será o pai de Patrício Macário, o jovem militar que se apaixonará pela guerreira Maria da Fé.

Na conjuntura em que estamos pensando como se desdobram as forças coletivas no romance de Ubaldo Ribeiro, destaco que talvez possamos apontar proximidade entre o protagonismo do barão de Pirapuama com a prerrogativa do mito do individualismo moderno. Resta saber se isso pode ser confirmado. O barão talvez conste como único personagem do romance a atuar apenas e tão somente em benefício próprio. A exemplo dos mitos investigados por Ian Watt (1997), quando também os personagens agem em busca de realizar as próprias vontades em detrimento de qualquer vínculo com o coletivo.

O protagonismo do barão entrelaça uma constatação feita pelo narrador ainda no começo do romance quando argumenta, em razão da morte do jovem alferes, que glória em vida e glória na morte sejam coisas distintas. No caso, Perilo Ambrósio alcança glória em vida. Mentido sobre ferimentos em batalha será considerado por convencionalidade herói da guerra. Ao denunciar a família como traidores, conquistará riqueza. Casando-se com uma mulher de origem nobre, alcançará o título de nobreza. É um personagem que reproduz, portanto, o *ethos* do individualismo caracterizado, sobretudo, pela representação do homem que coloca as necessidades pessoais acima do bem coletivo.

De outro lado da ponta desse núcleo teremos, todavia, a conformação do herói coletivo, pois, Vevé bisneta de Capiroba, meio índio, meio negro e do holandês Sinique, ao ser violentada por Perilo Ambrósio de origem portuguesa, dará luz a Maria da Fé. Dafé, como será chamada pelo povo. A heroína é figura recorrentemente evocada, notadamente pela via da memória de Leléu e Dadinha, isso, dada a representação que alcança junto ao povo. Dafé cresce influenciada pelas histórias que ouve, especialmente dos amigos Dandão e Feliciano. As injustiças sofridas pelo povo inquietam a jovem e a motivam a se engajar nos movimentos revolucionários.

O fim de Perilo Ambrósio é a morte por envenenamento. Morte lenta e sofrida planejada pelos escravos que conheciam e manuseavam com distinta habilidade as propriedades curativas e mortíferas das plantas e animais. A morte do Barão sela, entretanto, a conformação de outro núcleo importante na formação do povo brasileiro. Um núcleo que se estrutura a partir do protagonismo de Amleto Ferreira, o guardador de livros, como possivelmente eram chamados antigamente os responsáveis pela administração dos bens, e como entendo, uma espécie de contador.

Hábil em manipular documentos, Amleto Ferreira que é mestiço, filho de mãe negra, a professora Jesuína e pai inglês tomará parte da fortuna do barão. Renegando a ascendência étnica materna, o contador reivindicará, via petição, o reconhecimento da

identidade inglesa do pai, comprará o título de conde e inventará para si e seus descendentes um sobrenome nobre. Contrairá casamento e formará família. Da descendência de Amleto nascerá Patrício Macário que será o grande amor da heroína, Maria da Fé.

Predestinado desde a infância a conflitos familiares, o comportamento insolente e indomesticável de Patrício Macário obrigará Amleto a matricular o filho numa escola militar.

No Exército, se recuperado pelo trabalho e pela disciplina e se não for pilhado por um conselho de guerra a meio caminho, o moço pode galgar posições que denigram menos a sua origem. Na Marinha, ele não preenche os requisitos físicos do oficialato, não creio, honestamente, que passasse, mesmo granjeando méritos, de tenente, ou como lá chamem a mais alta entre suas baixas patentes. Não, não, o moço vai para a Escola Militar.¹⁴⁷

A disciplina do exército, de fato, acerta os passos do jovem arrogante que acaba por alcançar alta patente, todavia, isso o coloca numa posição de confronto com Maria da Fé e seu bando de revolucionários. Por exemplo, em 26 de maio de 1863, como conta o narrador, Macário estará à frente da missão militar cujo intuito era capturar a contraventora e prender os agitadores. O militar só não contava com a expertise do bando de Dafé, que não apenas desmantela a ação militar, como faz de Macário prisioneiro.

“*A derrocada do Baiacu*” foi como ficou conhecida a empreitada frustrada de prender Dafé e o bando. Isso porque além de fazer o tenente prisioneiro, a heroína articula um plano que deixa o jovem militar numa situação constrangedora. Recorrendo aos conhecimentos de Merinha, escrava que conhecia os venenos contidos em plantas e animais, a jovem forasteira prepara uma substância com potencialidade “dormideira”, que é oferecida ao militar e seu capitão junto com a comida. Resulta disso um vexame público a qual o militar fora exposto, conforme consta no excerto seguinte:

No outro dia, eles foram encontrados igualmente nus e provocaram muito riso e agitação em toda a vila, até que lhes arranjaram roupas e lhes escutaram a maravilhosa narração de seu infortúnio, nas mãos da grande bandida Maria da Fé. Infortúnios estes tornados ainda mais vívidos pelo testemunho dos amigos dela, porque se assegura entre os que têm conhecimento do episódio que foram os bem-te-vis que acordaram o povo da vila para ver os homens nus, os sabiás com seu canto sonso que poetaram a ocorrência e o beija-florzinho preto que voltou a ela para contar como tudo havia sucedido.¹⁴⁸

O confronto, contudo, serve para evidenciar não só as posições contrastivas entre os heróis que haverão de se apaixonar, mas também as estruturas de poder que se

¹⁴⁷ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 219

¹⁴⁸ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 260.

instauram no cenário brasileiro. De um lado a força militar do exército impõe a perseguição aos revolucionários como uma forma de garantir a paz e a segurança da pátria. Os revolucionários, em contrapartida, levantam como bandeira a defesa dos interesses do povo, particularmente o povo espoliado, os escravos, os remanescentes da escravidão, os fugitivos, os trabalhadores livres, porém explorados. Aspecto, sobretudo, evidenciado no diálogo entre Dafé e Macário durante a noite em que o militar estivera como prisioneiro:

— Isto é absolutamente inadmissível! Não será a petulância e insolência com que me fala que me vão fazer curvar a cabeça! Sou um oficial do Exército Imperial, represento o poder máximo da Nação, e o fato de estar aqui submetido a coação não me intimida. Se vem para tentar assustar-me com ameaças ou anúncios de execução, perde tempo. Fique sabendo que não dou a mínima importância ao que resolveu a meu respeito, nem isto me demove uma polegada do propósito firme de, conseguindo porventura escapar, vir a levar à Justiça e ao castigo esses rebeldes de baixa classe que representa e chefia, numa atividade inimiga da Pátria! — O que é a Pátria? — Não vou explicar um conceito sublime a uma mulher do povo, um poço de ignorância arrogante, uma bandida vulgar. A Pátria sou eu! — A Pátria é você — disse ela, rindo. — E o povo é você. — Não falava em povo, falava em Pátria!¹⁴⁹

Um ponto relevante que se constata na fala dos personagens é a dissensão entre as interpretações que se faz de povo e pátria. A afirmativa do tenente “A pátria sou eu!” encontra a contraposição em “o povo é você”, numa referência ao que Dafé representa. A contenda estabelecida entre os dois desvela a projeção de um ideal identitário que não prevê uma imensa gama de sujeitos à conformação do que seria entendido como povo brasileiro. Particularmente aqueles tidos como contraventores, os revolucionários e bandoleiros, como são chamados os do bando de Maria da Fé e conseqüentemente todos os que ela representa. Essa proposição ganha relevância ante o arremate proposto pelo militar: “Não falava em povo, falava em Pátria.”

A dificuldade em deslindar essa questão problema me orienta para a discussão proposta por Stuart Hall. Quando fundamenta a discussão em torno da identidade nacional, Hall (2006) acentua que o sentido ou sentimento de unificação de uma possível identidade nacional, ou ideia de um povo único, predomina muito mais em razão de uma relação de poder. Poder de subjugar, inclusive, as múltiplas identidades que se assentam, por uma razão ou outra, num determinado território.

Partindo do que propõe Hall (2006), se pode dizer que o tenente Macário atesta uma identificação de lealdade a partir do o que ele concebe como pátria ou nação. Mas

¹⁴⁹ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 259

para que isso alcance propriedade junto ao “povo” seria necessário que esse povo estivesse disposto a esquecer os embates violentos ocorridos nos processos de conformação da nação. Ou que em contrapartida fossem criados ou promovidos pontos de identificação e pertencimento, e isso talvez soe ainda como um desafio para o Brasil.

Entre as questões levantadas por Hall (2006), situo justamente a prerrogativa de pensar o ideal de identidade nacional como identidade unificada. Hall sintetiza três conceitos, nos quais ressoam as substâncias constituintes de uma cultura nacional como comunidade imaginada. São eles: “as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança.”¹⁵⁰ Esses conceitos implicam em dizer que não importa quão distintos sejam os membros ou identidades que constituem uma cultura nacional, isso ponderando classe, gênero ou raça, porque a cultura nacional buscará integralizá-los numa identidade e assim representá-los como componentes da “grande família nacional”. A questão que ainda persiste é pensar; será que identidade nacional, unificada conforme proposto, é capaz de anular ou subordinar as diferenças, especialmente a cultural?

Responder essa questão exige, como coloca o autor, avaliar alguns pontos. Ponderando que grande parte das nações, como as concebemos, são resultado de junções de culturas separadas que foram unificadas muitas vezes como resultado de um processo de conquista violento, “isto é, pela supressão forçada da diferença cultural.”¹⁵¹ Ou seja, tanto os povos conquistados foram subjugados, quanto os costumes, línguas e tradições desses povos foram esmagados em razão de se impor uma “hegemonia cultural unificada”.

Portanto, o primeiro ponto sugere que, para forjar uma lealdade identitária, é necessário que, primeiro, esses embates violentos sejam esquecidos. O segundo e terceiro pontos discutidos por Hall se associam a esse primeiro, avaliando que as nações são constituídas por diferentes classes, grupos étnicos e de gênero. Unificar esses elementos tão dispares exige uma contrapartida que implica promover pontos alternativos de identificação e pertencimento.

Respondendo por fim à questão, Hall conclui que as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas, mas ao contrário de assim entender,

¹⁵⁰Hall: 2006, p. 58

¹⁵¹ Hall: 2006, p. 59

deveríamos pensá-las como “constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.”¹⁵² Ainda conforme o autor, uma forma de unificar as identidades implica em representá-las como “expressão da cultura subjacente de “um único povo”. Mas é preciso considerar a dificuldade da afirmativa, ponderando que as nações, de modo generalizado, especialmente as nações modernas “são todas *híbridos culturais*.”¹⁵³

A complexidade dessa discussão se amplia um pouco mais se pensarmos em termos de raça, o que implica dizer que é ainda mais difícil falar de unificação identitária. O que se conclui a partir da discussão proposta é que a ideia de nação como uma identidade cultural unificada não tem sustentação, a não ser quando se avalia as relações de poder, isso é, de subordinação das diferenças em função da proeminência do discurso hegemônico. Aspectos justamente acentuados quando pensamos a conformação do povo brasileiro na obra de Ubaldo Ribeiro.

Quase no final do romance, no encontro entre Patrício Macário e o filho Lourenço, o diálogo franco entre os dois absorve de certa forma a discussão parametrizada por Stuart Hall (2006):

— Que faz você, meu filho? — perguntou Patrício Macário, encantado em ver no moço seu porte e seus traços quando jovem, condensados pela luz e pelo fervor da mãe, que se atiravam para fora a cada gesto. — Faço revolução, meu pai — respondeu Lourenço. — Desde minha mãe, desde antes de minha mãe até que buscamos uma consciência do que somos. Antes, não sabíamos nem que estávamos buscando alguma coisa, apenas nos revoltávamos. Mas à medida que o tempo passou, acumulamos sabedoria pela prática e pelo pensamento e hoje sabemos que buscamos essa consciência e estamos encontrando essa consciência. Não temos armas que vençam a opressão e jamais teremos, embora devamos lutar sempre que a nossa sobrevivência e a nossa honra tenham de ser defendidas. Mas a nossa arma há de ser a cabeça, a cabeça de cada um e de todos, que não pode ser dominada e tem de afirmar-se. Nosso objetivo não é bem a igualdade, é mais a justiça, a liberdade, o orgulho, a dignidade, a boa convivência. Isto é uma luta que trespassará os séculos, porque os inimigos são muito fortes. A chibata continua, a pobreza aumenta, nada mudou. A Abolição não aboliu a escravidão, criou novos escravos. A República não aboliu a opressão, criou novos opressores. O povo não sabe de si, não tem consciência e tudo o que faz não é visto e somente lhe ensinam desprezo por si mesmo, por sua fala, por sua aparência, pelo que come, pelo que veste, pelo que é. Mas nós estamos fazendo essa revolução de pequenas e grandes batalhas, umas sangrentas, outras surdas, outras secretas, e é isto que eu faço, meu pai.¹⁵⁴

¹⁵² Hall: 2006, p. 62

¹⁵³ Hall: 2006, p. 62

¹⁵⁴ Ubaldo Ribeiro: 2011, p. 390

No limiar dessa análise, o que emerge, a meu ver, a partir do diálogo entre pai e filho é novamente a prerrogativa de responder a grande questão que mobiliza o romance brasileiro. Afinal o que é o Brasil e quem são os brasileiros? Lourenço, que resulta talvez como uma alma genuinamente brasileira por condensar em sua gênese a mistura de todos os povos e origens, representa a consciência das grandes contendas que alicerça a história desse povo. Lourenço, filho de Dafé e Macário, é o esteio dos núcleos conformativos, o colonizador e o colonizado, o escravo e o senhor, a alma que aprendeu que somente com justiça e liberdade, orgulho e dignidade é que se pode assegurar a boa convivência. E enquanto isso não se efetiva, a sociedade continuará sendo território de lutas e revoluções.

Conciliando a prerrogativa da hipótese que me propus comprovar, às leituras que faço dos romances de Brandão e Ubaldo Ribeiro, destaco que uma das particularidades fundantes do mito do individualismo moderno, conforme propõe Watt (1997), pode ser observada a partir da comparação entre dois modelos de sociedade distintos. Dois modelos que, na teoria defendida por Norbert Elias (1974), seriam conceituais. Um em que o indivíduo constitui o valor supremo e outro em que o valor supremo está articulado à sociedade.

O caso brasileiro, pela leitura que faço, poderíamos encontrar equivalência no segundo modelo. Isso, validando que a luta pela legitimação identitária constituiu em nossa história uma linha de força, aspecto preponderantemente abraçado pela literatura. Um modelo de sociedade subsidiado pelo coletivismo indicaria a dificuldade em compor um indivíduo que, a exemplo do que propõe Watt (1997), constitua um valor supremo em si em detrimento da sociedade de pertença.

Agora, veja que interessante, Norbert Elias (1974), desenvolveu uma discussão bastante pertinente acerca desses modelos conceituais. Há quase cinquenta anos o autor já preconizava que, tanto o individualismo, quanto o coletivismo são modelos a serem superados. Segundo o autor, o problema das sociedades é que elas foram pensadas a partir desses dois polos divergentes. De um lado estão aqueles que optam por analisar as formações históricas a partir da sociedade, enquanto outros o fazem tomando como referência o indivíduo.

O que Norbert Elias propõe, é que esses são modelos através dos quais muitas antinomias foram geradas, antinomias que dificultam a solução de conflitos gestados no interior das sociedades. Na expectativa de problematizar melhor a questão, o autor

questiona se é possível conceber que exista indivíduo sem sociedade, ou o imediatamente contrário, se pode existir sociedade sem indivíduo?

A partir do que ele discute, os dois modelos são passíveis de falhas. Por isso a necessidade de um novo modelo conceitual por meio do qual se consiga superar as antinomias, pois parece ser também de consenso tanto entre os que defendem um, quanto o outro, que não existe indivíduo sem sociedade como não pode existir sociedade sem indivíduo.

A partir de tal, o autor convoca todos para a responsabilização, argumentando que, para superar esses modelos conceituais, falta

[...]uma visão global graças à qual nossas idéias dos seres humanos como indivíduos e como sociedades possam harmonizar-se melhor. Não sabemos, ao que parece, deixar claro para nós mesmos como é possível que cada pessoa isolada seja uma coisa única, diferente de todas as demais; um ser que, de certa maneira, sente, vivencia e faz o que não é feito por nenhuma outra pessoa; um ser autônomo e, ao mesmo tempo, um ser que existe para outros e entre outros, com os quais compõe sociedades de estrutura cambiável, com histórias não pretendidas ou promovidas por qualquer das pessoas que as constituem, tal como efetivamente se desdobram ao longo dos séculos, e sem as quais o indivíduo não poderia sobreviver quando criança, nem aprender a falar, pensar, amar ou comportar-se como um ser humano.¹⁵⁵ (ELIAS: 1974, p. 57)

Considerando as discussões e contribuições fundamentadas por Norbert Elias, e pensando pela via do romance brasileiro, também acerca de nossas antinomias, o que concluo é que, a existência de um “eu” não pode estar desvinculada do “nós”. Narrativas como as de Ignácio de Loyola Brandão e Ubaldo Ribeiro direcionam para o entendimento de que são muitos os “eus” que constituem a rede de relações humanas e perfazem a história coletiva. Portanto, se não é possível pensar a sociedade como externo ou oposto ao indivíduo, tampouco se pode pensar o indivíduo como externo ou oposto à sociedade. A sociedade, embora nos pareça composta por muitos “eus”, não é constituída por seres independentes, e sim por muitos “eus” interdependentes. Aspecto que também os romancistas desenvolvem com perspicácia. E, assim é que a história da humanidade avança.

A partir do que propõe o autor, se pode validar que a prosa romanesca de Ubaldo Ribeiro conserva a primazia de mostrar que as pessoas não fazem a diferença sozinhas. É, pois, oportuno pensar, como também evidência o diálogo entre Macário e Lourenço, que não é sempre que vai existir harmonia entre as pessoas, até porque muitas lutas são

¹⁵⁵ Elias: 1974, p. 57

necessárias até que alcancemos a consciência do que somos enquanto indivíduos e enquanto povo. Mas, dada a relação de interdependência que se estabelece entre um e outro, ou seja, indivíduo e sociedade e vice-versa é que é tecida a teia, ou rede de forças que torna possível as transformações mais eficazes nessa construção do que estamos chamando de identidade nacional

Essa ponderação incide pensar quanto problemático é ajuizar o individualismo como marco conceitual da era moderna. A ideia do sujeito senhor de si e de sua história pode ser contestada, e o é pela via da ficção brasileira, porque entre outras coisas, ela abre caminhos para pensar o homem alicerçado numa multiplicidade de facetas, o que assegura falar desse sujeito como predisposto ou suscetível às mudanças oriundas do complexo coletivo que o sustenta como tal. Como procurei colocar em minhas análises, são personagens que estão integrados a uma variedade de cenas e situações que também só podem ser validadas porque fazem parte de um conjunto. No caso brasileiro, é justamente a ambiência comunitária que alicerça a *persona* enquanto objeto de reflexão.

Para fechar essa discussão reivindico a pertinaz contribuição de Norbert Elias (1974). Não é possível, segundo o autor, pensar o fluxo histórico a partir dos fios individualmente situados. A história só pode ser pensada a partir das correlações que se estabelecem entre indivíduo e sociedade. Por fim, as lutas e contendas podem até parecer individuais, mas, somente porque muitas delas não são combinadas nem planejadas coletivamente, todavia essas lutas é que são responsáveis por mudanças significativas no curso histórico da humanidade.

CAPITULO IV – O ROMANCE CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO E OS ENIGMAS DA MODERNIDADE

4.0 – O cenário contemporâneo

Parece ser de consenso entre pesquisadores empenhados em verticalizar o cenário literário brasileiro nas primeiras décadas do século XXI, o reconhecimento da dificuldade em definir um estilo de época dentro dessa periodização que estamos chamando – contemporâneo. Todavia, o mesmo mapeamento crítico que sustenta tal proposição, também assegura a constatação de tópicos constantes, ou pelo menos interesses recorrentes amalgamados a essa produção.

Em tese de doutoramento, Klinger (2006) situa exemplarmente que a presença da autobiografia é um aspecto marcante na ficção mais recente. Ao dedicar-se a deslindar o problema em torno das “escritas de si e do outro” a pesquisadora fomenta as principais particularidades dos gêneros modernos que instituem vias para o falar de “si mesmo”. Concordando com Foucault (2004), Klinger aponta que a escrita do “eu” rememora tempos antigos. Contudo, a questão que se sobrepõe para quem lida com essa escrita na contemporaneidade é saber quem é o sujeito que figura em primeira pessoa. Isso porque, segundo a autora, nas práticas contemporâneas da “literatura do eu”, invariavelmente o sujeito se inscreve num quadro de questionamento da identidade.

Schollhammer (2009) assinala que essa tendência para o mergulho no cotidiano, na intimidade, vem se alicerçando mais genericamente desde as décadas finais do século XX. Numa cultura cada vez mais massificada como a nossa, pareada com a virtualidade, inumada e alienante, a intimidade é tomada como justificativa para exploração da vida pessoal, do corpo, dos espaços de onde ressoam a dor, a melancolia, o trauma. As dores e traumas alheios, sobretudo, parecem suscitar o interesse do romancista e por conseguinte dos leitores do século XXI.

Outras contribuições relevantes oferecidas pelo autor dão conta do crescimento da atenção em torno da pessoa do escritor. O livro ganhou mais espaço na mídia, no entanto, Schollhammer destaca certa falta de homogeneidade entre os escritores que estrearam o novo século. Esse fenômeno pode estar vinculado a efervescência das produções. Embora a proliferação de títulos pareça mais intensa, são poucos os nomes que assumem a dianteira na liderança; apesar disso, o cenário se faz favorável à descoberta de novos talentos em literatura.

Ainda numa perspectiva de pensar panoramicamente o que se acentua na contemporaneidade, Schollhammer fala de uma produção voltada para a sociedade e cultura, para a história mais recente tomada como contexto e cenário. O que melhor define, segundo o crítico, a literatura que permeia o final do século XX e início do XXI é o convívio e a continuidade de aspectos já observados nas gerações anteriores: intensificação da hibridização do literário, estética cinematográfica, criação de personagens cujo conteúdo humano está diluído na aspereza de uma realidade de profunda desumanidade.

Acerca propriamente dessa constatação, o autor destaca que o embrutecimento do homem sempre esteve enredado pela literatura, todavia, parece ter sido potencializado nas narrativas da década de noventa e seguintes. Outros apontamentos situados pelo crítico e que caracterizam a escrita ficcional contemporânea são: aceleração contínua, ritmo, manipulação hábil da história, narrativas que tratam os problemas nacionais sarcasticamente, a sátira está muito presente. “Também recurso de pastiche e os clichês dos gêneros considerados menores – melodrama, pornografia, romance policial – se reafirmam com força, numa reelaboração vigorosa na nova geração de escritores.”¹⁵⁶

Ginzburg (2012) desenha também um curso de análise sobre o quadro mais próximo de nós, projetando análises sobre romances publicados nas décadas primeiras desse novo século. O pesquisador salienta que, embora não seja de fato possível definir um estilo de época correspondente ao cenário atual sem reduzir o alcance das obras, é possível acionar pontos recorrentes. Na hipótese levantada por ele, a contemporaneidade abarca a presença de narradores e personagens descentrados, isso é oposto à ideia de centro, que teria ao longo do tempo abarcado o conservadorismo, a estrutura patriarcal, o autoritarismo estatal e a desigualdade econômica, entre outros.

