

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Álison Alves da Hora

ITINERÁRIOS DO MAL NO ROMANCE BRASILEIRO NO SÉCULO XX: das
angústias nas veredas às distopias individuais e coletivas

Recife
2017

ÁLISSON ALVES DA HORA

**ITINERÁRIOS DO MAL NO ROMANCE BRASILEIRO NO SÉCULO XX: das
angústias nas veredas às distopias individuais e coletivas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras; Teoria da Literatura; linha de pesquisa, *Literatura, sociedade e memória*.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

H811i	<p>Hora, Álisson Alves da Itinerários do mal no romance brasileiro no século XX: das angústias nas veredas às distopias individuais e coletivas / Álisson Alves da Hora. – Recife, 2017. 281 f.</p> <p>Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Mal. 2. Tragédia. 3. Teodiceia. 4. Mimesis. 5. Estado de exceção. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.</p> <p>809 CDD (22.ed.)</p>	UFPE (CAC 2017-110)
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------

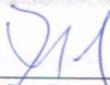
ÁLISSON ALVES DA HORA

**ITINERÁRIOS DO MAL NO ROMANCE BRASILEIRO DO SÉCULO
XX: Das Angústias nas Veredas às Distopias Individuais e Coletivas**

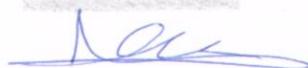
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 7/3/2017.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Oussama Naouar
LETRAS - UFPE



Profª. Drª. Luciana da Costa Dias
ARTES CÊNICAS - UFOP



Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza
LETRAS - UEPB

Recife – PE
2017

Para os avós, Antônio e Maria (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco, FACEPE, pela bolsa de pesquisa, que possibilitou a minha dedicação em tempo integral à pesquisa.

Ao meu orientador, Alfredo Cordiviola, por mais quatro anos de um diálogo valioso, pela confiança e pela autonomia dada e pelos conselhos imprescindíveis ao final da escrita.

À Grace Sampaio Piazzzi, pelo amor e companheirismo.

Ao amigo-irmão, Jeff Ferreira, pelo diálogo de erudição e pela força fraternal.

À Maria Clara Carneiro, pelo apoio que ela sempre me deu.

À Karine Rocha, por ser umas das minhas leitoras assíduas e amiga de antes e de sempre.

Aos irmãos Paola e Eduardo Perazza, pela recepção nos momentos que precisei fugir da tese.

Aos amigos da Pós-Graduação, em especial Fernando Ivo, Fabiana Campos, Suelany Mascena, Antônio Ailton, Ricardo Nonato, pela troca de experiências e momentos.

À minha mãe e minha irmã, por me suportarem.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar e discorrer sobre a representação do fenômeno do Mal na prosa romanesca brasileira desde a publicação de *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos a *Não verás país nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão. Além destes dois romances, são analisados, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector; *A porteira do mundo* (1967), de Hermilo Borba Filho e *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar. O objetivo principal é refletir sobre a presença do tema do Mal em seus diferentes desdobramentos em tais autores, sob o ponto de vista da *mimesis*, abordando sua influência dentro do plano político, social, humano, filosófico, etc. Assim, discutimos, com um viés interdisciplinar, conceitos como *estado de exceção*, tragédia, ficção-científica, erotismo, usando como apoio teórico autores como Hannah Arendt, Susan Neiman, Terry Eagleton, Giorgio Agamben, George Bataille, entre outros. A proposta é identificar pontos específicos e comuns entre as obras, compreendendo-as, sobretudo, de forma independente, sem pensá-las dentro de um único modelo, mas estabelecendo ligações entre elas e de como foram importantes para pensar o tema do Mal dentro da literatura brasileira ao longo do século XX.

Palavras-chave: Mal. Tragédia. Teodiceia. Mimesis. Estado de exceção. Linguagem. Erotismo. Literatura Brasileira. Filosofia.

RESUME

Cette thèse a comme but analyser et commenter la représentation du phénomène du Mal dans la prose romanesque brésilienne depuis la publication de l'ouvrage *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos à *Não verás país nenhum* (1981) d'Ignácio de Loyola Brandão. En outre à ces deux romans, j'analyse *Grande Sertão : Veredas* (1956), de Guimarães Rosa ; *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector ; *A Porteira do mundo* (1967), d'Hermilo Borba Filho et *Um Copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar. J'ai comme principal objectif celui de réfléchir à propos de la présence du thème du Mal et ses différents déroulements dans ces ouvrages, du point de vue de la mimesis, en rapportant l'influence du thème dans des niveaux politique, social, humain, philosophique etc. De cette façon, on discute, à partir d'une voie interdisciplinaire, des concepts tels comme *l'état d'exception*, *la tragédie*, *la science-fiction*, *l'érotisme*, ayant comme base théorique des auteurs tels comme Hannah Arendt, Susan Neiman, Terry Eagleton, Giorgio Agamben, George Bataille, et d'autres. J'ai comme propos identifier les points spécifiques communs parmi ces ouvrages, en y comprenant, surtout, la forme indépendante, sans la penser comme inséré dans un seul modèle, mais en liant ces ouvrages entre eux, vérifiant leur importance pour faire penser le thème du Mal dans la littérature brésilienne tout au long du XXe siècle.

Mots-clés: Mal. Tragédie. Théodicée. Mimesis. État d'exception. Langage. Érotisme. Littérature Brésilienne. Philosophie.

RESUMEM

El objetivo de esta tesis es analizar la representación del fenómeno del Mal en la novela brasileña desde la publicación de *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos hasta *Não verás país nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão. Además de estas dos novelas, son analizadas, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector; *A porteira do mundo* (1967), de Hermilo Borba Filho y *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar. El objetivo principal es reflexionar acerca de la presencia del Mal en sus diferentes desdoblamientos en los mencionados autores, bajo el punto de vista de la mimesis, abordando su influencia en el plan político, social, humano, filosófico, etc. Así, discutimos, de modo interdisciplinar, conceptos como estado de excepción, tragedia, ficción científica, erotismo, utilizando como soporte teórico Hannah Arendt, Susan Neiman, Terry Eagleton, Giorgio Agamben, George Bataille, entre otros. La propuesta es identificar puntos específicos y comunes entre las obras, comprendiéndolas, sobre todo, de manera independiente, sin pensarlas cerradas en un único modelo, pero conectándolas como importantes para pensar el Mal en la literatura brasileña a lo largo del siglo XX.

Palabras-llave: Mal. tragedia. Teodicea. Mimesis. Estado de excepción. Lenguaje. Erotismo. Literatura brasileña. Filosofía.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 SOBRE TRABALHAR O MAL.....	10
1.2 O PERCURSO.....	12
2 VISÕES DO MAL	15
2.1 DO MAL E SUAS VISÕES.....	15
2.2 DO INIMAGINÁVEL E DO INDIZÍVEL.....	24
3 ANGÚSTIA: A IRONIA DO MAL	35
3.1 O QUE ÉS TU?	35
3.2 O DISPÊNDIO SIMBÓLICO E A REIFICAÇÃO	39
3.3 AS FICÇÕES DAS FICÇÕES	52
3.4 TAT TWAN ASI — ISTO, ÉS TU	69
3.5 CONTRAPONTO	75
4 GRANDE SERTÃO: VEREDAS — ENCRUZILHADAS DO MAL, DA TRAGÉDIA, DA VIOLÊNCIA	80
4.1 O CAMINHO ESTÁTICO DA ANGÚSTIA	80
4.2 TODAS AS ENCRUZILHADAS DO MUNDO	87
4.3 APESAR DE TUDO, UMA TRAGÉDIA.....	101
4.4 CONTRAPONTO	116
5 CLARICE LISPECTOR: A PAIXÃO SEGUNDO G.H., O MAL E O CAMINHO DA LINGUAGEM	123
5.1 O PRÓLOGO DO ENCARCERAMENTO	123
5.2 EPIFANIA E EXPERIÊNCIA DO HORROR.....	133
5.3 CONTRAPONTO	154
6 A PORTEIRA DO MUNDO — HERMILO BORBA FILHO E AS TRAGÉDIAS DO SER	159
6.1 O TRAJETO DA DANAÇÃO E DA ANGÚSTIA	159
6.2 UM MUNDO DE CALÚNIAS.....	176
6.3 CONTRAPONTO	193
7 A MEDIDA EXATA DA CÓLERA — A PASTORAL ESCAPISTA DE RADUAN NASSAR	198
7.1 AS TREVAS QUE PRODUZIMOS.....	198
7.2 MINÚCIAS DE UMA PASTORAL MALOGRADA.....	202
7.3 A VIOLÊNCIA COMO SOLUÇÃO E REDENÇÃO.....	216
7.4 CONTRAPONTO	224
8 NÃO VERÁS PAÍS NENHUM — ESTADOS DE ESTADOS DE EXCEÇÃO	228
8.1 UMA PEQUENA REFLEXÃO SOBRE AS DISTOPIAS	228
8.2 SOUZA: VIOLÊNCIA E HISTÓRIA.....	235

8.3 FACETAS DA MÍMESIS EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM: O ENCONTRO DA VIOLÊNCIA EM DUAS REALIDADES.....	249
8.4 CONTRAPONTO	263
9 CONCLUSÃO	267
REFERÊNCIAS	275

1 INTRODUÇÃO

1.1 SOBRE TRABALHAR O MAL

O trabalho crítico-teórico é sustentado entre a ambição e o desafio. E também da consciência que desenvolve acerca de suas próprias limitações e do quanto elas se constituem como pontos de igual importância para o desenvolvimento da análise. É a partir das limitações que, e não somente do anseio em iniciar uma caminhada, os horizontes tendem a ficar mais claros ao saber do quão amplo eles podem realmente ser. A ambição e o desafio estão interligados para, a cada palmo de horizonte alcançado, sustentarem o ímpeto da pressa e do perigo. Não se inicia uma viagem às cegas, e o planejamento do que pode vir a acontecer ao longo dela é que justifica a prudência.

Reconhecendo que os tempos sombrios não são somente aqueles de extrema agudeza na jornada humana, mas parafraseando Jorge Luis Borges, ter em mente de que eles são cotidianamente sombrios, o estudo sobre o mal e suas implicações, para nós, passa ao longe de ser mero coquetismo acadêmico ou curiosidade erudita. No grande oscilar da História, vemos velhos esqueletos (que ainda caminham celeremente pelo mundo) se debatendo para manterem seu *status*: seja o discurso sexista, o conservadorismo em suas várias facetas, o fascismo e suas máscaras, a velha repressão em “defesa da democracia e de suas instituições”, o escárnio recorrente frente às reivindicações humanistas e a desqualificação de tudo que pretende estabelecer um equilíbrio.

Permanecendo o caos, o que é algo intrinsecamente humano, a perenidade dos tempos sombrios faz com que não imaginemos que o progresso tecnológico irá salvar a ordem das coisas tão somente por suas conquistas. Ou nas boas intenções daqueles que as detêm e nas promessas dos que são frequentemente reconduzidos ao poder, apontando sempre a justiça como sua bandeira enquanto o desequilíbrio aumenta, em ciclos. Estudar o mal é como monitorar os movimentos sísmológicos após os eventos de 1755 em Lisboa. Mas também é não acreditar que é puro fatalismo ou energia primária que se manifesta por meio da explosão dos instintos e depois se acomoda como areia revolvida no fundo do mar. O mal está cada vez mais presente e indiscriminado e ninguém pode se dizer livre de sua influência.

As reflexões sobre o mal dentro do romance brasileiro frequentemente se fazem de forma sutil e direcionadas dentro do espírito da época em que se situam, e talvez seja essa mesma sutileza que tenha feito com que nossa fortuna crítica acerca do tema ainda esteja muito aquém do necessário para que seja estabelecido um estudo específico. Até mesmo porque nossa herança historiográfica quase sempre promove equívocos por conta de seus pendores taxonômicos, incapazes de adentrarem nas entrelinhas e possibilitarem um leque mais amplo de interpretações.

A escolha por romances que abrangessem um período específico (1936 a 1981, no caso), antes de atender a critérios especificamente historiográficos, tem como finalidade compreender o diálogo com fases tão difíceis da política brasileira (Estado Novo e Golpe Militar), e do quanto se aproximam e distanciam de uma abordagem direta da realidade e da percepção do mal que tais situações acabam por suscitar, inevitavelmente. Optar por autores em sua maioria presentes no cânone literário nacional atende a um pensamento de oferecer visões renovadas acerca de seus romances, dentro da proposta de análise.

Vale ressaltar que sendo um trabalho multidisciplinar, teoricamente há uma confluência de autores que escreveram sobre o fenômeno do mal em suas diversas manifestações. Em cada romance estudado há uma linha de pensamento definida o que não impede, em termos gerais, a existência de correspondências entre eles. Observamos esse procedimento para respeitar as características específicas das análises de cada obra, como apontaremos mais adiante.

Repensar o mal continuamente faz com que não nos dobremos aos monumentos, ao esquecimento e a revisionismos baratos, que estejamos sempre alerta como o “Anjo da História” imaginado por Walter Benjamin, com o olhar assustado sempre a vigiar todos os nossos momentos de barbárie. Tão perene quanto os dias dos tempos sombrios, ela é quem nos põe sob o crivo dos questionamentos permanentes acerca do nosso movimentar-se no mundo. As novas formas de dominação sempre vão buscar no passado inspiração para se constituírem de modo mais sutil, na esperança de passarem despercebidas. Então o horror será experimentado com mais medo, um medo transfigurado pela anestesia dos simulacros e das simulações, dos fenômenos extremos. Fenômenos estes que serão percebidos e sentidos com maior agudeza.

Compreender essa agudeza foi o que nos incentivou à ambição e ao desafio de estudar a percepção do mal em tempos que, queiramos ou não, ainda reverberam em nossa época, e se constituem como elementos conflituosos que exigem reflexão constante para que os ecos da barbárie não aumentem de ressonância, pois assim acontecendo, antecipará nossa desagregação como seres humanos, por conta da incapacidade de ressignificarmos as sombras perenes de todos os tempos os quais vivemos.

1.2 O PERCURSO

Como dissemos logo acima, a escolha do *corpus* não contemplou critérios historiográficos, mas sim a vontade, e até mesmo necessidade, de repensar obras canônicas sob a ótica da temática estudada. Tal iniciativa visa atender a nossa compreensão de que tais obras, cada uma ao seu modo e em sua época, acabaram por deixar marcas e influências na reflexão e representação do mal. Ainda assim, quaisquer tentativas nossas aqui de promover uma única linha de raciocínio crítico-teórico redundariam em fracasso, uma vez que a diversidade de interpretações exige uma miríade de ferramentas de pensamento para abarcar a pluralidade de leituras e considerações.

Tal pluralidade, contudo, não anula o diálogo entre as obras e aqui, embora não tenhamos a pretensão de empreender um trabalho de literatura comparada, ele transparecerá a partir das convergências assinaladas por conta das abordagens que cada qual faz sobre o mal. Por conta disso o aparato teórico de cada romance aparece com seus diferenciais específicos, embora ocorra coincidir em determinados autores. Porém, atendendo a uma questão meramente didática, um breve esclarecimento sobre a reflexão sobre o mal se fez necessária, na qual usamos: *Repensar o mal — da ponerologia à teodiceia*, de Andrés Torres Queiruga (2011), *O mito de Sísifo*, de Albert Camus (2010), *O mal no pensamento moderno — uma história alternativa da filosofia*, de Susan Neiman (2003), *Retratos do mal*, de Denis Rosenfield (2003).

Foi fundamental também, num primeiro momento, a utilização de obras como *A literatura e o mal*, de Georges Bataille (1989), *El mal — o el drama de la libertad*, de Rüdiger Safranski (2002), *A transparência do mal — ensaio sobre fenômenos*

extremos, de Jean Baudrillard (1996). Seguindo adiante, na breve explanação sobre o inimaginável e o indizível, o caminho que trilhamos conta com *Images in spite of all — four photographs from Auschwitz*, de Georges Didi-Huberman (2012) e a *Trilogia do controle*, de Luiz Costa Lima (2006), que nos ajuda a fundamentar os sentidos do dizer o indizível, em face de todos os movimentos do mal ao longo do século passado e a força do controle do imaginário sobre o observar, o perceber, o sentir e todas as diversas maneiras de enunciação.

Nosso percurso analítico se inicia com *Angústia*, de Graciliano Ramos e partimos de um ensaio de Otto Maria Carpeaux, *Visão de Graciliano Ramos*¹ para traçar o desenrolar de nossa análise, que se baseia tanto no conceito de *kairos*, que encontramos em *A sensibilidade apocalíptica*, de Frank Kermode (1997), como na *noção de dispêndio*, explanada em *A parte maldita*, por Georges Bataille (2013).

No capítulo seguinte, analisamos *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector e, iniciamos nossa reflexão a partir de *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche (2011) e de *O desespero humano*, de Sören Kierkegaard (1979). A análise continua compreendendo a percepção do mal com o *caminho para a linguagem* que a escritora constrói, e para tal nos baseamos em obras de Giorgio Agamben, como *O aberto* (2013) e *Infância e história* (2005). Questionaremos a definição de *epifania* frequentemente apontada como algo positivo na obra clariceana, usando outra obra de Agamben, *Estâncias* (2012), desembocando na reflexão acerca da experiência do horror e do mal dentro do romance.

Em nossa análise do romance *A porteira do mundo*, de Hermilo Borba Filho, traremos também *O conceito de angústia*, de Sören Kierkegaard (2010), bem como outra obra sua, *A repetição* (2009). Hannah Arendt embasa nossa análise política sobre a vivência do homem em uma ditadura e para tal usamos *As origens do totalitarismo* (1990) e *A condição humana* (2014). Utilizamos também *Nudez* (2015) e *A potência do pensamento* (2015), ambos de Giorgio Agamben, para efetuar uma reflexão sobre a figura do *caluniador* e do caráter de *festa* presente no imaginário que rompe as barreiras da cotidianidade frente à luta contra a opressão.

Para a análise de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, iniciamos nosso pensamento com o texto de Hannah Arendt na qual ela discorre sobre a humanidade

¹ Presente na edição comemorativa do romance.

em tempos sombrios, recorrendo a Lessing, e que faz parte de *Homens em tempos sombrios* (2015). Depois partimos para a interpretação do romance como uma *pastoral malograda*, nos valem de Jean Delumeau e *O que sobrou do Paraíso?* (2003). Obras como *Meios sem fim* (2015) e *A comunidade que vem* (2013), de Giorgio Agamben são fundamentais para analisarmos o espectro político do romance. Para pensarmos a violência como *solução e redenção*, nos valem de Georges Bataille e suas considerações presentes em *O erotismo* (2013).

2 VISÕES DO MAL

2.1 DO MAL E SUAS VISÕES

“O mal é legião”². Quando decidimos pelo objeto de nossos estudos já tínhamos em mente a dificuldade e os questionamentos que o mesmo suscitaria, mas cremos que seguir adiante não corresponderia atender a alguma moda em voga, senão às necessidades de nossos tempos, sempre pródigos em exemplos que reclamam nossa reflexão permanente. Mas, a compreensão acerca da multiplicidade do tema, lembramos a observação de Andrés Torres Queiruga:

Existe o mal padecido e o mal infligido, o da enfermidade e o do crime, o individual e o coletivo, o da catástrofe natural e o da traição do ou ao amigo; o mal de algum modo tolerável e o sufocantemente intolerável, o que parece ter um sentido e o que se mostra irremediavelmente absurdo. Há o mal visto à altura humana e o que intuímos no sofrimento animal ou mesmo nas catástrofes naturais. (QUEIRUGA, 2011, 15)

Do “inapropriado” do singular aos problemas de muitos males a serem reconhecidos, há a problemática de se entrar em um labirinto no qual todos eles nos trariam desviando do nosso foco, mas a proximidade com ele é inevitável uma vez que a partir da *experiência comum* que todos temos do *mal*, e não podemos negá-lo, em absoluto. Como lembra Georg Büchner, “Pode-se negar o mal, porém não o sofrimento”³, e uma das faces do sofrimento é justamente o horror. Do sofrimento e da estupefação frente às diferentes maneiras de o mal expressar-se (ou antes, ser exprimido), transitamos desde as concepções da *teodiceia* ao pensamento do *mal radical* e de sua banalidade. Muito embora estejamos nesse caminho é óbvio que focamos as suas implicações dentro dos horizontes da modernidade e de suas implicações na pós-modernidade tendo em vista, principalmente, o período no qual se situam as obras analisadas.

Os romances que selecionamos não obedecem somente à *multiplicidade do mal*, em sua pluralidade de significações do fenômeno, também obedecem à suas

² Xavier Tilliet, Aporétique du mal et de l’esperance, in: *Teodicea oggi?*

³ A morte de Danton.

especificidades. Para não seguirmos uma aleatoriedade que seria prejudicial, e sem pretensões taxonômicas, fazemos uso das colocações terminológicas de Queiruga, que assim dispõe sobre as abordagens do mal e sobre as quais incidem outros aspectos que serão vistos mais adiante, que constituem o caráter intrínseco dessa pluralidade de significados constantemente ampliados sem, contudo, desmanchar-se num mar de confusões ou numa cama de Procusto conceitual. Desta forma, observamos:

1) A *ponerologia* (do grego *ponerós*, “mal”) deve constituir um tratado do mal *em si e por si mesmo*, com precedência estrutural a toda opção religiosa ou não religiosa. Numa cultura autônoma, esse é o procedimento normal diante de todo problema *humano* fundamental, como a liberdade, a consciência ou a culpa. A primeira coisa a fazer é elaborá-los em sua estrutura comum, e só depois terá sentido introduzi-los no debate de suas implicações religiosas ou não religiosas, que — repito — têm já o caráter de respostas distintas a um problema que é comum.

2) A *pisteodiceia* (do grego *pistis*, “fé”, aqui no sentido amplo, filosófico e relativo à cosmovisão, de configuração da própria existência). Não indica um estado concreto, mas antes uma mediação necessária, na medida em que esclarece a necessidade comum de uma mediação metódica para “justificar” a resposta ou a “cosmovisão” que, de modo mais ou menos explícito e meditado, todos nós adotamos perante a realidade do mal. Exemplos de “pisteodiceia”, e bem por isso tão necessitados de se justificar, são tanto a postura de Sartre, quando proclama que o mal torna o mundo absurdo, quanto à do agnóstico, que diz não saber que partido tomar, ou a do fiel religioso que, apoiado em sua fé no Divino, afirma que o mal não anula o sentido de sua vida.

3) A *teodiceia* emerge então como a “pisteodiceia cristã”, isto é, como *uma* entre outras. De sorte que mostra uma dupla especificidade: por um lado, aparece numa relação de união e diferença com as demais pisteodiceias religiosas, às quais se liga com certo “ar de família”; e, por outro, em diálogo crítico com as não religiosas ou com as agnósticas [...] (QUEIRUGA, 2011, 33, 34) (grifos originais).

Esta classificação do pensador galego engloba, de alguma forma, a categorização de Denis Rosenfield acerca dos modos de dizer o *mal*, que parte das assertivas aristotélicas sobre as formas de enunciação⁴. Formas que vão sendo trabalhadas e moldadas ao longo do tempo pelo imaginário e seu controle, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, que funda o desencanto com o mundo de maneira mais aguda até o descalabro frente aos eventos da Segunda.

Importante observar que por mais que se encontrem elementos da piteodiceia ou da teodiceia eles vão, ao longo do século passado, diluindo-se aos poucos, enrodilhando-se nos conceitos ponerológicos, principalmente quando este toma um viés que se debruça com mais atenção às implicações do mal no plano político que traz consigo ainda mais esse caráter da multiplicidade de manifestações e interpretações que se intensificaram notadamente a partir das observações de Hannah Arendt acerca da banalidade do mal. Porém, não tendo escrito necessariamente uma obra que estudasse as implicações desse mal banal ou radical além da realidade objetiva (e do qual trataremos mais especificamente mais adiante), ficamos apenas com o pensamento de Georges Bataille que, em *A literatura e o mal*, discorre sobre ele de forma diversa daqueles que buscavam tão somente uma teodiceia ou uma piteodiceia. Ainda que ele transite quase tão somente no plano ponerológico, oferece um conceito quase místico do fenômeno do mal, compreendendo-o, sobretudo, como algo que pode ser compreendido e transformado a partir do seu caráter transgressor.

Se o mal é algo que evoca o inescapável, a impossibilidade de fuga, para Georges Bataille, ele vai nos impulsionar para uma compreensão transformadora do mal em algo sagrado e sublime, por meio da transgressão. A transgressão é a transcendência com a ajuda do mal, e seu sentido original estará entre uma passagem da “última fronteira terrestre”, e a despedida da mera conservação própria, suas virtudes e seus cálculos. Como lembra Rüdiger Safranski (2002, 210), significa “apurar a vida” ao invés de aproveitá-la, lançando para longe quaisquer formas de utilitarismos e funcionalidades no que diz respeito à expressão ficcional. Como escreve Safranski:

⁴ Os contextos proposicionais que Rosenfield elenca são: 1) a doença; 2) *uma catástrofe natural*; 3) a morte; 4) “*crimes*” *contra o meio-ambiente*; 5) experiências genéticas; 6) violência; 7) guerras; 8) *uma vontade maligna*. (cf. Retratos do mal, cap. 1, *Dos modos de se dizer o mal*, pp. 35-46).

Los “malos” que admira Bataille son artistas como Sade, Poe o Flaubert, cuyas vidas arden de pasión, que se sacrifican a su arte, que se niegan a poner sus obsesiones al servicio de nada. Se interesan por los instantes extáticos, en ningún caso quieren erigir su vida y su arte de manera que sean buenos para algo. No quieren ser útiles. El principio de la utilidad es para ellos el horror. La utilidad esclaviza. La vida verdaderamente humana está ahí para malgastarla, sacrificarla, ponerla en juego, agotarla. (SAFRANSKI,, 2011,210)

Bataille cita Sartre⁵ (1989,154) para exemplificar a experiência do Mal como um “*cogito principesco*” que “descobre à consciência sua singularidade em face do Ser”. Tal singularidade varia desde a *vontade da destruição de si*, que ele aponta presente no Marquês de Sade e da *liberdade soberana da morte*, encontrada em Franz Kafka e em Genet desemboca no *mal sórdido* que, em sua concepção, chega ainda mais a essa soberania por ele evocada. Assim, ele diz que:

A soberania é o poder de se colocar, na diferença para com a morte, acima das leis que asseguram a manutenção da vida. Ela só difere da santidade, o santo sendo aquele que atrai a morte, enquanto que o rei atrai acima dele. Por outro lado, nós jamais devemos esquecer que o sentido da palavra “santo” é “sagrado”, e que sagrado designa o interdito, o que é violento, o que é perigoso, e de que o contato revela o aniquilamento: é o Mal. (BATAILLE,1989, 159, 160)⁶

Por mais que o banal advindo do radical se alie à burocratização das formas de violência, Agamben nos traz a figura do *homo sacer* e do quanto o seu conceito é importante para a compreensão desses sistemas que se legitimam pela transparência de seus procedimentos, que ganham ares de legalidade transformando o crime e o horror em algo ainda mais cotidiano, valendo-se daquela ilusão da abolição dos extremos. A intuição de um *sagrado* e sua relação com fenômenos tão extremos é o que sustenta a possibilidade da construção de uma narrativa que subverta a ordem do inimaginável e do indizível. Baudrillard diz que:

⁵ No capítulo sobre Jean Genet.

⁶ Sobre o caráter do *sagrado*, Giorgio Agamben tem seus estudos do *homo sacer*, que nos é de grande valia nos capítulos de análise.

Tal é o privilégio dos fenômenos extremos e da catástrofe em geral, compreendida como aspecto anômalo das coisas. A ordem produz catástrofe: é a afinidade de todos esses processos entre si e sua homologia com o conjunto do sistema. Isso é a ordem na desordem: todos os fenômenos extremos são coerentes entre si, e o são com o conjunto. Isso significa que é inútil apelar para a racionalidade do sistema contra suas excrescências. A ilusão de abolir os fenômenos extremos é total. Estes se tornarão cada vez mais extremos à medida que nossos sistemas se tornem mais sofisticados. Felizmente, aliás, porque são sua terapia de vanguarda. Nos sistemas transparentes, homeostáticos ou homeofluidos, já não há estratégia do Bem contra o Mal, só há a do Mal contra o Mal — a estratégia do pior. (BAUDRILLARD, 1996, 74,75)

Tal estratégia se vale de uma reconstrução mítica constante, alimentada pelos *media* que contrapõe e frequentemente ratifica o crime transformando-o em mito, colocando ponto final em sua realidade histórica e depois procurando o esquecimento, algo impossível e que é substituído pela recusa que em teoria daria base para o controle do imaginário sustentar as indizibilidades. Para Agamben “O fundamento da violência é a violência do fundamento” (2006, 143), sustentada, sobretudo, a partir da ambiguidade do *sacer* e do *sacros*, de seu caráter abjeto e ignominioso e augusto. Daí sua convergência com o pensamento baudrillardiano ao compreender que este sistema transparente encontra no mitologema sacrificial e violento que a alicerça na sacralidade dessa própria violência, autorregulada em sua estrutura. A violência, assim, consiste em uma “produção histórica do homem” (idem, 142) que traz implícita em si a concepção da relação entre natureza e cultura, no *logos* e na vivência em que o homem baseia sua humanidade.

Para Agamben, a absolução completa da humanidade, possível apenas no fim ou de uma forma que permanece subtraída, em parte, à indizibilidade, está ligada a:

Uma fundação completa da humanidade em si mesma deveria, em vez disso, significar a definitiva eliminação do mitologema sacrificial e das ideias de natureza e de cultura, de indizível e de dizível que nele se fundam. Até mesmo a sacralização da vida deriva, de fato, do sacrifício: ela nada faz, deste ponto de vista, além de abandonar a

vida nua natural à própria violência e à própria indizibilidade, para fundar então sobre esta toda regulamentação cultural e toda linguagem. (AGAMBEN,2006, 143) (grifos originais)

Da *inaturalidade* da violência humana à sua banalização, quase sempre com alguma justificativa, seja pela *pureza racial* evocada pelos nazistas, seja pela *reparação* — como a alegada por Frantz Fanon em *Os condenados da terra* —, cujos argumentos morais não são meras *ideias*, que Hannah Arendt⁷ rebate lembrando a *materialidade* que elas assumem, interferindo no mundo. Quando a banalidade do mal se instala e opera, desafia as palavras e os pensamentos, obnubilando até mesmo nossas concepções de responsabilidade pessoal e daí começa-se a construir os vácuos de linguagem que dão origem aos problemas do dizer e do enunciar. Problemas que residem na angústia da *situação-limite* que marcam de maneira ainda mais poderosa o mundo após a Primeira Guerra e ainda mais depois de 1945. Não somente o recrudescer do totalitarismo — seja de qual ideologia fosse —, mas principalmente a capacidade de industrialização das formas de extermínio por meio de um meticuloso sistema suportado tecnologicamente. Essa onipresença do mal, não importa que estejamos em um sistema fascista ou comunista, nem em uma democracia liberal, ele estará lá, remete à angústia constante do *ser-para-a-morte*, agora somada ao medo de que o que era até então impossível, se repita. Susan Neiman (2003, 292) lembra as palavras de Jean Améry, sobrevivente do *Holocausto*: “A palavra morte em todos os lugares totalmente dominados pela realidade”, e o quanto ela por mais que seja enunciada como forma de evocar o não esquecimento na vã e paradoxal tentativa de livrar-se de suas próprias lembranças relembando-as.

Ainda que não vivenciemos a experiência dos campos de concentração há que se anotar que a problemática que eles trouxeram, em matéria de *modus operandi*: estando cada vez mais vinculada à prática política e econômica, vamos percebendo que se não há mais a produção seriada de cadáveres um de seus procedimentos, em nome da obediência e do silenciamento, é a fabricação cada vez maior de pessoas lançadas à morte em vida, tais quais os *Musselmänner*⁸ dos

⁷ Em *Da violência*.

⁸ O termo, esclarece Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, traduzido literalmente como “muçulmanos”, refere-se àqueles prisioneiros que, em estado de choque ou inanição, viviam prostrados como muçulmanos fazendo suas preces.

campos, metaforicamente agora transformadas em figuras sem alma e vontade, zumbis vulgares de filme de terror. A tecnologia encobre a cultura e seus próprios logros por conta do *mito fundacional negativo* que Auschwitz e seus congêneres acabaram representando para o niilismo presente ainda mais forte na cultura ocidental. Safranski assinala que:

Desde Auschwitz, el progreso de la cultura se mide por la distancia que ésta marca frente a las posibilidades de horror inherentes a ella. Ya no se mide, pues, por una idea del ser perfecto, sino por la posible nada del infierno moral. (SAFRANSKI,2002, 228)

As possibilidades do horror, se as correspondermos à classificação proposta por Rosenfield, antes de se configurarem como fenômenos pós-modernos, já trazem em si elementos dessa época última. Mas os fatores ponerológicos são preponderantes e assumem uma virulência, no sentido que Jean Baudrillard dá, de abrangência por meio do contágio e que fomenta a negatividade contemporânea que remete àquela *parte maldita* preconizada por Georges Bataille, algo que não podemos simplesmente negar por significar o dispêndio de nossas energias vitais cujo expurgo representaria nossa própria morte. Não sendo mais de natureza moral o princípio do Mal, devemos nos ater ao seu aspecto de desequilíbrio e de estranheza, do quanto ele alimenta uma vertigem arraigada na irredutibilidade, nos processos e antagonismos formadores de “*paraísos artificiais do consenso*”, estes sim, de acordo com Baudrillard, verdadeiros princípios de morte.

Esta pulsão negativa quase sempre é negada por pensadores contemporâneos de orientação cristã, tanto católica quanto protestante⁹, que veem em Deus a suprema figura do *Antimal*, apostando na permanência das teodiceias como elementos sustentadores da fé em meio ao absurdo agora reinante. Por isso vamos encontrar na *pisteodiceia*, na visão de Queiruga, um caminho de mediação, pois, para ele:

A ponerologia, assumindo de forma crítica e expressa a mudança de paradigma introduzida pela Modernidade, insistiu na necessidade de uma formulação verdadeiramente *secular* do problema do mal e, como consequência, de tomá-lo em seu caráter universalmente

⁹ Recorremos, neste caso a pensadores como o espanhol Andrés Torres Queiruga e o francês Étienne Borne.

humano. Põe assim em relevo que não se trata de um problema setorial, que afete somente a um grupo determinado; e, muito concretamente, o liberta da hipoteca histórica de uma abordagem imediatamente religiosa. Todo homem e toda mulher, pelo fato de o serem, veem-se confrontados com o duro desafio do mal. Desafio este que a reflexão filosófica — confirmando tanto a experiência mais elementar e cotidiana como a visão científica consciente da autonomia cósmica e humana — mostra como incontornável por ser resultado da *finitude* do mundo, de qualquer mundo.

Insistir na pisteodiceia significa levar a sério esta consequência, recordando que o caráter universal do desafio assinala igualmente a *universalidade da tarefa*. O mal convoca a todos para lutar numa frente comum: a de encontrar resposta que, apesar dos terríveis e infundáveis convites do mal, permitam viver sem sucumbir ao absurdo e sem se render no esforço por reparar os estragos e buscar as melhoras possíveis. Concentrar-se no próprio, dialogando e colaborando com os demais, apresenta-se, então, como o verdadeiro estilo, longe da polêmica e da apologética. Será, ademais, a melhor maneira de romper com os lugares-comuns que, por virem de uma situação generalizada no passado, estão estendidos demais e desfrutam de uma aparente evidência. (QUEIRUGA, 2011, 101) (grifos originais)

É uma visão obviamente otimista que não leva em consideração que as teodiceias — sempre ressignificadas sob diversas formas — respondem a necessidades humanas muito profundas, mas não de suas estabilidades. Somente depois de o *impossível* ter acontecido é que a filosofia contemporânea repensa explicitamente o mal. Por mais que as teodiceias teimosamente continuassem a existir, *elas não eram pensadas*, sequer a partir das contribuições dadas no passado. O que subsistiria sempre seria o absurdo, aquele mesmo percebido e materializado por Albert Camus em um romance como *A peste* e descrito em *O mito de Sísifo*. Ao fugir da nomeação do *inimigo* na narrativa citada, que lhe rendeu críticas de evasão moral ou de uma resposta vazia, generalizou a questão, demonstrando que não somente este ou aquele evento específico e representativo do mal no século passado que tornava o mundo alvo do absurdo, mas que ele todo passava a consistir como palco do mesmo. Para Camus, “O absurdo [...] fixa seus

limites, porque é impotente para acalmar sua angústia” (2010, 61), e mais adiante dirá que:

O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar. O absurdo é sua tensão mais extrema, aquela que ele mantém constantemente com um esforço solitário, pois sabe que com essa consciência e com essa revolta dá testemunho cotidianamente de sua única verdade, que é o desafio. (CAMUS, 2010, 67)

O esgotamento da transcendência irá, cedo ou tarde, impulsionar o homem e sua angústia para os limites, as situações terríveis que provocarão seu desejo de auto aniquilação, uma vez que não há mais a possibilidade de encontrar no mundo algo que seja supostamente inofensivo. E se aquele *inimigo* recorrente que nunca cessa de vencer, ao qual Walter Benjamim sempre se refere, o que há para lamentarmos ou pensarmos ou ceder à máxima de Wittgenstein de que sobre o que não se pode falar, deve-se calar?

A eterna luta pelo testemunho que teima em subsistir a qualquer arte do esquecimento assume o lugar desse vácuo deixado pela morte da transcendência, e faz com que ainda que estejamos imersos dentro do mal que nos assola como demônios sempre a espetar nossa consciência, alertando-a para o absurdo dos círculos tremendos nos quais nos movimentamos com alarido e frequentemente sem nos darmos conta de nossos próprios infernos de projeções mentais e realizações atroztes que depõem contra nossos projetos pessoais de sanidade. O espaço do inimaginável e do indizível se constrói a partir dos gatilhos que nos vitimizam, da fumaça que se eleva das chaminés levando almas, do cinismo passivo que vestimos ao lidarmos com as repressões e opressões diárias que deixamos passar.

Paul Celan, escreve, em *O meridiano*¹⁰ que “a majestade do absurdo, [...] testemunha a presença do que é humano”. (2009, 170) e citando Büchner diz que a palavra é o que rompe o arame que não se curva mais diante dos “pilares nem dos cavalos da batalha da História” (idem). A História traz os cadafalsos e o inesperado que provoca a estupefação diante do inimaginável. De estranheza em estranheza a

¹⁰ *O meridiano* foi o discurso proferido por Celan quando recebeu o Prêmio Georg Büchner de 1960. Os trechos aqui citados estão em *Cristal* (2009) antologia poética organizada e traduzida por Cláudia Cavalcanti e publicada pela Editora Iluminuras.

linguagem percorre *descaminhos* e a despeito do nosso movimentar-se em meio ao mal funda a estrada pavimentada que, por mais que seja bombardeada ou interdita, insiste em mostrar a saída para o silêncio forçadamente conivente do susto e do horror. O poeta romeno relembra que Büchner, que já citamos aqui, em *Leonce und Lena* fala do tempo e da iluminação que não reconhecemos, de nossas fugas para o paraíso sempre interrompidas, sempre aparecerão autômatos a tecer loas à tecnologia como algo salvador, quando na verdade estão nos espreitando para mesmerizar nossas vidas e anestesiá-la realidade, enquanto o absurdo vai invadindo e se instalando em cada momento de nosso cotidiano.

Quando nos propusemos a estudar o *Mal* em toda sua multiplicidade pensamos, sobretudo na luta diária contra o absurdo e do quanto nós, como Büchner e Celan, e como os autores que analisamos, lutaram contra as ferraduras repletas de pregos dos cavalos de batalha da História. Do quanto a violência proporcionou delírio e insanidade, tortura e morte, medo e horror e quis espalhar o silêncio como única solução palpável para se sobreviver a isso.

A suspensão do indizível pela abolição (ou descarte daquilo outrora considerado inimaginável) é o mecanismo da *mímesis* para não permitir o silêncio que anula o senso de reconhecermos o absurdo de nossa própria existência em meio a um mundo já perdido, e possibilitar ainda mais a impossibilidade do esquecimento.

2.2 DO INIMAGINÁVEL E DO INDIZÍVEL

A percepção do mal em nossa época passa principalmente pelas instâncias de sua radicalização e de sua banalidade, como já sabemos por meio de Hannah Arendt e de outros estudiosos que se debruçaram sobre tal problemática. Daí que a banalização do mal, quando ele começa a agir por meio de trâmites de cotidianização e de burocratização, é o que superlativiza o horror e coloca a verbalização da sua experiência em xeque.

Pode-se pensar que o inimaginável remeta sempre ao indizível, como força de algo que redundará no inexprimível que não seria alcançável pela mimesis. Porém, para Georges Didi-Huberman, que discorre sobre as imagens capturadas por concentrados de Auschwitz, o inimaginável pode ser assim pensado:

“Unimaginable” was a necessary word for the witness who forced themselves to tell, as it was for those who forced themselves to hear them. [...] Unimaginable is a tragic word: it concerns the intrinsic pain of event and the concomitant difficulty of being transmitted.¹¹ (DIDI-HUBERMAN, 2012, 63)

Desta maneira podemos admitir que a expressão daquilo que poderia adentrar no terreno da indizibilidade vai contra a esperada tentativa de silenciamento ou coerção promovida pelo controle do imaginário. O inimaginável inicialmente consiste em algo que seja comum a todos (a incapacidade de quem está de fora conceber o horror — à exceção daqueles que concebem a ideia que o gerará); é justamente o surgimento do que era considerado inexprimível que provocará o *estranhamento*. O inimaginável passa a ser, assim, o ponto inicial para que a mimesis se estabeleça, como podemos lembrar a assertiva de Paul Celan acerca do futuro da poesia [lírica] depois de Auschwitz em resposta à polêmica iniciada por Adorno e que provoca a retratação do pensador alemão sobre seu pensamento de que ela se tornara uma experiência impossível.

Impossível ou inconcebível a experiência do real de um mal banal em seu sentido mais extremo, seja em um campo de concentração nazista, um *gulag* soviético; os africanos e as constantes violações de seu continente, um sobrevivente das atrocidades japonesas ou um remanescente das bombas atômicas lançadas pelos americanos; seja um prisioneiro das ditaduras militares sul-americanas, atenderá aos processos da fidedignidade, como algo que faz um retorno à realidade objetiva em franca oposição aos mecanismos da mimesis de produção. Tal movimento representa um duro golpe das mais otimistas utopias e fomenta por sua vez a genuinidade das distopias que se propõem a imaginar um mundo de

¹¹ “Inimaginável” foi uma palavra necessária para as testemunhas, pois as forçaram elas mesmas a dizer, assim como o foi para aqueles que foram obrigados eles mesmos a ouvi-las. [...]. Inimaginável é uma palavra trágica: diz respeito a uma dor intrínseca do evento e a dificuldade concomitante de ser transmitido. (Tradução nossa).

representações nas quais as variadas facetas do mal em suas manifestações mais atualizadas comparecem na construção do ficcional.

É sobre a compreensão do *terrível* que a mimesis que produzirá as percepções do mal se assenta. Fruto de uma compreensão estranha do Belo, aquele ao qual Rilke se refere na sua Primeira Elegia¹² também com a consciência cuidadosa de que as imagens que circulam em algum momento serão colocadas no patamar de mercadorias, como assevera Didi-Huberman:

[...] Yet the myriad of lies that are constantly uttered will never prevent words from being that which is most precious to us. The same goes for image: yes, images lie. But not all do, not about all things, and not all the time. When Gérard Wajcman¹³ observes that "today there is a bulimia of images" and of lies, he does no more than state a sad banality with which we are all confronted (and that I myself evoked when speaking of a "world, full, almost choked, with imaginary commodities"). It is true that today the terrible — war, civilian massacres, mass graves — has itself become a commodity by means of interposed images.¹⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2012, 69)

A essa "bulimia de imagens", observada por Wajcman, sobrepõe-se o trato do indizível que será percebido na economia verbal da produção mimética deste terrível. Prolíficas na realidade objetiva, prontas a atender ao fetiche por narrativas visuais, no âmbito do ficcional a aproximação com o inexprimível diminuirá o impacto daquilo mais próximo do pictórico, as palavras criam o espaço lacunar, dos hiatos que suspendem a instância das imagens. Em contraposição a esse lado que seguirá o caminho da omissão das imagens ou pela redução dos detalhes, teremos, por exemplo, a expressão do horror em sua plenitude, para fins da percepção de nossa barbárie local, em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. O seu afã de detalhar tudo é o

¹² [...] Pois o Belo nada mais é do que o começo do Terrível que ainda suportamos e o admiramos porque, sereno, desdenha destruir-nos. [...] in *Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, tradução de Karlos Rischbieter

¹³ Escritor e psicanalista francês que escreveu uma crítica ao texto de Didi-Huberman presente em *Images In Spite of All* – "Similar, Dissimilar, Survivor".

¹⁴ No entanto, a miríade de mentiras que são constantemente pronunciadas nunca evitará que as palavras deixem de ser aquilo que é mais precioso para nós. O mesmo vale para a imagem: sim, as imagens mentem. Mas nem todas o fazem, não sobre todas as coisas, e não o tempo todo. Quando Gérard Wajcman observa que "hoje há uma bulimia de imagens" e de mentiras, ele não faz mais do que um estado de banalidade triste com a qual todos nós somos confrontados (e que eu mesmo evoco quando se fala de um "mundo, cheio, quase engasgado com bens imaginários"). É verdade que hoje o terrível - guerra, massacres de civis, valas comuns - tem se tornado uma mercadoria por meio de imagens intercaladas. (Tradução nossa)

que provoca a verborragia da constatação do *terrível* travestido de justiça, como a respaldar todas as ficções criadas em torno de Canudos, tomando para si o status de arautos do bem. Colocando-se à frente do silenciamento do *mal* representado pelos jagunços, Euclides suspendeu o indizível do lado dos derrotados e fez com que ficasse à mostra a prepotência de quem esperava contar a história sob a égide do velho maniqueísmo dos vencedores.

Porém, por mais que influência exerça ao longo do século XX na ficção (e não somente a brasileira¹⁵), os mecanismos utilizados por outros autores vão divergir da verborragia então encarada como necessária para representar a problemática do mal. Do tom grandiloquente tomado por Rosa, ao intimismo de Clarice, passando pelos labirintos de Graciliano, o estouro de Raduan Nassar, a distopia de Ignácio de Loyola e o telurismo cosmogônico de Hermilo Borba Filho, cada qual vai tecer sua escrita no rompimento das indizibilidades, encontrando cada um os aspectos mais pertinentes do fenômeno do mal a abordar e fechar em seus projetos estético-literários.