Resende (2014) observa que a produção literária contemporânea transita entre a vontade de expor aspectos intrínsecos a nossa realidade e novas perspectivas e possibilidades. Numa abordagem mais abrangente, a autora fala de um cenário promissor para o Brasil, já que o país alcançou visibilidade em panoramas mais globais. Internamente também se constata algo novo. As pessoas passaram a expressar seus descontentamentos de forma coletiva, em manifestações populares. Resende avalia que isso é positivo, pautando o entendimento de que uma população mais envolvida, intervém

¹⁵⁶ Schollhammer: 2009, p. 39

de forma mais eficiente nas decisões importantes para o país. São também indicadores de que estamos superando ou, talvez, esteja superada a nossa condição de exotismo e de excluídos. Isso dá maior segurança ao artista e intelectual brasileiro, que passam a ser concebidos como senhores da própria voz. O conjunto dessas possibilidades não implica em mudanças apenas no campo político, mas igualmente no ético e estético.

Projetando mais especificamente o âmbito literário, a autora abarca em sua análise a produção da década de 1990 e seguintes. Esse recorte, segundo ela, permite constatar tanto a multiplicidade quanto a contradição como aspectos mais acentuados em nossa produção contemporânea. Multiplicidade no sentido de uma produção efervescente, ponto igualmente abordado por Schollhammer (2009) e Perrone-Moisés (2016). A contradição, me parece, parte de uma observação um pouco mais criteriosa.

Se colocadas as obras lado a lado, diz a autora, não fica tão difícil constatar as controvérsias e dessemelhanças existente entre elas, “parecem mesmo se contradizer, opor a cada tese uma antítese”¹⁵⁷. Ou seja, o que ela observa é que, os autores, ainda que articulem suas produções comungando o mesmo espaço e tempo, e usando a mesma língua, atuam em campos opostos. Obviamente, como explica Resende, a questão não é uma exclusividade da literatura brasileira, mas, da produção contemporânea. Uma produção que escapa as generalizações, cuja característica fundamental é a pluralidade.

Ainda pela via do recorte, Resende situa a década de 1990 como marco indicador de uma nova literatura brasileira. E isso, segundo a autora, está amplamente vinculado a um contexto abrangente e favorável, especialmente validado na consolidação do processo de redemocratização, um momento de esperança na política. Evidente que não se pode negar também certo descontentamento. Não é um momento pleno de aceitação e unanimidade, particularmente em relação as políticas de Estado. Contudo, não deixa de ser um ambiente favorável para a sociedade expressar sua capacidade de se organizar democraticamente, “afirmar sua voz” e buscar o empoderamento coletivo.

Nessa conjuntura, Resende indica pelo menos três propostas que lhe parecem produtivas quando se pensa a escrita contemporânea. Segundo a autora trata-se de formas de ruptura com heranças que temos carregado, especialmente aquelas vinculadas ao nosso

¹⁵⁷ Resende: 2014, p. 12

passado cultural. São possibilidades pautadas no reconhecimento de evidências daquilo que já se projeta para o cenário contemporâneo brasileiro.

Primeiro, a autora destaca uma literatura “democrática” subsidiada na instituição de um sistema literário partilhado e capaz de reconhecer novas subjetividades, bem como novos atores que atuam no universo da cultura e na reconfiguração do próprio termo “literatura”. Posteriormente a autora destaca o deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. Como acentua a autora, trata-se da proeminência de uma literatura que se insere “sem culpa” nos movimentos de fluxos globais.

Finalizando o rol das propostas, ela fala ainda da ruptura com a tradição realista. Oportunamente, discute o trato com a realidade na obra literária, situando que a ruptura não se vincula exatamente à utilização de recursos próprios da ficção não naturalista, ou a recorrência ao absurdo ou ao real-imaginário enquanto estratégias próprias da literatura latino-americana. O que ela observa é que existe uma pluralidade de formas de apropriação do real em que mesmo o documental e o ficcional acabam por conviver na mesma obra. A questão, me parece, está muito mais alicerçada ao compromisso que essas formas de apropriação do real veiculam na narrativa contemporânea, um compromisso não mais condicionado, ou não exatamente condicionado à missão da nacionalidade.

Perrone-Moisés (2016) lança a perspectiva de pensar a literatura contemporânea pela via das mutações. A autora reconhece o momento difuso que torna difícil qualquer tentativa de explicar o panorama geral. Acerca, portanto, do trabalho investigativo, um aspecto pertinente é a sugestão de que ele esteja circunstanciado a duas vias. Primeiro a adoção de uma definição sobre o que seja a literatura, isso considerando a profusão de obras e autores que alcançam o público. Alcance facilitado pela engrenagem ajustada aos recursos tecnológicos. A segunda proposição me parece mais uma orientação. Dada a dificuldade em abranger tudo quanto se produz, Perrone-Moisés fala da importância de conduzir as investigações por meio de recortes específicos, todavia algo que seja substancial e ajude outros pesquisadores a construir percepções sobre esse tempo de difícil apreensão.

O mapeamento feito por Perrone-Moisés considera especialmente ensaios teóricos produzidos a partir da década de 1990. Validando o esforço coletivo intrincado a pesquisa, a autora situa alguns pontos coincidentes, ou, que ajudam a nortear perspectivamente o que acontece no cenário atual. Segue dessa constatação, a afirmativa

de que a narrativa ainda é a via predileta adotada pelos homens como mecanismo de conhecimento ou reconhecimento. Ou seja, na falta das “verdades absolutas”, a experiência alheia parametrizada na realidade ou na fantasia é reivindicada como meio para compreensão da vida. Essa constatação me parece pertinente e interessante porque, embora o cenário contemporâneo seja margeado pela imersão no mundo virtual, a busca pela narrativa implica um elo inquebrantável entre gerações.

Ainda situando outros aportes, a autora discute como a ficção é percebida na textura do contemporâneo. Duas constatações me parecem também muito pertinentes. Primeiro a percepção da ficção como “preenchimento de uma falta”, equilíbrio para os tormentos experienciados no cotidiano. A outra, talvez um tanto mais intrigante, situa a ficção como exercício ético. Acerca desse ponto, Perrone-Moisés propõe que, embora a ficção engajada não tenha uma defesa unânime entre autores, ela não deixa de pactuar com a ética, particularmente quando inclui a denúncia daquilo que é intolerável ou, como exemplifica a autora; “o totalitarismo, o racismo, o militarismo guerreiro, a tortura de homens ou animais.”¹⁵⁸ Perrone-Moisés também avalia que justamente em função do fator ético, um certo pessimismo ladeia a produção do romancista contemporâneo. Todavia não resulta disso a ausência de humor, aliás, o humor, a ironia, são pontuados como estratégias para lidar com as mazelas e incertezas facultadas à sociedade contemporânea, um “contrapeso necessário às desgraças da realidade.”¹⁵⁹

Considerando esse breve apanhado, encaro o desafio de construir uma leitura *pari passu*, com a produção contemporânea mais recente, isso é, sem o distanciamento temporal que poderia iluminar melhor os pontos obscuros alicerçados às minhas percepções, e o faço acreditando que as contribuições dessa leitura possam justamente favorecer o trabalho dos futuros estudiosos, como propõe Perrone-Moisés. Ciente, contudo, da contemporaneidade que nos abraça ao aceitar tal desafio, saliento que a própria crítica se constrói num processo de inacabamento. Primeiro, porque vou lidar majoritariamente com escritores vivos, e, em efervescente produção. Segundo, porque todo e qualquer diálogo produzido nessa conjuntura, conserva o prognóstico da imagem refletida no espelho, isso é, o “outro” de que falamos reverbera com a nossa própria condição.

¹⁵⁸ Perrone-Moisés: 2016, p. 47

¹⁵⁹ Perrone-Moisés: 2016, p. 47

A questão que suscito a partir da contextura desse cenário bastante difuso, encontra pertinência na premente presença do “eu-nômade” que permeia o romance brasileiro contemporâneo. São em grande parte sujeitos anônimos que se movem em geografias reais e imaginárias. Viajantes solitários, exilados, insulados, desterritorializados, impossibilitados ou incapacitados de reconciliação com o mundo e com os seus.¹⁶⁰ Alicerçados em orbes precários, quando não catastróficos, expressam as fragilidades, as incompletudes e incertezas próprias de um tempo que se faz contemporâneo dos desmontes das tantas estruturas que serviam de sustentação ao indivíduo e a sociedade. Resta saber como os descentramentos e desestruturação desses quadros de referência estão confluindo para novas maneiras de projeção das identidades e nacionalidades.

4.1 – O indivíduo no centro da crise

O que tenho conduzido desde o começo dessa investigação é um debate parametrizado à hipótese de que o romance brasileiro, em função de assumir a identidade nacional como missão, não favoreceu a conformação de sujeitos cuja representação pudesse sustentar, como no caso dos personagens investigados por Watt (1997), autonomia de espírito, liberdade da razão e exercício pleno da própria vontade. Aspectos estruturantes da vida e cultura modernas. No caso brasileiro, como aponta Süsskind (1984), os romancistas ficaram imbuídos da tarefa de repetir e repetir a nacionalidade. No eixo central do debate esteve, portanto, a representação do *décor* brasileiro como aspecto de significado político.

¹⁶⁰ Num quadro mais recente, além de Carvalho e Mahon cujas produções servirão de substância para a discussão que trago. A projeção desse “eu-nômade” está igualmente abarcada na prosa de Milton Hatoum tanto em *Relato de um certo oriente* quanto em *Dois irmãos* se constata a pertinente construção desses territórios embativos em que a presença do transeunte serve de alicerce ou ponto de partida para amplas discussões sobre alteridade. A produção de João Gilberto Noll é também uma referência para pensarmos a conformação do indivíduo em trânsito. O que se constata, por exemplo em *O quieto animal da esquina* é o indivíduo que se constrói circulando entre geografias ruinosas e expele de forma cruel a ruína que o constitui. Há também um enviesamento dessa prerrogativa no trabalho de Ana Paula Maia, particularmente na trajetória de Edgar Wilson, um personagem que transita por geografias ainda mais ruinosas, sujeitado ao trabalho “sujo”, que sujeita também o indivíduo a condição de invisibilidade e talvez por isso, seja uma produção que tão bem impulse a percepção da alteridade. Enfim outros autores como Raduan Nassar, Ronaldo Correia de Brito e tanto outros os quais ainda não alcançamos nesse processo de construção de leitura, podem igualmente contribuir elasticamente com a questão apontada. O que situamos aqui é apenas uma trilha, que permite alcançar outras, em bifurcações entrelaçadas ao objetivo de dar conta do contemporâneo.

O que se constata a partir das décadas finais do século XX é que, embora a questão identitária estivesse ainda muito fortemente marcada na produção romanesca, sobressaía-se uma vertente de enfrentamento e confronto à tradição. A partir do que analisei é possível dizer que Ignácio Loyola Brandão e Ubaldo Ribeiro podem ser acionados entre aqueles que assumiram a prerrogativa de reinterpretar o Brasil. O que se observa de forma latente na produção desses romancistas é que eles não se movem em torno de questões distintas daquelas que impulsionaram outros romancistas. Ou seja, a projeção ainda era pensar o Brasil e o povo brasileiro. O ponto de distinção, todavia, está alicerçado no empenho em tentar dar consistência à heterogenia circunscrita à história de nossa formação identitária.

Consolidada, portanto, no final do século XX a prerrogativa de que não era mais possível pensar o país pela via da unidade e univocidade, até porque, obras como as de Brandão e Ubaldo Ribeiro vão confirmar aquilo que Sússekind (1984) aporta. Ou seja, que não somos historicamente marcados por uma identidade cultural, mas por dependências. Como também não é a homogeneidade que melhor nos explica, mas as divisões. O desafio que adquire substância no contemporâneo, particularmente a partir do novo século, é pensar como a nova geração de romancistas brasileiros lidará com esses impasses.

Para esse desafio, sigo a orientação de Perrone-Moisés (2016). Dada a dificuldade que seria pensar a abrangência de escritores que protagonizam o cenário brasileiro atual, opto pela via do recorte. Minha seleção para essa última etapa do trabalho abrange a produção de Bernardo de Carvalho, romancista que atravessa a transição secular e segue publicando até os dias atuais. Portanto uma trajetória reconhecida e consolidada. E, entre os mais jovens escritores situo, Eduardo Mahon, cujo percurso pela via literária data da segunda década do corrente século e avança construindo um fluxo vertiginoso.

Bernardo de Carvalho é também jornalista e soma entre aqueles que fizeram parte da geração de 1990. Uma geração que surgiu conforme o predisposto por Mata (2010) no momento de reformulação do entendimento de certos critérios que fundaram o projeto da literatura brasileira. Carvalho pontua, portanto, como participante de uma geração diretamente posterior ao processo de redemocratização. Publicando romances desde 1995, conta com uma produção efetivamente sólida tanto pela ampla fortuna crítica, quanto pela via de importantes premiações, aspectos que asseguram tratar-se de um romancista que alcançou reconhecimento nacional e internacional.

Eduardo Mahon, advogado de profissão, ainda que possa ser considerado uma novidade entre os escritores brasileiros, desponta como destaque entre os autores contemporâneos em Mato Grosso. Publicando desde 2013, o acervo mahoniano totaliza um conjunto importante de obras dos diversos gêneros, poesia, conto, romance, teatro e cinema. Além de membro da Academia Mato-grossense de Letras, a proeminência no cenário contemporâneo, se deve também à habilidade em mobilizar junto de outros escritores, artistas e intelectuais do meio acadêmico brasileiro e estrangeiro importante movimento, que deixará certamente uma marca indelével na história da literatura e cultura do Estado de Mato Grosso, e porque não, do Brasil.

Mahon potencializa também o rompimento de fronteiras a partir da expansão da arte e literatura produzida em Mato Grosso através da Revista Pixé,¹⁶¹ da qual é editor. É pertinente destacar que a Revista Pixé alcançou em 2022 a primeira edição bilingue, sendo traduzida em Mandarim, o que é um fato inédito na história do periódico literário no Estado. A meu ver, temos indicadores suficientes da presença de um escritor inquieto, sensível observador e crítico da realidade.

Entre as particularidades que une esses escritores, está o trato com o sujeito que cambia a experiência humana. Carvalho tende a explorar a itinerância. A abrangência dos personagens parece cativar uma perspectiva tão presente na literatura contemporânea, que é o trânsito de pessoas. Mahon, pelo menos nos quatro primeiros romances, também coloca em cena a presença do sujeito deslocado, aquele que vai descortinar as mazelas, amplificar os conflitos associados não só aos contextos históricos, mas igualmente à condição do próprio ser num mundo em que nada permanece incólume.

Ambos exploram também a potência dos segredos e enigmas em obras que envolvem extenuantes processos de investigação. Invariavelmente, nessas obras, o leitor

¹⁶¹ A Revista Pixé é uma realização idealizada pelo escritor Eduardo Mahon. O periódico estreou em março de 2019 e teve a última edição publicada em março de 2023, somando cinco anos de publicação ininterrupta. Desde o editorial do projeto piloto lançou a perspectiva de promover uma revista híbrida que dialogasse indistintamente com as diversas manifestações da arte, sobretudo, sem a pretensão de vincular-se estritamente ao cânone ou ao exclusivamente produzido em Mato Grosso. Perfazendo, portanto, uma cartografia expoente da diversidade em termos de arte e cultura, a revista compõe um mosaico abarcando produções de autores e artistas locais, nacionais e estrangeiros. Ademais, como um periódico que surge no contemporâneo especialmente tangenciado pelo uso das tecnologias, a Pixé, desde a estreia demarca o espaço público nas plataformas digitais, o acesso é livre e gratuito e tanto pode ser realizado pelo site de hospedagem quanto pela página da revista no Facebook, o que viabiliza um alcance significativo de público leitor.

<https://www.revistapixe.com.br>

é colocado no centro de alguma espiral, desordem, confusão ou mistério que, no fim, se prova indissoluto. Observo que essas especificidades estão latentes em pelo menos três romances de Carvalho. *Nove noites* lançado em 2002, *O sol se põe em São Paulo* publicado em 2007 e *O filho da mãe* em 2009. No caso desse último, embora não se estruture de fato um grande mistério, a tensão em torno de segredos familiares sustenta o suspense como elemento adjacente à narrativa. É oportuno dizer também, que diferente de *Nove noites*, a contextura de Brasil praticamente foge do plano narrativo em *O filho da mãe*. O olhar verte para o outro e para a cultura do outro.

É justo explicar que o romance faz parte da coleção “Amores Expressos”, um projeto idealizado pela Editora Companhia das Letras em 2007 cujo resultou no envio de dezesseis escritores brasileiros para destinos diferente e a incumbência de retornar ao Brasil com uma história de amor que seria posteriormente publicada, podendo inclusive ocupar espaço na grande tela. Carvalho que foi enviado para a Rússia, ao regressar ao Brasil escreve essa história transversalizada por personagens deslocados, desterritorializados, o que coloca em pauta um mote bastante caro para a literatura contemporânea brasileira, que é questão das identidades e territorialidades.

Em *O sol se põe em São Paulo*, a prerrogativa da investigação encontra tanta pertinência quanto em *Nove noites*. O que mobiliza o processo, nesse caso, é a história de um possível triângulo amoroso ambientado no Japão pós-guerra. Yonsei, descendente de japoneses no Brasil, jovem publicitário que se projeta escritor, viaja ao Japão com a expectativa de descortinar a história. Novamente o que é colocado em cena é o indivíduo autorreflexivo que media o caos e a degradação do mundo humano. Tanto quanto em *Nove noites*, Carvalho explora nesse romance a proximidade com a não ficção. Entretanto é bom explicar que os elementos referenciais se desenham como armadilha para o leitor. Entre seres da ficção e indivíduos da realidade palpável, o leitor é confrontado com os artifícios da verossimilhança, resultando num jogo que não prescrua respostas.

Nisso se comunicam também os dois autores, que embora por vias distintas, elegem a ambiguidade como mecanismo para jogar com a inteligência do leitor. Ao passo que Carvalho aposta seu projeto literário nos melindres da imprecisão entre a ficção e a referencialidade, Mahon manobra com sutileza os elementos da realidade imanente e aqueles que compõe o universo da fantasia. Arquiteta, com isso, enredos que não raro, são fontes de estranhamento e desconforto.

Ainda pondero justo destacar que, ao emaranhar-se nos fios em torno dos quais Mahon tece os três primeiros romances, o leitor, especialmente da literatura brasileira contemporânea, observará certo desvio de tendência ao considerar muito do que foi ou está sendo produzido no Brasil em termos de prosa romanesca. Afirmo isso, sobretudo, avaliando um conjunto amplo de publicações, estejam elas substanciadas às décadas finais do século XX ou cravadas nessas primeiras do século XXI.

Ao passo que se observa uma efervescente produção que ainda coloca em ascendência o Brasil e a realidade brasileira como fazem, por exemplo, Inácio Loyola Brandão, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato, e ainda outros autores que exploram especialmente a crise do retornado, entre os quais se destacam Antônio Torres e Ronaldo Correia de Brito, escritores que buscam, pela via do romance, recuperar no tempo narrado um laço com o passado histórico brasileiro. A prosa de Mahon, pelo menos nos três primeiros romances, ou seja, em *O cambista* publicado em 2014, *O fantástico Encontro de Paul Zimmermann* de 2016 e *O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski* em 2017, embora situe a perspectiva de pensar o passado, não direciona o olhar do leitor para o universo nacional, nem para os fenômenos que assolaram o Brasil em décadas anteriores. O olhar retrospectivo para o Brasil, no caso da produção de Mahon, somente se observa a partir de *Alegria*, romance publicado em 2018.

No âmbito da produção desses dois romancistas, faço opção por aprofundar análise acerca de *Nove noites* de Bernardo de Carvalho e *Alegria* de Eduardo Mahon. Essa escolha não é aleatória. Ela se faz ponderando o pertinente diálogo que as obras estabelecem com a contextura do Brasil da década de 1930 e seguintes. Colocam no plano do perceptível, questões relacionadas à identidade e nacionalidade e, por fim, amalgamam o sujeito itinerante, o viajante solitário, desterritorializado.

Abordar a itinerância, no caso dos romances de Carvalho, implica alcançar um contexto sócio-histórico bastante abrangente. O tecido de *Nove noites*, por exemplo, é construído em torno dos fios da memória e o pretexto para narrar é o suicídio de um jovem etnólogo norte-americano ocorrido no Brasil em 1939. Ao trazer para a teia discursiva o fato, o suicídio, uma morte violenta, e o personagem histórico Buell Quain, o romance tateia os limites entre ficção e não ficção. Resulta disso o hibridismo, sobretudo, alicerçado pelo uso de recursos de outros meios de comunicação, como fotografias, entrevistas, cartas, testamento, depoimentos e outros. É possível afirmar que há uma força

documental nesse romance que suscita o diálogo com a referencialidade, todavia, resta saber se ela se sustenta na contextura da narrativa contemporânea,

Situo ainda como ponto de embate, a impactante presença de uma primeira pessoa que projeta a presença do “outro”, o ausente, fazendo deste uma via de expurgo dos traumas. Filiado ao gênero romance-reportagem, a teia narrativa de *Nove noites* está estruturada, como já adiantei, em torno de uma investigação jornalística, o que tende colocar o leitor no limiar entre a ficção e a não ficção. A recorrência à referencialidade, cartas, fotografias, depoimentos, cooptam uma conjuntura que aproxima a narrativa do realismo objetivo. Resta saber, como já suscitei, se o romance contemporâneo publicado nesse início de século XXI ainda continua compactuando com os mesmos propósitos de outrora.

Obviamente que, para o caso de *Nove noites*, o contexto de produção é muito distinto daquele experienciado, por exemplo, por Brandão em 1970. O romance não tem projeção de dar resposta para a profunda repressão e violência estatal que enviesava o cenário do golpe e da ditadura militar, em que a narrativa romanesca assumiu a função jornalística. Particularmente no que referia à denúncia da realidade palpável. *Nove noites* é lançado em 2002, o Brasil experimentava o início do primeiro mandato do governo Lula, nesse contexto de produção o país estava alicerçado em certa estabilidade econômica e a política acenava para o fortalecimento da democracia. São dados secundários, mas que subsidiam o questionamento que faço. Ou seja, qual demanda se estabelece, nesse caso, em fazer o passado presente?

Em *Nove noites me* parece latente o desmantelamento da estrutura patriarcal. Isso se faz especialmente via personagens que não escondem o conflito em relação à figura paterna. Trata-se de indivíduos traumatizados e o que repercute disso é a indisposição para estreitar novos laços fraternais. Ao mesmo tempo resulta na conformação de sujeitos problemáticos, depressivos, o que culmina invariavelmente em crise identitária e suicídio.

No caso da narrativa de Carvalho, a projeção do passado histórico é também a via de comunicação entre a história de Buell Quain, o suicida, e a daquele que, quase setenta anos depois, se propõe a investigá-la. Lembrar e narrar coloca no centro da discussão a estrutura patriarcal. A figura do pai e o patriarcado, acionados pela memória, como vamos perceber, ocupa ponto central. Deriva particularmente disso a crise de identidade

associada ao sujeito. Mas, é também oportuno destacar a corrosão articulada ao se projetar o retorno às origens, isso enviesado na busca pelo elemento primitivo.

A jornada de Quain no Brasil começa, segundo a investigação empreendida pelo narrador jornalista, em fevereiro de 1938, quando o etnólogo chega ao país imbuído da missão de estudar os Karajá, etnia indígena já aculturada e centrada nas adjacências do Estado do Rio de Janeiro. Todavia uma missão maior se interpôs e o jovem etnólogo atrevido e ousado, como é descrito por esse narrador, resolve, em agosto daquele ano, contrariando as restrições governamentais impostas pelo Estado Novo, partir numa expedição solitária em direção aos Trumai no Alto Xingú, região praticamente impenetrável localizada em terras de Mato Grosso.