Nestes casos o indizível vai residir, sobretudo, no quanto o controle do imaginário exerce ou tenta exercer seu poder de coerção e de adequação das narrativas dentro dos parâmetros do que é colocado/entendido como desejável. A estreiteza dos horizontes e o quanto eles são alargados com a quebra de tais parâmetros é o que marca a evolução do romance brasileiro. Entre o que se espera ser dito e o que é efetivamente enunciado, e frisamos a questão do mal, a desobediência às proposições do controle do imaginário faz brotar toda uma série de novas significações que superam o limite do que era até então *inimaginável*.

O que significa então o *inimaginável* em se tratando da prosa romanesca brasileira? Principalmente ir contra a corrente do que se costumava exigir com mais ênfase dos nossos escritores: a cor local e as questões nacionais. Fora disso qualquer experimento literário seria colocado no plano do exotismo ou do mero mimetismo do que se fazia fora das nossas fronteiras. E quando se rompem as amarras de tal controle, o enunciável ganha a dimensão da violência, em diferentes

¹⁵ Os mais conhecidos são *A Brazilian Mystic (Um Místico Brasileiro)*, 1919, do britânico R. B. Cunninghame Graham; *Le Mage du Sertão (O Mago do Sertão)*, 1952, do historiador e escritor belga Lucien Marchal; *Veredicto em Canudos*, 1970, do húngaro Sándor Márai; *A Primeira Veste*, 1975, do escritor geórgio Guram Dochanashvili; e *A Guerra do Fim do Mundo*, 1980, do escritor peruano Mario Vargas Llosa e dentre os brasileiros, com um diálogo mais direto, *A casca da serpente*, 1989, de J.J. Veiga,

nuances e manifestações, por vezes nem sempre alcançadas pelos mecanismos de controle. Mecanismos tais que ao longo dos devaneios imperiais e do salvacionismo civilizatório do qual se arvorou a Primeira República — tão caduca que em menos de quarenta anos já era cognominada *Velha* —, cede facilmente aos próprios embustes que colocaram como balizas para nortear o imaginário e evitar a ficção, como bem observa Luiz Costa Lima:

Até hoje, por falta de interesse pela reflexão e pela dificuldade de relacionar o exame histórico-social à configuração da linguagem, nossa cultura destila um verdadeiro veto à ficção. Daí a tranquilidade da sobrevivência dos mecanismos de controle, a voga do romance de costumes, da poesia que se justifica por sua eloquência ou fluente sentimentalidade ou pela indignação de seus bons sentimentos e, mais atualmente, do romance-reportagem. O escritor se prende à realidade — externa dos fatos ou interna dos sentimentos — para esconder o estigma da ficção. (LIMA, 2007, 208)

Por isso que dentro do contexto da época, seja algo como "A litania dos pobres" (ou mesmo toda a obra poética de Cruz e Sousa), a produção ficcional de Lima Barreto, a poética do horror de Augusto dos Anjos, tenha passado por incompreensões, negligências e ostracismos, por terem caminhado ao largo daquilo que se considerava *necessário* e aceitável para a literatura nacional. E mesmo os modernistas de primeira hora tiveram tremenda dificuldade em livrar-se da vigilância do controle do imaginário e até eles não compreenderam muita coisa do que veio depois. Logo, o inimaginável tomava forma do que podemos chamar de verdades amargas de representações do que tentava se esconder ou fugir, seja aquilo que suscitasse algum tipo de convulsão social, fosse algo que quebrasse as regras do decoro oficial ou da estilística então em voga. O imaginário brasileiro, calcado no pensamento utópico de um futuro glorioso descartava continuamente sua necessidade de apocalipses e à exceção de vozes dissonantes como Machado, Raul Pompeia, Sousândrade, entre outros que ultrapassaram a virada do século. Não nos espanta que por muito tempo se tenha louvado o *estilo* de *Os Sertões*, e a sustentação de uma interpretação equivocada alicerçada na ignorância presente em um Brasil arcaico e, a despeito das observações do autor, o horror ali presente se

multiplicaria ao longo das décadas, e o *modus operandi* do Estado no trato de questões puramente sociais alterar-se-ia muito pouco a partir de então¹⁶.

Ocorrendo o distanciamento do massacre de Canudos, não a única, mas talvez a maior matança dentro do nosso território, a percepção do mal dentro do romance brasileiro ocorreu de forma mais subjetiva, fugindo do controle pelas entrelinhas. Uma vez questionados os parâmetros do *bom gosto* e do *estilo* e superado o frenesi dos primeiros modernistas, o que ainda havia a ser superado era justamente a “frustração” oriunda do reconhecer o malogrado projeto utópico para o país. Ainda afetado pelo ufanismo agora revestido de ironia e humor — e também perigosamente flertando com o fascismo —, a consciência de que o que deveria ser enunciado acerca do Brasil diferia do discurso do “país do futuro” ou de uma suposta harmonia no *melting pot* de suas origens. Ainda que houvesse sido constatada essa dissonância entre o discurso profético e da utopia para a nação, esperava-se que o debruçar sobre as mazelas locais rezasse pela cartilha do naturalismo, obedecendo a controles que restringissem o discurso ficcional atendendo quase sempre aos trâmites da *cor local* e da reflexão sobre os problemas brasileiros dentro de uma perspectiva quase sempre acadêmica e que não ferisse as suscetibilidades do momento.

Ainda que obras de Mário e Oswald de Andrade, ou mesmo de José Lins do Rêgo abordassem temas como sexo, desregramentos da sociedade, etc., recaíam quase sempre no terreno da doce malícia ou do pitoresco. Ao passo que um *Capitães da areia*, de Jorge Amado (embora ele cedesse depois a essa mesma malícia, por exemplo) já insistia em descortinar outras formas de enxergar o

¹⁶ Nossa referência a *Os Sertões* obviamente não despreza o seu caráter cientificista que defende questões comuns à época, como o “caráter degenerado” do brasileiro por conta da mestiçagem. Como escreve Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, “Defendendo a nocividade da mestiçagem, tinha então de explicar como os mestiços sertanejos, embora mal armados e sob o fogo de um exército adestrado na guerra contra o Paraguai, conseguiram resistir e vencer duas das expedições federais. Era assim obrigado a interferir na teoria biológica: o sertanejo era forte porque, isolado dos cruzamentos do litoral, tivera tempo de aproximar-se de um resultado biológico favorável. Mas, ao observar as tropas federais, que encontrava Euclides senão a mesma terrível mestiçagem? Onde pois haveria a superioridade biológica necessária para o comando da nação? Com Euclides da Cunha, a sociedade biológica, teoricamente, entrava em crise. Contudo nem o próprio Euclides, nem algum exame da época chegou à conclusão.” (2006: 332, 333). Dentro de uma lógica “salvacionista”, não explicitada, entretanto, o que podemos deduzir acerca de uma visão que considerava um mal a ser extirpado e quando se chega a uma conclusão de que os próprios agentes da “salvação” eram tão afins aos da “degenerescência”, senão piores? A constatação da barbárie generalizada, de um mal, por assim dizer, autofágico, funda novos modos de enunciação que vão influenciar o discurso ficcional dentro da literatura brasileira ao longo do século XX, quebrando o indizível que pairava sobre ela, acerca de abordagens mais além daquilo que o controle determinava.

cotidiano, insinuando o horror que, silencioso e burocrático, se imiscuía por entre os dias e as noites. À maneira do controle do imaginário nos tempos próximos ao Renascimento, no Brasil ainda vigorava o cerceamento ao corpo e o desamarrar do ficcional ao naturalismo rasteiro. Tal controle, vindo do passado, segundo Costa Lima, visava

[...] assegurar a impermeabilidade corporal tinha de ser um ato muito mais enfático, visando à defesa do frágil corpo contra a possibilidade da fantasia, da prática do imaginário, calafetando todas as suas entradas para o cotidiano. Por conseguinte, a dispersão discursiva era um instrumento de controle tanto contra a rebelião política, quanto a favor de uma orientação disciplinada no cotidiano. Sem a consciência da diferença discursiva, sem a hostilidade contra o fictício, o homem comum poder-se-ia ver como outro Roldán e ameaçar qualquer filamento da ordem instituída, tanto por se incorporar a alguma insurreição, quanto pelo mero testemunho que mostrasse um cotidiano rebelde. (LIMA,2007, 253) (grifo original)

Parafraseando ainda o estudioso maranhense, o ficcional aqui, ao invés de negligenciar totalmente a realidade — recusando os procedimentos documentalistas ou naturalistas —, procura dramatizá-la, metamorfoseando-a. Só discordamos dele quando diz que no processo de transformação, a ficção transtorna as dimensões do mundo, ao invés de pô-lo entre parênteses¹⁷, porque acreditamos que *colocar entre parênteses*, como operação fenomenológica, também contribui para o aumento do estranhamento frente ao mundo. E tal será provocado com o burilar da angústia e do tédio, principalmente daqueles que estão sendo frequentemente empurrados para a margem, em suas variadas formas. Do inimaginável e do indizível para o enunciável, a impotência e o horror materializam-se quase sempre em violência e paranoia, perseguição e castigo, medo e fuga. À figura do outro, quase sempre o inferno, soma-se o *eu* como inimigo íntimo, em um horror auto engendrado que, ainda se questiona Costa Lima¹⁸, mostraria ou não até onde iriam os horizontes do imaginário brasileiro em sua capacidade de pensar as

¹⁷ [...] “a ficção converte em volume e descontinuidade o linear com que, na vida cotidiana, dispomos o mundo; o mundo, isso que está aí, a ficção transtorna as dimensões do mundo, em vez de pôr o mundo entre parênteses.” “Uma nota pessoal”, in *Redemunho do horror*, p.18

¹⁸ Em trecho do mesmo *Redemunho do horror*, no capítulo “O redemunho latino-americano”, citado por nós mais adiante, no capítulo sobre Graciliano Ramos.

próprias desigualdades sociais. cremos que há uma via de mão dupla neste caso: uma vez que o imaginário, ainda prisioneiro de um controle que aumenta mais do que se afrouxa ao longo do século XX, transitará por caminhos nos quais o indivíduo e seus dramas servirão como pano de fundo para, nas entrelinhas, pensar-se acerca de tais questões. No que diz respeito ao cerne da indagação de Costa Lima — referente à propagação do horror como resultante de uma interação com a ação imperialista num panorama pós-colonial, que ele crê inexistente em nossa literatura, a questão fica em aberto, pois tal esclarecimento aqui, fugiria ao nosso propósito.

A superlativação do horror, agora surgido no terreno do indizível, (porque o inimaginável já havia se diluído depois da percepção do terrível ao longo do início do século XX), se materializará em personagens quase sempre insulados, ciosos de sua própria marginalidade e do quanto o mundo é, em essência, um lugar onde os *tempos sombrios* obedecem a uma perenidade desagradável. Daí personagens tão emblemáticas como as das obras que escolhemos analisar: Luís da Silva, G.H., Riobaldo, Souza, Hermilo, e o casal de *Um copo de cólera*, que se posicionam cada qual ao seu modo frente a esses tempos sombrios procurando dizer e explicar um mundo que os empurra para longe de qualquer possibilidade de paz. Como afirma ainda Costa Lima (2006, 21), teremos o horror provocado pelas violências diretamente apontadas para os corpos das vítimas, mas também teremos aqueles que *alquimizam a angústia* como em um jogo de xadrez.

Assim, teremos desde o fantasmático, do medo e do terror que o sertão (o lugar mais afastado dele onde Riobaldo busca o pacto), desse espaço do incivilizado e do bárbaro que dialoga, ao seu modo, tanto com o inóspito decadente das Alagoas de Graciliano, o apartamento frio que Clarice constrói, o deserto urbano de Ignácio de Loyola, o falso refúgio de Nassar e os quartos insalubres de Hermilo. É a constatação da impossibilidade de modos de dizer que simplesmente deixam de lado uma percepção negativa do mundo em toda sua totalidade e o quanto, por mais que se revista com o conceito do eterno retorno que a ordenação mítica oferece, estão indo paradoxalmente contra e de encontro ao terror pânico da morte que impulsiona o mito, como observa Costa Lima, mais uma vez:

[...] o impulso primordial para o mito resulta do terror pânico da morte. Esse terror dilacera o homem, que então procura descobrir

um sentido para o mundo e para a sua existência. O conhecimento oferecido pela ordenação da narrativa mítica, oferece-lhe a porta. Esse conhecimento se especifica pelas ideias de destino e de ciclo. O suceder das estações do ano ascende à condição de alegoria orientadora. A vida contém o crepúsculo dourado do outono e a paz gelada do inverno. Essa prepara a terra para o novo nascimento. O ritual do eterno retorno concede ao indivíduo um sentido gregário. Com os outros membros da tribo, participa de um movimento que a todos empresta significação. Esta, pois, seria a mancha iluminista contida no mito; mancha libertadora do caos agônico. (LIMA,2007, 627)

Vai embora o mito, permanece o terror pânico da morte. O dilaceramento de um mundo em escombros sobre escombros e o eterno retorno dos tempos sombrios — ou antes, a certeza de sua perenidade — perfaz uma trilha (ou um *plot*) que chega ao ponto em que não há essa tal “mancha iluminista”. O caos agônico que resta nesse caminho está presente em todas as obras aqui analisadas andará *pari passu* com o *ser-para-a-morte*. E é ele que faz com que tenhamos consciência ainda maior de todo o absurdo do existir, cuja sensação fica ainda maior quando nos damos conta do quanto o mal agora se constitui de traços mais banais e cotidianos, burocráticos e inflexíveis. Como vimos, Costa Lima aponta em *O redemunho do horror* uma opção dos nossos ficcionistas para exprimir a experiência brasileira nos anos da ditadura civil-militar de 1964-1985 em restringi-la a *distúrbios privados* (exemplifica com a loucura), mas isso não estaria um pouco mais além?

As reflexões empreendidas pelos autores que elencamos e analisamos aqui nesta tese, a despeito de demonstrarem cada qual ao seu modo, experiências pessoais, o que subjaz nas entrelinhas vislumbra um horizonte de expectativas mais amplo que acabarão por reverberar mais adiante influenciando outros ficcionistas. Por mais que suscitem interpretações que atendam aqui ou acolá aos ditames do controle do imaginário, a percepção que têm do mal e do novo contexto no qual ele se insere e de suas diferentes configurações consegue se sobressair clamando para que sejam efetuadas novas leituras. Ademais, a pulsão aproximação/afastamento da realidade, seja da ditadura de Vargas ou do Golpe de 1º de abril ou das demais tensões que corriam no mundo é capaz de atçar as subjetividades, seja pela

experiência do absurdo e da loucura de perceber-se incapaz de compreender plenamente o que está acontecendo pela absoluta perda de referências. Essa mesma perda é que alimentará a fuga do indizível, e de formas de dizer ainda não digeridos ou suportados pelo [controle do] imaginário brasileiro. Por isso classificações apressadas como *regionalistas* para obras de Rosa ou de Graciliano, *pornográfica* para Hermilo¹⁹, *intimista* para Clarice ou Raduan e outras que caibam a Ignácio de Loyola (que nomeia sua própria obra de *ficção científica*) são incapazes de dar conta do alcance de tais obras.

A percepção do mal em suas variadas nuances é o que coordena a construção mimética nos casos aqui dispostos; as formas de enunciação, por mais que difiram entre si, estabelecem uma linha em comum. A suspensão do indizível como quem suspende suspiros de agonia e passa a discorrer sobre seu desmantelo como indivíduo e passa a tecer todas as considerações possíveis acerca de seus próprios desacertos, do quanto reconhece no mundo um lugar onde ele mesmo torna-se fera, embora não possa justificar-se com a inocência dos animais. A pressão da relação com um espaço no qual tudo parece cercado pelo vazio das relações, da onipresença de sistemas econômicos e políticos que esmagam continuamente as individualidades, que pretende extinguir mesmo nosso já parco humanismo em detrimento de seus interesses, banalizando todo tipo de violência até que ela nos contamine e passemos a reproduzi-la como algo aceitável. Àqueles que a pressentem e a reconhecem, mas não se coadunam com tal ordem das coisas, resta deparar-se com algo que remete ao inimaginável e, por conseguinte, ao supostamente indizível. Mas ainda assim essa barreira é transposta, porque o mal pode às vezes conseguir subverter o pensamento dos que se acham fortes, mas o daqueles a quem oprime, nunca.

E uma vez transpostas, as reflexões multiplicam-se em uma miríade de visões que convergem para a compreensão do quanto somos responsáveis por nossos atos e o quanto devemos rejeitar aquilo que faz com quem renegamos, inconscientemente, nossa própria humanidade. O cotidiano não pode mais se limitar à aceitação do banal, de monstros que parecem minúsculos, mas são simulacros de

¹⁹ É emblemática a cena de *Deus no pasto* quando, no momento de sua prisão e já sendo torturado, Hermilo é interpelado por um policial que diz que tem todos os seus “livros de safadeza”, sinalizando que se o controle do imaginário não admite a circulação de determinados temas, o consome e subverte o seu sentido.

algo maior e que se propõe transparente. Como assevera Jean Baudrillard, “Já que o mundo se encaminha para um delirante estado de coisas, devemos nos encaminhar para um ponto de vista delirante” (1996, 6) ²⁰.

Talvez não haja salvação para nós, mas o delírio que quebra a barreira do indizível seja aquilo que nos mantenha atentos aos nossos próprios monstros, nossa própria capacidade de não nos entregarmos à continuidade do silêncio.

²⁰ Epígrafe de “A transparência do mal — ensaio sobre fenômenos extremos”

3 ANGÚSTIA: A IRONIA DO MAL

3.1 O QUE ÉS TU?

Recorrendo a Arthur Schopenhauer para traçar um breve panorama acerca da obra de Graciliano Ramos [Visão de Graciliano Ramos], Otto Maria Carpeaux cita a fórmula presente nos Upanishads “*Tat twan asi*”, que significa “Isto, és tu”. Tal máxima, representativa do hinduísmo (e a algumas correntes do budismo) e seu pensamento da aniquilação do Eu para que ele enfim dormite eternamente no Todo acaba desembocando em um egocentrismo supremo que vai até às raias da negação do mundo exterior, que transita entre a vida acordada e o sonho, e um sonho dentro dele, a arte.

Na arte, o turbilhão angustiado encontra a calma; a estabilidade do estado primitivo antes da criação é restabelecida. [...] A arte é uma astúcia do espírito humano, para fraudar o mau Demiurgo das suas vítimas, para ironizar a criação malograda. (CARPEAUX, 2011, 336)

Crê Carpeaux que Graciliano representa uma espécie de pessimismo peculiar, que alimenta uma misericórdia entremeada por uma crueldade (incompreensível, é verdade, para a maioria) que tenta imaginar algum modo de salvação para o mundo. Contudo, segundo o próprio Carpeaux, “É preciso destruir o mundo exterior para salvar a alma”. Mas, o que seria necessariamente então, a alma e a *angústia* para salvá-la? Salvá-la de quem? Do quê? Que mundo exterior é esse no qual se vive uma vida que precisa ser adormecida para, em um sonho horrível, despertar dentro dele para que a arte o transfigure e seja retirada daí a ironia essencial para encarar o tal Demiurgo? A calma oferecida pela arte ante ao turbilhão angustiado é bem questionável, e o caminho para a estabilidade do estado primitivo, mas imagina-se que Carpeaux também tivesse isso em mente, uma vez que considerava as transformações exteriores baseadas em um otimismo crédulo, “ridiculamente ineptas, impotentes [...]”.

Não à toa as personagens – todas – de Graciliano, são consideradas por Carpeaux como “monstros”. Se lembrarmos de que a antiga definição de “monstro”, oriunda dos áugures romanos, remetia à revelação do futuro (*monstrum*: ser

deformado, monstruosidade, sinal, agouro; derivado do verbo latino *monere*: avisar, chamar a atenção para) é possível afirmar que as personagens de Graciliano são arautos desse mundo fadado a desaparecer, teorizado por José Bergamin e citado por Carpeaux, em um processo de aniquilamento semelhante aos exercícios budistas (“Perderse para encontrarse, para perderse”) que envolve autor e leitor. E, ainda assim, seria um processo próximo do apocalíptico, o romance apressaria o fim do mundo, ou como diz o Bergamin, citado por Carpeaux:

Como la novela es la manifestación de un mundo llamado a desaparecer, y que antes de desaparecer quiere aparecer, comparecer: y aparece, comparece en efecto, solicitando, esperando ser juzgado (Bergamin apud Carpeaux, 335)

É um mundo que está situado nos limites da realidade e da linguagem, essa construtora de outras realidades que procura dar sentido aos fins. Na arte a linguagem é a materialização do *pleroma*, ainda que essa plenitude — típica de uma concepção do divino, e compreendida mais em termos teológicos —, ressignificada por Jung, abarque o tudo e o nada – colocando-os distante do sentido de atributos. Em prefácio ao livro “A sensibilidade apocalíptica”, de Frank Kermode, José Augusto Mourão escreve com propriedade que “A função da linguagem não é transmitir informação, mas desejo e violência” (1997,11). É por aí que esse *pleroma* agora passa a residir, e não oferece quaisquer modalidades de salvação. As únicas alternativas são a realidade e o sonho, o que não significa em momento algum que vá sustentar um tipo de estabilidade. Da mudança à destruição, o mundo que se percebe está imerso entre o suportar o sonho e a falha do acordar. Lembrando Karl Jaspers, viver é viver em crise.

Não seria equivocado concordar com Carpeaux, também, quando escreve que as experimentações de Graciliano Ramos em seus romances são tentativas de destruição. Diria até que tentativas extremadas, nas quais acabar com a memória é uma solução — não uma salvação — para dissolver os hiatos estranhos de sonhos angustiados. Graciliano está muito longe de ser um escritor místico, muito pelo contrário; entretanto ele compreende o absurdo. Na visão de Luís da Silva, embora ele não verbalize, mas está lá nas entrelinhas, há um pouco do pensamento de Kafka acerca dessa esperança que é infinita, mas que não atende à raça humana.

Se não há esperança (pela qual Luís da Silva de alguma forma anseia) o que está em jogo no teatro da vida? Se tivermos a *angústia* como algo a permear o romance (embora não apareça textualmente a palavra em nenhum momento da narrativa), onde perceber o Bem, o Mal, essa luta titânica que aos poucos parece se diluir no cotidiano das pessoas de maneira mais sutil, longe da totalidade do mundo de outrora? Partindo de tais questionamentos não é temerário afirmar que Luís da Silva, ele próprio é o *conceito de angústia* proposto por Soren Kierkegaard. É um homem que está à beira do precipício, sente medo de cair, mas não hesita, em seu caso, saltar nele, experimentando sua vertigem de liberdade. Ser livre, em si, já desperta essa vertigem. É como se no momento de cada ato humano, houvesse o retorno ao estado adâmico; uma vez que Adão não possuía concepções de Bem ou de Mal — só recaía sobre si a proibição divina — todo e qualquer ato se revestiria com a aura primordial, o que levaria a humanidade ao pecado é o equivocar-se premido pela angústia.

A etimologia da palavra em si já evoca todo o estado percebido no romance. Aperto, sufocação, estreitamento: o mundo e a vida são sequências quase infinitas de respirações presas, de engolir em seco, de estupefações ante a opressão, da incapacidade de agir nos momentos críticos ou de justamente tomar atitudes extremas em tais situações. O estar diante do abismo, bem como o jogar-se nele, provoca a suspensão do tempo, faz com que todo o espaço pareça reduzido a um quase nada, onde cabem ruas estreitas, casas de paredes conjugadas, ratos, gritos, murmúrios, fumaças de cigarro, água escorrendo e horizontes que cabem em quintais e a visão repetitiva de cenas que parecem ainda mais anular o correr do tempo, aumentar a loucura do dia-a-dia, ao invés de fazer uma ligação com o passado remoto no qual tais repetições eram percebidas como parte de uma totalidade de um mundo agora já ausente e sempre em transição. Porque todo o passado parece imagem de uma totalidade com o distanciamento do tempo, mas quando trazido para o presente, (ou antes, para a intuição do instante), já se mostra veículo de mudança e de desagregação, na maioria das vezes.

E no meio disso tudo há o Eu. O individualismo presente em *Angústia* chega a ser tão pungente quanto patético. No entanto, como assevera Carpeaux, há um tanto de misericórdia em Luís da Silva que ultrapassa a autocomiseração. É o “egoísmo do sonho que se choca com a realidade”, um ódio que se manifesta vez ou

outra em rompantes até explodir no crime, mas é um Mal que compreende a dureza da realidade e a ela hesita em entregar-se. O Eu que persegue Luís da Silva é uma soma de medos e mundos, horizontes temporais que vão se amalgamando seja por via da experiência, seja pela observação e pelo brotar de pensamentos que tentam construir seu mundo que é um castelo de cartas frágil. Luís, que se reconhece escravo da palavra escrita, é a própria imaginação que precede o fim de uma era. É um reconhecimento doloroso, no entanto. Mais doloroso ainda porque se percebe marionete no interminável jogo proporcionado pela linguagem escrita, jogo do qual não se pode simplesmente eximir de qualquer culpa. A omissão, ou pelo menos a sensação de que se está cumprindo um dever - não no sentido missionário, moral, mas em uma acepção burocrática — é típica desses tempos novos em que o individualismo parece querer desvencilhar-se do conceito de responsabilidade pessoal. O Mal que ele acaba deixando possuí-lo é sintomático de um tempo em que a tragédia perdeu sua altivez para a banalidade e para as mortes sem ritualismos que acabaram sendo as referências das épocas mais recentes. *Angústia* é como um apocalipse que, reescrito, deu uma resposta à realidade moderna. Como ressalta Kermode, os mitos são agentes da estabilidade; e as ficções, agentes da mudança. E como tal, é onde corre essa ansiedade perpétua que foge das linearidades para morar em ciclos que se repete, mas que periodicamente param para debruçarem-se em uma autorreflexão que é inapreensível à maioria. Por isso a impossibilidade dos fins se fazer presente. Não pela repetição, seja da transformação da tragédia em farsa ou da presentificação da tragédia em hecatombe.

Por isso que *Angústia*, de certa forma, pode ser situado como um romance que pressente este *sentido de um fim*, por configurar-se como um livro “apocalíptico”: o elemento mais terrível do pensamento apocalíptico, Kermode quem diz, é a certeza da necessidade do sangue derramado. Um derramamento de sangue universal, no caso dele, é claro, mas dentro do universo de Graciliano a máxima “alguém tem de morrer” que acaba se traduzindo no assassinato de Julião Tavares, é bem representativo do equivalente mais amplo. E, entretanto, reconhecer como apocalipse falho que o deixa na prisão do Eu e da memória.

O que cabe a Luís da Silva destruir com o enforcamento do desafeto? A realidade que o acossava por conta da proximidade, dos espaços invadidos, da

própria palavra que era sua arma inútil e impotente. Concomitantemente a isso, erigir um esboço de mundo no entrelugar do seu próprio pensamento; esboço ao qual ele logo se reconhecerá inapto de viver por ver até seu próprio ideal usurpado por aqueles que vivem em sua realidade. Um paradoxo cruel de um Criador que vê sua criação ser tomada de assalto por aqueles que julgava capaz de alijar para provar um pouco de paz.

Então a sensação de nulidade: do tempo, de si próprio, a importância, grande ou pouca que se dá, ultrapassa quase nada do seu pensamento, a inação é tolhida por uma tosca subserviência que o diminui. Luís da Silva tenta imaginar um fim e até o pratica. Tudo vem a ele para que o fim se concretize. Mas então ele desperta e vê que se um dia sua existência teve princípio agora ela se derrama em um tempo que não a abarca mais e é incapaz de determinar um fim que ele imaginou ter efetuado. Sua realidade é maior do que isso tudo. É um perder-se para perder-se, para encontrar-se e perceber que continua perdido. Daí o seu apelo à palavra escrita, não para fugir, nem para reencontrar-se, mas para permanecer.

Ortega y Gasset diz que “A realidade tem um mau gênio violento que não tolera o ideal, até quando a própria realidade é idealizada” (*Meditações do Quixote*, 1967). Apesar disso, o esforço continua. É o perceber-se no espelho e dizer a si mesmo “Isto, és tu”.

É aí que entra a linguagem, o veículo do desejo e da violência.

3.2 O DISPÊNDIO SIMBÓLICO E A REIFICAÇÃO

O Mal, em suas facetas variadas, pode oscilar entre o excesso e a escassez, mas ainda assim, essa última, dentro de um pensamento mais apurado pode ser considerada excesso. O horror que o Mal evoca em seu nome insere-se no conceito de *dispêndio improdutivo* [Bataille], que remete, entre outras coisas, a uma visão psicanalítica da maldosa solicitude paterna e da prodigalidade praticada pelo filho quando ausente da sua presença. O filho está sempre em uma situação de perda, justamente porque o Mal provoca a sensação contínua de ganho que é seguida pela angústia do fracasso e da dissipação daquilo que foi conquistado. Outrora o

Universo, ou qualquer outra divindade exigia a produção do sagrado pelo sacrifício e, de acordo com Bataille, na visão cristã, a sua suprema representação, o martírio do próprio Cristo, que relembra aos fiéis a angústia e a desgraça sem limites. Depois essa necessidade do sacrifício vai desaparecendo ante um mundo supostamente mais racional e a marca da maldade toma maiores dimensões onde o sacralizado inexistente e a mecânica da destruição e da crueldade vão tomando ares de normalidade; à vítima resta nada, além do abandono à violência.

Angústia é um exemplo do contínuo dispêndio de forças, e de mundos que passam por transições radicais e do quanto as pessoas, na maioria das vezes, estão em descompasso com elas. Luís da Silva as pressente e vivencia, mas sua agudeza de visão só consegue imaginar a si mesmo como alguém ainda mais inapto e socialmente desajustado em qualquer realidade que venha a acontecer. O pressentimento do Mal oscila entre a consciência das coisas e a quase paranoia patológica que o assola constantemente. O Mal em si, em tal caso, torna a vítima sagrada, de acordo com a teoria de Bataille, porque ela é um excedente que é retirado da massa da riqueza útil. Ela não representa lucro algum, a esperança em sua destruição é antes a sagração de uma *parte maldita* cujo destino não pode ser outro: o que é uma ironia tremenda, pois o sacrificador aqui não tem caráter algum de divino, embora represente a dissipação de energias muito semelhantes às daquelas do passado. O ato continua cercado de angústia e frenesi, mas o que resta após ele é o vazio e a necessidade do esquecimento e da omissão. Culpam-se as circunstâncias, não quem se aproveitou delas.

Luís da Silva tem em si esses aspectos do Mal representados pelo excesso e pela escassez. Ironicamente o excesso, como se verá mais adiante, nunca foi alcançado por ele, uma vez que sua família é uma sucessão de quedas e reduções. A escassez então é que toma esse lugar a partir de um espaço de decadência no qual exemplos ínfimos de acumulação podem representar aquela tensa paz que às vezes o Bem parece oferecer. Por outro lado, a constante reificação das coisas incomoda sobremaneira Luís, e dentro da narrativa cíclica na qual se constitui *Angústia*, as semanas após o assassinato cometido por ele tornam superlativas suas percepções acerca do mundo, aumentando também a ironia das coisas que ele enxerga e das quais não pode se dissociar. O *níquel social*, como ele mesmo se denomina, precisa se deparar com esse mundo repleto de valores, questionáveis é

verdade, e que tampouco representam as virtudes de uma Era de Ouro que ele sequer consegue enxergar em suas visões mais revolucionárias. O que há é paranoia e desilusão:

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa.

Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama. (RAMOS, 1993, 21)

Fica evidente o quão desajustado à realidade Luís encontra-se, uma vez que sua própria disposição, em termos de uma sobrevivência necessária, depende de sua relação com a palavra escrita e seus pudores pessoais: de tal forma que a reificação que ele tanto critica passa a ser algo do qual não consegue desvencilhar-se e vai moldando o seu caráter desde os tempos de estudante, já na capital:

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante e julgo que meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. Em todo o caso, acompanharam-me por onde andei. Um dia, na pensão de d. Aurora, o meu vizinho Macedo começou a elogiar um desses sonetos, que por sinal era dos piores, e acabou oferecendo-me por ele cinquenta mil-réis. Nem foi preciso copiar: arranquei a folha do livro e recebi o dinheiro, depois que jurar que a coisa estava inédita. Macedo transigiu comigo umas vinte vezes. Infelizmente voltou para São Paulo sem concluir o curso. Desde então procuro

avistar-me com moços ingênuos que me comprem esses produtos.
(RAMOS, 1993,56, 57)

A perda da inocência, para Luís, constitui-se como algo fundamental para tentar compreender o mundo; e os trâmites para tal, passando, sobretudo, pelo fenômeno da morte, descortina um mundo que oscila entre a sensação da imobilidade, da marcha dos tempos que clamam pela revolução que tanto o personagem se refere ao longo do romance. Mas numa das acepções da palavra, ele mesmo continuamente *dá voltas* e, ao mesmo tempo em que brada contra a redução de tudo a meros valores materiais, assume um caráter volúvel. Quando Julião Tavares aproxima-se dele por ser jornalista, no intuito de promover-se, Luís espera que ele adote um comportamento nitidamente capitalista de comprador, o que não acontece, uma vez que o seu futuro rival espera fazer-se percebido pelos seus supostos valores intrínsecos, não somente pelo seu dinheiro. Isso tudo provoca um impasse, um choque de valores diversos, mas que Luís não teria vergonha de entregar o produto esperado:

Se aquele patife tivesse chegado aqui naturalmente, eu não me zangaria. Se me tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares & Cia., eu teria escrito o artigo. É isto. Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas? Se eu as pratiquei! É melhor botar a trouxa abaixo e contar a história direito. Teria escrito o artigo e recebido o dinheiro. O que não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares pai, chefe da firma Tavares & Cia., um talento notável, porque juntou dinheiro. (RAMOS, 1993,61)

Tal cena não deixa de ser representativa da luta de classes, embora silenciosa, que encerra aquele combate pelas coisas brutas e materiais: o qual acaba dando suporte às existências das coisas refinadas e espirituais [cf. Walter Benjamin]. Isto é importante, pois demonstra a amplitude da visão de Luís, e também mostra quanto o dispêndio alcança um sentido de atrofia, como afirma Bataille:

Procurando a esterilidade no que se refere ao dispêndio, conforme uma razão que mantém uma *contabilidade*, a sociedade burguesa só

conseguiu desenvolver a mesquinha universal. A vida humana só reencontra a agitação, na medida das necessidades irreduzíveis, no esforço daqueles que levam a seus extremos as consequências das concepções racionalistas correntes. O que resta dos modos de dispêndio tradicionais adquiriu o sentido de uma atrofia, e o tumulto suntuário vivo se perdeu no desencantamento inaudito da *luta de classes*. (BATAILLE, 2013, 29) (grifos originais)

Essa *mesquinha universal* é uma das facetas deste Mal contemporâneo que fomenta uma separação de aparência antissocial, uma vez que o homem rico consome a perda do homem pobre provocando a degradação que vai mais tarde, segundo Bataille, às raias da apatia. Uma apatia que se entrega à visão mercantilista de um mundo no qual governos e revoluções vão sendo encarados aos poucos como coisas perfeitamente dispensáveis dentro da vida cotidiana, ainda que correspondam a um pensamento utópico de uma mudança maior mais tangível, embora paradoxalmente a ordem permaneça a mesma. O que outrora estava sob o império de outras relações de poder agora aparece sob outra ótica, a qual ele não apreende totalmente. O que antes era propriedade por *direito* agora passa a ser propriedade somente pelo poder de compra, pela circulação do mercado:

Que me importava que Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinha Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas há que tempo! Trajano possuía escravo, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro. Tudo agora diferente. Sinha Germana nunca havia trastejado: ali no duro, as costas calejando a esfregar-se no couro cru do leito de Trajano. — “Sinhá Germana!” E sinhá Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos. Malícia nenhuma. Como a cidade me afastara de meus avós! O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta. (RAMOS, 1993, 111)

Tal nuance desta nova realidade só aumenta o vazio de significados em um mundo cada vez mais premido pela necessidade da aquisição de bens em contraposição a um mundo mais distante no qual a velocidade do tempo era medida por parâmetros diferentes. O Mal e suas percepções sutilizam-se e as pessoas

perdem-se em meio a elas; o absurdo passa a se levantar todos os dias no horizonte e até a sobrevivência passa a ser um ato cruel que é ao mesmo tempo de luta contra a crueldade. Valores e virtudes morais representam tão pouco quanto um níquel perdido na rua, deixando as pessoas desorientadas nas tentativas vãs de fugirem à incompletude. A própria violência superlativa-se também, embora a sutileza agora passe a ser uma de suas características mais marcantes. E a escassez e o excesso mais uma vez, em termos materiais e abstratos, alimentam o descalabro emocional. Luís da Silva, oprimido pelo ciúme obsessivo por Marina, ainda maior agora por conta de seu relacionamento efetivo com Julião Tavares, esforça-se na tentativa de ir à apresentação da companhia lírica que desembarcara em Maceió. Sem dinheiro, escava a cova onde sua empregada Vitória guardava parte dos vencimentos para tentar adquirir o valor necessário para o ingresso da ópera, usando a lógica da circulação e do lucro:

[...]. As minhas mãos encontraram-se esgaravatando a raiz da mangueira.

— Que miséria! Que miséria!

Repetia as palavras como um idiota, olhando as duas brasas imóveis em cima do muro. Mas os dedos continuavam a remexer os torrões. Cavando a terra com as unhas, como um gato!

— Que miséria! Que miséria!

Umidade pegajosa corria-me pelos braços, molhava a camisa. Cinco dias, seis dias depois, receberia o dinheiro no tesouro. Receberia o dinheiro, trocava uma cédula por pratas e deitaria ali as moedas, com acréscimo de cento por cento. Se Moisés não tivesse aparecido... Moisés e Pimentel só apareciam quando não eram necessários. Restituiria as moedas com aumento. Considerei que Vitória não se assemelhava ao tio de Moisés. Vitória não tinha a paixão do lucro: apenas guardava enterrado ali o dinheiro ganho. E queria que, muito ou pouco, El estivesse ali em segurança. A ideia de que ela ia surgir, resmungando, arrastando os pés reumáticos, paralisou-me os dedos. Surpreendi-me a dizer e a repetir em voz baixa:

— O dinheiro foi feito para circular. (RAMOS,1993, 132)

Essa preocupação acaba redundando em nada, uma vez que a ida ao teatro é protelada e, no entanto, ele tem de restituir o valor à Vitória (e no caso, acrescido de um juro de cem por cento, como planejava), o que corresponde, involuntariamente, à circulação das preocupações proporcionadas pela ânsia pela posse e pelo lucro, ausente numa vida cujo destino seguia sem a necessidade delas. O descortinar desse mundo nervoso, àqueles que desejam viver, (ou simplesmente vivem sem a ambição do mais), significa a destruição de um mundo pessoal e a introdução em outro em que a competição e a cultura do supérfluo comandam as vidas. Entretanto, Vitória, seja pela idade ou pela disposição de espírito, é alguém totalmente fora desse mundo, incapaz sequer de viver na transição, uma vez que toda sua preocupação com o dinheiro é de uma acumulação inútil ao lado de sua subsistência. A perturbação da ordem das coisas é percebida por Luís:

Introduzi perturbações muito sérias numa vida. Quando recebi o ordenado, obtive no café cinquenta e dois mil-réis em prata. Vitória fazia inconscientemente ótimo negócio. Juro de cento por cento. À noite juntei a isso as duas libras esterlinas e, tarde, quando houve silêncio, pus tudo sob a raiz da mangueira. Infelizmente coloquei as moedas empilhadas, como um cartucho, posição diferente da que tinham as que lá estavam. Suponho que isso provocou a desconfiança dela.

No dia seguinte paguei o salário dela. E via-a, como todos os meses, andar numa agitação, trocando as cédulas, sumindo-se à noite em viagens ao quintal. Mas a confusão, que ordinariamente dura três, quatro dias, desapareceu logo e foi substituída por um abatimento que causou-me grande mal-estar. Ouvia-a uma noite inteirinha contar dinheiro. Como já disse, ela pensa em voz alta. O metal tilintava em cima da cama da velha, e os números se acumulavam numa soma infundável, sempre emendada. Às vezes a chave rangia na fechadura, a porta abria-se, tornava-se a fechar, abria-se a da sala de jantar, os passos pesados desciam os degraus. Meia hora depois a mulher voltava, as moedas tinham novamente em cima da cama. Outro sumiço. Eu adormecia, mas o ferrolho da sala de jantar e a

fechadura do quarto próximo acordavam-me. O solilóquio e os tinidos tiravam-me o sono.

Levantei-me cedo e encontrei Vitória muito velha e muito bamba. Deixava-se cair a um canto da cozinha, e era difícil arrancar-se dali. Interrompeu as idas ao quintal e abandonou as lições ao Currupaco. Notei que as covas estavam revolvidas e mal cobertas.

— Vitória!

Tinha vergonha de chamá-la, temia que ela me pregasse os olhos brancos e cansados, cheios de aflição.

— Vitória!

Estava sentada, encolhida, movendo-se em silêncio os beiços moles. E quando levantava a cabeça, mostrava o rosto uma suspeita agoniada. Se ela andava com as suas contas em ordem, certamente se espantava de haver achado em um dos buracos vinte e seis mil-réis a mais; se as contas não estavam em regra, talvez se julgasse roubada. E Vitória engolia em seco, olhava o Currupaco ansiosa, numa interrogação desalentada que fazia pena.

— Vá descansar, Vitória. Você está doente.

Não podia descansar, e a minha piedade era inútil. Levei o desespero a uma alma que vivia sossegada. Toda a segurança daquela vida perdeu-se. A linha traçada do quarto à raiz da mangueira, uma linha curta que os passos trôpegos e vagarosos percorriam na escuridão, fora de repente cortada.

— Vá descansar, Vitória.

Conselho inútil. O céu de Vitória, miudinho, onde grilos e formigas moravam, tinha sido violado. (RAMOS, 1993, 134,135)

Tal episódio é mais um que demonstra quanto o mundo vai se desmanchando aos olhos dos mais incautos, que a imobilidade de uma realidade já desaparecida não é aceita pela nova ordem das coisas que, por sua vez, arranja uma maneira de criar novos espaços de imobilidade, pois a tolerância para com outras formas de organizar a realidade é praticada até onde não ameace a organização vigente. Viva

e deixe-se morrer. E essa dualidade vida e morte que também está presente nessa visão de mundo em que tudo possui um valor tangível, ainda que se esconda o preço nas etiquetas, aparece no romance no momento em que Marina descobre-se grávida, representando mais um mundo destruído. Na narração de Luís da Silva os tempos vão se sobrepondo, já não existe mais o tempo da Marina ativa e ruidosa, que se banhava aos trambolhões; o cenário é substituído por imobilidade e lamentos. E na conversa entre D. Adélia e Marina, mais uma realidade é derrubada:

[...]. Provavelmente d. Adélia conhecia mais ou menos o que tinha sucedido. Mas queria acreditar que não houvera infelicidade sem remédio, ou então, caso isto não fosse possível, botar os quartos de banda, lamentar-se e atirar a responsabilidade para o destino.

— Estou desconhecendo você. Que foi que houve?

Aí o pranto de Marina rebentou novamente, enrolado com palavras ásperas que não entendi. D. Adélia baixou a pancada:

— Que horror, filha da minha alma! Santo Deus! Valha-me Nossa Senhora do Amparo.

— Que Deus, que Nossa Senhora, que nada! gritou Marina reduzindo a cacos as lamúrias e a religião da mãe. De quem é a culpa? A senhora não sabia? A senhora sabia.

Calaram-se, fungando.

— Criar uma filha tantos anos, gemeu d. Adélia, passar a vida sonhando com a felicidade dela, e de repente uma desgraça desta!

— Pois sim, disse Marina com um risinho. Bonita criação. Está vendo?

Tinha-se acalmado um pouco e podia falar, já não estava sozinha no mundo, urrando lamentações. Arremetia contra a mãe, arfando, grunhindo, como um bicho mal domesticado que quer morder:

— Coitadinha! Não via, não sabia. Tão inocente! Agora já sabe. Pois é. Escangalhada, com um filho na barriga. Não faça essa carinha de santa não. É o que lhe digo. Estou mentindo? Arrombada, com um

moleque no bucho. Não quer ouvir não? Tape os ouvidos. (RAMOS, 1993, 145)

Sintomática à essa destruição de um cotidiano é a resignação de ambas diante de um suposto destino que absolveria Julião Tavares de qualquer responsabilidade. O mundo dele é aparentemente intocável e entre suas ações e as reações alheias pairam entre o absurdo e o calar-se. Até porque seu âmbito é o do *patronal*, de sua posição é que brotam as reificações. A “última” delas é a da própria vida, quando Marina decide pelo aborto do filho, escorada também em sua própria resignação e imobilidade. Ironicamente é essa mesma inação que faz com que Luís decida matar Julião Tavares. A *justiça* evocada por ele é tão patética quanto o medo do rival que a moça poderia fazer com um possível escândalo público. O que mais revolta Luís é o fatalismo à antiga que impera mesmo em um mundo recém-destruído. Ironicamente é o fio que ele puxa para praticar o crime:

É estranho que elas não houvessem aludido uma única vez a Julião Tavares. Nenhuma referência àquele patife. Era o que me espantava quando saí do banheiro, já muito tarde. Nesse dia faltei ao ponto.

Marina acabara numa resignação estúpida, entregara-se a Deus; d. Adélia não responsabilizara ninguém. Julião Tavares era como viga que tomba do andaime e racha a cabeça do transeunte. Ou um castigo, um decreto da Providência, qualquer coisa deste gênero. Ninguém falava nele. Tinha aparecido cheio de lambanças, usando falsidade em tudo. Entrara-me em casa sem ser chamado e deixara-se ficar, interrompendo meu trabalho, afugentando os amigos. Aproveitando a minha ausência, seduzira Marina. E azulara. Mostrava-se raramente, em visitas rápidas, com certeza receando que a moça cometesse um desatino e lhe atrapalhasse a vida.

Não haveria desatino: as duas mulheres eram fatalistas e queixavam-se da sorte. Malucas. Revoltava-me o recurso infantil de se xingarem, arrancaram os cabelos. Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a

cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer. (RAMOS, 1993, 147)

Luís da Silva cria uma *atmosfera de maldição*, como chama Bataille, que envolve justamente a morte e o horror a ela. O medo nos afasta de um *movimento de dilapidação* que, segundo ele, nos anima e alimenta nossa identidade. Mas, ironicamente, também dá força à nossa angústia. Por isso o primeiro movimento dele é perseguir Marina quando ela vai em busca da parteira Albertina para se certificar de que abortaria o filho. Luís movimenta sua vida no seio de uma perda imensa, de uma escassez tamanha que o põe perdido no mundo. Como assevera Bataille:

[...]. Contudo, essa atmosfera de maldição supõe a angústia, e a angústia, por sua vez, significa a ausência (ou a fraqueza) da pressão exercida pela exuberância da vida. A angústia ocorre quando o próprio angustiado não está amparado pelo sentimento de superabundância. É exatamente isso que anuncia a significação isolada, individual, da angústia. Só pode haver angústia de um ponto de vista pessoal, *particular*, radicalmente contrário ao ponto de vista *geral*, baseado na exuberância da matéria viva em seu conjunto. A angústia é vazia de sentido tanto para aquele que transborda de vida, quanto para o conjunto da vida, que é um transbordamento por essência. (BATAILLE, 2013, 57)

Sentir-se irremediavelmente perdido é o que move primeiro essa perseguição silenciosa à Marina em seus passos rumo à D. Albertina, cuja intervenção obviamente não é captada, o que provoca em Luís um surto imaginativo de como ela seria efetuada. Tal intervenção só deixa mais aguda a sua percepção de dois mundos distintos, de uma mudança que por si só se constitui apenas no procedimento, uma vez que desde o princípio da civilização se praticaram abortos, mas Luís sobrepõe em sua imaginação duas visões distintas que diz muito sobre a mercantilização do mundo, da reificação das relações sociais. Paralelamente a isso, a rua em que reside D. Albertina é justamente a rua em que Luís encontra a frase revolucionária, mas que no final das contas, significa nada.