Divergências com as regulamentações legais, especialmente vinculadas ao Serviço de Proteção aos Índios, inviabilizam a empreitada solitária e o cientista estrangeiro se viu forçado, em novembro de 1938, depois de apenas quatro meses entre os Trumai, a abandonar a pesquisa em território mato-grossense, sendo redirecionado para o Rio de Janeiro em fevereiro de 1939.¹⁶² Na segunda expedição Quain segue para o Tocantins. Entre os Krahô, o antropólogo permanece até agosto de 1939 quando, em retorno à cidade de Carolina, de onde partiria de volta para a família nos Estados Unidos, suicida-se após dois dias de caminhada mata adentro. A região se prova tão inóspita, segundo o jornalista, que teria inviabilizado, na época, o resgate do corpo, de modo que o cientista foi enterrado pelos índios e trabalhadores de uma fazenda local no mesmo lugar em que se matou.

A investigação empreendida pelo narrador jornalista é motivada pela leitura de um artigo publicado em jornal já no raiar do século XXI, quase setenta anos depois da morte do cientista.

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada. Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes.¹⁶³

¹⁶² Durante a vigência do Estado Novo era bastante delicada a situação dos estrangeiros no Brasil. Para expedições empreendidas por estrangeiros a presença de um cientista brasileiro na comitiva era prioridade. No caso de Buell Quain, a partida para o Xingu sem as devidas autorizações do Serviço de Proteção ao Índio, impactou na convocação de retorno e expressa proibição da pesquisa.

¹⁶³ Carvalho: 2006, p. 11

O artigo mobiliza lembranças que o jornalista recupera ao se deparar com o nome Buell Quain, um nome que não lhe era totalmente estranho, mas que também não tinha até aquele momento suscitado uma importância significativa. O que equivale a dizer, como explica Halbwachs (1990), que a capacidade ou habilidade de lembrar está condicionada a existência de uma informação cristalizada, como uma semente em estado de dormência que, ao ser manejada, germina. Da mesma forma, a recordação, quando suscitada, se transforma numa massa consistente de lembrança.

No caso, a lembrança está correlacionada a um evento circunstanciado ao passado do narrador jornalista. Enquanto estivera em São Paulo com o pai hospitalizado em razão do mal de *Creutzfeld-Jakob*¹⁶⁴ no mesmo quarto em que permaneceram durante a internação, outro paciente em estágio terminal devido a uma forma grave de câncer confunde o jornalista com um amigo de longa data. Observável no seguinte excerto:

Me chamava “Bill”, ou pelo menos foi isso que entendi[...]e começou a falar em inglês, com esforço, mas ao mesmo tempo num tom de voz de quem está feliz e admirado em rever um amigo: “Quem diria? Bill Cohen! Até que enfim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando.”¹⁶⁵

Diante da similaridade entre os nomes, o narrador recorda o acontecimento, o que desencadeia o interesse em saber “[...]quem era a pessoa a que ele se referia e que havia esperado por tanto tempo.” A prerrogativa suscitada a partir da leitura é deslindar os mistérios que envolveram a vida do etnólogo e descobrir, a partir deles, a causa do suicídio ocorrido no Brasil no final da década de 1930.

Ao aproximar, portanto, vínculos com o jornalismo investigativo, a esfera da tessitura romanesca abrange também o suspense e a densidade encontrados na narrativa policial, mas nesse caso, coloca o leitor como adjunto num processo de caça às possíveis pistas que ajudem a deslindar as razões para a morte. O que se estrutura nessa primeira conjectura é a contraposição à tradição do romance que conserva o leitor como figura passiva diante do narrador cartesiano.

Munido das habilidades investigativas, o narrador jornalista começa uma extensa busca por provas que são anexadas ao curso do narrado.

Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços que teve

¹⁶⁴ enfermidade que implica em degeneração cerebral e que, em estágio avançado, ocasiona perda da memória, demência e por fim, a morte.

¹⁶⁵ Carvalho: 2006, p. 130

início no dia em que li, para o meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz.¹⁶⁶

Documentos, testemunhos, depoimentos, cartas, fotografias, são recursos que projetam sustentar o relato, isso é assegurar a condição de verdade. Aspecto sobrelevado quando, além de recorrer as fontes de autoridades do campo científico, o narrador acrescenta também cartas redigidas pelo próprio antropólogo antes da morte. Segundo apurado pelo jornalista, Buell Quain teria escrito sete cartas, endereçadas especialmente a familiares e autoridades da área da antropologia; das sete emissivas o narrador teve acesso a quatro, conforme relata:

Deixou pelo menos sete cartas, que escreveu, aos prantos, nas últimas horas que precederam o suicídio. Queria deixar o mundo em ordem, a julgar pelo conteúdo das quatro a que tive acesso, endereçadas a sua orientadora, Ruth Benedict, da Universidade Columbia, em Nova York; a dona Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, no Rio de Janeiro; a Manoel Perna, um engenheiro de Carolina de quem se tornara amigo, e ao capitão Ângelo Sampaio, delegado de polícia da cidade.¹⁶⁷

Se apelarmos novamente à teoria de Halbwachs (1990) vamos compreender que a recorrência a esses documentos referenciais e depoimentos de autoridades, além evidentemente, de autenticar o efeito de real e de verdade esperados pelo leitor, manifesta a dependência que o narrador jornalista tem das memórias auxiliares, posto que o subsídio que ele carrega é bastante frágil, considerando a circunstância em que ouviu pela primeira vez o nome do etnólogo. Como acentua Halbwachs "[...] não é possível reter uma massa de lembranças em todas as suas sutilezas e nos mais precisos detalhes, a não ser com a condição de colocar em ação todos os recursos da memória coletiva."¹⁶⁸

Para sedimentar a vaga recordação, até porque o narrador jornalista não chegou a conhecer o etnólogo, a busca por tais documentos, fontes e depoimentos é imprescindível sob pena de o próprio relato, ou da investigação, cair na arena do engodo. A catalogação de todas as informações assume, portanto, na contextura do romance, a prerrogativa de tornar o relato verossímil, particularmente dada a aproximação que estabelece com a história oficial.

O âmago da questão, que estou propondo pensar, se subscreve a partir dessa percepção. O romance de Carvalho conluma o efeito de real, o que favorece a confirmação da tese de Mata (2010). Recorrendo a estratégia da referencialidade direta,

¹⁶⁶ Carvalho: 2006, p.12

¹⁶⁷ Carvalho: 2006, p. 13

¹⁶⁸ Halbwachs, 1990, p. 187

(fotos, cartas, documentos, depoimentos de autoridade), o romancista institui a premissa do esforço realista, isso é, a prerrogativa do reconhecimento mútuo entre literatura e realidade. O desafio que se interpõe é pensar: o que projeta esse romancista contemporâneo quando empreende tal esforço?

No caso de *Nove noites*, ao mesmo tempo que está lançada a premissa do realismo formal, identifico também a dissolução desse mesmo princípio. O insucesso da investigação obriga o jornalista a reconhecer a impossibilidade de alcançar a resposta, isso é de descobrir os segredos de Buell Quain, desvendar assertivamente as razões do suicídio. Embora empreendida tamanha diligência na investigação de fontes, o narrador lida com uma questão elementar: Buell Quain está morto e o jornalista só pode acessá-lo por intermédio de outros e da memória alheia. Ao recorrer ao artifício das memórias alheias o narrador se depara com inúmeras contradições, fato que inviabiliza alcançar a verdade.

Veja como se articulam as dificuldades alicerçadas à investigação. Segundo o jornalista, em 5 de julho de 1939, Quain teria escrito uma carta à Heloisa Alberto Torres afirmando que estava muito doente “A senhora receberá esta carta depois da minha morte. A carta deve ser desinfetada.”¹⁶⁹ Pelo teor da recomendação supõe-se que a doença fosse contagiosa, possivelmente Sífilis contraída durante uma aventura sexual no carnaval do Rio. Todavia, quando investiga a informação junto aos índios que estiveram em companhia do etnólogo a resposta é que o rapaz “[...]não mostrava nenhum sintoma de doença física. A prostração era psicológica e já se prolongava por dias, desde que recebera a última correspondência de casa.”¹⁷⁰

Outras pistas são alicerçadas ao rol das possibilidades, ou tentativas de desvendar as razões pelas quais o jovem cientista teria se suicidado. Por exemplo, presunção de uma possível relação incestuosa “[...], mas, a ideia de uma relação ambígua com a irmã, embora imaginária, nunca me saiu da cabeça[...]¹⁷¹ Questões vinculadas a perseguição política, considerando que no período anterior a deflagração da guerra a situação dos cientistas em território estrangeiro e particularmente no Brasil, a considerar as regulamentações do Estado Novo, não era favorável. “Se é que Buell Quain tinha alguma coisa a esconder, a situação política só lhe dava mais razões para dissimulação e

¹⁶⁹ Carvalho: 2006, p.19

¹⁷⁰ Carvalho: 2006, p. 20

¹⁷¹ Carvalho: 2006, p.77

preservação quase paranoica da sua vida pessoal. [...] ¹⁷² Segundo o testemunho de Manuel Perna, Quain também sofria alucinações “Às vezes, quando bebia, não dizia coisa com coisa. Achava que estivessem atrás dele, que aonde fosse eles o encontrariam. Não via saídas. Eu perguntava, mas ele não me dizia quem eram eles.” ¹⁷³ Problemas financeiros e outros conflitos familiares também são elencados como possíveis motivações para o suicídio.

Todas as conjecturas, entretanto, só levam para um caminho, o da ambiguidade. As suposições levantadas pelo investigador permanecem cercadas por contradições e dúvidas como se observa no fragmento seguinte:

Ao voltar sem respostas da aldeia, em setembro, achei que só a família de Quain poderia me esclarecer o que faltava no meu quebra-cabeça. Tudo o que eu precisava era do teor de uma suposta oitava carta, além das que o etnólogo enviara ao pai, a um missionário e ao cunhado antes de morrer (por que não teria escrito antes à irmã? Ou teria escrito uma oitava carta à irmã?), e de um eventual diário que, segundo a mãe, ele sempre mantinha. A oitava carta e o diário explicariam tudo. Tanto uma coisa como a outra, se é que ainda existiam, só podiam estar com a família. ¹⁷⁴

Perante a inviabilidade de alcançar a verdade, isso é, descobrir as razões que teriam mobilizado o suicídio, e tendo esgotadas as vias de investigação sem conseguir a prova cabal, o jornalista resolve inventar a possível oitava carta, supostamente deixada pelo etnólogo e que - se tivesse existido - poderia clarear os pontos obscuros sobre a vida do suicida, bem como ajudar deslindar os segredos da morte. Assim, recorrendo aos artifícios da imaginação a ficção alcança a supremacia em *Nove noites*. Me parece que se estabelece aqui a prerrogativa de colocar em suspenso a verdade, supostamente enviesada pelo real objetivo ou pela força documental.

Ao imaginar a existência da suposta oitava carta, o jornalista abre espaço para uma segunda voz narrativa. A de Manuel Perna, que teria se tornado amigo de Buell Quain e acompanhado o etnólogo em sua trajetória pelo Brasil. Engenheiro de profissão, Manuel Perna é projetado como guardião da possível correspondência, que por fim teria a resposta, isso é, desvelaria a verdade sobre o suicídio. A carta, contudo, permanece em segredo, até porque teria sido escrita em inglês, idioma inacessível à compreensão do engenheiro, e que à época, em função dos temores diante do contexto da guerra e da perseguição imposta pelo Estado Novo, também não teria confiado num tradutor que pudesse lê-la. O que se desvela nessa segunda voz narrativa é o relato testemunhal, uma

¹⁷² Carvalho: 2006, p.39

¹⁷³ Carvalho: 2006, p. 99

¹⁷⁴ Carvalho: 2006, p. 137

espécie de testamento deixado por Manuel Perna sobre os eventos que marcaram as nove noites em que esteve em companhia de Buell Quain no Brasil.

A suposta carta deixada pelo etnólogo, convêm situar, embora assumida a condição de prova cabal, isso é, possibilidade de pôr fim ao caso, e mesmo o suposto relato de Manuel Perna, não passam de conjecturas do jornalista diante da frustração com o processo investigativo. Posto que ele mesmo assume que “Manuel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a Oitava carta.”¹⁷⁵ No ardil da narrativa a permanência das duas vozes, que são também entrecortadas por outras, atuam ao mesmo tempo como complementares e contrapostas. Ao passo que o jornalista busca tratar as informações como atenuantes de uma história verídica, sustentando assim a verossimilhança, o hipotético testamento de Manuel Perna afirmará que a verdade é impossível de ser alcançada.

Nesse estratagema montado pelo romancista, é a ambiguidade que sustém a arquitetura do enredo. O leitor, mesmo sendo alertado sobre o possível engodo, claramente denunciado por Manuel Perna: “*Isso é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram aqui*”¹⁷⁶, ao se deparar com a originalidade dos documentos e a fidedignidade das fontes oficiais citadas pelo jornalista, estreita laços aceitando o pacto de credibilidade proposto¹⁷⁷. Ao mesmo tempo a sensibilidade alicerçada à carta testamento, que repercute a voz do amigo, funda uma aliança que torna inquebrantável esse pacto¹⁷⁸. Nesse interim, o suicídio de Buell Quain, enquanto artifício da memória e da imaginação, se torna a via para partilha da experiência sensível vivenciada pelos narradores.

A carta testamento de Manuel Perna recebe, em algumas edições do romance, particularmente nas obras impressas e mais antigas, o destaque da letra em itálico, o que é também um recurso estratégico, porque infunde a ideia de uma carta escrita de próprio

¹⁷⁵ Carvalho: 2006, p. 121

¹⁷⁶ Carvalho: 2006, p. 06. Optamos por deixar a citação em itálico conforme está no romance por considerar uma referência de leitura e interpretação.

¹⁷⁷ É conveniente ressaltar que Carvalho dispõe de uma estratégia pouco convencional para a tradição do romance brasileiro, ao amalgamar ao texto fotografias oficiais. Na página 23 da edição da Companhia das Letras, lançada em 2006, por exemplo, estampa-se a foto de rosto do etnólogo. Na mesma edição, na página 27, o autor anexa uma foto datada de 1939. No conjunto de pessoas estão figuras como Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes, Luiz de Castro Faria e outras personalidades do meio da antropologia. São registros históricos que intentam subsidiar o efeito de real prescrito pelo romancista.

¹⁷⁸ Acerca do pacto ficcional a partir do que diz Philippe Lejeune (2008) pode ser compreendido como um acordo que se estabelece entre o leitor e o texto, em que mesmo diante de um conteúdo fantasioso amalgamado a teia discursiva, o leitor não titubeia, dúvida, ou questiona o predisposto no conteúdo.

punho numa projeção, talvez, de dar maior autenticidade a essa voz inventada pelo jornalista. A missiva começa com uma frase enigmática que se repete paulatinamente nos nove fragmentos em que a carta é dividida: “*isso é para quando você vier*”, o que a subordina a presença de um provável interlocutor ou destinatário. Embora o tecido da narrativa direcione a existência de um possível herdeiro, suposto filho de Quain, alguns estudiosos supõem que o destinatário seja o próprio leitor.¹⁷⁹ Considerando o que é salientado por Foucault (2004), a carta de Manuel Perna expõe o dilema da representação, porque, embora absorva as especificidades da escrita de si, ela termina por ser, sobretudo, uma via de representação do outro, o ausente. Aquele que mobiliza o exercício de lembrar e narrar.

O suposto testamento de Manuel Perna assume, nesses termos, a mesma prerrogativa, ou seja, construir um corpo, uma imagem ou representação do suicida. A carta, como exemplifica o filósofo, torna presente, para aquele que a lê, o escritor, no caso de *Nove noites*, o engenheiro Manuel Perna. Mas, a presença do engenheiro como a voz que se materializa pela escrita, não conserva somente a perspectiva de situar notícias. A correspondência traz os sinais vivo do ausente, Buell Quain. Escrever, nesse caso, assume a condição de mostrar, expor o outro, fazendo-o próximo do leitor, como explica Foucault.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Para validar essa afirmativa considero pertinente consultar a base filosófica que explica sobre a função da escrita pessoal. Ao analisá-la sob a via da cultura filosófica, Foucault (2004), tomando como referência o pensamento de Atanásio, num dos mais antigos textos deixados pela literatura cristã, argumenta que escrever os pensamentos visando o exercício da comunicação mútua seria uma forma de proteção contra os pensamentos impuros. A escrita dos movimentos interiores, anotações pessoais, confidências, podem ser tomadas como arma no combate espiritual. Segundo Foucault, Atanásio teria também orientado aos seus discípulos a escritura de anotações sobre si, como forma de se conhecerem, e mais que isso, conforme o predisposto por Foucault a escrita de si que compunha tais anotações seria uma forma de revelar os movimentos da alma e revelando-os, ajudaria a dissipar “a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo”.

¹⁸⁰ Vale a pena, a meu ver, tecer aqui um parêntese. Recuperando o pressuposto Lukácsiano, o romance seria a forma literária que reflete de maneira mais abrangente a concepção moderna de busca pelos valores autênticos como uma questão individual. A recorrência à escrita em primeira pessoa atrela a ideia do romance como orientação ou reorientação individualista. A ideia comum, tanto em Lukács quanto em Watt, é pensar o romance como desdobramentos da ideologia individualista. Nesse sentido, a memória autobiográfica incide como elemento propulsor de afirmação dessa ideia. O efeito de verdade é correlato a essa conformação. Efeito que se materializa especialmente no reconhecimento da intimidade entre aquele que escreveu e o outro que lê. Razão pela qual o escritor que dispõe da própria voz é aceito como verdadeiro, a verdade de sua narrativa está amparada na revelação do mundo íntimo. Os romances epistolares (diário, cartas) tornam-se igualmente uma garantia de veracidade dado a caráter íntimo que absorvem. Todavia é uma questão que não se sustenta diante da teoria de Bakhtin (2002) quando afirma

O leitor, ao se apropriar da leitura, forma uma tríade. Nela tanto o narrador Manuel Perna, quanto Quain revestem-se do caráter de representação. Manuel Perna traça um percurso que o narrador centrado no princípio da objetividade, no caso, o jornalista, não consegue traçar. A carta que institui, portanto, a segunda voz narrativa estabelece a aproximação com o leitor pela via do sensível e, nesse caso, cabe a afirmativa de que o leitor assume de fato a função de destinatário.

Bolognin e Rocha (2015) ao tecerem aproximações entre *Nove noites* e *Grande sertão: veredas*, destacam, entre outras, a questão do interlocutor. Há nos dois romances, segundo os autores, evidente busca pela voz do outro, o silenciado escondido na diegese. A instauração dessa voz muda, viabiliza que o leitor se sinta convidado para adentrar na teia narrativa. No caso de *Nove noites* se institui a clara intenção de manter o leitor cativo, dada as sutilezas do convite feito pelo narrador “*Isso é para quando você vier.*”¹⁸¹ *Seja bem-vindo.*”¹⁸², “*Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu[...]*”¹⁸³

Seduzido pela possibilidade de desvendar um segredo, essas missivas sobrecarregadas de afeto, como se pode constatar nos fragmentos, se instituem estratégias eficientes para mergulhar o leitor na trama. Nessa vertente e considerando ainda o que pontuam Bolognin e Rocha, o convite, mais do que abrir as portas para o leitor, compreende a intenção de guiar os olhos desse leitor. “No fundo, o narrador deseja que entremos em contato com ele e, por conseguinte, estejamos de acordo com ele. Vejamos pelos olhos dele.”¹⁸⁴ Mesmo vencido ou estilizado o princípio da objetividade e referencialidade associado aos recursos do realismo formal, o leitor pactuará com os narradores, credibilizados agora, pelo laço afetivo que conseguem manter por meio da escrita pessoal.

Convém explicar que a carta testamento de Manuel Perna está fragmentada em nove partes. Em cada uma das partes a missiva “*Isso é para quando você vier*” se repete. Também é oportuno esclarecer que, nos dez fragmentos que correspondem a atuação do jornalista, outra frase enigmática é utilizada como insígnia introdutória: “Nunca ninguém

que todo ato enunciativo é predisposto como resposta a outro, ao discurso do outro, como é peremptoriamente o que afirma Foucault e que ocorre em *Nove noites*.

¹⁸¹ Carvalho: 2006, p. 06

¹⁸² Carvalho: 2006. P. 07

¹⁸³ Carvalho: 2006, p. 10

¹⁸⁴ Bolognin, Rocha: 2015, p. 81

me perguntou. E por isso também nunca precisei responder.” O que sugere o disposto contrário do que ocorre na carta testamento de Perna. A mensagem, a meu ver, sugere a ausência de alguém que no intercurso do tempo tenha questionado, podendo reverberar inclusive com o silêncio que pairou sobre a morte do antropólogo, como se observa no seguinte fragmento;

Perguntei a Castro Faria sobre a repercussão do suicídio de um jovem etnólogo americano em meio a esse estado de coisas. "Não creio que o suicídio dele tenha tido alguma repercussão nacional. Não sei nem localmente quais foram as reações. A morte no interior é muito diferente do que a que acontece aqui. Foi inteiramente imprevisto, apesar de todas as excentricidades dele, que eram faladas. Sobretudo a coisa do dinheiro, de ocultar a possibilidade que ele tinha de resolver todos os problemas econômicos com recursos dele e da família. O suicídio não foi traumatizante para nenhum de nós. Foi surpreendente. O Quain foi um acidente na história da antropologia e nas relações entre o Museu Nacional e a Universidade Columbia. Mas as relações continuaram sem problemas."¹⁸⁵

Outra prerrogativa associada à mensagem recorrente nos dez fragmentos, e isso considero mais frutífero para nossa discussão, pode compreender justamente o convite ao leitor, ou ao crítico literário, para que assuma a tarefa de confrontar o que é dito. Nesse sentido, o romancista desconstrói o princípio constitutivo do romance de enigma tradicional que teria no leitor a projeção do sujeito passivo. Desconstrói também, a projeção de que a razão objetiva tenha, ou seja, resposta para todas as coisas. Carvalho confronta com isso uma característica do romance brasileiro, que esteve pautado por mais de dois séculos nessa perspectiva de criar um quadro em que prevalece a realidade objetiva em detrimento dos artifícios da imaginação.

Ainda vale ressaltar outra questão pertinente. No caso de *Nove noites*, o efeito de verdade encontra equivalência, ou se conjuga no envolvimento entre aquele que relata a experiência do vivido e daquele que a lê. É uma relação que sobressalta o caráter da vida privada, isso não posso negar. E é também um aspecto que coopera para a percepção do herói problemático, como sustenta Lukács (2002). Mas, a partir do romance, considero também oportuno questionar: quanto dessa exacerbação do íntimo e privado não está vinculado à própria conjuntura da vida social? Isso ponderando justamente ser o romance uma exposição da experiência do vivido. O relato que, no caso torna presente o ausente, ou o suicida Buell Quain, não é exatamente uma projeção das tensões que o indivíduo experienciou no contexto da vida pública? Na esfera familiar?

¹⁸⁵ Carvalho: 2006, p.40

4.2 – Entre efeitos corrosivos e a experiência de alteridade

Para deslindar as complexidades circunscritas às questões com as quais findo a discussão anterior, observo que a narrativa de Carvalho oferece norteadores interessantes para problematizar a ideia de que a experiência pessoal ou o relato em primeira pessoa possa ser indicador da prevalência do indivíduo sobre o coletivo. Outro ponto relevante, considerando tanto a trajetória de Buell Quain, quanto a do narrador jornalista são as similaridades entre duas histórias marcadas pelo depuro do medo, da insegurança e da dor. Isso, me parece, assume também importância quando se institui o exercício de lembrar e narrar nesse romance.