No mundo do “tempo antigo” de Luís, o que se sobressai é essa comparação que pode beirar o inútil, mas que no final das contas é o seu momento da *atmosfera*

de maldição. Ora, a *maldição* em si é a suprema certeza do próprio desacerto com o mundo. A tentativa de compreensão desse mundo envolve, no caso do narrador, a sobreposição de dois modos distintos de ação cuja finalidade é a mesma; porém, o que resta dessa análise é outra certeza mais dolorosa: a da dissipação dos significados e de outros chãos para assentar suas certezas. Essa é a maior revolta e talvez alívio de Luís: a passagem do tempo acaba sendo na verdade apenas a fração de um instante em que as coisas não evoluem propriamente, mas sim, apenas mudam de aparência. No caso, com a ingerência direta do dinheiro, aquilo antes chamado de tradição vai sendo, aos poucos, moldado de acordo com as conveniências; sem ele, só resta a decadência aos que o perderam e a marginalização àqueles que se movimentam no âmbito da mera sobrevivência.

E isso tudo é sabido que aumenta a fugacidade das coisas: o real vai obedecendo a essa faceta do Mal que permeia uma contínua espera de um porvir que vai se adiando. Por isso, a tentativa de encontrar uma lógica na comparação entre duas visões do não visto (no caso, D. Albertina), o ato em si, moralmente questionável, perde o seu significado entre a imaginação entre uma parteira diplomada e de bons modos, que trata sua cliente amorosamente, e a velha gorda e mole que resmungava enquanto provoca o aborto.

[...]. Exatamente como se Marina estivesse no consultório de um médico, sarjando um tumor. Nenhum sinal de crime ou ação proibida. A seringa na água que borbulhava, um frasco sobre a mesa da cabeceira, quadros de anatomia nas paredes, a chama do álcool tremendo, a voz calma de d. Albertina a prescrever medidas de segurança. Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções.

— Não se acanhe. Fique à vontade.

Nenhuma alusão a qualquer espécie de falta. Direita, fria, falando baixinho, empregando termos escolhidos.

Mas por que era que d. Albertina, parteira diplomada, com longa prática, deveria ser assim e não de outra forma? Talvez fosse diferente. Os anúncios não valem nada, papel aguenta tudo, como dizem os matutos. D. Albertina era uma velha gorda e mole, sem

diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona. Marina estava deitada numa cama nojenta; nas paredes nojentas não havia gravuras de anatomia: havia quadros de santos, retratos coloridos, páginas de revistas. Sem lavar as mãos duras, de unhas compridas e negras, d. Albertina examinava brutalmente o corpo de Marina, arranhando-a, machucando-a, rosnando:

— Era melhor deixar-se de vergonhas e descobrir a cara. Quando andam na pândega, não têm esses luxos. E depois param bem na bananeira. Feias coisas. (RAMOS, 1993,176)

Dessa forma observamos que a visão de Luís acerca do mundo não aceita a concepção de um Bem. Como assevera Marcelo Coelho, em artigo para a *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* (28/10/1992), para Graciliano,

O Bem é sempre um capricho psicológico, uma desatenção, um imprevisto. Tudo conduziria, na verdade, à vingança, à maldade, ao rancor. Este é o estado “natural” dos homens tais quais são. Graciliano quase não se conforma com as eclosões naturais de bondade no mundo: desconfia delas. (COELHO, 2011,291)

Assim, os valores presentes nesse mundo permanecem ancorados ao conjunto do dispêndio, transformando o que era sagrado e intrínseco em meros instrumentos de um Mal cuja influência na vida diária transcende o âmbito do divino e do maniqueísmo para criar um mundo no qual o fictício torna-se imperioso para manter — ou tentar manter — uma suposta ordem das coisas.

A compreensão da construção do espaço ficcional em *Angústia* passa pelo entendimento dessa faceta que engloba tais conceitos propostos por Bataille que, de alguma forma, vão lançando pontes a outras concepções de mundo que completam essa ideia de desacerto e desamparo característica de um universo no qual o absurdo se faz cada vez mais presente. O Mal como um fenômeno sutilizado por tal absurdo, inapreensível aos mais incautos, parece criar o verdadeiro espaço do indizível, porém o ultrapassar tal barreira é possível pela observação do próprio absurdo e a inserção quase suicida nele. Daí a angústia incessante que perpassa o dizer no século XX. É um buscar desesperado para tentar evitar a destruição.

3.3 AS FICÇÕES DAS FICÇÕES

Angústia é uma *ficção do fim* cujo maior incômodo reside em ausência de seu fim. Como na asserção agostiniana acerca das expectativas das coisas acontecidas: na mente elas estão por vir. O romance de Graciliano insere-se a uma forma peculiar de *apocalipse*, sempre lembrando a ideia original de *revelação* que a palavra tem em si. Não se refere tão somente a um *Fim* comum: temos a morte pessoal, a crise, a época. À parte as prevenções do autor quanto às inovações modernistas, Graciliano tinha consciência das mudanças pelas quais as ficções literárias passam concomitantemente com o passar do tempo. A opção por uma visão mais cíclica do que retilínea atende a um pensamento mais cético do mundo, que foge à necessidade da concordância com o esquema *princípio-meio-fim*.

O adiamento do fim, pela sua simples supressão, é uma tentativa de aproximar o mundo de fato com o *mundo* da ficção, sabendo-se, é óbvio, de que esse último será quase como o primeiro: ou seja, repleto de ficções. Por isso, a necessidade extrema de sentirmos a concordância torna-se mais aguda, uma vez que a ficção do fim, no dizer de Frank Kermode, é como o infinito mais um. E citando as ficções matemáticas, lembra-nos que apesar de estarem lá, paradoxalmente não existem. Mas ainda que estejam no terreno do conscientemente falso, não pode impedir a reunião com a realidade em essência, porque a produção contínua de ficções é a única forma de seguir a mudança do mundo.

A ciclicidade do tempo narrativo em *Angústia* é uma imensidão de ficções. Luís da Silva comporta-se, na maior parte do tempo como o *anjo da História* evocado por Walter Benjamin. De sua posição, o instante, enxerga o passado de catástrofes em meio à mudança provocada pelo progresso material e dos costumes. Seu destino, porém, é mais trágico, pois o futuro em seu caso é algo inacessível: a prisão do instante o impede de enxergar mais além. Justamente por conta disso, ele próprio enche sua narrativa pessoal de ficções. A origem de tantas ficções pode ser encontrada naquela mesma *acedia* — a inércia do coração — que Benjamin também menciona, a origem da tristeza. Contudo, a empatia que muitas vezes Luís da Silva alega ter pelos outros é uma tentativa vã de alguém em total desacerto com

o mundo e que no final das contas se reconhece como um ser estranho por quem é impossível, triste ironia, se ter empatia. Luís da Silva apropria-se de suas próprias reminiscências, e suas constatações dão como certo o plano dos vencedores, os inimigos que, segundo Benjamim, não cessam de vencer. Sua narrativa é cíclica por não conseguir imaginar nada além de um labirinto dentro do qual os destinos humanos e sua história se movimentam. Entre silêncios e estertores, o quadro de horror que vai sendo descortinado guarda certa atmosfera de absurda naturalidade, representada pelas instâncias mais intangíveis do Mal. E, no entanto, presentes. Em sua cotidianização, tal fenômeno põe o homem em xeque quanto à sua própria natureza. Citando Karl Jaspers, Kermode relembra o conceito de “situação-fronteira”, algo diretamente relacionado à crise pessoal, (seja a morte, o sofrimento ou a culpa). E situa em sua concepção, as palavras *kairos* e *chronos* em seus sentidos históricos e bíblicos. Dessa forma, *chronos* é o “passar o tempo” ou “esperar o tempo” e *kairos* “é a época, um ponto no tempo cheio de significado, carregado com uma intenção derivada da sua relação com o fim” (KERMODE, 1997, 58).

Coloquemos Luís da Silva entre ambos os conceitos e teremos o sentido de seu relato. As referências temporais que encontramos no romance são mais lastros da memória do narrador do que “locais” nos quais podemos ter o sentido da linearidade da narrativa como um todo. Elas são somente indicadoras de um princípio-meio-fim dentro das ficções urdidas pelo próprio narrador à evocação de suas recordações. Considerando que a memória é uma reelaboração de fatos a questão da sua ficcionalização é algo inevitável, e pela instância narrativa na qual se encontra Luís, até as histórias que ele coleta em conversa com os outros sendo memórias alheias também reelaboradas, a ficção penetra no terreno do *mise en abyme*; peculiar, é verdade, mas peças de um quebra-cabeças maior: o mundo é um *plot* que define momentos de ordem e caos.

O fim que o romance indica é problemático, como todos os outros. Encravado em um horizonte que guarda uma proximidade estranha, proporcionada pela memória, de um passado próximo ao arcaico e de uma modernidade cambaleante, que exige uma nova visão sobre tudo, Luís se perde no labirinto de si mesmo. Daí sua fuga para a linguagem, é nela que vai arranjar absurdos e histórias, e que também vão lhe ajudar a se situar como ser humano.

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo. (RAMOS, 1993,22)

A memória acaba trabalhando para as ficções do fim como algo que poderia traçar uma ligação entre os fins e as origens; embora Kermode aponte o pensamento apocalíptico como uma visão do mundo mais retilínea do que cíclica (ainda que ele mesmo admita que seja algo cuja distinção não fosse bem definida). Contudo, acreditamos que se as ficções apocalípticas são narrativas essencialmente falhas, a ciclicidade que elas representam traz consigo a necessidade de suas reescrituras. Porque se o Mal vence e anula as profecias do Fim, atrasando a vinda do Salvador, o tempo permanecerá suspenso. Desconsiderando em parte o caráter teológico da afirmação, levando-o a uma interpretação mais humana, a noção de mudança — ou de revolução, caso preferirmos inserir um conceito presente dentro do romance — coloca Luís da Silva na tentativa de encontrar em um fim que não alcança como algo que aglutina suas preocupações, até compreender que ele é a configuração de sua própria morte, o que faz com que sua narrativa fuja do próprio término.

Sendo o *apocalipse* uma escrita de descargas catárticas, acaba suscitando essa quase obsessiva necessidade por Fins inteligíveis, como nomeia Kermode.

Projetamo-nos — uns poucos e humildes eleitos, talvez — além do Fim, no intuito de ver toda a estrutura, coisa que não podemos ver do nosso ponto médio do tempo.

O Apocalipse depende duma concordância dum passado imaginariamente registrado e dum imaginariamente predizível futuro, alcançado para o nosso proveito, nós que nos mantemos em “o mais no meio possível”. (KERMODE, 1997, 25)

Luís da Silva é um autor de relatos que como outro personagem de Graciliano, Paulo Honório, falseia muito acerca de sua própria posição intelectual. Reconhecendo-se além do ofício jornalístico como alguém que pode escrever um “romance fantástico” ao mesmo tempo veste a máscara do bruto, máscara que não lhe cabe, pois ela logo cai quando ele tenta empatizar com aqueles os quais julga tão miseráveis quanto a si mesmo. É esse abismo que tenta ao longo do romance encontrar fios cujas pontas ele possa atar. Sua revelação — que é a de um crime imaginado como algo não premeditado — necessita dessa concordância de um passado com um futuro para si indizível e não visualizável. E para isso é necessária a reconstrução de um mundo que possua um *gênesis* construído não na feitura da luz, mas no refúgio do silêncio, um silêncio quase infantil. Como pede Carpeaux em seu famoso ensaio, é preciso esboçar uma psicologia do pessimismo. *Angústia* também o é, embora ele não tenha identificado as pistas. Do meio desse mundo aparentemente quieto, Luís tenta descobrir qual é esse mundo que ele mesmo tem de reconstruir. A percepção que tem de algo maior do que ele, o Mal em toda sua sutileza o joga na suposição de uma realidade que oscila entre o vivido e o imaginado *in media res*: um imenso agora, imensos inícios que povoam toda a trama.

Havia um grande silêncio, um silêncio incômodo. Às vezes punha-me a tossir, parar me convencer de que não tinha ficado surdo. Era como se a gente houvesse deixado a terra. De repente surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor sempre no mesmo tom. As ruas enchiam-se, a saleta enchiam-se — e eu tinha a impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis. Fechava os ouvidos para não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais fortes. Que seriam? Tentava descobrir a causa do extraordinário lamento. Supunha que eram patos gritando, embora nunca tivesse ouvido a voz dos patos. Também me inclinava a admitir que fossem sapos. Mas os sapos do açude da Penha cantavam de outra forma. Não podiam ser sapos. A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente de outros barulhos. Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei. Tenho-me esforçado por tornar-me criança — e em

consequência misturo coisas atuais a coisas antigas. (RAMOS, 1993,30, 31)

Mas esse retorno à infância não leva a aconchego algum: ajuda ainda mais na constatação de o quanto o mundo é cruel e desconjuntado onde o Bem acontece como por acaso. Se em *Memórias do cárcere*, como bem lembra Marcelo Coelho, ele aparece de forma inusitada na figura do carcereiro que dá a Graciliano um copo d'água, em *Angústia* Luís da Silva percebe sua perdição após a morte do pai, e dentro de sua própria história lhe cabe ser sempre a vítima. A maldade dos homens e do universo é algo que o perseguirá futuramente, sempre dentro do que ele considera possível. Ainda assim, sua constatação é irônica, pois se percebe vítima, assume o próprio cinismo, pois em tal horizonte não há o Bem, só o “favor com favor se paga” e remorsos a serem mitigados.

Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, com medo daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir à morte de meu pai. Até a preta Quitéria se esquecer de mim. Ao passar pela cozinha, encontrei-a mexendo nas panelas e lastimando-se. Sentei-me na prensa, cansado, o estômago doendo. Que iria fazer por aí, à toa, miúdo, tão miúdo que ninguém me via? Encostei-me ao muro, escorreguei por cima da madeira bichada, adormeci pensando nos mergulhos do poço da Pedra, nos bolos e nos pés de Camilo Pereira da Silva. E, enquanto dormia, ouvia a cantiga dos sapos no açude da Penha, o burburinho dos intrusos que se acavalavam no corredor, o barulho do descaroador de algodão no Cavalo-Morto. Vozes chegavam-me, confusas, e eu não conseguia apreender o sentido delas. Visões também. Via a casa da fazenda, arruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu. A chuva caía, eu andava pelo pátio, montado num cabo de vassoura. Quem me acordou foi Rosenda, que me trazia uma xícara de café.

— Muito obrigado, Rosenda.

E comecei a soluçar como um desgraçado.

Desde esse dia tenho recebido muito coice. Também me apareceram alguns sujeitos que me fizeram favores. Mas, até hoje, que me

lembre, nada me sensibilizou tanto quanto aquele braço estirado, aquela fala mansa que me despertava.

— Obrigado, Rosenda.

Iam levando o cadáver de Camilo Pereira da Silva. Corri para a sala chorando. Na verdade chorava por causa da xícara de café de Rosenda, mas consegui enganar-me e evitei remorsos. (RAMOS,1993,32,33)

O discurso vitimista que Luís começa a construir acerca de si — e o romance todo é uma discussão velada sobre vítima e algoz — acaba por cercá-lo de uma estranha consciência sobre o próprio exercício mimético e narrativo. Estabelecer parâmetros do confiável e do verossímil é importante para ele porque o auxilia em sua escrita. Até quando se depara com as notícias sobre a situação dos judeus, crê que está sendo logrado por uma ficção, cuja elaboração exige apenas imaginação:

Moisés agora está contando as perseguições aos judeus, na Europa. Lembro-me do tio dele e digo comigo que provavelmente a narração é exagerada. Se Moisés não fosse inteligente, com certeza daqueles fatos não existiriam. Sofrimentos. Iniquidades.

— Aqui há tanto disso! Mas somos fatalistas, estamos habituados e não temos imaginação como vocês. (RAMOS, 1993,39)

Então conta a Moisés, o judeu que tem muita imaginação, (que não recorre às Escrituras para argumentar, mas “cita livros”), uma história de seu avô, criatura poderosa, para demonstrar senão um ato de justiça, mas ao menos valentia. História de certa forma inútil, apenas para se certificar de como suas elaborações ficcionais funcionam ou não. Percebendo isso, ele próprio reconhece sua falta de empatia para com a dor alheia, que para ele só pode ser alcançada, mais uma vez, por meio da linguagem.

Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção. De resto a dor dos flagelados naquele tempo não me fazia moessa. Penso em coisas percebidas vagamente: o gado, escuro de carrapatos, roendo a madeira do curral; o cavalo de fábrica, lazarento

e com esparavões; bodes definhando na morrinha; o carro de bois apodrecendo; na catinga parda, manchas brancas de ossadas e o voo negro dos urubus. Tento lembrar-me de uma dor humana. As leituras auxiliam-me, atizam-me o sentimento. [...]

Dores, só as minhas, mas estas vieram depois. (RAMOS,1993,41)

Criando um mundo de crises contínuas e repetitivas, Luís da Silva amplifica a ideia de Jaspers de que viver é viver em crise e tenta, dentro de suas divagações, promover os encontros não somente de si mesmo com um mundo subjetivo que conceda uma compreensão ampla do universo, mas de revoluções mais ou menos efetivas. O fim que ele não encontra e não consegue também dar conta em sua própria narrativa. Nisto ele diverge da assertiva de Kermode que colocar uma imagem do fim como algo impossível de ser *permanentemente* falseada. Se os homens (os quais ele referencia como “o mais no meio possível”), procedem a “investimentos imaginativos” consideráveis, baseados em padrões coerentes que preveem não somente a previsão do fim, mas sua consonância com origens e o meio. Kermode nos diz, sobre esses indivíduos “o mais no meio possível” que

Mas eles, também, quando despertos em seu perfeito juízo, sentem a necessidade de mostrar um nítido respeito pelas coisas tal como elas são; de forma que há uma necessidade recorrente por ajustes no interesse da realidade, ao mesmo tempo em que pelo seu controle. (KERMODE,1997, 33)

Percebemos, então, que tal controle é evidenciado pela tentativa de o Mal tornar as coisas indizíveis. Tornando-as indizíveis a ilusão do fim aproxima-se mais fácil, mas nesse caso o que veríamos é somente a tal vitória do Anticristo a qual Walter Benjamin, por exemplo, se refere. O inimigo que não cessa de vencer promove esse interesse por ajustes na realidade que aumentam sobremaneira a imobilidade das pessoas. Esse interesse leva à impossibilidade da escolha do tempo, como afirma Luiz Costa Lima (O redemunho do horror,2003b). Dentro da feitura do próprio romance, Luís da Silva experimenta esse horror avizinjado ao mal-estar, ao desalento e à frustração – e, claro, à angústia. Então o seu empreendimento narrativo há que significar a sua inospidez, que segundo Costa Lima:

Tornar-se o mundo inóspito significa que, sincronicamente, é dominado por dois tipos de horror, ou o de dominância física, expresso pelo pânico, ou o predominantemente psíquico, em que sobrenadam a angústia e seus derivados. (LIMA,2003b, 358)

Desta forma temos em Graciliano Ramos uma dupla fuga de um controle que tenta cerrar a ficção em classificações problemáticas, seja do regionalismo, seja de um caráter de documento (algo mais fácil de constatar como equivocado), e principalmente da tentativa de se estabelecer o indizível como algo inescapável. O Mal, escorado no horror, em *Angústia*, é materializado em uma ironia que podemos apontar em todas as tergiversações empreendidas por Luís da Silva que acabam em uma tentativa de justificação do seu crime, seja pela sua própria figura, seja pelas indicações de que o crime era inevitável. Costa Lima aponta que a tentativa de exprimir a experiência de um Brasil ditatorial (no caso, a ditadura militar) acaba reduzindo-se a romances nos quais a experiência acaba ficando restrita a distúrbios privados. E cita também Cornélio Pena (“A menina morta”) como exemplo de um insulamento (que corresponde à essa redução ao privado da experiência do horror). Para Costa Lima resta uma pergunta acerca desse insulamento:

Que poderá significar esse auto-engendramento do horror? Por acaso que o imaginário brasileiro se concebe a si mesmo alheio ao mundo externo ou que, para exprimir os efeitos da violência, basta-lhe considerar as razões internas de nossa tremenda desigualdade social? De certo modo, isso já estaria enunciado em *Os sertões*, quando se denunciam os agentes do litoral por um desconhecimento tal do Brasil interiorano que assumem o “papel singular de mercenários inconscientes” da indústria bélica estrangeira, e, sobretudo, na adoção pelo autor de uma explicação derivada da antropologia biológica, que fundava nossos males na miscigenação. (LIMA,2003b, pp. 349, 350)

Podemos concordar em parte com Costa Lima acerca desse questionamento, asseverando que o controle sofrido por diversos autores os fez acederem a determinados mecanismos os quais se detiveram nesses aspectos, sejam antropológicos, sejam socioeconômicos. Em Graciliano mesmo ainda colocam a classificação de regionalista quando, se atentarmos aos diversos elementos

presentes em sua prosa, demonstra preocupações que vão além do mero registro daquilo que acostumamo-nos a chamar de a “cor local”. No caso específico de *Angústia* esse auto-engendramento do horror está diretamente ancorado à necessidade de definir uma visão de mundo já imerso no absurdo de um estado de exceção que logo redundará em uma ditadura cuja crueldade ainda está muito mal documentada.

Sendo um personagem que apenas entrevê as possibilidades de um Mal que opere tanto num mundo convulsionado pela revolução quanto por uma ditadura reacionária (ou de um estado de exceção como foi a República Velha), resta a Luís da Silva sobreviver na ficcionalização o seu mundo, embora se reduza quase sempre ao posto de vítima na vã tentativa de livrar-se da responsabilidade de sua própria existência. A essa ânsia de reconstrução de um mundo sobrepõe-se sua própria desconfiança no fazer literário, muito embora à realidade, ainda seja mais atraente:

Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali a distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. À saída encontrei Moisés encostado a um poste da iluminação, lendo um jornal.

— Acabe com essa literatura, Moisés, exclamei impaciente. Não serve.

Moisés dobrou a folha, sorrindo:

— Que história é essa?

— É o que lhe digo. Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras.

— Que diabo tem você? perguntou Moisés.

— Não é nada não. É que não vale a pena, acredite que não vale a pena. Uma pessoa passa a vida remoendo essas bobagens. Tempo perdido. Uma criança mete a gente num chinelo, Moisés; qualquer imbecil mete a gente num chinelo, Moisés. (RAMOS, 1993, 89)

E, no entanto, escrever além de ser sua necessidade, é sua vocação. Como já foi dito na primeira parte, embora ele se aproveite dos seus escritos como forma de obter algum dinheiro (e critique cinicamente quem o faça), Luís passa o romance inteiro relembando que está envolvido com a ficção. Seja nos seus manuscritos mijados pelos ratos ou nos “romances bestas” que busca para se entreter ou simplesmente criticar, o que ele busca realmente é o *seu* romance, frequentemente imaginado. Ora quando se compara que pode alinhar com tempo, palavras mais bem ordenadas do que os romances baratos os quais era obrigado resenhar, ora quando ele mesmo se põe a imaginar como romancista:

Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueiras, o que sempre me acontece. Fico assim duas horas, sentado no cimento. Tomo uma xícara de café às seis horas e entro no banheiro. Saio às oito, depois das oito. Visto-me à pressa e corro para a repartição. Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. Um sujeito me dirá:

— Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos.

— Muito obrigado, doutor.

Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me enerva. Ando no mundo da lua. Quando saio de casa, não vejo os conhecidos. Chego atrasado à repartição. Escrevo omitindo palavras, e se alguém me fala, acontece-me responder verdadeiros contrassensos. Para limitar-me às práticas ordinárias, necessito esforço enorme, e isto é doloroso. Não consigo voltar a ser o Luís da Silva de todos os dias. Olham-me surpreendidos: naturalmente digo tolices, sinto que tenho um ar

apalermado. Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me. Felizmente passam-se meses sem que isto me apareça. (RAMOS, 1993,139,140)

Luís da Silva acaba sendo um narrador que se assemelha a um cronista cuja memória não faz questão de distinguir os grandes e os pequenos acontecimentos. É algo tocante, pois (como afirma Benjamin) de alguma forma representa uma tentativa de apresentar-se como membro de uma humanidade redimida, que se apropria de seu passado. Infelizmente cada momento se torna aquela ordem do dia, mas que desembocará no dia do Juízo Final. Mas a esse julgamento Luís da Silva acaba ironicamente fugindo porque sua história não tem um fim. Kermode afirma com propriedade que “O *como se* do romance consiste numa negação semelhante do determinismo, o estabelecimento por magia de uma liberdade aceite. ” (KERMODE,1997, 134).

A ficção tenta preencher esse mundo inabitado, porquanto o mundo *real* seja habitado há um abismo imenso quase impossível de se estabelecer pontes. Em um mundo sem fim nem princípio Luís da Silva evoca diversas vezes o Gênesis (“O espírito de Deus boiava sobre as águas” (RAMOS, 1993,114) enquanto os vizinhos fazem amor, que o faz dar-se conta de um estado mental repleto de hiatos representados por um esquecimento quase completo e a paradoxal certeza de que apesar da aparente imobilidade, o mundo muda.

Compreender essas mudanças é algo que Luís da Silva só consegue escrevendo, verbalizando ou entendendo o quanto a literatura para si é algo confortador, mas ao mesmo tempo é algo que o afasta do mundo dito real, quando deveria aproximá-lo, em seu entendimento. Por isso, quando sobe a ladeira Santa Cruz para ambientar-se como um vagabundo, percebe que determinados mundos jamais se interpenetram:

[...]. Levantava-me, subia a ladeira Santa Cruz, percorria as ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversas com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles

significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam.

Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações. Onde andariam os outros vagabundos daquele tempo? Naturalmente a fome antiga me enfraqueceu a memória. Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas. Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só. (RAMOS, 1993,122, 123)

Assim, Luís da Silva acaba sendo um “historiador da angústia” como nomeou Álvaro Lins, mas como tal acaba criando uma forma específica de narrar que mescla a narrativa dita realista com algo mais além. *Angústia* utiliza, ao seu modo, elementos do conto maravilhoso (ou popular como define Propp), para criar narrativas paralelas à narrativa principal, esta de cunho supostamente realista. No conto maravilhoso a suspensão do tempo e a recorrência à memória coparticipam de um mundo no qual as forças do Mal apresentam-se de formas sutis na tentativa de ludibriar as pessoas, conseguindo seu intento na maioria das vezes, permanecendo a história como um alerta a todos de como tentar fugir à sua influência, contanto sem demonstrar a mudança em uma paisagem essencialmente

estática com personagens estereotipadas. As histórias entrelaçadas (estas com princípio, meio e fim) são necessárias para dar a impressão de equilíbrio do cosmos, e para pontuar o caminho de Luís até o crime.

A maioria das narrativas paralelas seja fruto de suas próprias reminiscências como vinda de outras fontes, acaba representando o desejo de Luís da Silva tentar reequilibrar o mundo por meio de um desejo de justiça pretensamente evangélico, mas que ao final das contas é apenas sintoma de uma necessidade de vingança, como no conto de seu Ramalho, que a seu ver não sabia ficcionalizar as coisas:

[...]. Nesse ponto da conversa contávamos sempre uma série de casos que ilustravam nossas afirmações. Animado, o cachimbo apertado entre os dentes, seu Ramalho assobiava as mesmas anedotas, empregando o mesmo vocabulário. Às vezes eu o interrompia:

— O senhor já contou essa.

Mas seu Ramalho continuava sem se perturbar: falava para dar prazer a si mesmo, não me escutava. Talvez quisesse enganar-se e convencer-se de que seria também capaz de praticar façanhas. As palavras saíam-lhe sem variações. Era amigo da verdade e tinha imaginação fraca. *As minhas narrativas não se comparavam às dele: sendo muito numerosas, eu esquecia frequentemente certas passagens, ficavam brechas, soluções de continuidade.* Além disso eram transmitidas em linguagem artificial, que o vizinho achava falsa e retocava.

O conto sensacional de seu Ramalho era o seguinte. Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor de engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida tiraram-lhe os beiços. E afinal abriram a veia do pescoço, porque vinham amanhecendo e era impossível continuar a tortura. [...]

Eu desejava que seu Ramalho acrescentasse alguma coisa à história. Mas seu Ramalho só sabia aquilo e era incapaz de inventar.

Por isso fazia pausas para recordar os fatos com segurança, batia na testa e interrogava-se a cada instante e acusava-se quando avançava uma informação inverídica:

— 1910. Minto, 1911. 1911, Manoel? (RAMOS, 1993,117) (grifo nosso)

A experiência de *Angústia* estranhamente antecipadora do *nouveau roman*, que reimagina a relação da ficção com a realidade, tenta de todas as formas conduzir o pensamento do narrador para a possibilidade da revolução. Mas a revolução por si só é algo que deve permanecer no terreno da continuidade, uma possibilidade de infinitude ancorada no cíclico. Ora, descartando a probabilidade dela, Luís da Silva derruba a ficção da revolução imaginando outra ficção. O pessimismo que perpassa tal operação mental corresponde aos tais *apocalipses falhos*. A revelação de outro mundo possível, com a destruição do antigo e a substituição por algo próximo do edênico desaparece, restando apenas a reescrita deles, como alternativa à presença constante do Mal que está sempre a postos para tornar impossível a revolução. O que não anula, e ainda potencializa a manifestação do próprio Mal. Principalmente quando ele se traveste de justiça, promovendo o inverso, seja no caso do velho chamado de Lobisomem, que logo ganha ares de *lenda urbana* e faz com quem Luís da Silva relembre um caso de injustiça acontecido a um pobre sertanejo cearense:

[...] Lembrava-me de outro indivíduo infeliz, um sertanejo que vi há muitos anos, quando ele saía da prisão depois de cumprir sentença. Era um cearense que esfomeado que tinha aparecido na vila em tempo de seca. Esmolambado, cheio de feridas, trazia escanchada no pescoço uma filhinha de quatro anos. Tinham ido morar na rua das putas e viviam de esmolas. Um dia as vizinhas ouviram gritos na casinha de palha e taipa que eles ocupavam. Juntaram-se curiosos, olharam por um buraco da parede e viram o homem na esteira, nu, abrindo à força as pernas da filha nua, ensanguentada. Arrombaram a porta, passaram o homem na embira, deram-lhe pancada de criar bicho — e ele confessou, meio morto, que tinha estuprado a menina. Processo, condenação no júri. Anos depois os médicos examinaram a pequena: estava inteirinha. O que havia era sujidade e um corrimento. Tratando a doença da filha com remédios brutos da

medicina sertaneja, o homem tinha sido preso, espancado, julgado e condenado. (RAMOS, 1993,78)

Logo, a ideia de um cosmos reconstruído sob pressupostos revolucionários está de braços dados com a certeza da incerteza ou pelo menos com a expectativa da permanência da injustiça. Resta a Luís imaginar tal panorama com um olhar cético, apostando na imobilidade da ordem das coisas. Mais uma vez a suspensão hipotética do tempo implica um espaço de crítica à inércia a partir dela própria.

[...]. Soltei a pena, Moisés dobrou o jornal, Pimentel roeu as unhas. E assim ficamos seis meses, roendo as unhas, o jornal dobrado, a pena suspensa, ouvindo opiniões muito diferentes das nossas. As de Moisés são francamente revolucionárias; as minhas são fragmentadas, instáveis e numerosas; Pimentel às vezes está comigo, outras vezes inclina-se para Moisés.

Raramente discutíamos. O judeu cansava-se em dissertações longas, que eu aprovava ou desaprovava com a cabeça. Acontecia aprovar agora e reprovar depois. Quando bebia, tornava-me loquaz e discordava de tudo, só por espírito de contradição:

— História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer a revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário. (RAMOS,1993,59)

Porém tal crítica não livra Luís de uma contradição estranha: ao rebater a “profecia” do judeu Moisés ele nega que os tipos apocalípticos (império, decadência e renovação, progresso e catástrofe) são sustentados pela história e, de acordo com Kermode, sublinham as nossas formas de fazer sentido do mundo: *in media res*. O que vemos é o Apocalipse, então, fundido à tragédia, em que os eleitos (os humildes, principalmente) descobrem-se perdidos. Sucumbir ao futuro é a maior desgraça que pode acontecer a um revolucionário, ou pelo menos àquele que tenta reimaginar o mundo sob outro prisma. Luís da Silva sabe disso e do quanto o processo revolucionário, ou especificamente seus promotores, podem procurar dar outra face ao futuro em sua reescrita constante. A reescrita, como viver a vida em eterna crise, é um dos muitos desconfortos presentes no tempo. Por mais que

criemos mundos utópicos, o desconforto da realidade adentra para assentarmos a razão, descartando os idealismos.

[...]. Que será de mim para o futuro? Está claro que não inspiro confiança aos trabalhadores. Na sessão mais agitada seu Ramalho gerará, cansado e asmático, um ombro alto, outro baixo:

— “Camarada Luís da Silva, você escreveu um artigo defendendo o imperialismo. ” — “Não escrevi não. Sou lá homem para defender o imperialismo? ” — “Está aqui o original, é a sua letra”, dirá o rapaz de cabelos compridos, que toca o violão. Moisés não terá coragem de interceder por mim. Pimentel estará fuzilado. Lobisomem tomará uma nota lenta nos papéis. Fico pensando em coisas assim, cabisbaixo, a testa enrugada. Se dr. Gouveia, o governador, o secretário, passarem por mim, não os verei: seguirei meu caminho com dignidade curva, o espírito distante. Os conhecidos que me virem pensarão: — “Luís da Silva é um sujeito que não tem subserviência nenhuma. ” E os que me cumprimentarem e não obtiverem resposta dirão: — “Luís da Silva é uma besta, um imbecil, um cretino.” É bom não levantar a espinha. Se a levantasse, teria de baixá-la de novo a cada passo, aflito e apressado, o chapéu na mão. Assim, não vejo ninguém, caminho batendo nos transeuntes, enrolando palavras de desculpa, entrando no futuro como um parafuso. — “Camarada Luís da Silva, antes da revolução você elogiava os políticos safados do interior, os prefeitos ladrões. Onde está o dinheiro que essa gente lhe deu? ” Sabia lá! (RAMOS,1993,127,128)

O que resta para Luís é tentar reaver outra percepção do mundo a partir da solidão e do remorso. Seu tempo é o daquele em que os elementos para a criação de uma nova escatologia se caracteriza pela dificuldade de manejá-los, pois são fugidios. Sobrando apenas o passado como matéria para alicerçar a feitura do *artifício da eternidade*, persegue-o também a consciência de que ele existe por conta de Luís da Silva ser de uma geração moribunda, representante de uma decadência que não consegue se recolocar no mundo. Uma vez que escolhe um modo de narrar o tempo fica mais próximo da morte, pois o apanágio deste artifício é sua capacidade de mudar. Como dissemos anteriormente, a imaginação está sempre no fim de uma era, e Luís da Silva, imerso nos tempos longínquos de uma nostalgia

desagradável, tem a consciência de seu caráter errante pelo mundo, que até percebe a mudança, mas está longe de estar pronto para vivê-la, quanto mais de transformá-la por meio de uma revolução. Se ela afetar o seu apuro pela linguagem escrita, as formas de comunicação formais, torna ainda mais aguda a sua sensação de pertencimento, já caduco de tantas dores.

[...] O bairro era uma desgraça: mato nas calçadas, lixo, cães soltos, um ou outro maloqueiro vadiando à porta de quitandas miseráveis. As casas sujas, muitas riscadas com letras a carvão profundamente revolucionárias. Pensei em Tavares & Cia. e no dr. Gouveia.

— Com certeza Moisés anda por aqui, distribuindo boletins a esta gente.

Mas não se via a gente. Apenas maloqueiros cochilando, alguns mendigos, crianças barrigudas e amarelas. [...]

“Proletários, uni-vos”. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. Talvez a datilógrafa dos olhos agateados morasse por ali, num dos becos que iam ter à rua suja. Escondida num quarto escuro, a datilógrafa dos olhos agateados ocupava-se em bater na máquina um boletim subversivo. Um irmão decoraria dele a frase mais incendiária, que seria copiada a carvão no muro de uma igreja de arrabalde.

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

— Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje.

Senti despeito. Afastar-me-iam da repartição e do jornal, outros me substituiriam. Eu seria um anacronismo, uma inutilidade, e me queixaria dos tempos novos, bradaria contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços. (RAMOS, 1993, 171).

Depois dessa certeza as migalhas de realidade de Luís da Silva vão tomando dimensões diversas, com personagens aparecendo em diferentes combinações mentais até o assassinato de Julião Tavares, e daí a suprema ironia de todas as ficções engendradas na mente do pobre funcionário público: o fim que ele tanto esperava era só o começo das coisas.

3.4 TAT TWAN ASI — ISTO, ÉS TU

Luís da Silva passou sua vida criando ficções. Até porque a criação de ficções representa, e muito, o desejo de querer reformar a realidade. Contudo, há o impasse de ele mesmo ser porção da realidade, e por mais que viva em dissonância com ela ainda é consequência dela. O descontentamento o faz aspirar a um curso diverso para si e para as coisas. Mas Luís tem um problema com o passado que o faz sentir nostalgia (ou tristeza) da tradição e sua resistência à herança dos antepassados é nula até porque herdou nada. Sua resistência então recai na construção de histórias, reconhecendo-se impossível ser herói dela, sobrando talvez dessa ideia — heroísmo raquítico e macambúzio — pensamentos de morte como forma desajeitada de redenção. Até Marina, em um momento do romance, reconhece como uma construção feita por ele:

[...]. Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia me encontrar à noite, ao pé da mangueira. Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo de nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura

completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo. (RAMOS,1993,79)

Embora não houvesse tanta discrepância entre uma e a outra, por vezes ele quis demonstrar uma crença na verossimilhança de uma Marina trabalhadora, quando, atendendo a um pedido de d. Adélia, vai procurar emprego para a namorada. Mas é em vão e depois se entrega às tentativas de resignação com o rompimento. Luís da Silva não pode evitar o problema do mal, imaginando-o como algo ligado a um destino quase inevitável, (como quando insinua ao longo do romance as ligações entre serpentes, cordas, para justificar o assassinato do rival), junto à solidão como um exercício de liberdade suprema, apesar de toda a causalidade da vida. Suas ficções servem para preencher um tempo do qual pensa fugir. Logo, elas fazem com que ele não seja consecutivo, mas sofre ainda assim a lentidão do acontecimento esperado que lhe dê fim. Mas o fim não chega para ele, Luís continua sem a noção do tempo que passa, perdendo definitivamente o contato com a realidade. O seu “mais possível no meio” é reinventar o mundo como a figura mais significativa da sua infância. Não o pai, que tresvariava lendo as proezas de Carlos Magno, (o clássico da leitura entre os sertanejos mais uma vez mostrando o quanto ele estava atado aos mecanismos da ficcionalização), mas o José Baía, vaqueiro e contador de histórias.

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes. Não me ensinou as orações, para não quebrar a virtude delas, mas ofereceu-me conselhos que esqueci. (RAMOS, 1993,193, 194)

Esquecido, então, perdura sozinho na sua circunstância, que Ortega y Gasset em um dos seus vários momentos de felicidade lembra: *circum-stantia*, “as coisas mudas em nosso próximo derredor” (1967, 47), repleto de rancor, como ele define uma emanção da consciência de inferioridade, uma supressão imaginária de quem não podemos suprimir a partir de nossas próprias forças. Mas Luís empreende ainda assim o crime, algo fruto do absurdo com a imaginação, mas ainda assim, banalmente real:

[...]. Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. *Exatamente o que eu havia imaginado*. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. (RAMOS,1993,196) (grifo nosso)

A *fumaça* é a realidade ou a ficção? Como Julião Tavares, a realidade passa a ser um cadáver lívido, aniquilado pela intenção do desaparecimento. Porém Luís logo percebe que a realidade, assim como o inimigo, é um morto indócil, que permanece firme e tranquilo, mais forte do que os seus fugazes poderes. Por mais que a ficção seja uma burla personificada contra a existência da realidade, ela por si só é um desdém vivo que está sempre a postos para lembrar-nos da nossa condição de debilidade. No meio do caminho de sua vida (os trinta e cinco anos aos quais Dante alude acerca da leitura do autor italiano por Graciliano, no original, inclusive, confirmado por carta escrita por Carpeaux no sétimo dia pós-morte do autor)²¹, perdido no meio do mato no meio do escuro, sua selva escura particular, Luís da Silva vê-se em seu inferno particular. É quando o Mal se torna, além de banal, uma estranha epifania. Epifania que coloca Luís da Silva não diante de alguma divindade, mas ironicamente, diante de si mesmo.

²¹ Tal interesse do escritor alagoano pelo poeta florentino é aludido por Carpeux em ensaio apresentado pela Professora Ieda Lebensztayn, na Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP, 26 (76), 2012.

E neste encontro desagradável que o coloca frente a frente com a sua culpa, o desejo de invisibilidade ou mesmo da inexistência. O que encontra, porém, é a verdade em seu sentido lato *aletheia*, como bem relembra novamente Ortega y Gasset, que possui o mesmo significado de *apocalipse*: revelação. A partir do momento em que ele se pergunta “- Mas que diabo estou fazendo aqui? ”, na estrada deserta, junto ao cadáver de Julião Tavares, o véu de todas as suas ficções caem por terra. E por mais que os personagens que ele evoca ao longo do romance passem a lhe assombrar, não há outro personagem que o perturbe mais do que o Luís da Silva que está sempre a lembrar.

“— Mas que diabo estou fazendo aqui? ”, pergunta Luís e o que encontra? O *níquel social* que também é um homem absurdamente comum, mas que mata outro porque foi tomado de ciúmes, pelo outro ter conseguido o que ele queria: levar uma mulher à cama sem precisar casar-se com ela. A hipocrisia de Luís ainda assim só destaca sua normalidade frente ao mundo. Ele não é agente de mortandades como os seus tios bastardos, filhos de seu avô com as pretas da fazenda. Não deflora moças brancas, mas enforca como eles uma criatura poderosa. Não é demônio algum, como ele próprio diz “- Sou uma pessoa muito hábil”. Porém, sua única habilidade para lidar com a desagregação deste mundo prestes a desaparecer é reescrevê-lo, até para convencer-se de que pode ter para si uma realidade particular, como uma abertura de olhos, ainda que lacrimosos de nervosos, como escreve Ortega y Gasset:

Quando abrimos os olhos — ter-se a observado — há um primeiro instante em que os objetos penetram convulsos dentro do campo visual. Como que se dilatam, estiram-se, desconjuntam-se à semelhança de massa gasosa e atormentada por um golpe de vento. Mas, pouco a pouco, entra a ordem. Aquietam-se e fixam-se, primeiro, as coisas que caem no centro da visão, a seguir, as que ocupam a periferia. Este apaziguamento e fixidez dos contornos procede de nossa atenção ordenadora, que estendeu em tudo uma rede de relações. Uma coisa só se pode fixar e confinar com outras. Se prosseguimos atentando num objeto, este se destacará cada vez mais porque iremos achando nele mais reflexos e conexões com as coisas circundantes. O ideal seria fazer de cada coisa o centro do universo. (ORTEGA Y GASSET, 1967, 97)

A percepção que Luís tem do mundo após o crime é do absurdo naturalizado, o qual ele agora tem de desconfiar tanto quanto desconfia da palavra escrita. Por mais que repita “— Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas minhas mãos são fracas e nunca realizo o que imagino” são estas mesmas mãos que apertaram o laço da corda, são as mãos que batem na mesa com força como a procurar a certificação da realidade e da própria liberdade e agora sua paranoia imagina espionada e que deverá logo ser cerceada para dar fim à sua agonia. Mas sua agonia só pode ser sanada com a escrita, o que ele encara como necessidade, mas também com repulsa:

Escreveria um livro. A ideia do livro aparecia com regularidade. Tentei afastá-la, porque realmente era absurdo escrever um livro numa rede, numa esteira, nas pedras cobertas de lama, pus, escarro e sangue. Olhava as telhas, movediças, a garrafa de aguardente, movediça. O livro só poderia ser escrito na prisão, em cima das pedras, na esteira, na rede, sob as cortinas de pucumã. Um livro escrito a lápis, nas margens dos jornais velhos. (RAMOS, 1993,219)

O conceito de Mal que perpassa as ficções de Luís da Silva está carregado de cobiça, essa vã ilusão do desejo que nos faz crer no direito à propriedade. Baseada no egoísmo mais primário confunde-se com a vontade (ou quase necessidade) do retorno às coisas mais antigas: na verdade, paz. Porém, se sua infância e juventude resumem-se a um somatório de coices sofridos, não há outro mundo de compensação possível senão o daquele povoado por romances bestas onde as pessoas não se machucam. E por mais que se imagine algo do tipo, logo o ciclo, o labirinto, a maré e os ventos insalubres o trazem de volta a esse mundo angustiado que, como anota Carpeaux, ele anseia por destruir. Por isso que sua única ascese, a subida da ladeira Santa Cruz, só serve para mostrar seu desacerto e o encontrar-se consigo mesmo. É o caminho da materialidade do Eu, representativa do realismo, segundo Ortega y Gasset:

Ora bem; há distância, luzes e inclinações que permitem ao material sensitivo das coisas reduzir ao mínimo a esfera de nossas interpretações. É uma força de concretude impedindo o movimento de nossas imagens. A coisa inerte e áspera repele de si quantos “sentidos” lhe queiramos dar; está aí, à nossa frente, afirmando sua

muda, terrível materialidade frente a todos os fantasmas. Eis aí o que chamamos realismo: trazer todas as coisas a uma distância, colocá-las sob luz tal, incliná-las de modo a que se acentue sua vertente para a materialidade pura. (ORTEGA Y GASSET, 1967,151)

Mais adiante, completa:

Não creio que a realidade possa de outra maneira ingressar na arte, senão fazendo de sua inércia e aridez um elemento combativo e atuante. Ela mesma não nos pode interessar. Muito menos, sua duplicação. Repito o que disse acima: os personagens da novela carecem de atrativo. Como é possível que sua representação nos comova? Pois assim é, não elas, nas as realidades que nos comovem, mas sua representação da *realidade*. Esta distinção, em meu entender, é decisiva; o poético da realidade não é a realidade como esta ou aquela coisa e sim a realidade como função genérica. Por isso é, a rigor, indiferente que objetos escolha o realista para descrever. Qualquer um é bom, todos têm ao redor um halo imaginário. Trata-se de mostrar, sob este, a materialidade pura. Vemos nela o que possui de poder crítico, de instância última ante a qual se rende qualquer pretensão ideal e tudo quanto, imaginado e querido pelo homem, quis declarar-se suficiente. (ORTEGA Y GASSET, 1967,152)

Sendo a realidade esse “simples e pavoroso” “estar aí”, ainda de acordo com ele, o Mal operará para que essa situação perdure. Os mundos chamados ao desaparecimento são justamente aqueles onde ainda possa haver um gesto de comoção por conta de um ato de generosidade simples como oferecer uma caneca de café a um recém-órfão. Mas a partir do momento em que as lágrimas passam a ser simulacros para o remorso esse mundo já está inserido no processo de desagregação. Ainda segundo Carpeaux, é preciso destruir o mundo exterior para salvar a alma. Diz também que Graciliano Ramos poderia anunciar o Fim do Mundo e possivelmente sua salvação. Esqueceu-se de que a literatura pessimista descarta o fim como o estado primitivo do mundo, não há céus repovoados. Há simplesmente criminosos nas estradas desertas cujas epifanias não são com as de Paulo de Tarso na estrada de Damasco. E esses criminosos somos nós. Luís da Silva escreve que somos “Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e

mexia-me com cuidado para não molestar as outras”, mas continuamos a nos machucar, a dormir e a sonhar com loterias.