Entre os pontos intercambiáveis das duas histórias, vale a pena verticalizar a relação que os dois personagens, Quain e o jornalista, estabelecem com o legado paterno, isso porque a figura do patriarca e as relações familiares são erigidas, tanto num caso, quanto em outro, como fonte de conflito. O antropólogo, embora filho de médicos, isso é, pessoas bem sucedidas profissionalmente, se não milionários, pelo menos ricos, recusa eminentemente a posição que lhe seria reservada na sociedade, como se observa no excerto seguinte:

Segundo se dizia, era muito rico. Era filho de médicos. Tinha muito dinheiro. Mas detestava usar dinheiro. Era uma obsessão. Essa preocupação de não deixar transparecer que tinha recursos, e de viver sempre em condições que escondessem a sua verdadeira condição. Uma vez, para você ter uma idéia, ele me pagou um jantar num restaurante de luxo em Copacabana, quando morava num hotel de terceira na rua do Riachuelo. Para não gastar dinheiro. Ele detestava ser rico.¹⁸⁶

Além dessa negativa ao legado familiar, ou seja, a condição e posição de herdeiro, resulta ainda, da investigação empreendida pelo jornalista, a dúvida se o suicídio não seria fruto de contendas familiares, uma vez que a morte ocorre subsequente ao recebimento de cartas vindas de parentes dos Estados Unidos. Cartas que requeriam, inclusive, o retorno urgente do etnólogo à América, conforme relata Manuel Perna: “Teria ido eu mesmo, se soubesse que, entre aquelas cartas, eu lhe enviava a sentença de morte, teria ido sozinho e a pé se fosse preciso, para trazê-lo de volta em segurança para a cidade.”¹⁸⁷ A morte como legado, ou a opção pela morte em vez do retorno ao seio da família, implica validar a existência do conflito familiar.

¹⁸⁶ Carvalho: 2006, p. 30

¹⁸⁷ Carvalho: 2006. P. 21

A relação de Quain com os pais é cercada por mistérios. Entre as causas conciliadas à data em que ocorre o suicídio, estaria a separação do casal. Isso é o que evidencia trechos de uma carta enviada pelo próprio Quain a professora que o orientava em sua pesquisa:

Meus pais acabam de passar por um processo de divórcio que durou seis meses. Estão com quase setenta anos, e se odiaram por trinta anos ou mais. Meu pai sofre de uma forma atenuada de degenerescência senil — talvez seja o que o tenha levado a escarafunchar o passado nos últimos seis meses. A senhora pode me achar materialista ao extremo, mas tenho que voltar à América na esperança de salvar uma pequena propriedade e pô-la a serviço da etnologia. Temo, entretanto, que seja tarde demais.¹⁸⁸

No relato de Manuel Perna outras evidências acentuam a existência de situações mais embaraçosas envolvendo o clã familiar. É o caso, por exemplo, de uma grande cicatriz cuja marca incidia do peito ao abdômen do etnólogo, resultado de uma possível cirurgia realizada pelo próprio pai ainda na infância:

Na primeira noite que foi à minha casa em Carolina, em março, ao levantar a camisa num gesto impensado e compulsivo, para me mostrar a cicatriz enquanto falava dos Trumai, mencionou entre os dentes a profissão do pai, que era médico-cirurgião. Na minha lembrança horrorizada, sem que ele jamais tenha realmente dito aquilo, entendi que o meu amigo tivesse sido operado na infância pelo próprio pai.¹⁸⁹

A razão da cirurgia não é revelada, mas, produz a dúvida sobre uma possível e misteriosa doença.¹⁹⁰ Vale ressaltar que Quain abandona a casa paterna ainda muito jovem. Aos quinze anos teria partido em busca do primeiro emprego. Controlador do tempo, num canteiro de obras numa região inexplorada no Canadá. Resulta também das investigações do jornalista um roteiro de viagens bastante intenso, incluindo regiões desde o Oriente Médio à Europa, tanto que, em razão da morte aos vinte e sete anos, Heloisa Torres resalta a competência do cientista que teria feito tanta coisa em tão pouco tempo. “Era tão moço e tinha visto tanto. Que vida extraordinária!”¹⁹¹

Em pontos específicos, como dissemos, a trajetória do antropólogo estabelece similaridades com a do narrador-jornalista. Ambos partilham as experiências de viagens e de alteridade. Ambos precisam lidar com a degeneração moral e física dos genitores. Quain também teria acompanhado o pai em viagens de negócio. Entretanto, para o jovem etnólogo as viagens configuravam uma estratégia para escamotear a própria condição,

¹⁸⁸ Carvalho: 2006, Pp. 18-19

¹⁸⁹ Carvalho: 2006, p.112

¹⁹⁰ A questão da cicatriz, contudo, é emblemática no romance, inclusive porque em dado momento é conciliada ao ritual de passagem para a vida adulta preceituada pelos Trumai.

¹⁹¹ Carvalho: 2006, p. 16

validando que, para ele, o exótico é assimilado como uma visão do paraíso, configurando, portanto, uma “possibilidade de escapar ao seu próprio meio e aos limites que lhe haviam sido impostos por nascimento[...]”¹⁹² O jornalista em contrapartida, concilia as viagens em companhia do pai, especialmente as que se destinavam ao Xingú, como uma decida ao inferno.

Ainda um outro ponto, oriundo do teor ambíguo de que é sobrecarregada a narrativa de Carvalho, permanece a dúvida sobre a possível homossexualidade do Buell Quain. O rapaz conservava, como destaca o narrador jornalista, uma condição que lhe é imposta por nascimento. A dedução da possível homossexualidade tem contornos fortalecidos no relato de Manuel Perna, quando esse rememora a motivação que teria influenciado a escolha profissional do jovem americano:

Quería estudar zoología, mas bastou um semestre na universidade para ter a revelação da vida por vir. Não sei o quanto você conheceu dele. Será demais lembrá-lo de que, em março de 1931, depois de passar pelos primeiros exames, e para comemorar o final do semestre, ele pegou um ônibus com alguns colegas até Chicago, onde beberam até cair e foram ao cinema? Como uma palavra de Deus, ele não podia esperar por aquilo. E até a noite em que me contou ainda não sabia o quanto havia do efeito da bebida no que viu. Na escuridão da sala de cinema, a luz de prata se acendeu na tela e uma vida impensada se descortinou diante dele, uma nova possibilidade e uma saída, como se um caminho inexplorado se abrisse à sua frente. Não fazia idéia do filme a que assistiria quando entrou no cinema, assim como não fazia idéia do destino que ali lhe era apresentado. Assistiu vidrado a uma história de amor no Pacífico Sul. A um amor proibido pelas leis de uma sociedade de nativos. Um amor condenado pelos deuses. Um tabu. Até a noite em que me contou suas lembranças, não sabia o quanto havia do efeito daquele amor proibido na própria vocação. Ao sair do cinema, lembrava-se apenas dos corpos dos nativos delineados pelo sol e pela água, as gotas de prata, como pérolas, nos corpos refletidos de sol contra o céu. Iria ao encontro deles. Saiu do cinema determinado. Já não falava com ninguém. Seus colegas não viam o que ele via. O mundo ficou diferente. O mundo já não era ali. Estava em outro lugar. É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. E que nelas residem as suas razões. Cada um verá as suas miragens. Trancou a matrícula da faculdade e embarcou, como aprendiz de marinheiro, num cargueiro para Xangai. Quería ver as ilhas do Pacífico Sul, a ilha encantada de um filme, as gotas de prata de um amor proibido. Não sei o quanto conheceu dele, muito mais que eu, não tenho dúvidas, mas seria demais lhe dizer que o dr. Buell, meu amigo, bebeu comigo e me contou que procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse? Um mundo que o abrigasse? A gota de prata de um tabu.¹⁹³

A partir do predisposto, parece-me que a decisão pela antropologia se torna a via assumida pelo estudante para alcançar uma compreensão sobre as questões que o afligiam. Como é constatável no fragmento, a expectativa de Quain era encontrar em

¹⁹² Carvalho: 2006, 57

¹⁹³ Carvalho: 2006, Pp. 41-42

culturas distintas da norte-americana, argumentos suficientes para sustentar uma contraposição “às leis” sob as quais ele se achava submetido. Obvio que não se pode afirmar, a partir do que o romance permite dizer, que o suposto “amor proibido” ficcionalizado no filme, tivesse relação com a possível homossexualidade. São proposições, que dado o teor ambíguo da obra, permanecem no campo das conjecturas.

Todavia, o fato categórico da existência do “outro” representa a instância necessária, um meio para que ele pudesse contrapor às ditas leis das quais se sentia prisioneiro. Ao mesmo tempo, a busca incide sobre o imperativo de encontrar um lugar de abrigo. Parece, portanto, ficar evidente que as inúmeras viagens, a urgência em conhecer novas culturas, substanciam a peremptória necessidade de achar respostas. Por isso, quando questionado pelo engenheiro sobre a procura persistente, o antropólogo teria respondido “que estava em busca de um ponto de vista”. Eu lhe perguntei: "Para olhar o quê?". Ele respondeu: "Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão".¹⁹⁴

Validando a premissa de abstrair-se do campo de visão, o relato de Manuel Perna aciona dois mundos distintos. É então que se instituem a perspectiva do paraíso e do inferno. O paraíso, encontra substância na experiência que o jovem antropólogo viveu nas ilhas *Fiji* e *Vanua Levu* localizadas no Pacífico Sul, o lugar que, pela interpretação que faço, corresponde a miragem idealizada a partir do filme e onde, segundo Perna, o etnólogo teria permanecido por dez meses. O inferno, em contrapartida, corresponde aos quatro meses junto aos Trumai, em terras de Mato Grosso, no Parque Xingú.

A busca pela experiência de alteridade que institui esses dois espaços como referência para o etnólogo e para Manuel Perna, pode ser pensada a partir do suscitado por Stuart Hall (2006). Segundo o teórico, a experiência de alteridade perpassa pela anuência e percepção dos valores do outro e também pela identificação das diferenças que se estabelecem entre uma e outra cultura, um e outro sujeito. A identificação das diferenças constitui vias de conhecimento, ou reconhecimento de si.

No caso em estudo, a proposição de Hall (2006) permite sustentar que a experiência de alteridade perfaz também uma via para significar, a partir desses valores e igualmente dos confrontos com o outro, a própria existência. A prerrogativa encontra pertinência se considerarmos que experiências de alteridade compreende a condição de descentralizar a relação do “eu” com o mundo. Isso se faz através, tanto da identificação

¹⁹⁴ Carvalho: 2006, p. 99

quanto no confronto de ideias e ideais com o “outro.” Disso pode derivar, como propõe Hall, novos contornos identitários.

Somente tomando como parâmetro todas essas ponderações é que o suicídio de Quain pode ser interpretado. Vejamos que, segundo Manuel Perna, a identificação do etnólogo com os habitantes do Pacífico Sul serve como referência para a projeção do mundo ideal, o lugar que ele estaria procurando. Contudo, ao mesmo tempo essa parece uma prerrogativa inatingível, conforme relata o narrador:

Na primeira noite, ele me falou de uma ilha no Pacífico, onde os índios são negros. Me falou do tempo que passou entre esses índios e de uma aldeia, que chamou Nakoroka, onde cada um decide o que quer ser, pode escolher sua irmã, seu primo, sua família, e também sua casta, seu lugar em relação aos outros. Uma sociedade muito rígida nas suas leis e nas suas regras, onde, no entanto, cabe aos indivíduos escolher os seus papéis. Uma aldeia onde a um estrangeiro é impossível reconhecer os traços genealógicos, as famílias de sangue, já que os parentes são eletivos, assim como as identidades. O paraíso, o sonho de aventura do menino antropólogo. (CARVALHO,2006, p.41)

Inatingível porque o próprio engenheiro concilia, ou atribui a existência possível desse lugar ao devaneio, “o sonho de aventura”. Por isso, mesmo Quain especificando certas particularidades dessas ilhas e de seus habitantes, mostrando desenhos ou fotografia que havia feito ou tirado durante a estada, o amigo e confidente não consegue materializar na imaginação a conformação das hipotéticas ilhas, nem deslindar as particularidades da suposta população. O caráter de indefinição faz crer que, de fato, o lugar só existe na imaginação, ou projeção do próprio etnólogo, sendo realmente fruto da idealização, do sonho, ou, possivelmente do desejo do jovem cientista de encontrar no mundo, um lugar de abrigo.

A figuração do inferno, entretanto, tem contornos bem delineados, tanto que Manuel Perna afirma “Posso não ter imaginado o paraíso, mas o inferno eu pude ver.”¹⁹⁵ A analogia se justifica considerando que na época da expedição empreendida pelo jovem cientista, os Trumai estavam em processo de extinção, fato do qual resulta a desobediência do etnólogo as determinações impostas pelo Estado Novo e a desventura solitária rumo a esse povo assombrado pelo desespero e pela morte, que é efetivamente o quadro encontrado por Quain no Xingú.

¹⁹⁵ Carvalho: 2006, p. 46

O aniquilamento dos Trumai oportuniza, a meu ver, uma possível interpretação para a morte violenta a qual Quain se submete. Vejamos como isso se projeta a partir do que relata Manuel Perna:

Ninguém na fazenda sabia ler. No bilhete, o antropólogo pedia pá e enxada para cavar uma sepultura, pois queria ser enterrado ali mesmo, "no lugar onde ficasse morto". Ao voltar para o acampamento sem pá nem enxada, João Canuto o encontrou todo cortado com navalha e ensanguentado. Horrorizado, implorou ao etnólogo que parasse de se maltratar, que não fizesse aquilo, que não morresse. Ficou atônito diante do estado deplorável do jovem americano. Perguntou por que ele estava se cortando, e o tresloucado respondeu que "precisava amenizar o sofrimento, extinguir a sua dor cruciante", já não podia seguir em frente, não tinha cara para chegar a Carolina[...]Nenhum dos relatos deixa claro se a vergonha a que se referia em seu desespero dizia respeito ao fato hipotético de ter sido traído pela mulher ou se não podia mais encarar o mundo agora que já estava todo cortado, depois da sua tentativa intempestiva de suicídio. Como se, ao ver o índio de volta, por um lapso tivesse recuperado a consciência, depois do seu ato de loucura, e percebesse que já não podia voltar atrás. Assustado, João também fugiu. Voltou à fazenda Serrinha em busca de ajuda. Quando retornou na manhã seguinte, acompanhado pelo fazendeiro Balduino e por outros vaqueiros, encontrou o etnólogo pendurado numa árvore arqueada, sobre uma poça de sangue. "Ele se enforcou com a corda da rede num pau grosso, inclinado, quando os índios fugiram", disse o velho Diniz. Foi enterrado ali mesmo, como havia pedido. Abriam a cova e, depois de fechada, marcaram a sepultura com talos de buriti¹⁹⁶

O autoaniquilamento encontra, como tenho afirmado, substância na cultura a qual ele se vê representado, como afiança Manuel Perna: "Agora, quando penso nas suas palavras cheias de entusiasmo e tristeza, me parece que ele tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade." Cooperam os dois fragmentos com a leitura de que a morte do antropólogo possa encontrar correlação com a extinção dos Trumai e subsequentemente das culturas indígenas brasileiras.

Validando essa dedução e ponderando um diálogo com o projeto alencariano, o que constatei é que a narrativa de Carvalho não conserva vínculo com a altivez do herói, um guerreiro nato, por exemplo, Ubirajara, defensor de uma nação forte. É, portanto, uma narrativa que destitui o *ethos* em torno do qual se constituiu na narrativa brasileira o mito fundador. Não há heroísmo em *Nove noites* e além disso, a morte conciliada à vergonha reduz demasiadamente o indivíduo, ainda que dele se diga ser portador de uma história brilhante, como é o caso do jovem cientista.

¹⁹⁶ Carvalho: 2006, P. 75

A trajetória de Quain, conforme o curso da investigação empreendida pelo jornalista, desvela a impossibilidade de se projetar no mundo um lugar de abrigo. Essa dedução encontra também consonância na urdidura do narrado, considerando os traumas experimentados pelo homem na conjuntura de nossa contemporaneidade marcada, sobretudo, pela insegurança e pelo medo. Temor de ataques terroristas, como cita o narrador, recuperando no intercurso da narrativa, a contextura que envolveu o 11 de setembro. Além da ofensiva ao *World Trade Center* sobreveio ainda à nação estrangeira, poucos dias depois, o temor das armas silenciosas e ataques biológicos, o que faz o jornalista assegurar que agora, “as guerras, embora pareçam pontuais, são permanentes”. É preciso ainda validar que essa afirmação concilia não apenas os conflitos armados, ou a guerra propriamente dita, mas também aqueles temores facultados ao indivíduo que trava lutas consigo mesmo, no mergulho que aprofunda rumo ao seu próprio interior.

Não são tão distintas, como disse, as trajetórias de Quain e a do narrador, que o toma como objeto de investigação. Ambos partilham a mesma leitura do sujeito desamparado frente ao orbe que se apresenta cada dia mais precário. Filho de fazendeiro, o jornalista recupera, a partir do curso da investigação sobre o suicida, lembranças das viagens que teria realizado em companhia do pai. Conforme recorda o narrador, os pais se separaram quando ele era ainda um menino, constava apenas seis anos de modo que coube a ele cumprir o acordo estabelecido em juízo, ou seja, passaria as férias com o genitor. Isso implicava em segui-lo em viagens rudimentares e perigosas a bordo de bimotores e monomotores, únicas vias disponíveis para alcançar no território brasileiro, geografias ainda pouco exploradas, conforme relato pessoal:

[...]para mim as viagens com meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno. Sempre tive que acompanhá-lo a Mato Grosso e a Goiás, porque por lei devíamos passar as férias juntos.”¹⁹⁷

Tais viagens, segundo recorda o narrador, tinham por finalidade “achar terras”, isso é, encontrar oportunidades vantajosas para conquista de latifúndios no interior do país. Isso considerando as facilidades oferecidas pelo governo durante a vigência do Estado Novo.

Por volta da década de 60, conforme relembra o jornalista, o pai teria adquirido terras compradas por “ninharias”, cujos títulos foram cedidos pelo governo que, sob o

¹⁹⁷ Carvalho: 2006, p. 57

pretexto do desenvolvimento, “não só subvencionou a compra de centenas de milhares de alqueires a preço de banana, como em seguida financiou nababescamente os projetos de ocupação pelos fazendeiros[...]”¹⁹⁸ A preferência pelo cerrado goiano e mato-grossense e particularmente pela região do Xingu costura os laços entre as trajetórias do etnólogo e do narrador jornalista. Dois viajantes que adentram o território nacional partilhando cada qual, e, à sua maneira, experiências dolorosas.

No caso do jornalista, lembrar das viagens da infância em companhia do pai é rememorar um passado permeado pelo medo e insegurança, o que é indicador da desconfiança que se estabelece desde muito cedo entre pai e filho. Medo e desconfiança são sentimentos originados, sobretudo pela percepção do pai como uma pessoa insensata, descuidada e inconsequente. Mais de uma vez, como lembra o jornalista, a irresponsabilidade do pai teria ocasionado perigos à vida de ambos:

Eu mesmo participei, como espectador e vítima, de duas dessas histórias, sendo que a menos grave foi quando meu pai se esqueceu de fazer uma mistura de óleo, um procedimento de praxe que devia ser realizado durante o voo, enquanto atravessávamos já fazia quase uma hora uma tempestade de granizo e raios, entre São Miguel do Araguaia e Goiânia, e o motor direito congelou. Ele estava tão tenso com a situação toda que não chegou a ver a hélice parando aos poucos, fazendo toe, toe, toe do meu lado, e fui eu que bati no braço dele, sem conseguir dizer nada, e apontei pela janela. Imediatamente, lívido, ele tratou de mexer nas alavancas ao seu lado e o motor voltou a pegar. Passou por outros apuros. Esse não foi o primeiro, nem seria o último.¹⁹⁹

O temor durante essas viagens rudimentares é também evidenciado nos cuidados adotados pelo garoto, que passa a estudar os manuais de sobrevivência na selva, bem como estratégias a serem adotadas em caso de pouso forçado. O narrador recorda ainda do pai como um mentiroso, fanfarrão e oportunista “Meu pai teve várias mulheres e algumas vezes mais de uma ao mesmo tempo. Caía por amantes, e por alguma coisa vagabunda também.”²⁰⁰ Mesmo a parentalidade do próprio filho não escapa de ser usada como instrumento de barganha, conforme lembra o jornalista:

Meu pai me fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe. Uma informação que, dali em diante, ele usaria sempre que achasse necessário, como cartão de visita, toda vez que me levava para a selva. A revelação teve um efeito quase imediato, e antes mesmo que eu pudesse entender o que estava acontecendo, o cacique bêbado já tinha ido à aldeia, tomado do próprio filho vários presentes que lhe havia dado (me lembro sobretudo de um tacape e de um cocar) e agora insistia, contra a vontade do

¹⁹⁸ Carvalho: 2006, p.57

¹⁹⁹ Carvalho:2006, p. 56

²⁰⁰ Carvalho: 2006, p. 121

gerente na portaria, em subir ao nosso quarto para oferecê-los a mim em sinal de boas-vindas.²⁰¹

Ainda recorrendo ao arsenal de lembranças, o jornalista fala do pai como um sujeito aproveitador, que não prevalecia apenas das aberturas e facilidades patrocinadas pelo governo para construção do império latifundiário, mas que também se utilizava de sua posição para enganar as mulheres, muitas das quais inclusive vítimas de golpes financeiros. Por essas razões conclui o narrador: “Pode parecer simplista, mas o que tirou das mulheres ao longo da sua vida ativa teve que pagar de volta às que o cercaram na velhice.”²⁰²

Isso porque, se na juventude a vida do fazendeiro foi marcada pela devassidão, a velhice reserva desastrosas aventuras. Em vista de um envolvimento amoroso que resulta num vexame público sem precedentes, como recorda o jornalista, o pai se sente obrigado a deixar o país:

Viveu alguns anos com uma mulher que, para surpresa dele, [...] não era puta só na cama e distribuiu por São Paulo inteira uma carta em que revelava todos os podres financeiros do amante que agora tentava lhe passar a perna, deixando-a sem nada. Não sei se foi essa a razão principal, mas o fato é que ele decidiu sair do Brasil.²⁰³

Nos Estados Unidos o fazendeiro entra em outra enrascada. Um envolvimento com uma funcionária cubana, mulher responsável por lhe gerir as finanças, finda com perda importante de bens e dinheiro. De volta ao Brasil e já septuagenário, opta por morar no Rio de Janeiro. A devassidão e a ganância com mulheres só encontram fim quando ele assume novo relacionamento, agora com uma vizinha de prédio, uma libanesa que termina por lhe surrupiar os últimos recursos financeiros. Doente e velho, nada resta ao homem que não se submeter aos desmandos da mulher, que, a certa altura o impede, inclusive, de receber visitas de familiares.

Saqueado e decrépito, incapaz de reconhecer as pessoas, o homem padece no cárcere privado imposto pela libanesa. A situação obriga o narrador e a irmã a intervirem com medidas judiciais. Encontrado em condições vegetativas, o septuagenário é hospitalizado em São Paulo. Ocasão em que o jornalista é tomado por Buell Quain pelo amigo pessoal do etnólogo, o fotógrafo Andrew Parsons. Evento que, rememorado pelo narrador, ao ler o artigo publicado em jornal, dá origem ao processo investigativo.

²⁰¹ Carvalho: 2006, p. 58

²⁰² Carvalho: 2006, p. 122

²⁰³ Carvalho: 2006

A investigação conduzida pelo jornalista o predispõe a uma série de viagens emanadas do propósito de refazer os passos do jovem etnólogo na tentativa de elucidar os mistérios sobre a morte. Ao mesmo tempo, são vias que suscitam o arsenal de lembranças, especialmente daquilo que o narrador experimentou durante a infância e adolescência quando viajava em companhia do pai. Deriva disso que o relato pessoal do jornalista enviesa a mesma perspectiva constatada no caso do suposto testamento de Manuel Perna, ou seja, trazer a presença do ausente, nesse caso, o pai.

Quando o narrador apresenta o patriarca como um devasso, golpista, irresponsável, aproveitador, portador de doenças degenerativas, um ponto caro para o romance contemporâneo pode ser acionado. Na contextura da questão a ser discutida, vale a pena situar as contribuições de Hall (2006). O sociólogo associa a crise facultada aos cenários contemporâneos como resultante de um processo amplo de mudança. Processos que abalaram justamente os conjuntos de referência, ou, aqueles que davam aos indivíduos ancoragem estável no mundo social. No caso, a presença paterna, o homem como chefe da família, responsável, íntegro. É oportuno lembrar também como a figura masculina, revestida da imagem do pai, do padre, do latifundiário, são circunscritos no caso do romance brasileiro. São personas tidas como baluartes da conservadora sociedade patriarcal, referência fraturada no caso de *Nove noites*.

Aproveitando ainda as contribuições de Hall (2006), acerca do abalo que sofrem os quadros de referência diante do mundo em transformação, é pertinente, para o caso em estudo, discutir sobre o declínio do sujeito do iluminismo. O sociólogo situa esse sujeito como tipicamente representado pelo sexo masculino, centrado, num núcleo autônomo e autossuficiente. Em *Nove noites*, a experiência de alteridade, como vivida por Quain e pelo narrador-jornalista, confronta justamente a conformação desse sujeito.

É possível, a partir do que sugere o sociólogo, concluir que, no confronto com o “outro”, a troca de símbolos e valores media, ou intercambia um conhecimento sobre si. Constitui dessa relação a identidade como fruto da interação. O sujeito, ainda que conserve um núcleo ou essência interior que é o "eu real", é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos e culturas "exteriores" e com as múltiplas identidades neles validadas. Assim, aquele sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, passa pelo processo de fragmentação e pode assumir não uma identidade, mas várias. Algumas inclusive, como propõe Hall (2006), contraditórias e não resolvidas.

O protagonismo de Buell Quain parece absorver essa prerrogativa. O suicídio ganha relevância como grande enigma substanciado à questão dessa identidade não resolvida, circunstanciada inclusive ao esgotamento da busca.²⁰⁴ Se validarmos nessa conjectura a possível homossexualidade, e a recusa do núcleo familiar em aceitá-la, estaríamos diante de uma identidade que reclama existência. Como o protagonismo de Buell Quain reclama a existência dos Trumai, da mesma forma, o exercício de lembrar e narrar conciliado ao narrador jornalista reclama a existência de ambos. Não é, portanto, a consciência individual, mas a coletiva que se torna uma tendência elevada no romance.

4.3 – Entre impasses e arestas: a prosa romanesca de Eduardo Mahon

A produção romanesca de Mahon viabiliza um caminho dos mais interessantes para a discussão que estou propondo nessa tese. Tenho defendido inclusive, que a leitura dos três primeiros romances, *O Cambista* (2014), *O fantástico encontro de Paul Zimmermann* (2016), *O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski* (2017) e posteriormente de *Alegria* publicado em (2018), permite o alcance de uma percepção mais aguçada ou talvez eficiente sobre o declínio do sujeito senhor de si, que se projeta, segundo Ian Watt (1997), na textura da emergente modernidade.

Observo que o conjunto das primeiras obras de autor, ainda que não configurem uma trilogia, convergem, ou pelo menos comunicam entre si a proposta de pensar as grandes mudanças alicerçadas à era moderna. Especialmente aquelas que deram sustentação para o cenário das transformações que impactaram o mundo e a vida dos sujeitos. O contexto da primeira guerra, no primeiro romance, pode ser considerado ponto de cisão. A partir dela, o mundo que se desenha, modifica todas as atividades da esfera humana.

Por isso, são tão significativas as escolhas do romancista. No caso dos três primeiros romances, destaco o narrador em terceira pessoa e o apagamento do Brasil.

²⁰⁴ Pela via do senso comum não seria novidade conciliar essa entrega à morte como fuga, ato covarde diante do árduo exercício que a vida impõe. Todavia, se o papel do crítico é problematizar as questões, talvez me seja permitido pensar que há situações, e a literatura é fecunda em nos trazer os casos, em que a morte voluntária se torna inevitável. Quando o indivíduo assiste a vida sendo cancelada, como no caso dos Trumai. Ou, quando a história e memória e dos sujeitos são invalidadas em função de um regime político repressor, ou ainda quando outros mecanismos atuam para anulação do “eu”. Então nesses casos o suicídio pode ser também interpretado como um ato político, porque representa em primeira instância um enfrentamento, uma resposta a intolerância, a perversão e leniência de um coletivo que se abstrai da defesa das identidades e culturas. É um desafio predisposto as forças coletivas, no caso brasileiro, assegurar, como acentua Hall (2006) condições de pertencimento

Cambiar o olhar do leitor, especialmente do leitor brasileiro, para o lugar distante e para o passado distante, bem como para a história e cultura do outro, impacta também em pensar na significação que esse outro conforma em relação àquele que lê.

Mahon não apenas tira o Brasil do horizonte de leitura, no caso dos três primeiros romances, como situa o leitor numa conjuntura muito específica da história da humanidade. Como saldos do conflito bélico, os remanescentes da guerra são obrigados a imigração, da qual resulta, num primeiro momento, expansão demográfica e fome. Contribui para agravamento da miséria, a dilacerante a crise econômica gestada por consequência da quebra da bolsa de valores em 1929. O poder econômico, como fica bastante evidente em *O Cambista* (2014), é o mediador das novas relações sociais.

O narrador em terceira pessoa favorece, até certo ponto, a perspectiva do distanciamento. O leitor, em vias disso, se faz exímio observador da conjuntura que se modifica aceleradamente. A questão, como tenho discutido é que narrativa contemporânea parece não comportar a presença do leitor passivo. Todavia, pensemos, por enquanto que, como mero expectador, esse leitor vai constatar com melhor acuidade as crises oriundas do pós-guerra, e as consequências dela. Deriva, por exemplo, da contextura, a fome, a miséria e a degradação humana, mas também, o amplo desenvolvimento arquitetônico, técnico-científico, político e econômico. Isso porque o homem, detentor da capacidade de domínio do conhecimento, se faz agora agente das grandes transformações.

Evocar o narrador em terceira pessoa implica, além disso, numa tentativa de recuperar um elo com a habilidade de fazer da narrativa uma experiência. Por isso é pertinente situar, no caso do romance mahoniano, a recorrência da estreita relação com a morte. *O Cambista* (2014) está enredado em torno do surgimento do mercado de segredos, atividade econômica análoga ao comércio de penhores, ou prego, cujas origens reverberam justamente com contextos de guerra e crise financeira. O câmbio de segredos é institutivo de uma nova ordem nos princípios que norteiam as relações humanas. Parametrizado, sobretudo, no fato de que tudo o que se sabe sobre outro, intimidades, crimes, culpas, negociações obscuras, atos corruptivos, pode vir a ser um bem de valor

comercial.²⁰⁵ O sortilégio criado pelo romancista para tirar o leitor da condição passiva, é instituir o mistério acerca da morte do jovem cambista Erick Plum.

No segundo romance, *O fantástico encontro de Paul Zimmermann* (2016), o romancista explora a temática do duplo. A narrativa reverbera com aspectos perturbadores e sempre conflituosos para o ser humano porque coloca em evidência o ser que pensa e faz de si objeto de reflexão. Na trama a existência do duplo condensa a perspectiva da autoavaliação, oportunizando a personagem e inevitavelmente ao leitor considerar o percurso através do qual o indivíduo se constitui. A busca por resposta acerca desse imenso desafio, que é entender a desconformidade entre o homem e o mundo, empreende uma batalha, e o sujeito que nela combate está inevitavelmente fadado a sofrer a segregação própria do mundo moderno, que já não aceita mais identidades fixas, tal como acentua Bauman (2003).

Comumente em narrativas em que o duplo aparece, a morte é mecanismo de anulação de uma personalidade em detrimento de outra. Porque na maioria das vezes apesar da semelhança física, as personalidades são opostas. Nesse caso, morre o sisudo banqueiro Zimmermann para que a cópia, mais alegre, jovial e comunicativa, ocupe lugar no mundo dos vivos. A morte incide como prerrogativa da impossibilidade de se sustentar, nesses tempos líquidos, a autoidentidade.

O terceiro romance, *O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski* (2017), alicerça também o contexto de pós-guerra. Numa projeção futura, em um mundo subdividido em três continentes hostis entre si, os habitantes do Continente de Aires vivem em constante estado de medo e insegurança. Ferrenhamente vigiados pelo governo controlador e opressor, os arianos se submetem às conformações limitantes de um estado totalitário. Nessa conjuntura, Josef Platek, o protagonista, descobre ter herdado do pai um gene degenerativo, causador de perda gradual da memória e morte prematura. Apesar das condições adversas, Platek encara o propósito de não morrer. Dispondo-se a

²⁰⁵ Poderia evocar aqui a figura do herói problemático pensado por Lukács (2000), porque ele resulta segundo o teórico da relação em que a consciência social sofre um abalo. Ao mesmo tempo a sociedade capitalista funda a percepção dos valores do homem, de sua autonomia e o desenvolvimento de sua personalidade. O herói explicita a consciência burguesa. Todavia, o herói projetado por Mahon, não está comprometido com a busca dos valores autênticos. Ele atende o princípio da sociedade que o alicerça, e o que ele quer é alcançar as benesses que o capital permite, independente do preço que se pague por isso. O que caracteriza a produção para o mercado e o desaparecimento da consciência humana acerca do outro, porque as relações estão mediadas não pelos valores autênticos, mas, pelo valor da troca.

criar uma fórmula, que possibilita a neuromigração, isso é, a continuidade da vida pela eternidade na forma de um *software* autônomo. A morte é um desafio vencido. Todavia, nos casos em que a memória e a história se tornam manipuláveis, a eternidade, como descobrirá o protagonista, é apenas via de condenação.

Validando, sobretudo, o fato de serem narrativas que colocam no plano do perceptível o contexto das intensas mudanças, recorrer, nesse caso, ao narrador em terceira pessoa é um recurso que prevê o diálogo com o rol de transformações que alteraram a estrutura do orbe. É diante desse mundo inapreensível em sua totalidade que as crises identitárias conformarão, no caso dos romances de Mahon, o declínio do sujeito senhor de si. Basta situar que o saldo que resta para esses indivíduos é a reclusão, o insulamento, o exílio e a morte.

O que não posso deixar de acentuar nesses romances, e mormente em *Alegria*, é a perspicaz destreza que o autor demonstra quando os transforma em espaços privilegiados para fazer da morte mecanismo discursivo sobre a vida. É justamente a potencialidade da morte enquanto representação, que possivelmente permita ainda suscitar os significados da palavra experiência.

A morte enquanto objeto da ficção, é particularmente tratada por Walter Benjamin (1987), que dedica parte significativa de seu ensaio sobre o narrador para discutir os entremeios que a afastaram das comunidades modernas. Na era moderna, a morte perde aceleradamente o poder de evocação que lhe é concernente, afirma o ensaísta. Desde a criação das instituições que visam a higienização social, ela deixou de evocar os valores preconizados pela tradição. A experiência, a sabedoria e a autoridade inclusive inculcadas ao ofício do narrador, são, por conseguinte abstraídas do mundo burguês. Conforme o pressuposto benjaminiano, o narrador da tradição, ou o narrador da oralidade, declina porque a modernidade não está mais apta a ouvir conselhos e tampouco o narrador do romance sabe oferecê-los. Fundamenta-se, portanto, um paradoxo, quando o romance contemporâneo enviesa laços com o narrador em terceira pessoa. A questão do “contar” se torna problemática.

Esse é um assunto sobre o qual se debruçam distintos estudiosos, dentre os quais cito Robbe-Grillet (1969). O autor afirma, por exemplo, que não é possível encontrar no romance contemporâneo equivalência com as normas que se aplicavam ao romance do século XIX, ou o romance de personagem. Segundo as proposições, o romance de

personagem seria aquele cuja época marcaria o apogeu do indivíduo. Entre as especificidades que conformam o personagem no romance do século XIX, o autor aponta o caráter do indivíduo como algo importante, sobretudo, quando a força do caráter implicava o mesmo valor idêntico ao de um poder, o exercício de um domínio. Como era importante também ter um rosto frente a um “[...]universo onde a personalidade representava ao mesmo tempo o meio e o fim de toda uma procura.”²⁰⁶

Ainda sobre as especificidades do romance de personagem, Robbe-Grillet sinaliza o reconhecimento do nome como ponto categórico. Nome de família preferencialmente. Genealogia, parentes, profissão e se fosse elitizado tanto mais substanciosos seriam tais personagens. Conforme acrescenta, tão importante quanto o caráter e o nome é ter também,

[...]um rosto que exprime esse caráter, um passado que tenha modelado este e aquele. Seu caráter dita suas ações, faz com que reaja de uma determinada maneira a cada acontecimento. Seu caráter permite que o leitor o julgue, que goste dele ou que o odeie. É graças a esse caráter que, um dia, ele legará seu nome a um tipo humano que aguardava, seria possível dizer, a consagração desse batismo.²⁰⁷

Um personagem não poderia ser, portanto, um sujeito anônimo, alguém que apenas executasse a ação expressa pelo verbo, defende o autor:

Pois é necessário ao mesmo tempo que o personagem seja único e que se eleve a altura de uma categoria. Precisa de muita particularidade para se tornar insubstituível, e suficiente generalidade para se tornar universal. Variando um pouco, a fim de dar uma certa impressão de liberdade, seria possível escolher um herói que parece transgredir uma dessas regras: uma criança achada, um desocupado, um louco, um homem cujo caráter incerto apronta aqui e ali uma pequena surpresa... Entretanto não haverá exageros nesse caminho: é da perdição, aquele que conduz diretamente ao romance moderno.²⁰⁸

Pautada pelas injunções que fundamentam a crítica tradicional, conforme estabeleceram Benjamin (1987) e Robbe-Grillet (1969), se poderia dizer que os personagens dos três primeiros romances de Mahon conformariam algumas especificidades desse personagem que atuam, por assim dizer, na era do apogeu do indivíduo. O romancista constituiu, nesses primeiros romances, o prognóstico de serem eles homens, brancos, heteros, dotados de nomes e sobrenomes, cujas histórias progrediram da relação de famílias tradicionais e elitizadas.

²⁰⁶ Robbe-Grillet: 1969, Pp.22-23

²⁰⁷ Robbe-Grillet: 1969, Pp. 21-22

²⁰⁸ Robbe-Grillet: 1969, p.22

O paradoxo com que lido, nesse caso, emerge do fato que, também segundo Robbe-Grillet (1969), a ideia que se constituiu acerca do personagem no romance do século XIX não se sustenta mais, embora, a crítica mais tradicional reconheça o verdadeiro romancista como aquele capaz de dar vida ao personagem. Para os leitores amadores, como para a crítica, um bom romancista será aquele que sabe contar uma história. O julgamento que será feito, segundo o autor, está condicionado à habilidade que o romancista demonstra em combinar e equilibrar os elementos da narrativa.

Segundo aponta, o estilo não evoca tanta importância quanto a habilidade do romancista em contar a história, pois mesmo para os leitores menos exigentes, nunca é suficiente que a história contada seja apenas agradável, cativante e que nela se ache absorvido o peso da verdade humana. É necessário que ela seja também convincente. “Contar bem uma história é, portanto, fazer com que aquilo que se escreve seja parecido com os esquemas pré-fabricados com que as pessoas estejam habituadas, isto é, com a ideia já pronta que têm da realidade.”²⁰⁹

Nesse ponto assume relevância os elementos técnicos da narrativa. Quando se pesa os elementos técnicos, no caso do romance do século XIX, o uso do passado perfeito, a terceira pessoa do singular, o tempo cronológico e a linearidade, tudo cooptava para a ideia de um mundo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Não estava em questão a inteligibilidade do mundo. Contar não era um problema, o estilo do romance podia ser até inocente, como sustenta o autor. Mas o romance de personagem pertence totalmente ao passado. É preciso ponderar, agora, quando se avalia a contextura do contemporâneo, que nela o mundo já não encontra equivalência na ascensão ou na queda de alguns homens de família.

Robbe-Grillet afirma que, a partir de Flaubert, se observa uma mudança e depois de cem anos o sistema inteiro já não é mais o mesmo. Entretanto, há que se pontuar que esse sistema pretendeu manter aprisionado o romance. Por essa razão, porque promoveram uma fratura no sistema, Flaubert, Proust, Faulkner e Beckett são doravante suscitados. A partir deles, afirma o autor, “contar tornou-se inteiramente impossível”²¹⁰. É um equívoco, contudo, dizer que o que falta nas narrativas desses autores seja o acontecimento, a anedota, ou a história. O que falta nas narrativas não é anedota, afirma

²⁰⁹ Robbe-Grillet: 1969, p. 24

²¹⁰ Robbe-Grillet: 1969

o autor. O que falta é o caráter de certeza, a tranquilidade e até a inocência. Aspectos também correlacionados ao texto mahoniano. Todavia, toda a questão parece ser ainda a de saber inventar uma história.

Quando, portanto, o romancista contemporâneo como Mahon ou Bernardo de Carvalho, e tantos outros, nos colocam diante da voz narrativa em terceira pessoa, a comunicabilidade que se faz é com toda a conjuntura de transformação pela qual passou o mundo moderno. Mas não só. Implica pensar também as mudanças associadas aos novos sujeitos que protagonizam o romance, bem como o próprio exercício narrativo.

O romance, como conclui Robbe-Grillet, foge da condição de esclerose. Na defesa do autor, o romance não tem necessariamente que conservar semelhança com o que dele já existiu. É um gênero que está o tempo todo em busca de evolução, e, portanto, não expressa pretensão de fazer do passado tábula rasa, nem fazer melhor do que foi feito por Balzac e outros, mas ao se colocar na trilha deles agora nesse outro tempo, o gênero desvela a propensão de avançar, seguir adiante.

A partir disso, um ponto que julgo oportuno destacar, são as técnicas de que dispõe Mahon para narrar. Entre elas, o uso peculiar de recursos da arte cinematográfica, as quais são responsáveis por promover repentinas mudanças de foco, cortes, elipses de tempo, aceleração rítmica, aspectos que, de acordo com a crítica especializada, estão caracterizado a narrativa contemporânea. No caso dos romances de Mahon, tais recursos arrastam o leitor em movimentos consecutivos e parecem se ajustar à perspectiva de colocar em evidência o estilhaçamento que subsidia o mundo circundante. Configuram ainda narrativas em que realidade e projeções fantásticas alimentam o teor ambíguo, característico em toda prosa mahoniana.

Para a questão que proponho na tese é latente, todavia, problematizar o protagonismo desses personagens, homens, heteros, brancos e elitizados presentes especialmente nos primeiros romances. A intenção é ponderar se eles ainda repercutem os mesmos valores, condutas similares ou mesmo ponto de vistas consagrados à tradição do romance, sobretudo, a tradição do romance brasileiro.

Para pensar essa questão, parto do seguinte embate. Bakhtin (1990), ao contrapor a teoria de Lukács (2000), acentua o romance como um gênero polifônico. A polifonia impossibilita, segundo o teórico russo, a projeção da consciência autônoma. Convêm

lembrar, Bakhtin situa o romance na arena discursiva, o que de certa forma absorve a prerrogativa de que o narrador do romance está intrincado nessa arena. Se a polifonia não admite a consciência autônoma, é porque, a materialidade da palavra do narrador ou do personagem como falantes no romance se acham imbricadas na palavra do outro.

A questão do falante, para Bakhtin (1990), é convergente com a plasticidade do romance, um gênero que se ajusta à dinâmica social. Quando o romancista projeta o narrador ou os personagens, esses indivíduos estão plasmados aos contextos, seja histórico, social, econômico. Razão pela qual, segundo o teórico, “Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras”, mesmo que essas palavras apareçam permutadas com as do autor, (ou do narrador), porque é uma opção do romancista não atribuir ao personagem o discurso direto. Mas, inevitavelmente, a palavra do outro ressoará, ainda que junto do discurso do autor. Motivo pelo qual também “a pessoa que fala no romance não deve ser obrigatoriamente personificada pelo herói principal.” Ainda que ela seja a voz mais importante, como atenta o teórico, a prerrogativa se sustenta validando que o herói, como falante, é apenas uma das formas da pessoa que fala.

O que constato nos romances de Mahon, particularmente aqueles conduzidos pelo narrador em terceira pessoa, não é a projeção de uma voz que anula as vozes dos personagens, mas que constrói com elas uma relação de reciprocidade. Nos três primeiros romances, que são particularmente objeto dessa constatação, não é difícil examinar por exemplo, como medos, anseios, insegurança, e outros sentimentos vinculados ao íntimo dos personagens são afluídos para a superfície do narrado, atuando inclusive como expressão da desestabilidade da identidade autônoma delineada na projeção desses indivíduos brancos, heteros, ricos, que, ao longo da tradição, conservaram a prerrogativa do indivíduo autossuficiente.

A questão que levanto a partir desse breve rastreio, é pensar como a leitura do conjunto dessas obras torna mais eficiente a leitura que se faz de *Alegria* bem como, da proposta que trago para a investigação. O quarto romance de Mahon foi publicado em 2018. O romancista inventa em *Alegria* a estrutura de uma sociedade e nela insere um narrador, um jovem médico que, como único sobrevivente de uma catástrofe, uma epidemia de suicídios, intenta deslindar para o leitor os códigos dessa sociedade. Mas não

é só a projeção da primeira pessoa que institui o ponto categórico. Ganha significância também, o contexto e o cenário brasileiros.

Particularmente, o panorama que o leitor encontra em *Alegria* dialoga com o contexto nacional parametrizado entre as décadas de 1930 e 1960. Aspecto que faculta também a interlocução com as demais narrativas que compõe as discussões as quais estamos conduzindo. E como esse leitor situa o Brasil? Pelas mesmas vias de análise, guiados pela perspectiva do narrador, nesse caso, um jovem médico que, dado o fim do casamento e o suicídio da esposa, busca oportunidade de trabalho e quiçá novo recomeço. Pelo menos é isso que supostamente se deduz quando o leitor mergulha na primeira parte da narrativa.

[...]Contrata-se médico. Alto salário. Oito horas de expediente. Vantagens incluídas [...]onde diabos é Alegria? Procurei no mapa. Encontrei, depois de palmilhar o imenso campo verde do centro do país. Havia apenas um pequeno triângulo invertido sobre a cidade, indicando não ultrapassar cinquenta mil habitantes. Deve ter um médico, pelo menos. Eu seria o segundo, talvez o terceiro. Naquele momento da vida, o negócio era bom.²¹¹

As primeiras dimensões geográficas oferecidas pelo narrador dão conta de uma região ainda pouco explorada, isso validando “o imenso campo verde” que circula o “pequeno triangulo invertido” no qual situa a cidade de Alegria. A estimativa populacional baliza o contingente de cidade pequena, interiorana, afastada geograficamente da metrópole de onde parte o narrador.