3.5 CONTRAPONTO

Em um mundo de reificações, até o *bem* e o *mal* são conceitos passíveis de se tornarem mercadorias.

Parece uma ideia que transita entre uma radicalidade e um reducionismo estranho, mas uma análise do mundo ficcional de Graciliano Ramos mostra o quanto ele compreendia assim a realidade. Não somente a da sua época, mas a realidade como um todo, na qual os homens começavam a sentir-se irremediavelmente oprimidos na milenar busca por dinheiro e poder.

Ou pela pura e simples sobrevivência.

Neste ponto, traçamos um paralelo entre os protagonistas de *Angústia* e de *São Bernardo*. Se Luís da Silva, oriundo de uma família de latifundiários escravistas, é representante do coronelismo, Paulo Honório é um desses perdidos que fatalmente, pelo que chamamos de *ordem natural das coisas*, são tragados pelo sistema. O que o salva, ou pelo menos o sustenta por grande parte da sua vida, é sua ambição desmedida, que tem uma percepção aguda da mercantilização do mundo, e uma total desenvoltura para as coisas “humanas”. Luís da Silva também tem uma visão aguda acerca de tal fato, porém sua falta de desenvoltura é total, tanto para as questões financeiras quanto as de sua própria humanidade. Ao mundo fechado e autossustentável que Paulo Honório cria em sua fazenda modelo, sobrepõe-se o mundo citadino de Luís da Silva, ao mesmo tempo encerrado em um plano estreito do seu cotidiano, de onde enxerga a grandeza da realidade. E entrega-se à frustração e ao crime depois de compreender que está alijado e excluído de ambos. A perdição é total.

Como Paulo Honório, Luís da Silva parece esconder — ao mesmo tempo em que deixa transparecer — seus dotes intelectuais com a intenção de enriquecer sua biografia como alguém que venceu. Ambos coincidem com o sentimento de fracasso ao final dos romances; contudo, ao protagonista de *São Bernardo* cola-se a

imagem de alguém que obteve uma vitória de Pirro em sua vida, e ao de *Angústia*, a vitória do sobrevivente, que também é uma desse gênero; e só resta isso, sobreviver. Principalmente depois de sucumbir ao crime e sentir-se mais perdido ainda. Enquanto ao latifundiário que tenta ter laivos de progressista pesa a culpa de uma morte que ele de alguma forma provocou. Estabelecemos assim dois personagens que escrevem suas próprias histórias e que têm a morte em seus caminhos. Um, porque foi opressor demais; outro porque foi oprimido. Em ambos, um mal que se auto justifica: *porque foi preciso*. Em ambos, também, a ideia da posse. A perda de Madalena para a morte e para si próprio faz com que Honório enxergue o quão inúteis foram seus pensamentos de propriedade, e o quanto a ação de controle das pessoas e dos sentimentos não podem responder à sua lógica capitalista de compra e venda, acumulação e lucro. Ainda assim, por mais que sua fazenda modelo não corresponda, no final do romance, ao que foi no auge, a necessidade aparece como algo imperioso: se não fosse por ela, não teria executado tudo o que fez para a aquisição da propriedade. Se não fosse pela necessidade de casar e de ter uma prole, não teria procurado esposa, embora, por circunstâncias que foram exatamente alheias à sua lógica, o modelo de esposa que adquiriu estava bem longe da que imaginava. O confronto das concepções de vida e de mundo às quais viu-se confrontado por conta do gênio de Madalena mostrou que havia uma brecha no seu modo de lidar com a realidade e, a partir do momento de ruptura, encontrou as necessidades dos outros, e que sua incompreensão em aceitar se devia ao seu amor pela produção e pelo conceito de trabalho como único caminho para a felicidade. Uma felicidade controversa, claro, até o ponto em que ele vê sua vida desmoronar e reflete sobre isso. Como Luís, revive cada fato, mas sobrepesando-os à sua maneira, com a crueza de quem não quer se justificar, mas ainda assim deixando-nos a ideia de que, apesar de tudo, repetiria se preciso fosse. Como se dizia antigamente pelos agrestes e sertões, *a necessidade tem cara de herege*.

Uma das facetas mais cruéis do mal é quando, ao lado de sua gratuidade, vem o discurso da justificação. Assim, para Luís da Silva, *foi preciso* eliminar Julião Tavares, porque *era preciso* que alguém morresse. Talvez porque ele representasse aqueles que apenas ostentam o lucro oriundo do trabalho alheio, talvez porque ele tenha lhe roubado alguém que ele queria, Marina, embora ele mesmo admita,

confusamente, *que as mulheres não tenham dono*. A justificação de sua dignidade ferida contrasta com a de outro personagem do próprio Graciliano, Fabiano, que, depois de apanhar do soldado amarelo, ignora-o quando se depara com a possibilidade da desforra. Para alguém também castigado pela vida, a atitude do retirante se contrapõe como exceção em meio a personagens tão iguais na disparidade de seus egoísmos, e o quanto o mal pode ser vencido. Por isso, talvez, *Vidas secas* possua um narrador em terceira pessoa: o ego castiga a dignidade do ser muitas vezes, ao ponto de entregar-se ao mal. Aos despossuídos como Fabiano e os seus, parece-nos dizer Graciliano, sobra ainda uma esperança desajeitada, à qual se entregam com resignação.

Em oposição a isso, a frustração e a angústia de Paulo Honório e de Luís da Silva mostram também a secura de suas almas e a estreiteza de suas vidas, por mais viajados e compreensivos acerca das entrelinhas da vida à vastidão de possibilidades de suas existências: um mata para certificar-se que passa por cima de tudo, o outro por sentir-se esmagado. Paulo Honório entende então que, apesar de reificar tudo, há coisas mais intangíveis em tal processo; Luís por sua vez fica mais desencantado por ver que até essas coisas intangíveis aos poucos estão dentro dele. Os livros, e por extensão os autores, são mostrados como prostitutas em vitrines; as pessoas casam-se pensando nos interesses, e até as filhas do Lobisomem, assanhadas e estranhas ao mundo em derredor, são cobiçadas por Julião Tavares como algo que se pega na feira. Por uma grande ironia, a desapareção de Madalena é a aparição mais clara desses pensamentos de que algo tem de ficar de fora da lógica capitalista da produção. A educação não é para produzir profissionais mais qualificados, e incomoda ao Paulo a possibilidade real de que ela provoque o que ele mais teme: a autonomia. Por isso a mão de ferro mesclada ao ciúme; mas um ciúme de São Bernardo em si, de que o mundo que ele idealizou venha se desgarrar de seu senhor, embora ele depois reflita em meio aos seus destroços o quanto esse apego aos bens materiais tenha jogado penumbras em seu amor por Madalena.

A Luís não resta nada mais do que os ternos puídos, uma cama de palha, livros constantemente roídos pelos ratos, as dívidas com Moisés, o aluguel da cabeça-de-porco onde mora vencido. Sempre acostumado às perdas e às privações, lhe é estranho as pessoas quererem viver querendo sempre mais coisas. Dói nele

ter de admitir a si próprio que a vida se torna uma roda ou uma vitrine na qual todos estão expostos como produtos que, não sendo adquiridos, serão prontamente descartados. O componente de crueldade nisso tudo parece ser a indicação de que nada pode ser aproveitável, o que de *segunda mão* é, via de regra, jogado na obsolescência, tomado como inútil. Afinal, para que serve a vida senão estar irremediavelmente entregue à morte? Seu crime é, ao mesmo tempo, o ato de demonstrar que, diante da morte, de nada nos serve tudo aquilo que enumeramos, acumulamos, compramos e vendemos; e também a resposta raivosa à opressão e à impossibilidade da revolução. Seu mal é tentar se vingar do mal, e nessa conta o que resta é a autoanulação, o medo, a paranoia.

Outra coisa significativa na arquitetura textual de Graciliano é como ele coloca a linguagem em uma berlinda tão inquisidora quanto os personagens que se valem dela. Fabiano e família vão de monossilábicos a silentes, quase bestiais em suas existências. De uma beleza trágica, não somente de indivíduos tão somente assolados por circunstâncias naturais, a família de *Vidas secas* (incluamos os bichos nela) percorrem algo tão próximo do nada com a brutalidade de um mundo que não permite memórias maiores do que aquela que a sobrevivência imediata deixa perdurar. Guardadas as proporções, aproximam-se dos relatos de refugiados, de sobreviventes de campos de concentração, cujas necessidades imediatas não ultrapassam o mero comer, dormir, *permanecer* no mundo enquanto o desejo de morrer não se torna sua principal preocupação. Mas não deixam relatos como alguns remanescentes dos campos que deixam de lado seus silêncios para enunciar a experiência do horror. São quase fantasmas, entidades que às vezes balbuciam algo inteligível, e à voz que tentam recuperar a dignidade pela denúncia das tentativas de lhes retirar a humanidade entregam-se à dignidade do silêncio, pois sobreviver é o último ato à altura do nome que cabe às vítimas do horror. A agudez da visão de Graciliano Ramos, assim como a de Euclides da Cunha, percebe que a omissão também é uma das várias facetas do mal.

Os seus personagens escritores, seja Paulo Honório, seja Luís, sabem que podem usar das artimanhas da linguagem e de sua valia para os mais variados propósitos: principalmente o de enganar. Ambos estão preocupados demais com isso e tomam as rédeas da narrativa porque querem fugir do discurso floreado e do apuro estilístico, em prol dos seus despojamentos, da linguagem dita rasteira, mas

“verdadeira”. Os hiatos aos quais Luís da Silva se refere em determinado momento do romance contrastam com sua preocupação em querer mostrar as coisas de forma fiel e, antes de desaparecer completamente, vão se mesclando, criando recordações fantásticas que vêm aos montes, em uma construção quase surrealista que povoa as últimas páginas do romance. É ele mesmo quem censura Seu Ramalho por não conseguir datar corretamente a tortura infligida ao moleque que deflorara a filha do senhor de engenho, mas sua narrativa é típica de alguém que quer livrar-se de si próprio, chamar o esquecimento, clamar pelo fim que, no romance, não há.

Paulo Honório, a quem tantos estudiosos imputam a qualidade de ser um narrador mentiroso, que falseia sua própria imagem para parecer mais bruto do que é, quem sabe para jogar a culpa de seus erros em sua rudeza, não deixa rastros de esquecimento, porém quando da morte da Madalena, está providencialmente longe do quarto onde ela morre. Qual a verdade dessa morte que tanto o destrói por dentro ao ponto de desistir do seu único sonho, lucrar?

Citando novamente Bergamin, por conta das palavras de Carpeaux, podemos dizer que o romance, como gênero, realmente tenta antecipar o fim do mundo, convocando-o ao seu próprio desaparecimento. O mal tem como um dos seus amantes o esquecimento, e por mais paradoxal que seja, o legado de Paulo Honório e Luís da Silva, materializado em suas narrativas, é uma tentativa de estabelecer o esquecimento. A esperança em ver o ego desmanchado nas páginas de suas histórias pessoais é o modo que ambos encontraram de fugirem da lembrança do mal praticado por eles.

É a suprema ironia que cerca a ambos, de permanecerem em recordação quando o que mais querem é se livrarem desse ego, chamarem a si mesmos para o próprio desaparecimento, sem que, contudo, seja necessário morrer. Recorrem desesperadamente para uma improvável inexistência, um passo adiante para o nada.

Mas tudo, de alguma forma, subsiste, por mais que *a água lave tudo e as feridas cicatrizem*.

4 GRANDE SERTÃO: VEREDAS — ENCRUZILHADAS DO MAL, DA TRAGÉDIA, DA VIOLÊNCIA

4.1 O CAMINHO ESTÁTICO DA ANGÚSTIA

Ao começarmos a leitura de *Grande sertão: veredas* a primeira coisa que nos vem à mente é a constatação de um grande mundo estático sobre o qual se assentam as imagens da narrativa de Riobaldo: e justamente neste universo que parece parar enquanto ele discorre sobre sua vida a um problemático interlocutor, tudo converge para que as imagens possam se movimentar. Evocadas pelas palavras, na aventura da linguagem materializada no léxico e na sintaxe de Guimarães Rosa, as imagens, contudo, acabam por suscitar algo que escapa aos olhos mais atentos. Por mais fascinante que pareça a descrição dos sertões pelos quais Riobaldo se aventura, o que está em jogo, além do seu debate particular sobre a existência ou não de um Senhor do Mal, é a permanência em um mundo violento, cujo único refúgio — quase impossível — é o isolamento em companhia com as frustrações de ter-se visto logrado pelo Destino ou qualquer outra coisa que responda por este nome. A partir deste mundo anular a possibilidade de futuro: a vida de Riobaldo estanca no seu pós-guerra, os antigos companheiros agora são seus jagunços (para guerra nenhuma), casa-se com Otacília (para aparentemente não ter prole); é como se tivesse morrido e se torna um fantasma a pedir preces por conta de seus pecados e de suas fraquezas.

Das tantas referências do ex-jagunço pela vida que viveu, o alemão Vupes o qual sempre que encontrava mimetizava seu “*Nicht*” (um “não” que ele escrevia “Niquite”, mas que, acrescido de um “s” também pode ser “nada” —, e o “plural” de uma palavra pode significar justamente a ausência até mesmo da singularidade), ou do querido Quelémen (outro alemão, ou filho de, versado nos espiritismos, algum estudioso de nome “Kellerman”?), o não conseguir olhar para adiante, como se estivesse em uma encruzilhada eterna a encarar o *redemunho* e ter de refazer as contas do possível pacto com o demônio. Riobaldo quer-se a si mesmo trágico, e o caráter de sua própria tragédia ele tenta construir por meio de máximas e aforismos que expressam muito mais cinismo e niilismo, de alguém atento ao caráter de sua

maldade, do que “lições de vida” calcadas em um otimismo exemplar de um senhor experimentado pelas agruras da vida.

Riobaldo pode ser caracterizado como releitura de um, ou vários dos mitos do individualismo moderno elencados por Ian Watt, e a força do seu individualismo vai permear também o poder das imagens evocadas por ele, pois é pelo seu relato que o indizível da violência é quebrado e reduzido à banalidade. A vida é aquilo, não há porque calar e os fortes é que são capazes de encará-la. Apesar de tudo, as imagens são a vida. E a vida do jagunço é violência, a qual ele trata com a naturalidade de um mercenário sem escrúpulos. Mas ainda assim impregnado de uma angústia imensa que ele não consegue definir como um todo em sua vida. Riobaldo parece entrar em fuga de si mesmo (da vida com a sua mãe, da revelação da paternidade de Selorico Mendes — então seu padrinho), como se todas as presenças possíveis no seu mundo pudessem ficar distantes de si em sua jornada. Entretanto, ecoando o pensamento de Heidegger (2008, 252) nem sempre esse desviar-se é uma fuga. Heidegger crê que essa fuga de si mesmo, ou melhor, o caráter dela em si tem apenas o retirar-se, baseando-se no medo daquilo que desencadeia o medo, que ele aponta como o “ameaçador”. O ex-jagunço recai na ambiguidade de medo e entrega como se sua vida dependesse disso, e daí sua disposição para empreender o pacto: encarar o ameaçador, talvez por ele próprio, de alguma forma ser uma ameaça. Riobaldo vai de encontro àquilo que Heidegger escreve sobre a interpretação do medo:

A interpretação do medo como disposição mostrou: aquilo de que se tem medo é sempre um ente intramundano que, advindo de determinada região, torna-se, de maneira ameaçadora, cada vez mais próximo. Na decadência, a presença se desvia de si mesma. Aquilo de que se retira deve possuir o caráter de ameaça; o que, porém, ameaça é um ente que tem o modo de ser de um ente que se retira, ou seja, é a própria presença. Em consequência, aquilo de que se retira não pode ser apreendido como “amedrontador”, porque sempre vem ao encontro como ente intramundano. A única ameaça que pode tornar-se “amedrontador” e que se descobre no medo provém sempre de algo intramundano. (HEIDEGGER, 2001, 252)

Assim, Riobaldo transita entre o humano e o demoníaco por não saber localizar a origem de suas angústias, se é somente por estar “perdido” sertão afora, pelo amor proibido por Diadorim ou pela dúvida da concretização ou não do pacto. Se a angústia se depara com o indeterminado da origem do ameaçador, o ex-jagunço também se vê indeterminado e os seus passos são uma busca recorrente para tentar encontrar um lugar — talvez sua morada final que, tão próxima do passado também o coloca longe de um futuro inconcluso e o lembra sempre do ser-para-a-morte e das falhas da vontade, das agruras do destino. Assim, da mesma maneira que ele mimetizava as negativas do alemão Vupes, aprenderá logo que o nada também acaba sendo, dentro da vida, algo perfeitamente dicotômico.

Sendo a relação da angústia com o que se angustia algo que “é nada é não está em lugar nenhum”. Esclarece Heidegger:

Por isso, a angústia também não “vê” um “aqui” e um “ali” determinados, de onde o ameaçador se aproximasse. Que o ameaçador não se encontre em *lugar nenhum*, isso é o que caracteriza o referente da angústia. Ela não sabe o que é aquilo com que se angustia. “Em lugar nenhum”, porém, não significa um nada meramente negativo. Justamente aí situa-se a região, a abertura do mundo em geral para o ser-em essencialmente espacial. Em consequência, o ameaçador dispõe da possibilidade de não se aproximar a partir de uma direção determinada, situada na proximidade, e isso porque ele já está sempre “por aí”, embora em lugar nenhum. Está tão próximo que sufoca a respiração e, no entanto, encontra-se em lugar nenhum. (HEIDEGGER, 2001, 253) (grifo original)

Tal *angústia demoníaca*, se assim podemos defini-la, demarca o caráter individualista do protagonista em relação à sua passagem pelo mundo. Busca ser só, mas ressentido da solidão; tenta praguejar contra as potestades, mas procura os poderes e o apoio que elas podem lhe oferecer; sua identidade é praticamente camaleônica e quando se estabelece, permanece entre o lembrar e o esquecer do que foi feito. Em resumo: o próprio caráter do humano, que Riobaldo faz questão de ressaltar em várias passagens do romance. Contudo, por mais que ele ressalte esse caráter, sabe que é uma pessoa cujas experiências diferem em essência e

intensidade do que a da maioria das pessoas. Ao final da vida tem praticamente a pose de um hierofante fracassado, sacerdote de um Diabo falho. O individualismo do qual o ex-jagunço é exemplo é daqueles que ao invés de oferecer certezas, alimenta de dúvidas a alma do solitário.

Riobaldo traz consigo essa angústia que podemos encontrar em outros mitos individualistas da literatura que guardam qualidades específicas de caráter definidoras de seu trato com a vida. Sobre tais características destes mitos, nos escreve Watt, principalmente em relação a Fausto e Dom Juan:

Os nossos heróis são mais do que viajantes contumazes: são, em boa medida, nômades solitários. E, portanto, voluntariamente desembaraçados dos laços familiares: nenhum deles tem um pai para recordar, nem irmãos, esposas ou filhos; ou têm, mas deles se desligaram; e nunca assumiram o compromisso de um casamento convencional. (WATT, 1997, 131)

Com algumas variações Riobaldo se enquadra nas observações do crítico inglês, pois os seus laços familiares praticamente se desfazem quando ele percebe que somente a vida errante lhe cai bem. Por mais que tenha desenvolvido um sentido de grupo, ele aparece ao jagunço apenas como a possibilidade de dar vazão à própria maldade. Por mais que esteja e permaneça integrado ao grupo, seja pelo código de lealdade que evoca ou pela presença de Diadorim, sua figura não é a de alguém que é absorvido por ele. Os empregados vieram muito tempo depois e da mesma forma que refere Watt seu círculo de amizades continuará reduzido, com Quelémem, uma vez que Otacília, como no romance inteiro, ficará sempre em um nível de distanciamento da realidade quase próxima a de uma personagem romântica, diáfana, quase fantasmal.

O mundo que Riobaldo descreve parece girar em torno do seu ego, as coisas, junto ao tempo, parecem estar suspensas para que aconteçam na sua vida. Apenas parecem. Há três elementos que subvertem o desejo individualista de Riobaldo de parar o tempo: Diadorim, Hermógenes e o Diabo. Diadorim por representar o *Outro* a quem ele deseja e reprime o próprio desejo, mas espera que um dia possa falar francamente sobre o tamanho de seu afeto. Hermógenes, porque, enquanto durar a guerra o tempo de ele se aproximar da enunciação de seu

desejo a Diadorim vai sendo postergado. O Diabo — e Riobaldo se esquivava de acreditar ou não nele, apesar de tudo — por atender aos seus desejos, mas paradoxalmente também o joga em um tempo suspenso que irá alimentar suas dúvidas e viver pendurado no passado. No grande teatro do mundo ao qual foi lançado, Riobaldo, em sua faceta fáustica acumula experiências e heranças para reverberar os vários nadas de uma vida que, passada a guerra, torna-se tão diversa do que era naquele tempo.

Da monotonia que lhe resta sairão as reflexões calcadas em suas experiências que darão o ar trágico de sua saga pessoal ecoando as palavras nietzschianas sobre a tragédia e a individualidade como fonte do mal, do sofrimento e da fúria. Riobaldo sofre da espera pela certeza do passado em todo o seu absoluto, e não se preocupa em ter a incerteza do futuro, não busca o novo, pois as coisas inesperadas todas sucederam enquanto vivia as cenas mais agudas de sua vida. E, ao contrário de Fausto, não pode contar com a voz de um demônio para lhe dizer quais passos tomar. As únicas coisas que ele tem são sua consciência e sua liberdade. Sua presença nos grupos que seguiu parece muito mais uma forma de proteger a própria individualidade do que necessariamente atender a um espírito gregário de quem segue um ideal. Riobaldo percebe aos poucos que sua vida ganha um caráter trágico, mas logo descobre que não se descortina aos seus olhos a presença de uma ordem cósmica, mas justamente o seu inverso, do quanto o mundo é injusto e essa injustiça o perseguirá.