Nos arranjos que envolvem a preparação para a mudança, peculiaridades da personalidade do narrador começam a ser descortinadas. Pouco afeito a relações de amizade, a despedida consta apenas da presença da mãe, também viúva, que tece as costumeiras recomendações sobre agasalhos e oferece a comida preparada para a viagem. Embora possa parecer estranho ao leitor mais jovem, o hábito de levar comida para viagem era muito corriqueiro num passado não muito distante de nossa história. Para um país com as dimensões do Brasil, além da necessidade de economia financeira quando se projetava uma longa viagem, é válido situar também a dificuldade de encontrar pelas estradas ou rodovias postos de abastecimento, lanchonetes ou restaurantes, tanto mais

²¹¹ Mahon: 2018, p. 09

comuns em nossos dias, do que há 50, 60 anos. São detalhes da arquitetura narrativa que vão norteando as especificidades da geografia, da história e cultura do país.

Ademais, o percurso percorrido de carro, dois dias de viagem por estradas federais antes de acessar a vicinal que levaria até a balsa e depois ao ponto de chegada, são ilações que favorecem a construção da vasta imagem territorial. A distância percorrida para dentro de um território pouco conhecido, como também fizemos quando acompanhamos os narradores em *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho, conforma o desenho mais preciso das precariedades e dificuldades que o viajante, que se dispunha a adentrar o Brasil profundo, enfrentava num contexto de território ainda em desbravamento.

O relato da chegada na cidade igualmente beneficia a construção de uma noção mais exata do lugar, “o município contava com dezoito mil habitantes, um posto de saúde, quatro escolas públicas, além da Prefeitura, Câmara com sete vereadores, Chefatura de Polícia e Igreja.”²¹² A descrição como se nota, comporta ideia da pequena cidade interiorana com suas peculiaridades e excentricidades que serão aos poucos absorvidas a partir do relato. Entre tais, a existência de Posto Telefônico ou (PS), sigla que referenciou pelo menos até o início do século XXI, o legado do trajeto percorrido por Candido Rondon em sua Marcha para o Oeste, da qual deriva o desenvolvimento do Brasil central. Também em *Alegria*, nomes e sobrenomes de personagens são importantes demarcadores da geografia em perspectiva.

Sintetizando algumas constatações, a prosa de Mahon é permeada por essas micro informações distribuídas meio que a conta-gotas, por isso tenho pontuado também a exigência do leitor atento, porque, me parece, são nos detalhes que se completam as lacunas²¹³. Outras considerações pertinentes se somam àquelas que já foram suscitadas por demais pesquisadores. O talento do romancista está centrado em explorar personalidades angustiadas, aspecto observável tanto no conto, quanto no romance. Como aponta Castrillon-Mendes (2022), as narrativas de Mahon oportunizam uma “[...]galeria de personagens atormentadas pelas buscas que empreendem. São personagens divididas entre ser /não-ser e o próprio estar no mundo.”²¹⁴ Por isso, não é incomum encontrar

²¹² Mahon: 2018, p. 11

²¹³ Exemplarmente se pode falar desse recurso no romance mais recentemente lançado pelo autor, *O imprevisto* publicado em 2023.

²¹⁴ Texto disponível no site organizado pelo autor <http://www.eduardomahon.com.br/index.php/livros-publicados3> é oportuno indicar que no site, além da relação de obras publicadas, o autor mantém o acervo

nelas, o jogo entre máscaras e espelhos, a fragmentação do corpo, a humanidade em contraponto ao seu oposto lógico, a inumanidade, o que invariavelmente desemboca na conformação de indivíduos cindidos, a maioria em situações e condições limites. Suicidas, depressivos, esquizofrênicos.

Um aspecto que se deve destacar em *Alegria* é a precisão do relato, algo que comunica, de certa forma, apontamentos que fizemos anteriormente acerca da estética de Graciliano Ramos. Em *Alegria*, me parece que a romancista segura a pena com o mesmo desvelo, evitando curvas muito sinuosas, sem abrir mão, entretanto, da sedução. Nesses casos, a concisão resulta, como propõe Calvino (2003), em estratégia capaz de extrair o máximo de eficiência narrativa. Considero válido pontuar ainda que, entre os três primeiros romances e pelos menos os dois posteriormente escritos, *A gente era obrigada a ser feliz* (2019) e *Mea Culpa* (2020), esse quarto romance de Mahon é portador também de uma sutileza correlacionada à organicidade ou funcionalidade da obra dividida em três partes mais o epílogo.

Na primeira parte da narrativa, um ponto que me parece fundante é a projeção do narrador como viajante. Isso porque ele conforma o indivíduo que fará uma leitura pormenorizada da cidade de Alegria e de seus habitantes. Ponderando sobre essa especificidade, é oportuno acentuar que viagens e deslocamentos, como tenho constatado, são termos que parecem também permear a narrativa contemporânea. Como propõe Hall (2006), são expressões correligionárias das significativas mudanças que impactaram a vida moderna. Tais mudanças cooperaram com o processo de “descentramento”²¹⁵ dos

da fortuna crítica sobre as obras já estudadas pela crítica. Uma gentileza do autor para com os leitores e pesquisadores.

²¹⁵ Hall, (2003) situa pelo menos cinco formas de descentramento que cooperaram com a fragmentação da identidade como um fenômeno experimentado na “alta modernidade”. Por descentramento o autor define a sucessão de rupturas e fragmentações que obstruem a noção que se tinha de centro orientador. Assim o primeiro descentramento é instituído pela filosofia marxista ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, os circuitos do capital) e não uma noção abstrata de homem no centro do sistema teórico. O segundo descentramento encontra substância na revolucionária teoria freudiana consignada a descoberta do inconsciente. O terceiro descentramento é analisado por Hall a partir das contribuições dos estudos da linguística estrutural. O quarto descentramento deriva das contribuições dos estudos foucaultianos particularmente no que refere ao “poder disciplinar” que, em primeira instância, repercute uma forma de individualização do sujeito frente a uma estrutura de vigilância moldada aos mecanismos da vida moderna. O quinto descentramento circunstancia o impacto do feminismo, tanto considerando a partir da perspectiva crítico teórica, quanto como movimento social.

quais resultam, como defende o autor, novas conceitualizações dos sujeitos e das identidades.

Corroborar com essa proposição o sociólogo brasileiro Octávio Ianni (2003), para quem as viagens, por instituir também um meio de dominação, estariam profundamente imbricadas com a história da humanidade. São, por isso, vias que permitem analisar e interpretar processos que deram origem às sociedades, ou comunidades humanas. Toda história da humanidade, acrescenta Ianni, compõe na verdade histórias de contatos, intercâmbios, trocas, tensões, lutas, acomodações e outros.²¹⁶ Por isso, invariavelmente são permeadas pelo intenso experimento cultural e civilizatório que envolve tanto a esfera da vida social, quanto do imaginário.

Me parece, portanto, que “viagens e deslocamentos” sejam expressões que melhor se ajustam aos romances em análise. Tanto na produção de Bernardo de Carvalho, quanto na de Eduardo Mahon e de tantos outros romancistas brasileiros contemporâneos, a presença de um “eu nômade” não é novidade. O termo, que foi proposto por Ianni (2003), designa o indivíduo que vai mapear as diferenças e semelhanças, singularidades e diversidades, reconhecendo tanto o que singulariza quanto o que universaliza. Muitas vezes continuidades e descontinuidades resultam da investida rumo ao desconhecido, sejam geografias reais ou imaginárias. Na travessia que esse indivíduo realiza, identidades podem ser criadas ou recriadas, diversidades e pluralidades descobertas, relações de tolerância e intolerâncias são evidenciadas. Por fim, da forma como resume o autor, em “vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.”²¹⁷

4.4 – Balsa, barco, canoa

Observo que há na conformação do narrador de *Alegria* a soma de fatores que favorecem a designação proposta por Ianni. A condição de imigrante obviamente seria uma delas, a profissão, médico, igualmente facilita a percepção mais aguçada das especificidades e particularidades da cidade de Alegria, de seus habitantes e do próprio narrador. A esses indicadores se ajustam também a prerrogativa camusiana em *A peste* (1997), narrativa com a qual o romance de Mahon institui pertinente diálogo. No caso do

²¹⁶ Situo aqui as narrativas de Milton Hatoum como boas referências para pensar essa questão.

²¹⁷ Ianni: 2003, Pp. 13-14

texto camusiano, o narrador aposta na seguinte proposta: “Uma forma cômoda de travar conhecimento com uma cidade é procurar saber como se trabalha, como se ama e como se morre.”²¹⁸

Veja que desde a chegada na cidade, o jovem médico tece observações sobre particularidades e especificidades da ilha e de seus habitantes como se constata nos seguintes excertos:

Alegria não obedecia às estações convencionais: era quente o ano todo, havendo o armistício das chuvas, tempo de dormir melhor. Ainda assim, nunca de janelas abertas, por causa dos insetos. Antes de se desfazerem as barrigas das nuvens, as formigas pressentiam e se arvoravam pelo ar. Centenas, milhares. Acho que eram formigas, mas não garanto. Não sou biólogo. Poderiam ser cupins; eu nunca soube a diferença, nem me interessei em saber. Na estiagem, calor. Não qualquer calor, mas o mormaço terrivelmente úmido e pesado, resultado da névoa esbranquiçada que descia do morro de calcário além do rio. Para o mineral, desinteressante aos bugres da terra, convergiram imigrantes italianos, fundando uma cidade onde era apenas distrito.²¹⁹

Uma certa mágoa tensionava a cidade, percebi logo de início. Os pescadores eram caboclos, uma mistura do povo nativo que não tinha em alta conta os estrangeiros. Sentiam-se explorados de algum modo. Nas barrancas do rio, os peixeiros vendiam o resultado das primeiras horas do dia por uma ninharia, enquanto os carcamanos não paravam de construir e prosperar. A cidade basicamente dividia-se como as pessoas que não se misturavam: o norte estava reservado aos casarões que flutuavam pela grama verde; o centro, no qual se concentravam o comércio e as autarquias; o oeste, onde se localizava a mina; a leste, os casebres equilibravam-se nas bordas do rio que, de vez em quando, engolia parte das construções com deslizamentos. Finalmente, o porto ficava ao sul, marcado por uma ponte convexa, em forma de arco-íris de pedra calcária.²²⁰

Ponderando sobre a conformação desse narrador viajante, talvez se possa dizer que, como os narradores de Carvalho, ele também dessacraliza a ideia de pitoresco e exótico quando projeta o cenário brasileiro. Ao apontar, por exemplo, certas especificidades da ilha, o que se constata no relato é o pertinente desconforto associado especialmente à aridez do clima. Aspecto que encontra consonância na constatação de que também entre os habitantes a sequeidão era fecunda. Especificidades que não deixam de encontrar pertinência na configuração do próprio narrador.

Em relação a cidade, a constatação tem raízes fincadas no processo de colonização. O imigrante estrangeiro, nesse caso, os italianos, são percebidos pelos nativos como aqueles que vieram obstinados pela riqueza e por ela, não relegaram apenas

²¹⁸ Camus: 2009, p. 7

²¹⁹ Mahon: 2018, p. 12

²²⁰ Mahon: 2018, p. 13

os povos originários, indígenas, pescadores e ribeirinhos, como também ignoraram um conjunto de crenças e culturas engendradas à vida desse povo²²¹. Como vimos em *Nove noites* em que, o suicídio de Buell Quain, quando tomado como objeto da ficcionalização, encontra consonância na morte de uma cultura indígena, os Trumai, também em *Alegria* o contágio suicida encontra equivalência nesse quadro em que identidades são esmagadas e culturas extintas.

Outros dois pontos não menos importantes, estão estreitados ao substrato econômico que funda a base de sustentação financeira do município: o calcário, mineral pivô do processo de colonização, e também a própria configuração geográfica de Alegria, uma ilha. O que se subtrai dessas informações, são feixes de metáforas, comparações feitas pelo narrador, analogias que, a exemplo do que se constata nos fragmentos, dão conta dos sedimentos arenosos e de relações pouco consistentes entre os habitantes. Sutilezas que, de fato, somente um exímio observador poderia perceber com nitidez. Disso se pode deduzir efetivamente que, desde o começo a perspectiva do narrador abarca a antevisão da ruína.

Também o jovem médico igualmente chega em Alegria trazendo na bagagem seus próprios traumas. Conflitos familiares, o fim do casamento, o suicídio da ex-esposa. Ainda se soma a esses, a morte violenta e inesperada do pai que igualmente teria recorrido à morte voluntária. “No momento em que abri a porta, meu pai estava sentado atrás da mesa com um revólver encostado na têmpora. Ele não disse nada. Apenas apertou o gatilho e caiu para o lado esquerdo. A morte foi imediata.”²²² O suicídio do pai, aliás é suscitado pelo narrador como demarcador de um processo de deserção, observável no seguinte excerto:

Quando meu pai morreu, senti que não era comigo. Eu tinha quinze anos. Não é que eu não gostasse dele, pelo contrário. Íamos pescar nas pedras pontudas ao norte da capital. Com ele junto, conseguia sempre um peixe no meu anzol, estivesse a maré alta ou baixa. Ainda bobo, não via como papai colocava o bicho ali, espetando-lhe a boca sem que eu percebesse. Então, eu sentia uma fígada e meu coração disparava de emoção. Era emoção sincera, incontrolável. Depois que meu pai morreu, nunca mais senti aquilo. Dei falta, claro. Mas as lembranças desvanecem e até a dor passa. Eis uma verdade. Mas não me exijam aquele drama típico dos românticos. Não sou romântico,

²²¹ Um itinerário interessante para o pesquisador pode ser alcançado via documentário *Geração Coxipó* disponível em: <https://youtu.be/sLLji877ok> nele o autor, que é também crítico literário, investiga a questão disposta no romance a partir da própria colonização de Mato Grosso. O romance não deixa de instituir, a meu ver, uma alegoria da colonização do Estado. Aspecto predisposto a investigação.

²²² Mahon: 2018, p. 145

ninguém me condene por isso. Ser racional não é razão para me levarem ao patíbulo ou à guilhotina. Nem todos se entregam às emoções. Para mim, passou como os tempos de pescaria com meu pai. O que veio depois nunca foi tão imprevisível como o peixe se debatendo na linha da minha vara. Nada é como aquilo. Desculpe-me, mamãe, Elisa, seja quem for, mas, quando acabaram as tardes de sábado nas pedras salgadas, tudo o mais perdeu o sentido ou, no mínimo, a vivacidade.²²³

A questão em *Alegria* é pensar como todos esses pormenores se ajustam. Destaco que além de exímio observador dos hábitos, dos costumes, da organização da vida e da estrutura urbana de *Alegria*, o narrador também elenca, ainda nos primeiros parágrafos, outra questão que me parece bastante cara para os tempos modernos e para a narrativa contemporânea. Uma questão que, como vimos, também esteve latente na narrativa de Bernardo de Carvalho, que é a urgente necessidade de explicar os fenômenos, esclarecer os mistérios e enigmas alicerçados às conjunturas da vida.

No caso de *Alegria*, a constatação do narrador de que o “prazer de elucidar algo misterioso, de revelar a mágica, essa vontade mórbida de quebrar o sigilo é algo de patológico na nossa sociedade.”²²⁴ Suscita a proposição de que ele tratará o fenômeno acontecido em *Alegria* como um estudo de caso, não por óbvio, ele é médico. Vejamos como isso ganha corpo no relato:

O fenômeno veio de um caso fortuito. Azar dos cidadãos. Não há o que fazer. Terremotos, maremotos, explosões vulcânicas são desastres que podem ser explicados, mas nem por isso acalmam a dor das vítimas. Se quiserem saber, há casos em que a explicação torna até pior a fatalidade. No entanto, a falta de explicação é ainda mais dolorosa. As vítimas passam os dias no vácuo, querendo um consolo com qualquer coisa que tenha espaço. Eu não. Não quero saber a razão de nada, mas também não acredito em tudo o que me dizem. Continuo vivendo como se *Alegria* fosse uma sombra, um demônio cujo nome não se pronuncia. Abro aqui uma exceção. Após a narrativa, nunca mais.²²⁵

Ante a polêmica que se instaura, a opção por relatar as minúcias do acontecimento evoca a proposição de que o narrador não consegue escapar daquilo que é pertinente a conjuntura em que ele mesmo está inserido. Entretanto, é justo se atentar para o fato de que, ao transformar o evento num estudo de caso, o narrador concilia a prerrogativa da necessidade de explicação ao imperativo da segurança: “O povo quer assim, sentir-se protegido.”²²⁶ O embate, a meu ver, é categórico, pois me parece que o narrador persegue a partir dele um propósito.

²²³ Mahon: 2018, p. 65

²²⁴ Mahon: 2018, p. 8

²²⁵ Mahon: 2018, p. 9

²²⁶ Mahon: 2018, p. 8

Ponderando o curso da discussão que os três primeiros romances viabilizaram e adentrando na questão suscitada pelo narrador em *Alegria*, busco em Giddens (2002), subsídio para construir a leitura. A partir do que propõe o sociólogo em *Modernidade e identidade* não é difícil entender porque a questão da “segurança”, é colocada pelo jovem médico como matriz propulsora da necessidade de explicação. Uma exigência das comunidades modernas.

A partir do que preconiza Giddens (2002), o advento da modernidade dilacerou os referenciais que protegiam a comunidade tradicional. Quando essas comunidades foram substituídas por organizações não só grandes, mas também impessoais, o que resulta é o indivíduo privado de apoio e segurança. Por isso é significativa a constatação de que os personagens de Mahon, pelo menos nos três primeiros romances, partilhem algumas especificidades. São homens brancos, hetero, pertencentes a elite burguesa, indivíduos que alcançam sucesso na vida profissional e no âmbito econômico. Estão envolvidos em complexas atividades no cenário da vida moderna, cambista de segredo, financista, cientista, médico. São sujeitos que protagonizam o cenário das grandes transformações, estando eles mesmo envolvidos em corporações gigantescas. Não custa fazer aqui um breve rastreo dessas trajetórias.

Erick Plum, em *O Cambista* (2014) torna-se sócio, ainda que minoritário, de um grande empreendimento econômico, o mercado de segredos. Paul Zimmermann, personagem central do segundo romance, bastante jovem, consegue construir um império econômico, torna-se dono do próprio banco, uma corporação financeira com lastros nos diferentes setores da sociedade. Josef Platek, o cientista que protagoniza no terceiro romance, é igualmente responsável por uma iniciativa científica com potencialidade para assumir a condição de império econômico. São personagens que comungam essa ambiência impessoal do mundo dos negócios, como já discutido.

A questão que sobrelevo então é: em razão dessas especificidades, esses personagens poderiam suscitar vínculos com a prerrogativa do individualismo moderno? Se pensarmos que são sujeitos propensos a um tipo de vida privada e egocêntrica, seria fácil responder. O individualismo, vale lembrar, foi tomado como marco conceitual por traduzir de forma mais eficiente a condição do sujeito que se torna mais consciente e seletivo no exercício da vida social. Os personagens de Mahon repercutem essa consciência.

Todavia, vale também lembrar que estamos num contexto muito distinto daquele que subsidiou a ascensão do romance e do sujeito excêntrico como senhor da própria história. Ainda que a vida privada como tendência absorvida pelo gênero tenha estreitado laços em nossa era, o indivíduo que se faz contemporâneo das grandes conquistas da humanidade e também das grandes crises, ainda que alcance a condição de sujeito, que seja portador de nome, sobrenome, bem como de legados de família, e mesmo que pertença a casta branca e elitizada, como sugerem os personagens de Mahon, não projetam emancipação suficiente para se dizer senhor de si. Basta perceber como esses personagens se questionam, como duvidam de si mesmos e das realizações alcançadas.

Erick Plum protagoniza o sujeito do conhecimento. A destreza e habilidade nata em manipular os mecanismos tecnológicos asseguram a realização do sonho. Ele de fato tornar-se rico, muito rico. A riqueza não trouxe, contudo, a satisfação pretendida, como se observa no seguinte trecho: “não queria estar sozinho em lugar nenhum”²²⁷, conclui o personagem, quando assimila a plenitude dos bens de que podia desfrutar. “Isso tudo vale a pena? Paguei o preço correto pelo que fiz?”²²⁸ questiona ele ao perceber que o vazio que sentia era o maior saldo da grande conquista.

O milionário financista em *O fantástico encontro de Paul Zimmermann* igualmente se faz questionador de sua condição:

O que aconteceu? Fui eu quem se isolou dessa forma ou os outros que nunca me quiseram? Meu velho, quando vejo o Outro e seus hábitos desregrados, fico me perguntando se ele não seria uma pessoa muito mais interessante do que eu e, ao contrário, se eu pudesse viver no lugar dele não seria mais benquisto do que jamais fui na vida. A verdade é que me patulhei demais e, por isso, não deixei barato para ninguém.²²⁹

Zimmermann, condenado a conviver com a própria sombra, se torna talvez, entre os personagens dos romances de Mahon, aquele que melhor repercute a crise de identidade que evidencia o declínio do sujeito do conhecimento.

Josef Platek em *O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski*, o cientista cujo propósito é vencer a morte, também titubeia diante da conquista alcançada. “Eu quero acabar com tudo. Acabar com o que? Com tudo pelo que lutamos, é isso? Sim, Bertha. Não adiantou. Não sou o que era. A neuromigração é uma fraude. Precisamos contar ao mundo.”²³⁰ Platek, como os demais personagens podem ser

²²⁷ Mahon: 2014, p. 202

²²⁸ Mahon: 2014, p. 202

²²⁹ Mahon: 2016, p. 135

²³⁰ Mahon: 1917, p. 198

compreendidos como indivíduos de espírito obstinado. Carregam as marcas do sujeito imune a críticas. Entretanto, a trajetória final os coloca diante, não da condição de vencedores, mas de criaturas suscetíveis a dúvida, angústia, insegurança.

São percepções que, a meu ver, tornam muito simbólicas, no caso de *Alegria*, que o jovem médico viaje para uma pequena comunidade situada numa ilha, no interior do país. É, sobretudo, impactante que a viagem esteja condicionada ao suposto fim do casamento e que seja pretexto para lembrar e narrar. Ou seja, a viagem representa a busca por recomeço. É igualmente relevante que o narrador condicione a necessidade de explicação dos fatos e fenômenos ao requisito da “segurança” e que essa pequena ilha seja palco de uma crise humanitária, o suicídio coletivo.

Vejamos como Giddens (2002) nos ajuda a deslindar essas questões. Quando se dispõe a tratar sobre os contornos do que chama “alta modernidade”, o autor aproveita-se de um estudo sobre as tensões promovidas pelo divórcio para criar uma analogia e através dela propor reflexão sobre fenômenos circunstanciados aos indivíduos e à modernidade. A separação, desquite, ou divórcio, como termos que designam o fim do laço matrimonial, pode gerar, segundo o sociólogo britânico, distúrbios psicológicos e ansiedades duradouras. Ao mesmo tempo também podem indicar a possibilidade de novas oportunidades de crescimento individual.

Com o casamento, explica o autor, o sentido de identidade de um indivíduo se torno uno ao de outra pessoa. Em contrapartida, a separação implica que cada qual terá que retroceder para a sua experiência individual e encontrar novo curso, de forma a aproveitar as benesses dessa nova oportunidade que o fim da relação pode ofertar. De toda forma, a separação sempre exigirá do sujeito coragem moral para reescrever outra história individualmente, ou num novo compromisso.

Aparentemente é isso que move o jovem médico narrador de *Alegria*, e o faz encarar a viagem para o interior do país, a chance de recomeço. Todavia, a questão que Giddens parece nos querer mostrar com a analogia está assentada na nova configuração que a modernidade imprime à vida. É certo que as pessoas sempre se casaram e se separaram, não sendo essa uma particularidade instituída pela modernidade. No entanto, a questão aqui é pensar o que as crises pessoais, os sofrimentos, ou a “coragem moral” que derivam desse desenlace podem nos dizer sobre o panorama social da modernidade.

Essa parece ser a tese prescrita por Giddens. Ou seja, como a crise gerada pelo fim de um casamento²³¹, a modernidade coloca a humanidade diante de um processo. Ela tem empurrado o indivíduo ao encontro de si mesmo e isso também pode ser entendido como um artifício de intervenção e transformação. Por isso Giddens alega que o conhecimento que temos do que está acontecendo na arena social não é de modo algum acidental, mas constitutivo de novos saberes sobre os sujeitos e sobre a sociedade. Como acrescenta o autor:

Mais que isso: todos estamos de algum modo conscientes da constituição reflexiva da atividade social moderna e das implicações disso para nossas vidas. A auto-identidade constitui para nós uma trajetória através das diferentes situações institucionais da modernidade por toda a duração do que se costumava chamar de "ciclo da vida", um termo que se aplica com maior precisão a contextos não-modernos que aos modernos. Cada um de nós não apenas "tem", mas vive uma biografia reflexivamente organizada em termos do fluxo de informações sociais e psicológicas sobre possíveis modos de vida. A modernidade é uma ordem pós-tradicional em que a pergunta "como devo viver?" tem tanto que ser respondida em decisões cotidianas sobre como comportar-se, o que vestir e o que comer — e muitas outras coisas — quanto ser interpretada no desdobrar temporal da auto-identidade.²³²

O que Giddens está propondo com tal analogia é que, como o fim do casamento pode suscitar profundas mudanças na vida do indivíduo a partir da fratura ou rompimento com uma determinada rotina, também a modernidade predispõe os sujeitos às mudanças e transformações. As decisões e escolhas, sejam as mais banais, como o que vestir ou comer, ou que rumo dar a vida após uma ruptura, implicam em possíveis reformulações do "eu".

Analogicamente, o curso dos três primeiros romances de Mahon permitem identificar o indivíduo que foi divorciado da tradição. Estão situados na conjuntura analógica proposta por Giddens (2002). Portanto, a pequena comunidade para onde parte o narrador de *Alegria* após a separação implica que possamos ler e interpretar como uma busca de retorno à segurança. Alegria se torna, para esse sujeito, o lugar de acolhimento como se constata no fragmento seguinte:

Em Alegria, todos me chamavam de doutor. Eu e Amâncio Garcia éramos os médicos de mamando a caducando, de ricos a pobres, de leste a oeste. Do jeito que as coisas iam, eu acabaria por ficar rico sem querer. Ao me sentar no bar do Evaristo, ou a conta era transformada em cortesia ou era pendurada para ser esquecida. Calote? Jamais! O sujeito simplesmente não trazia a conta. No lugar, dona Eliana Pontes me oferecia um vidro de doce de mamão. O mesmo dava-se em quase todos os lugares: no mercadinho próximo ao posto de saúde,

²³¹ Entende-se o declínio da tradição e início da era moderna.

²³² Giddens: 2002, Pp. 20-21

na única farmácia da cidade, no pequeno teatro ao lado da igreja, enfim, uma vida de deferências que engrossava os rendimentos de médico. Negativo, aqui não aceitamos o seu dinheiro — falava-me a atendente do posto telefônico. Doutor aqui não paga, é uma satisfação nossa — ouvia do Antônio alfaiate.²³³

Veja o que está em embate. Na primeira parte da narrativa, o narrador de *Alegria* empenha-se em travar conhecimento sobre a cidade e também com seus habitantes. Se nos pautarmos pelas informações que o fragmento oferece, o que ele encontra é o sentido de segurança que, de certa forma, só poderia ser alcançado numa comunidade tradicional. Todavia, como suscita Giddens (2002), ninguém consegue se eximir das mudanças provocadas pela modernidade. Ainda que grupos mais tradicionais persistam, as conexões entre o local e o global inferem um conjunto de transformações que, mesmo distintamente, acaba alcançando a todos.

Nesse sentido, a suposta catástrofe que se abate sobre a cidade seria um exemplo desse alcance. A morte inexplicável dos peixes e posterior conclusão que estariam se suicidando incide como uma provocação para que o narrador se aproprie das peculiaridades sobre a fundação do município, afirma-se a ideia de que o fenômeno é tratado pelo narrador como um estudo de caso, prerrogativa que pode ser constatada nos seguintes excertos:

No meu tempo livre, resolvi consultar a história de Alegria. O professor Feijó, diretor de uma das escolas da cidade, me presenteou com uma brochura assinada por ele mesmo, onde fazia um breve apanhado do vilarejo. A novidade eram as origens indígenas. Descobri que a ilha chamava-se Inquirim, traduzido para o nosso idioma como “morro do sossego”²³⁴

Enquanto eu lia a brochura do professor Feijó, imaginei os primeiros habitantes da terra. Por ali andaram Bororo, Tupinambá, Payaguá e outros tantos povos de línguas e hábitos diversos. De longe, são todos iguais. Nós os chamamos de bugres. De perto, contudo, não se reconhecem, mesmo sendo idênticos. A pena na orelha é, para eles, diferente do osso no beijo. Um médico como eu, da capital, jamais vê diferença alguma — é tudo índio; se bem que não sou antropólogo e sim médico. Tenho obrigação de tratar de todos, carcamano ou bugre. Essas divisões cansam. Não são eficazes em nada. [...] Pedra Branca, até então, era o “morro do sossego”, referência geográfica obrigatória às etnias que moravam, viviam e guerreavam pela região. As máquinas do governo federal arrastaram, de corrente, milhões de árvores no caminho e chegaram até ali através da vicinal ainda não asfaltada. Com a picada na floresta, vieram os primeiros brancos e, com eles, a gripe que devastou o povo que chamava o morro de Deus. Nenhuma novidade ocorreu nos trinta primeiros anos de convívio pacífico entre alguns militares, pesquisadores e garimpeiros que tentavam a sorte nas barrancas do lugarejo. Foram estes últimos que, mesmo não tendo encontrado metal precioso, descobriram que o morro era a maior concentração já vista de calcário. A notícia chegou aos ouvidos de algum burocrata federal, que mandou dois geólogos investigarem. Levando no carro o sobrepeso das amostras, confirmou-se no laboratório de Minas e Energia a

²³³ Mahon: 2018, p. 37

²³⁴ Mahon: 2018, p. 30

qualidade do material e a notícia espalhou-se rapidamente. Quem organizou a trupe mal-ajambrada que sangrava o morro com pás e picaretas foi Vincenzo Rosatto, o irmão mais velho de uma família de carcamanos. Foi assim que o que era vila virou distrito e o distrito alçou foros de municipalidade: sob o comando dos italianos que acabaram com o sossego do morro e do restante dos descendentes nativos, que se ofereceram aos postos de trabalho barato. O resto continuou na pesca.²³⁵

Os fragmentos sobrelevam alguns pontos que considero também categóricos. Primeiro, a origem da cidade, uma terra de bugres que posteriormente, em razão da descoberta de possível potência mineral, se vê inundada pela demanda do fluxo migratório, impulsionado especialmente pela ação e interesse do governo federal. Os primeiros habitantes dessas regiões, como também se pode constatar em romances como *Quarup* de Antonio Callado²³⁶, ou mesmo em *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho, acabam relegados, expulsos dos territórios de origem, quando não, subjugados como força de trabalho imposta pelo colonizador. Por vezes, como é o caso de *Alegria*, submeter a força de trabalho se torna invariavelmente a única via de sustento que se apresenta ao nativo.

Em síntese, o breve relato materializa o movimento histórico originário das importantes mudanças e transformações também suscetíveis a conformação do mundo moderno. No caso brasileiro, como tenho discutido, resulta dele impasses e arestas de difícil solução. Veja que também em *Alegria* a questão prioritária se sobreleva a partir da relação com o “outro”. Entre os povos originários e o colonizador a distensão marca a início de um conflito, que vai posteriormente justificar a condição de insulamento diagnosticada pelo narrador como aspecto muito mais abrangente, do que aquele vinculado apenas a questão geográfica, ou seja, a condição de Alegria como ilha. Dele resulta tácito ressentimento entre habitantes, a ponto de, como vimos anteriormente instituir também uma forma de segregação.

Outro ponto categórico é a analogia possível de ser constatada entre a história de Alegria e a do próprio narrador, aspecto ponderado por Carbonieri (2022). Segundo observa a resenhista, a condição do jovem médico é também a de segregado. Separado da mulher, pouco afeito as relações familiares, ou constituição de laços afetivos, o narrador é um indivíduo que comunga das mesmas peculiaridades que se constata em relação a

²³⁵ Mahon: 2018, Pp. 31-32

²³⁶ O romance de Callado de 1967 entre outras reentrâncias trata da criação do Parque Nacional do Xingú em Mato Grosso e desvela as conflituosas questões de um país que não consegue conjugar esforços e políticas públicas eficientes em favor dos povos originários.

cidade e seus habitantes. O fim do casamento, por exemplo, ele o compara com “uma grande seca. Um pequeno infortúnio sem razão desses que acontecem a todo instante.”²³⁷ Não deixa, todavia, a construção sintagmática de conformar uma antítese, ponderando que “uma grande seca” ou a morte lenta dos sentimentos não estabelecem equivalência com a possibilidade de um “pequeno infortúnio” ou coisa corriqueira que acontece “a todo instante”. Entre a tese e a antítese é possível acionar a leitura de como as crises impactantes se tornaram triviais nos cenários modernos. Essa leitura abraça, a meu ver, a própria conjuntura da vida cada vez mais “fluída”, “líquida” e “desregulamentada” como acentua Bauman (2003).

A maior dificuldade em manter o casamento, segundo o narrador, estaria em encontrar pontos de conciliação, uma vez que Elisa, a suposta esposa, configura o oposto em tudo quanto ele havia projetado para a vida. A mulher é retratada como uma pessoa rendida aos encantos da vida burguesa, que opta por usufruir de todas as benesses que o dinheiro pode garantir, conforma relato:

Era este o motivo das frequentes brigas com Elisa. Ela queria sempre mais. Morar num lugar melhor, frequentar restaurantes caros, pedia para que eu comprasse joias de grife. Eu fingia não ouvir. Mas a mulher insistia, bicava-me a mente como um pica-pau no toco. Azucrinava, até que brigávamos. Não quero clínica – já disse! Despesas, tributos, funcionários, uma fortuna — justificava. Ela era o avesso. Trabalhava num grande escritório de advocacia, lutando para se tornar sócia e ganhar uma fortuna em honorários. Financiou um carro importado, mandou instalar película escura nos vidros, buscando ares de nobreza. Nas lojas grã-finas, Elisa era uma das melhores clientes. Todos os meses, um sapato novo, um vestido ou uma saia que eu nunca havia visto. A gula por bolsas era tão grande que o closet transferiu-se para o segundo quarto do apartamento, destinado inicialmente a um filho e, depois, ao cachorro que nunca compramos.²³⁸

Aqui destaco a possibilidade de tecer novamente uma aproximação com a narrativa de Graciliano Ramos, pensando agora, a figura de Paulo Honório em *São*

²³⁷ Mahon: 2018, p. 9

Cabe ressaltar, aproveitando o fragmento, a abrangência interpretativa que o romance alcança em função da recorrência de figuras de linguagem. São mecanismos que favorecem e alargam as possibilidades de leitura. Observo, nesse caso, que ao correlacionar o fim do casamento a “grande seca” se estende a ideia de sentimentos que foram minguando aos poucos, um relacionamento que morreu lentamente, num processo de continuo definhamento. O mesmo processo, cabe ressaltar, encontra subsídio na história contada pelo narrador acerca de Alegria. Tal qual se poderia dizer também da transição entre a tradição e a modernidade. São processos lentos, contudo, categóricos.

Uma referência interessante para pensar o longo processo de transição entre a tradição e a modernidade é oferecida também por Louis Dumont (1965). O antropólogo recupera da extensa história do cristianismo a origem dual do individualismo cristão, certificando-nos das transformações políticas e religiosas que aturaram para a mudança ideológica responsável por instituir na sociedade moderna uma nova forma de pensar o individualismo, marco conceitual da era moderna.

²³⁸ Mahon: 2018, p.35

Bernardo. Há no narrador de *Alegria* certa dificuldade em assumir as próprias falhas, ou ainda que as assuma, ele não deixa de projetar no outro a responsabilidade pelo próprio fracasso. Ademais, a incompatibilidade fundamental para a vida conjugal, tanto num caso, quanto no outro, consistiria em adequar os estilos de vida. Coisa que Paulo Honório, consumido pelo ciúme, não conseguiu fazer, do que resulta o suicídio de Madalena.

Valendo-nos de uma leitura feita por Antonio Candido (2006) acerca do personagem de Ramos, igualmente em *Alegria* nos deparamos com um narrador em que se observa “fissuras de sensibilidade” isso é, um sujeito que embora emissor de discurso sisudo, cujo reverbera a dureza que lhe serve de couraça, deixa escapar momentos de fragilidade como observável no seguinte fragmento : “Tempos depois descobri que o fim do casamento foi como a morte do peixe: eu fazia Elisa sofrer e, por isso, entre outras razões, ela quis o desquite.”²³⁹

Todavia, avesso a conformação de Paulo Honório, o narrador de *Alegria* não projeta o homem que intenta galgar a fama de “lutador”. Não é projeto desse personagem construir um nome, tanto que ele recusa a ideia de montar uma clínica particular, aspecto que, entre outros é também causa de conflito com a esposa. No caso de *Alegria* não é o ciúme doentio a causa do suicídio da mulher, como ocorre em *São Bernardo*, mas a indiferença. Posto que Elisa, a suposta esposa do narrador, igualmente teria recorrido à morte voluntária “Por um instante me lembrei de Elisa. Matou-se com que razão? Desperdício! Um ato despropositado. Tinha dinheiro para três gerações.”²⁴⁰

Na devida proporção, o suicídio da mulher, como se constata no romance, não parece assumir relevância, diferente do que ocorre por exemplo, no caso de Paulo Honório em *São Bernardo*. A personalidade do narrador de *Alegria* encontra, de certa forma, equivalência no comportamento dos alegrenses, indiferentes à desgraça que se abate sobre a cidade. A adversidade, que representaria uma desordem desmedida para uma população em que a pesca ainda representa parte importante do sustento, parece não trazer nenhuma implicação severa à vida das pessoas. “A ilha sobrevivia flutuando, indiferente ao morticínio.”²⁴¹ Observa o narrador.

Assim é que, fazendo-se observador da catástrofe que assola a cidade, por vezes pontuando as ranhuras que contribuíram para o fim do casamento, o narrador é capaz de

²³⁹ Mahon: 2018, p. 23

²⁴⁰ Mahon: 2018, p. 75

²⁴¹ Mahon: 2018, p. 18

racionalizar sobre a própria condição, chegando a expressar a solidão e a amargura que o aflige. “A verdade é que ninguém se importava verdadeiramente se eu estava em Alegria, em Paris, ou nas distantes montanhas do Everest. Naqueles momentos de reflexão é que compreendi que ninguém é insubstituível. Rei morto, rei posto – a vida não dá mole.”²⁴²

Ainda conciliado à primeira parte da narrativa, vale acentuar que o feixe de metáforas que igualmente favorece a percepção da segregação exacerbada, encontra substância na narrativa de Mahon no elemento simbólico, o calcário, que passa a ser a medida para a desordem que afeta a cidade, “os italianos foram amaldiçoados pelo povo retirante por bulirem com o “morro do sossego”, sabia?”²⁴³ Igualmente podemos conciliar a porosidade observada nas relações entre os alegreses, aspecto que não deixa também de ser partilhado pelo narrador.

Entre o final da primeira parte da narrativa e começo da segunda, o bacilo da peste, que até então tinha atingido apenas os peixes, alcança os habitantes da ilha. A crise abiscoita proporção de epidemia, ponto de que resulta o empreendimento de duras medidas sanitárias. É notável nessa fase, uma predisposição do narrador para o questionamento, ponderando também o diálogo estreitado com os traumas que permeiam a história da humanidade. Trata-se da parte mais extensa da obra, permeada por estágios de racionalização do narrador sobre a condição alheia, e igualmente sobre a própria condição.

Por isso, considerando o percurso escolhido pelo autor, *Alegria* subsidia o auge de um debate sobre os impasses e arestas vinculados ao processo civilizatório. Não é então sem pretensão que o romancista explore os efeitos de uma crise existencial, a experimentada pelo narrador, e de uma crise humanitária, a epidemia de suicídio. Veja que, ao tensionar as relações humanas frente a uma catástrofe coletiva, o romance propõe a viabilidade de pensar os propósitos iluministas que, entre outros, suscitaram a razão e a racionalidade como marcos conceituais, os quais deveriam orientar as ações do homem para a vida moderna.

A contextura desses momentos decisivos como aponta Giddens (2002), no caso, a orfandade de pai ainda na adolescência, o fim do casamento, os desafios próprios do contexto pandêmico que, exige tomadas de decisões, todas são circunstâncias que

²⁴² Mahon: 2018, p. 47

²⁴³ Mahon: 2018, p. 33

favorecem a reflexividade. A vida, nesses momentos, exige ser vista com um novo olhar. São neles também que os indivíduos de maneira generalizada empenham mais energia na busca por explicações, essa busca na verdade compreende tentativas de gerar maior domínio sobre as situações que enfrentam. Nas culturas não modernas buscava-se o oráculo, a orientação dos deuses, nas culturas modernas busca-se invariavelmente a medicina, os conhecimentos científicos. Por fim momentos decisivos, como acentua Giddens (2002) compreendem pontos de transição os quais implicam não só nas conjunturas futuras, mas fundamentalmente para a questão da auto-identidade. Uma vez que o indivíduo que toma uma decisão, conjugadamente refaz todo projeto reflexivo da identidade.

Nessa conjuntura é oportuno considerar como o narrador de *Alegria* se sente ao ler a história de emancipação da cidade:

Se eu fosse índio, chamaria a terra de balsa, barco, canoa, algo do gênero em tupi. Era a forma como me sentia ali: navegando para um destino incerto. Haveria de chegar a algum lugar, mas era impossível prever onde. No começo de minha estadia, senti um certo enjoo, incômodo muito assemelhado a quem está mareado com a dança das ondas nos cascos dos navios. Alegria era uma espécie de entreposto, uma zona intermediária entre a terra e o rio.²⁴⁴

A percepção do narrador de *Alegria* como um sujeito que se identifica com embarcações como “balsa, barco, canoa” reflete a condição do indivíduo moderno, desterritorializado, à deriva, navegante sem rumo e sem destino certo. Muito diferente do sujeito do iluminismo “centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação.”²⁴⁵

Essa me parece uma conjuntura que abre amplo diálogo com os personagens dos primeiros romances, como também com personagens e narradores de Carvalho e de outros romancistas brasileiros. Particularmente aqueles que tem explorado a condição do indivíduo desterritorializado, do sujeito em condição de exílio, os quais repercutem a emergência do “eu nômade” em constante deslocamento²⁴⁶. Os deslocamentos como propõe Hall (2006), vinculam propositivas similares às das viagens, uma vez que facultam a obstrução dos centros orientadores da vida moderna, os quais sofrem em função disso rupturas e fragmentações. Entretanto, explica o autor que os dois movimentos, viagens e

²⁴⁴ Mahon: 2018, Pp. 30-31

²⁴⁵ Lazzari e Rosa: 2017, p. 9

²⁴⁶ Cito como referência as produções de Ronaldo Correia de Brito e Antônio Torres, narrativas magistras em explorar a presença de sujeitos em constantes deslocamento.

deslocamentos, embora carreguem alguma projeção sinonímica, portam interpretações sutilmente distintas, todavia ambos amparam a experiência de alteridade.

Os deslocamentos, como propõe Hall (2006), são responsáveis pela conformação dos descentramentos. Ao todo Hall situa cinco descentramentos através dos quais é possível mapear as principais mudanças conceituais que colocam em debate o “sujeito do iluminismo”, ou seja, aquele em torno do qual se sustenta a prerrogativa da identidade fixa e estável ou, o que Giddens (2002) chama de autoidentidade. Por descentramento entendo, a partir do que sugerem esses autores, rupturas aplicadas a estrutura que molda o mundo moderno. A contribuição significativa do embate teórico, é a comprovação da hipótese de que o descentramento da rede de conhecimento, associado a desagregação entre o homem e o mundo, estimulam novas conceitualização do sujeito e das identidades.

A projeção de pensar o romance brasileiro contemporâneo a partir dessas postulações implica igualmente em avaliar a conjuntura de mudanças e transformações associadas ao cenário brasileiro e também como elas repercutem numa conjuntura em que estamos ao mesmo tempo suscitando como possibilidade o declínio do nacionalismo e ressaltando a emergência de crises, confrontos e lutas identitárias. Cumpre, a meu ver, questionar: como o romance e o romancista contemporâneo brasileiro estão absorvendo essas possíveis novas conceitualização do sujeito e das identidades?

Ganha corpo nessa discussão a figura desse “eu” deslocado, o sujeito itinerante que vai descortinar as mazelas, amplificar os conflitos associados tanto aos contextos históricos, quanto à condição do próprio ser nesse mundo em que nada mais permanece incólume. Na perspectiva de responder essa questão, vejamos o que se projeta nas partes finais de *Alegria*. A terceira parte do romance culmina com o recrudescimento das medidas sanitárias. A tirania toma conta de Alegria:

Viver na ilha tornou-se perigoso. Não só pelos motivos evidentes, já declinados até aqui. A insegurança abateu-se contra a ordem. Os comércios que insistiam em continuar funcionando foram roubados por ladrões encapuzados e as lojas, que estavam de portas fechadas, saqueadas de madrugada. A polícia não tinha efetivo para fazer frente ao crime. Um delegado e seis agentes eram insuficientes para a ronda. Outro decreto veio como resposta: toque de recolher. Às sete e meia, todos os cidadãos deveriam estar em casa, sob pena de detenção imediata. De meia-noite em diante, quem fosse apanhado na rua seria sumariamente executado. Por quem? Sem julgamento? Onde estava o devido processo legal? Cheguei em casa confuso: revogaram a Constituição! Onde é que já se viu? Por decreto municipal? Mesmo que não entenda nada de leis, pareceu-me absurdo. Olhei para Humberto, que estava sentado no sofá da

sala: — Acredita que estamos sob regime marcial? Pois creia – regime de exceção.²⁴⁷

A verdade é que nada salva os habitantes do surto coletivo. Nenhuma das severas medidas se mostra eficiente para aplacar a virulência com que a peste se estende aos habitantes da ilha. À medida que o suicídio se generaliza, um curso analítico e intimamente reflexivo absorve o narrador, que finda como único habitante vivo na cidade.

A meu ver, o ponto categórico nessa terceira parte do romance é o profuso diálogo que ele estabelece com a poesia de Baudelaire. Numa contextura de caos como a que se apresenta em *Alegria*, ao citar, por exemplo, fragmentos do poema *As flores do mal*, o romancista concretiza as amarrações pelas quais narrar. A despeito de tudo quanto foi dito sobre a poesia de Baudelaire, não se pode negar que ela é prenhe de uma ruptura, especialmente com a idealização do belo cultivado pelos românticos. A modernidade, que até então carecia de fundamentos, encontra em Baudelaire o respaldo para significar o que ainda não tinha como ser explicado.

A partir de então toma-se a modernidade não apenas como aquilo que se transveste do atual, mas também reverbera uma atitude em relação ao mundo que representa uma escolha na forma de ver o passado, não como prolongamento do presente, mas como ruptura enxertada de um germe do devir. Baudelaire funda uma concepção de arte diametralmente oposta à dos românticos que, em virtude da insatisfação com a crise que se estabelecia, teriam buscado nos territórios do passado através do exotismo, do refúgio na natureza, uma forma de desviar o olhar do presente.

Consoante com essa perspectiva, parece-me que a ironia no romance mahoniano encontra sua completude em recompor os quadros pintados na poesia Baudelairiana. A cidade de *Alegria*, a história de sua fundação, a estrutura arquitetônica e política, o clima, as relações interpessoais parecem encontrar ecos nessa poesia. A tecitura da obra de Mahon parece reivindicar o confronto. Como Baudelaire, o romancista brasileiro soube observar os vultos da modernidade no espaço citadino. Os romances repercutem as ranhuras geradas nos processos imigratórios e permitem sentir os estremecimentos provocados pela desordem e inquietação de um mundo que morre, dando vida a outro que avançava velozmente, atropelando a ingenuidade dos homens. O narrador de *Alegria*

²⁴⁷ Mahon: 2018, Pp. 93/94

carrega o prisma do poeta observador que enxerga, no mesmo espaço, beleza e desolação, vida e morte.

A morte, aliás, torna-se a metáfora que explica a vida, e a vida conserva um trato indelével com a mudança. Mesmo para o homem que recusa participar dela, efetivamente essa não é uma questão de escolha, porque a mudança traga tudo quanto respira, nada permanece incólume, como acentua Hall (2006). Nessa conjuntura, é perspicaz perceber a argúcia do romancista quando coloca o belo a definhir na frente do narrador e subsequentemente do leitor, como que para expor as desconformidades predispostas ao sujeito que vive. Também nisso assemelha-se com o poeta que não fingiu viver num tempo que não era o seu, mas que pintou o que via, e viu e viveu, e fez, portanto, da experiência da palavra poetizada uma forma de advertir os homens sobre os efeitos corrosivos que os alicerçam.

Sobre isso bem pontua Meneses (2004), “Baudelaire não escondeu estes choques, sua arte foi fiel à violência da vida; para ele, a arte tinha de ser “chocante”, precisava chamar as coisas pelo nome delas.”²⁴⁸ O mesmo se possa, talvez, falar da prosa de Mahon. O romancista parece compreender a emergência de dizer do tempo em que vive e se retoma o passado não é para prolongá-lo no presente. Se o insulamento emergiu feroz sobre o homem dizimando a sua condição de romper as fronteiras, já é adiantada a hora de revisitar sim o passado, mas, se for para fazer germinar um futuro mais solidário.

Como em Baudelaire, a emergência da vida moderna reivindica da arte um posicionamento. Nesses termos, ela não pode se negar a participar da vida que lhe é solícita. Se multidão é o ofício do escritor, é o mergulho na multidão que garante as ressonâncias e significações da palavra transformada em arte. Dessa forma, em *Alegria*, a projeção que se faz do passado, das cicatrizes deixadas pela história da humanidade, envia a expectativa de pensar o que se projeta para o futuro. Segregação, desolação, insulamento, morte? Ou junção de forças como exercício coletivo capaz de transformar as realidades, como observa o narrador:

O que sempre acreditei é que o mundo caminha em pequenos passos, como se todos os homens e mulheres formassem um grande círio e empurrassem o planeta emperrado no ar. Se não for pela força, nada sai do lugar. A humanidade é isso aí: milhões, bilhões de escravos, obrigados a puxar essa corda invisível. Não há alternativa. Com a licença dos intelectuais, permaneço indiferente aos heróis. Eles não existem. Destacaram-se? Sim, claro. Mas,

²⁴⁸ Meneses: 2004, p. 111

olhando em perspectiva, tiveram apenas um papel coadjuvante nessa enfadonha marcha.²⁴⁹

Considero que a leitura atenta dos quatro primeiros romances de Mahon viabilizem inferir o que acentua o narrador. É preciso construir pontos alternativos de identificação e pertencimento. Sem esse labor, sem esse esforço coletivo, estará a sociedade, as culturas e identidades fadadas, de fato, a destruição e a autodestruição. Mas, é oportuno ressaltar que esse não é um processo harmônico, como se intencionou projetar em nossa literatura pela artilosa via do apagamento e do silenciamento. O que se pode fazer e com inteligência é entender o território de lutas que se estende e somar forças, “empurrar o planeta emperrado” como suscita o narrador.

Para findar esse rol de reflexões, no epílogo, última parte de *Alegria*, segue a constatação de que o narrador é na verdade um suicida e que todo o relato é fruto de uma possível alucinação, um sonho. Ou seja, o bacilo da peste encontra por fim seu portador. Em *Alegria*, Mahon nos coloca frente ao desafio de pensar as particularidades desse mundo de fantasia associado à presença de um narrador capcioso. Estivemos diante de situação similar no caso de *Nove noites*, quando descobrimos que a carta testamento de Manuel Perna não passava igualmente de uma fantasia do narrador jornalista diante do impasse ou impossibilidade em descobrir a verdade sobre a morte de Quain. Em ambas as narrativas, a recorrência ao mecanismo da fantasia, ainda que manipulado por vias distintas, torna-se eficiente recurso estético manejado pelos romancistas.

No caso do romance de Mahon, embora não seja nossa pretensão adentrar no astucioso campo da psicologia, vamos recorrer a um texto de Freud apenas na tentativa de deslindar uma particularidade desse jogo no qual o autor nos coloca. Em *Escritores criativos e devaneios* (1980), Freud trata do exercício da criação artística comparando-o com o ato de brincar. O psicanalista anui que, o ato de criar e de brincar amalgama certa pertinência. Isso validando que, o exercício de brincar impacta na criação de um mundo de fantasia e mesmo conciliando essa projeção a um ofício do universo infantil, o fato é que criar um mundo de fantasia não deixa de ser um trabalho laborioso. Por essa razão, esclarece o autor, a antítese de brincar não é o que é “sério”, mas o que é “real”.

Acrescenta Freud que, criar um mundo de fantasia além de uma grande quantidade de emoção, implica em manter uma separação nítida entre esse mundo e a

²⁴⁹ Mahon: 2018, p. 33

realidade. A arte de brincar e o exercício da criação artística somente se divisam porque, como explica o autor:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor.²⁵⁰

Partindo de tal pressuposto, a fantasia é empregada como recurso estético, cuja pertinência está em aludir prazer e despertar a sensibilidade do leitor diante de um quadro que poderia causar indiferença ou repulsa. Considerando o que postula o psicanalista, a meu ver, a estratégia empregada por Mahon não deixa igualmente de pactuar com uma forma de tratar a realidade. A fantasia ou o devaneio dilacera a perspectiva documental e fotográfica, destitui a homologia entre literatura e realidade tão premente no caso do romance brasileiro.

A engenhosidade do processo criativo, no caso do romancista Mahon, está em criar um cenário paradisíaco, uma ilha chamada Alegria e nela irromper o fenômeno da morte coletiva, primeiro dos peixes e, posteriormente, como um mal que afeta toda a população. O romance sintetiza o apreço pelo tom irônico, constatável e abrangente na estética mahoniana. A ironia é, sem dúvida, um artifício que assume relevância nessa produção. No caso do romance em escrutínio, é um dispositivo do qual o romancista dispõe para enviesar questões vinculadas ao processo de colonização da ilha, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com a realidade histórica e com aquilo que é imanente à orientação que segue a vida moderna.

Aliás, é oportuno esclarecer que a ironia se estende a toda configuração do romance. Destaca-se, por exemplo, a escolha da capa cuja compõe a ideia de um aquário com um Betta vermelho sangue contrapondo o fundo branco. O Betta é uma espécie de peixe conhecida por sua natureza agressiva. A particularidade consignada a ele é a necessidade de viver afastado de outros peixes da mesma espécie e gênero. Essa informação tanto pactua com os aspectos informados pelo narrador sobre as primeiras percepções acerca de Alegria, quanto formaliza a simetria com a história do próprio narrador.

²⁵⁰ Freud: 1980, p. 150

Há uma potencialidade significativa nessa constatação e ela congrega com a premissa do “individualismo”, ou com a prerrogativa que fundamenta a ideia do sujeito auto-suficiente. É preciso validar a partir da trajetória que fiz que é da natureza humana um ímpeto pelo controle. No contexto da modernidade esse ímpeto dificilmente estabelece paralelo com as formas de organização das comunidades humanas dos tempos anteriores a ascensão do romance. O individualismo surgiu como resposta a um dado contexto, ou seja, quando as instituições modernas começaram a se desenvolver. Mas, é uma ideia que pode e deve ser questionada, porque o próprio romance como gênero que ascende nessa contextura, evidência que o “eu” somente se estabelece como uma identidade a partir da possibilidade de reflexão acerca do ambiente social mais amplo.

Considerando a pertinência dessas observações e constatações, é sagaz da parte do romancista desconcertar o leitor, como é também um desafio para a crítica ponderar sobre quadros depressivos, sobre esquizofrenias e loucura quando utilizados na narrativa como instrumentos de representação. Essa é uma questão polêmica, um desafio predisposto à crítica desde Dom Quixote. Até hoje, quanto podemos realmente afirmar da loucura do ancião quixotesco? O mesmo sucede ao narrador de *Alegria*. Todavia isso seria, sem dúvida, assunto para outra tese.

CONCLUSÃO

Frente a tradição do romance brasileiro privilegiei nessa investigação um embate a partir das concepções teóricas fundamentadas por Ian Watt (2010 -1997) e Georg Lukács (2000) cujas defesas propõem o romance como a forma literária que melhor reflete a primazia do indivíduo sobre o coletivo. O que sugeri, subsidiada, sobretudo, pelas proposições de Flora Süssekind (1984/1990/2004), Antonio Candido (1999/2004), Roberto Gonzales Echevarría (2000), Norbert Elias (1974) entre outros, é que no caso brasileiro, em razão do compromisso que a literatura assume com o projeto de nação, a proposta da “reorientação individualista”, ou do romance como “epopeia burguesa” não se mostra eficiente para responder acerca das especificidades e particularidades do romance produzido no Brasil.

Em razão do compromisso que a literatura brasileira assumiu com a formação identitária nacional, o romance brasileiro ascendeu amalgamado às dinâmicas sociais e circunstâncias históricas. O que predominou, e é imanente em nossa prosa romanesca é sentido de coletividade como aspecto político. A necessidade de imprimir no romance o

décor brasileiro, como propõe Flora Süssekind (1984) implicou na conformação de sujeitos típicos, aqueles que iriam nortear os parâmetros da identidade nacional. Essa é a razão pela qual os personagens do romance brasileiro são também acionados a partir da esfera social e não da autonomia individual, como sustenta a supracitada base teórica do romance ocidental.

A partir do percurso crítico, especialmente conduzidos por Antonio Candido (2000), Süssekind (1984 -1990) e Echevarría (2000), o que se apreende é que a conformação da identidade nacional, sustentada especialmente pelo discurso hegemônico, originou, tanto no caso brasileiro, quanto latino-americano, uma série de antinomias. Pensando especificamente o Brasil, o projeto da literatura nacional, é, como demonstra o mapeamento feito por Süssekind (1984), entrecortado por obras que tentam dar conta dessas antinomias, o que faz com que a história de nosso romance seja marcada por cortes e cisões, fraturas e discontinuidades.

O que se observa latente em períodos mais críticos da história do país é que essas antinomias ganham relevada importância trazendo para a superfície do discurso crítico e literário as demandas que não foram, ou não puderam ser respondidas no devido tempo. É o caso de identidades escamoteadas, sucumbidas ou silenciadas no processo de formação do que se concebeu, nação brasileira. São vozes que reclamam existência e perturbam, por isso, o projeto em torno do qual é fundado o sistema literário. É um ponto de embate que impulsiona literatos e críticos a sondagem do passado histórico, razão pela qual se diagnostica na literatura brasileira a recorrência de atualização de leitura sobre a história de nossa formação identitária.

No caso da literatura produzida nessas primeiras décadas do século XXI, muito dessa prerrogativa ainda pode ser constatada. Embora se possa dizer que o discurso de nacionalidade tenha declinado da missão de pensar o Brasil a partir dos aspectos delineadores, isso especialmente validando que elementos como unidade e univocidade perdem força a partir das décadas finais do século XX. Não é incomum perceber ainda o esforço dos literatos em tentar dar conta das antinomias circunscritas ao processo histórico, por isso também, a realidade brasileira é constantemente evocada como núcleo norteador da produção romanesca.

Stuart Hall (2006) ilumina essa questão quando esclarece que, o que chamamos de nação está intimamente entrelaçado com o sentimento de identificação. Todavia, para

que esse sentimento alcance importância é preciso que sejam esquecidos os embates violentos resultantes do processo colonizador e por outra via, que sejam constituídos pontos de identificação e pertencimento. Na contextura dessa questão, entendo como oportuno recuperar do diálogo entre Macário e Lourenço, pai e filho, em *Viva o povo brasileiro* o entendimento de que esse não é um embate harmônico.

Por fim, a ideia de pensar o desenvolvimento do romance brasileiro enquanto forma literária em homologia com os desdobramentos da ideologia individualista não encontra sustentação. Ainda que a presença de um “eu nômade” possa ser diagnosticada como ascensionária no romance brasileiro, não se trata, a meu ver, de indivíduos capazes de emancipação, preponderantemente se destaca a dificuldade em construir um nome próprio. Ademais, ainda que se possa acentuar uma forma de individualismo, essa forma está insistentemente situando o problema da identidade, da diferença, do multiculturalismo, enfim da outridade.

É uma constatação que aproxima o romance brasileiro da defesa que faz Bakhtin (1990), quando concebe o plurilinguismo como aspecto intrínseco ao gênero romanesco. Embora a teoria bakhtiniana apresente melhor envergadura para pensar o processo de evolução do romance, atendendo com maior eficiência algumas especificidades do romance brasileiro, não posso ignorar a importante contribuição de Echevarría (2000) ao acentuar que, em termos de origem se aplicam diferenças precisas entre, o que aporta o teórico russo sobre as origens do romance europeu, da história que se circunscreve na América Latina.

A posição de Echevarría acerca de pontos conflituosos entre uma e outra está em constatar que, no caso latino-americano, a história de fundação é transformada em mito originário. Isso é a história da narrativa latino-americana cambiada pelo discurso de legitimação não evoluiu de forma independente, mas amalgamada aos discursos oficiais. O romance assume, em função disso, a prerrogativa de equacionar as funções de mito e arquivo.

No caso brasileiro, contextualizado ao da América Latina, o romance enviesa a luta pela legitimação identitária. O que defendo é que a projeção da identidade nacional como missão, distancia significativamente a prosa romanesca brasileira da ideologia individualista. Isso porque o núcleo de evolução de nosso romance não congrega com a percepção de autonomia do indivíduo sobre o coletivo, mas, com a conformação do

sujeito como típico representante da identidade nacional. As relações que se constrói atualmente, ou que a literatura contemporânea abarca, é de desacomodação de grupos. É uma produção marcada pelo combate contra o pensamento hegemônico que fundou a ideia de nação, porque conforme explicita essa produção, existe mais de uma maneira de deixar escritas as identidades.

Referências Bibliográficas:

Obras literárias:

AGUALUSA, José Eduardo. **O Vendedor de Passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**. prefácio de Márcia Fusaro. – 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. – (Série prazer de ler; n. 10 e-book)

ASSIS, Machado de. **Iaiá Garcia**. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento nacional do livro.

ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Globo, 1997.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUGUSTO, Edyr. **Pssica** - São Paulo: Boitempo, 2015.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. 1ª edição digital. São Paulo, 2012.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 1979.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. **Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra nela**. São Paulo: Global, 2018.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Estive lá fora**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2008.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. São Paulo: José Olympio, 2014.

CAMUS, Albert. **A peste**. Trad. Valerie Rumjanek. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARBONIERI, Divanize. **Nojo**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

CARVALHO, Bernardo de. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Bernardo de. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Bernardo de. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CERVANTES, Miguel de. **D. Quixote de la Mancha**. Trad. Eugênio Amado, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1984.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Notas do subsolo**. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares – Porto Alegre, RS: L &PM, 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os demônios**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

FIGUEIREDO, Isabela. **A gorda**. Lisboa, Caminho, 2017

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Abril Cultural – São Paulo, 1971.

FUEGO, Andréa del. **A pediatra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2016

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **As afinidades eletivas**. Trad. Tercio Redondo. – 1ªed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Trad: Vidal de Oliveira e Lino Vallandro. 5ª ed. Editora Globo Porto Alegre - 1979.

HUXLEY, Aldous. **Também o cisne morre**. Trad. Paulo Moreira da Silva. - 3 a ed. - São Paulo: Globo, 2014.

JOYCE, James. **Retrato de um artista quando jovem**. Trad. Guilherme da Silva Braga. 1ª Ed. São Paulo: Mediafashion, 2016.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Cia.das Letras, 1997.

LOBATO, Monteiro. **Cidades mortas**. Editora Globo – São Paulo 2012.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify,2014.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**: 1ª ed., São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MAHON, Eduardo. **Mea culpa**. 1ª edição. Cuiabá – MT: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

MAHON, Eduardo. **A gente era obrigada a ser feliz**. 1ª edição. Cuiabá – MT: Carlini & Caniato Editorial, 2019.

MAHON, Eduardo. **Alegria**. Cuiabá: Carlini & Caniato/ Porto Alegre: Sulina, 2018.

MAHON, Eduardo. **Eles não podem tirar isso de mim**. Cuiabá – MT; Carlini e Caniato, 2021.

MAHON, Eduardo. **O cambista**. Cuiabá – MT. Carlini & Caniato, 2014.

- MAHON, Eduardo. **O fantástico encontro de Paul Zimmermann**. Cuiabá MT: Carlini e Caniato, 2016.
- MAHON, Eduardo. **O homem Binário e outras memórias da Senhora Bertha Kowalski**. Cuiabá – MT; Carlini e Caniato, 2017.
- MAHON, Eduardo. **O imprevisto** Cuiabá – MT; Carlini e Caniato, 2022.
- MAIA, Ana Paula. **De gados e homens**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MANN, Thomas. **Morte em Veneza**. Trad. Maria Deling – São Paulo - Abril Cultural e Industrial. 1ª ed. 1971
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica** 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- NOLL, João Gilberto. **O quieto animal da esquina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. Série Bom Livro. 14. ed. São Paulo: Ática, 1997
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Editora Nacional, 2003.
- PIÑON, Nélide. **Vozes do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Cameron, 2018.
- RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo** [recurso eletrônico] / Graciliano Ramos; posfácio de Godofredo de Oliveira Neto. – 88ª ed. – Ed. revista. – Rio de Janeiro: Record, 2009.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Editora Record, 2014.
- RIBEIRO, Júlio. **A Carne**. São Paulo: Martin Claret, 1999.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. [recurso eletrônico] — Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. recurso digital
- ROSA, João Guimaraes. **Grande sertão Veredas**. 19ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo e el llano em llanas**. 4ª Ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1996.
- SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. 37ª – Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2009.
- TOLSTÓI, L. **Guerra e Paz**. Trad. Robson Ortlibas, - Jandira, SP: Princípios, 2020.
- TOLSTÓI, Leon. **Anna Karenina**. Trad. Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2019.
- TORRES, Antonio. **Pelo fundo da agulha**. 4ª Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

WALKER, Marli. **Coração Madeira**. 1ª edição. Carlini & Caniato-MT Editorial, 2020

Crítica e teoria:

AVELAR, Idelber. **Cânone literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo**. Revista Brasileira de Literatura Comparada – v. 11, n. 15 – 2009. Pp, 113 – 150

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2.ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual** / Zygmunt Bauman; tradução Plínio Dentzien. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi** /Zygmunt Bauman; tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOLOGNIN, Renan Augusto Ferreira. ROCHA, Rejane Cristina. **Grande Sertão: Veredas, nove noites e a construção do ‘eu’ através do ‘outro’**. Signótica, Goiânia, v. 27 n. 1, p. 75-98, jan./jun. 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRANDÃO, Luiz Alberto. **Grafias da Identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Lamparina Editora Fale (UFMG) 2006.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **A literatura contra o autoritarismo: A desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64**. Tese (doutorado em Estudos literários) Universidade Federal de Santa Maria(UFSM – RS) 2008

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso — São Paulo: Companhia das Letras, 1990,

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª edição. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre azul, 2004

CARBONIERI, Divanize. Divina Leitura: **Considerações Sobre Literatura Brasileira Contemporânea** - 2016-2021 [ebook] / Divanize Carbonieri. 1. ed. -- Cuiabá: Carlini & Caniato, 2022.

CARPEAUX, O. M. (2020). **Dialética da literatura brasileira**. Teresa, Revista de literatura brasileira. 1(20) 2020, 316-327.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Um dedo de (boa) prosa**. Apresentação. In: MAHON, Eduardo. Contos Estranhos. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

CHAGAS, Pedro Dolabela. **Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.38, jul./dez. 2011, p. 41-59

CHAGAS, Pedro Dolabela. SANTOS, Dárley Suany Leite dos. **O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo de Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 46, p. 343-361, jul./dez. 2015.

CHAGAS: Pedro Dolabela. **Forma do romance e forma da história: a representação do “Terceiro Mundo” em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão**. Eutomia, Recife, 20 (1): 205-225, dez. 2017

DALCASTAGNÈ, Regina **“Herdeiros de Machado de Assis: personagens do romance brasileiro atual”**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no 6. Brasília, abril de 2000, pp. 19-21.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura contemporânea: um território contestado**. Vinhedo. Editora Horizonte/ Rio de Janeiro, Editora da Uerj. 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Uma voz ao sol representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87

DUMONT, Louis. **O individualismo uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro – Rocco, 1965.

ECHEVARRÍA, Roberto González (2000). **Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1974.

FOUCAULT, Michel. **“A escrita de si”**. Ditos e escritos. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

FREUD, S. **Escritores criativos e devaneios**. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 147-158). Rio de Janeiro: Imago. 1980.

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sérgio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2002
- GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 199-221.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo - 3* ed.** - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MACHADO, Janete A. Gaspar. **Constantes ficcionais em alguns romances dos anos 70**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. **O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Trad. Maria de Lurdes Menezes. – Rio de Janeiro – Forense Universitária, 1998
- MATA, Anderson Luiz Nunes da. **As fraturas no projeto de uma Literatura Nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília.
- MENDONÇA, Rubens. **História da literatura mato-grossense / Rubens Mendonça**. 2. ed. especial. Cáceres: Ed. Unemat, 2015.
- MENESES, Marcos Antonio. **Baudelaire e a modernidade estética: A luta contra a tradição romântica**. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 16, ano XVI -nº2 Pp. 43-60, 2019.
- MINOIS, Georges. **História do Suicídio: A sociedade Ocidental diante da morte voluntária**. Trad. Fernando Santos. – São Paulo: Editora Unesp, 2018)
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RASCH, Daniel Andrioli. CUNHA, João Manuel dos Santos. **E agora, José? Quem você é? – A fragmentação do sujeito em Zero (um romance pré-histórico)** Gravira Letras Nº 7 Pp. 26 -35, 2008.
- RESENDE, Beatriz. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Revisão da tradução Cláudia Berliner. (Volume 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção). São Paulo, Martins Fontes, 2010.

RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830 -1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção temas brasileiros)

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. de T.C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno** In: Texto e contexto. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75 -97

SANTOS, Kleber Pereira dos. **Marginália: Vanguarda e contracultura sob pressão**. Magma_Lava, 2016 Pp. 162-190.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **As imagens do realismo mágico**. Niterói, n. 16, p. 117"132, 1. sem. 2004

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea** / Karl Erik Schollhammer. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro** - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico)

SILVA, Karin Hallana S. **Iracema, Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro: discurso literário e (des)construção da identidade brasileira**. Revista Garrafas. V.8, n.23 – 2010.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. — São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: O naturalismo**. Achiamé, Rio de Janeiro, 1984.

SÜSSEKIND: Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2ª ed. revista – Belo horizonte: Editora UFMG, 2004.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mario Pontes. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudo sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad: Hildegard Feist – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.