O que entra em jogo então é o estabelecimento de um mundo, via narrativa, no qual encontraremos um Deus ausente e um Diabo escondido pronto a aparecer somente para ratificar a impossibilidade de uma salvação. E Riobaldo descreverá tanto a sua luta contra e ao mesmo tempo vivência do Mal e da violência em concomitância com o desenho de uma tragédia na qual ele tenta se inscrever como herói, mas o que restará ao final é sua própria figura quedando como algo patético. Admitindo que ele seja alguém que une características de um Don Juan e as de um Fausto, é bem possível que tenhamos de concordar que ele tenta esconder o seu cinismo pedindo a quem passa por seu caminho que se apiede de sua figura nada quixotesca e que rezem orações por sua alma. A delimitação do tempo narrativo feita por Riobaldo constrói uma tragédia que erra, porque ele demonstra que sabe que somos criaturas governadas pelo tempo e, no entanto, parece que seu último

local é justamente o das Veredas Mortas, onde anula seu futuro e por mais que tenha realizado tanto depois dos tempos de guerra, eram anseios do passado concretizados, mas incapazes de sobressaírem-se a partir do local da sua voz quando do começo de sua conversa com seu interlocutor.

Desta forma, sabemos que se houve alguma tragédia, nos termos do Destino, de sua danação e redenção, é a de Diadorim, a quem ele a custo tenta se igualar, mas em vão. Tanto que ele mesmo, ao descrever a descoberta que o seu amigo na verdade era Deodorina, o faz de maneira apressada, como se quisesse logo enterrar a conversa e evitar perguntas sobre ela — e o seu desejo enquanto achava que era *ele* —, a verdadeira heroína trágica que, em sua encruzilhada pessoal, o encarou frente a frente, como alguém que realmente teve um destino recaindo sobre seus ombros. A Riobaldo, que passa a narrativa inteira tentando justificar o seu próprio destino, de tanto fuçar os *redemunhos* e inquiri-los se o Mal estava ali e pactuar consigo, sobra o lugar de uma cotidianidade mesquinha, de um homem de posses cuja dúvida sobre a existência do Diabo anda de mãos dadas com a satisfação escondida de ter conseguido alcançar as coisas que planejara.

Paradoxalmente é o que o frustra. Porque paira sobre sua mente se realmente faria diferença ter concluído o que havia pensado para si quando na verdade seus desejos eram outros: passar o resto da vida com o amigo querido, talvez confessando suas vontades e seus amores para ele e cuja decepção não foi necessariamente não os ter confessado a Diadorim enquanto vivo, mas muito mais por ele não ser exatamente o que ele imaginava ser. Por mais que pensasse que o Diabo colocasse em seu caminho a perversão e o espinho na carne de se sentir *desviante* daquilo que ele tinha para si como exato e fechado.

Daí temos o eixo no qual se assenta o discurso de Riobaldo, que contará com seu lado de filósofo cínico que tece considerações sobre a existência, seu lado de pretense herói trágico que questiona o Destino pelas peças que ele lhe pregou e suas impressões do Mal que viu e porventura também efetuou. O ex-jagunço, sobretudo, busca uma justificação para sua vida, entremeada à necessidade de ele mesmo alcançar a redenção atingida pelos outros. Seu mundo é ao mesmo tempo macro e microcômico, movimentado e estático, de encruzilhadas vivas e mortas, onde repousa um misto de satisfação e um tanto de agonia pela ilusão das coisas

que ele agasalhou no coração em meio a encontros e desencontros, como se fosse inconveniente ter nascido só para viver cercado de dúvidas. Sua postura assemelha-se a de Emil Cioran, cujo mundo é decepção e amargura, algo que realça ainda mais as nuances de sua *angústia demoníaca*.

As pequenas compensações frente a um universo de caminhos descontraídos aparecem nos rasgos de generosidade feitos pelos grupos vez ou outra, humanos enfim, cercados de todos os seus paradoxos. Em “Nos cumes do desespero” o autor romeno escreve, sobre os medíocres e aqueles que vivem longe da mediocridade:

É um aspecto do demonismo da vida, nesta ruína dos que vivem em regiões incomuns, mas também um aspecto de sua insuficiência, que explica o porquê de a vida ser um privilégio dos medíocres. Só os medíocres vivem na temperatura normal da vida; outros se consomem em temperaturas que a vida não resiste, em que posso respirar estando com um pé do outro lado da vida. Não posso trazer nada para este mundo, pois disponho de um só método: o método da agonia. Vocês se queixam de que os homens são maus, vingativos, ingratos e hipócritas? Proponho-lhes, portanto, o método da agonia, que lhes permitirá escapar temporariamente de todas essas falhas. Apliquem-no a cada geração, e os efeitos se tornarão visíveis de imediato. Talvez, assim, poderei eu também ser útil à humanidade! (CIORAN, 2011, 27)

Assim, em sua luta inglória contra a angústia e assumindo traços de profunda ambiguidade, também em conflito com as ambiguidades que se apresentam diante de si ao longo da vida, Riobaldo também está em algum lugar e em lugar nenhum. Vive uma vida longe da mediocridade da calma de quem se comporta dentro dos limites nos quais não cabem os marginais — embora decida deixar de ser secretário de Zé Bebelo para caber na vida dita normal. Decide pela vida da jagunçagem quando encontra Diadorim e então se insere na sua agonia de viver e remoer suas angústias até limpar o seu mundo dos jagunços, ele mesmo sendo um. Retorna à vida dos medíocres sem, contudo, deixar de aplicar o *método da agonia*. Seu relato está imerso nessas sentenças ao estilo aforístico que tenta fixar o ser e o não ser que ele vai anotando e sentindo até o seu ponto de partida.

Por mais que ele tente se localizar como alguém que *deixou de ser* o próprio ato de narrar o transfigura e o recoloca no caminho da angústia e da agonia.

4.2 TODAS AS ENCRUZILHADAS DO MUNDO

Os encontros e desencontros permeiam *Grande Sertão: Veredas* como se o próprio romance fosse um imenso tabuleiro de *ludo*, aquele jogo romano em que há uma corrida de dois a quatro jogadores a partir de vários lances de dados. Cada jogador tem seus peões, quatro, o vencedor é quem chega ao centro do jogo com eles todos. O jogo é de idas e vindas, qualquer lance de dados desfavorável aos jogadores, que têm de retroceder. Quando um peão ocupa a mesma casa de outro, o primeiro tem de voltar ao início do jogo. Porém se dois peões de um mesmo jogador formam uma “torre” e ocupam uma mesma casa, os peões dos outros adversários somente formando uma igual. A vida como jogo de encruzilhadas é o mote da narrativa e aparentemente todas as veredas por onde Riobaldo passa é apenas reflexo de *Veredas Mortas*.

Lembramos de Ludwig Wittgenstein que, nas *Investigações Filosóficas*, discorre sobre a linguagem e o que dispomos dela e na proposição 241 ele escreve o seguinte:

241. “Assim, pois, você diz que o acordo entre os homens decide o que é correto e o que é falso?” — Correto e falso é o que os homens *dizem*; e na *linguagem* os homens estão de acordo. Não é um acordo sobre as opiniões, mas sobre o modo de vida. (WITTGENSTEIN, 1999, 98) (grifos originais)

Podemos ligar essa ideia de *correto* e *falso* dentro do jogo proposto por Riobaldo como uma maneira de ele colocar seus atos de violência frente às dos outros, na justificação do maniqueísmo que ele acaba colocando em jogo principalmente quando da traição de Joca Ramiro por Hermógenes. Fundando esse jogo no processo de introspecção, memória e representação que lhe permitirá descrever esses atos de violência e se eximir de suas culpas por meio da vontade de parecer um herói trágico, largando para o *lado errado* a cobrança por seus atos mais cruéis. O jogo também faz com que o espaço seja transfigurado por causa

deste processo introspectivo e da memória, entrelaçando o despertar das lembranças às representações que ele vai construindo a partir delas. Tal *estetização* das lembranças é assim descrita por Wittgenstein que, no Capítulo XIII da Segunda Parte das mesmas *Investigações Filosóficas* diz:

Quando digo “há meia hora ele estava lá” — a saber, por recordação —, isto é a descrição de uma vivência atual.

Vivências de recordação são fenômenos concomitantes do recordar.

Recordar não tem conteúdo de vivência. — Isto não pode ser reconhecido por introspecção? *Ela* não mostra precisamente que não há nada aí quando procuro por um conteúdo? — Ela poderia mostrar isto apenas de caso para caso. E ela não pode me mostrar o que a palavra “recordar” significa, *onde*, portanto se deveria procurar por um conteúdo!

Recebo a *ideia* de um conteúdo do recordar apenas pela comparação de conceitos psicológicos. [...]

Se se pudesse imaginar esta situação: alguém se recorda pela primeira vez na vida de algo e diz: “Sim, agora sei o que é ‘estremecer!’ ” (Ele recebeu, talvez, pela primeira vez, um choque elétrico). — Ele sabe que é recordar porque foi provocado por algo que passou? E como sabe o que é algo que passou? As pessoas aprendem o conceito de passado recordando-se.

E como saberá novamente no futuro como se faz para recordar? (Ao contrário, poder-se-ia talvez falar de um sentimento de “foi há muito, muito tempo”, pois há um tom, um gesto que fazem parte de certas narrações de tempos passados.) (WITTGENSTEIN, 1999, 206) (grifos originais)

Essa transfiguração do espaço já se dá quando do começo do relato do ex-jagunço, quando é preciso esclarecer ao forasteiro que o que ouviu não são tiros (primeira manifestação da violência), mas que a ordem do mundo também não está assim tão tranquila, uma vez que há a notícia do bezerro que parece sorrir feito gente (primeira manifestação do Mal):

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas.... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, vai se ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia, Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o que não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminosos vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* correm em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte. (ROSA,2001, 23, 24)

Tal delimitação dada pelo narrador, com o seu discurso repleto de tiradas aforísticas, mostra que o mundo que ele descreve estará marcado pela semelhança desse espaço. Se o sertão está em toda a parte, muito mais do que a mobilidade sobre a qual ele discorrerá para o seu interlocutor, deixa transparecer uma concepção de mundo estático, ou um *theatrum mundi* cujo cenário pode ou não mudar, mas não se sai do lugar. É típico dos personagens de caráter fáustico, e não somente o próprio Fausto, mas outros que buscaram um pacto satânico, ou são ludibriados por ele, como Peter Schlemihl, de Adelbert Von Chamisso, essa dicotomia movimento x imobilidade. Por mais que o protagonista caminhe parece

que sua vida está amarrada em determinado ponto — o do encontro — e o desenlace de tal problema nunca parece surgir. Uma das facetas do Mal é justamente provocar essa suspensão ilusória do tempo, enquanto o personagem vaga, seja sem sombra, seja sem alma, e se sente chumbado no tempo.

O desengano, ou acreditar piamente nele, parece ser uma das coisas que Riobaldo se agarra no que diz respeito para fugir do Diabo (do Mal ele não escapa) e também logo no início, explana ao forasteiro suas primeiras razões ou impressões de desengano, justamente logo após ele delimitar o espaço de sua narrativa:

Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam o nome dele — dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. Sentença num Aristides — o que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita — todo o mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho atrás, e uma vozinha que avisando: — “Eu já vou! Eu já vou!...” — que é o capiroto, o *que-diga*... E um Jisé Simplício — quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta para ele se rupêia, nega de banda, não deixando quando ele quer amontar... Superstição. Jisé Simplício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não ouvir ou ouvir. Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir — normal, a cavalo, dum dia-e-meio — ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe — sem ofensas — não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? Há-de, não me dê crime, sei que não foi. E mal eu não quis. Só que uma pergunta, em horas, às vezes, clarêia razão de paz. Mas, o senhor entenda: o tal moço, se há, quis mangar. Pois, hem, que, despontar o Rio pelas nascentes, será a mesma coisa que um se redobrar nos internos deste nosso Estado nosso, custante viagem de

uns três meses.... Então? *Que-Diga?* Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças! (ROSA,2001, 24,25)

Rejeitando o sobrenatural, para sua própria acomodação ou por convicção, Riobaldo vai assentando sua visão de mundo sobre a qual deixa suas impressões de que tanto a Natureza quanto o humano são hostis e neles residem o Mal e a violência. Dada a posição de sua fala no relato, dá-se a entender que o narrador vai dispondo uma escala de evolução a partir da Natureza e que alcançará mais adiante o auge da guerra. E daí retorna para a imobilidade (ou imutabilidade dessa condição) quando do tempo presente da sua conversa. O mundo transcendental, contudo, não se perde. Riobaldo continuará contrapondo uma visão objetiva enquanto buscará uma explicação mais próxima de uma visão mágica do mundo e das coisas. Muito mais do que uma simples mirada desencantada sobre o universo, é uma tentativa de explicá-lo e percebê-lo de uma forma plausível, tenha presente um diabo ou não.

O importante é deixar claro que seu pensamento é, no fundo, essencialista, e que vai justificar seus próprios atos por conta da dicotomia interna entre o bem e o mal, não como um maniqueísmo clássico, mas como duas potências que se interpenetram, e constroem um universo cíclico como a própria imagem da *Oroboros*, símbolo do infinito, encerrada em um oito deitado que é a própria metáfora do romance. Ou presente nas encruzilhadas onde é possível encontrar a serpente do Mal, sempre atenta e disposta a nos tentar. Assim ele mesmo diz que:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco — é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso — por estúrdio que me vejam — é de minha certa importância. Tomara não fosse..., Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião já compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela — já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo

nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar.... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: “menino — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemunho....*

Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas — vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. (ROSA,2001, 26,27)

Em um mundo de um Deus escondido e um Diabo onipotente, embora diluído, Riobaldo percorrerá cada casa de seu jogo, tentando em vão ter para si uma aura de herói trágico, que recairá em Diadorim, como veremos mais adiante. Em sua filosofia, o que vai marcar é a certeza de uma generalizada loucura humana e sua posição frente a ela transita entre o cinismo espirituoso e um temor inflado de respeito. Porém é significativo dentro da visão de Riobaldo acerca da própria humanidade e sua loucura encontrar a sua recomendação de que a religião serviria

para todos nós escaparmos de nossas doideiras. A religião que ele prescreve não é nenhuma específica e institucionalizada, mas uma espécie de ecumenismo que resgate qualquer totalidade de mundo e sua ligação com o pensamento mágico. Justamente porque talvez ele creia que o que ele viu em suas andanças não tenha justificativa alguma, e homens e mulheres andem pelo mundo às cegas se esbarrando nas encruzilhadas. Como se elas também fossem espécies de fortalezas onde residem imobilidades das mais diversas, como fragmentos de um tempo congelado que Riobaldo vai tentar unir os fios da meada. Assim, Otacília está numa dessas, assim como o seu próprio pai/padrinho que lhe deixa a herança, entre tantas outras personagens, cada qual guardando sua casa ou disputando a corrida junto a ele. O hospício do mundo e a loucura nele abrigada admite tudo:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, as pessoas todas. Por isso que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é uma salvação-da-alma.... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio. Um só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar— o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto” O que sou? — o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu? — Não tresmalho! (ROSA,2001, 32)

No que o aforismo tem de caráter de delimitador, fronteiroço, vai se emendando com os locais e acontecimentos descritos por Riobaldo, preenchendo os espaços que estão separados pela linha tênue da memória e do tempo. O “Viver é muito perigoso”, que é repetido inúmeras vezes ao longo da trama serve como constatação e advertência, mas dentro da narrativa soa meio inútil, pois nunca o impediu, no passado, de passar pelo que vivenciou, e como advertência, para um único interlocutor problemático, talvez não encontre ressonância alguma. O

inevitável da vida não está em simplesmente esperar o momento exato para recusar o perigo, mas saber que determinado perigo é simplesmente inevitável.

Da primeira à última encruzilhada, o *ego contra mundum* de Riobaldo vai ler o mal banal e a figuração infernal do humano. Seja consigo próprio quando desiste enfim de violar as moças que porventura, nas invasões das fazendas de agregados a bandos inimigos — por crise de consciência ou por puro enfado —, quando alguns jagunços presos vão a julgamento por Zé Bebelo (“O que demasia na gente é a força feia do sofrimento própria, não a qualidade do sofrente” [2001, 150]), ou quando vai explicar o seu ódio por Hermógenes: “Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas, com o tempo, todo o mundo envenenava do juízo. ” (2001, 186). Como bem observa Terry Eagleton (2013, 336), “Compaixão pressupõe dor. Essas são teodiceias menores, tentativas sugestivas ou sofisticadas de colocar o mal no contexto do bem”. E Riobaldo seguramente reflete sobre isso porque sabe o quanto o mal implica liberdade no sentido de que ninguém pode aproximar-se da própria danação sem que o seja por força de sua vontade. Sua ideia de um bem dependente do mal que se delineia por entre seus aforismos, desenha também a própria face de um demônio que ele insiste em dizer que não crê. Eagleton nos diz que:

O demônio é menos o curinga do baralho ou o significado flutuante na ordem da criação do que um componente estrutural dela. Se o bem não fosse o bem sem o mal, e se a maior glória de Deus está no fato de que ele fez o primeiro a partir do último, então os dois estados do ser são mutuamente dependentes. De qualquer forma, o demônio é tão criativo à sua própria e perversa maneira quanto o poder divino pode ser destrutivo. (EAGLETON, 2013, 337)

Riobaldo insere a forma aforística no romance como um símbolo de delineamento dos fronteiros, desviantes e limítrofes: os bandoleiros pelos sertões são, eles próprios, aforismos ambulantes. Encarnam perfeitamente a ideia de *homo sacer* resgatada por Giorgio Agamben em sua prefiguração de alguém que está à parte da sociedade e da lei, mas paradoxalmente também está nelas contido. O narrador, ele mesmo, encarna com mais propriedade essa figura que também era

conhecida por *pharmakos*, como bem assevera Jacques Derrida²². Riobaldo vai de “excluído” a “governante” e, no entanto, em ambas as situações (do tempo de jagunço e depois de retirado) pode ser considerado os dois. Mas, ao contrário do que o autor inglês ressalta, ele não é um bode expiatório por excelência; contudo figurará como o chamado “inocente culpado” ou nem isso, localizando-se em uma zona indeterminada entre ambos, que cada encruzilhada descrita no romance materializará. O discurso narrativo de Riobaldo também marca seu caráter — ou a busca dele — sagrado, pois:

Ser sagrado é ser delimitado, ter espaço separado e, assim, assemelhar-se ao criminoso ou ao forasteiro; os *pharmakoi* humanos eram, às vezes, recrutados nos cárceres locais. O criminoso entrou em contato com os deuses, mesmo que seja de forma negativa, e, assim, retém algo dessa aura. (EAGLETON, 2013, 377)

Como personagem fáustica, Riobaldo ecoará as características da lenda, seja sua relação com os instintos da vida, por meio de um Eros que irá fatalmente se ligar ao Tântatos, servindo-lhe com a pulsão da morte, mas tamanha é sua força que o desvia do seu caminho, fazendo com que busque a conquista da Natureza, tarefa complicada e perigosa, que acaba por expor Eros à devastação da morte. Assim como o Fausto goethiano, Riobaldo crê que está trabalhando e vivendo sem a influência do demônio mefistofélico que, contudo, faz questão de lembrá-lo que não. Ainda que o Diabo não se apresente em pessoa para o jagunço, ele estará lá, não só por meio da negatividade das palavras que sairão em torrente eivadas de uma amargura espirituosa, cansada, permeada de um “Vazio Eterno”, de um desejo que não consegue se realizar. É esse desejo não realizado que vai alimentar os aforismos do narrador, que se várias vezes viu a face da morte não foi a dele que se consumou. Nas várias encruzilhadas o que encontramos é um caminho sempre para frente que não alcança o futuro, a perversidade de uma condição autodestrutiva, como lembra Eagleton “pois remamos para diante em direção ao futuro, e inexoravelmente somos rechaçados pela corrente em direção ao passado.” (2013, 338)

²² A farmácia de Platão, Iluminuras, 2005.

Exemplo disso é a incursão do bando na região do Pubo, onde encontram os chamados catrumanos, que vivem num enclave — ou quilombo — em total desacordo com a vida de então. O anacronismo é tamanho que no primeiro encontro parecem estar lidando com seres meio pré-históricos:

Os quantos homens, de estranho aspecto, que agitavam manejos para voltarmos de donde estávamos. Por certo não sabiam quem a gente era; e pensavam que três cavaleiros menos valessem. Mas, entendendo que do caminho não desgarrávamos, começaram a ficar estramontados. Um eu vi, que dava ordens um roceiro brabo, arrastando as calças e as esporas. Mas os outros, chusmote deles, eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, ao menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca. [...]. Nos tempos antigos, devia de ter sido assim. Gente tão em célebres, conforme que eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida. [...]. Todos estavam com alguma garantia: que eram lazarinas, bocudas baludas, garruchas e bacamartes, escopetas e trabucão — peças de armas de outras idades. (ROSA, 2001, 400, 401)

O mundo dos catrumanos é tão diverso no tempo que eles oferecem a Zé Bebelo dobrões do Império e o então líder dos jagunços, inquirido por eles de onde vinha, diz que vinha do Brasil (2001, 403), como a se situar em uma fronteira mística (como de fato parece ser, pois algumas páginas adiante, acontece o episódio de Veredas Mortas, aonde Riobaldo vai em busca do Diabo para fazer o pacto).

Há uma reflexão difusa em um espelho no qual os desviantes encontram-se com pessoas mais desviantes do que eles, filhos de um mal maior ou de alguém que se refugia deste mesmo mal. Em tal encruzilhada, ou casa do jogo, o grupo assume as feições de um demônio que propõe um pacto àqueles que estão longe do mundo, convidando-os a participar de uma nova temporalidade, da qual não era possível conseguir o que se quisesse buscando ao mesmo tempo refúgio do universo. O tempo da memória de Riobaldo, que não consegue vislumbrar um futuro senão nele, exorta aqueles que estão presos no passado para buscar um futuro que responda a

eles na linguagem da violência. Como um autêntico demônio analisando suas presas e lançando seu contrato, Riobaldo relata:

Ah, mas, mire e veja: a quantidade maior eram aqueles catrumanos — os do Pubo. Eles, em vozes. Ou o senhor não pode refigurar que estúrdia confusão calada eles paravam, acho que, de ser chamados e reunidos, eles estavam alertando em si o sair de um pavor. Ao depois, quando dei brado, queriam se alinhinhar, mesmo, solertes, como se por soldados reconhecidos. Seriam eles assim bons no ruim, para guerra serviam, para meter em formatura? Tanto todo o mundo achava graça, meus jagunços queriam pagode. Ah, os catrumanos iam de ser, de refrescos. Iam, quem nem onças comedeiras! Não entendiam nada, assim atarantados, com temor ouviam minha decisão. — “Filhos da mãe!” — eu declarei. Tive de repente fé naqueles desgraçados, com suas desvalidas armas de toda antiguidade, e cabeças da bandola, e panelas de pólvora escura e fedor de fumaça ceguenta. Adivinhei a valia de maldade deles: soube que me respeitavam, entendiam em mim uma visão gloriã. Não queriam ter cobiças? Homens sujos de suas peles e trabalhos. Eles não arcavam, feito criminosos? — “O mundo, meus filhos, é longe daqui!” — eu defini — Se queriam também vir? — perguntei. Ao vavar o que era um dizer desseguido, conjunto, em que mal se entendia nada. Ah, esses melhor se sabiam se mudos sendo. Dei brado. Indaguei dum. Tomou um esforço de beira de coragem, para me responder. Esse aquele era o do chapéu encartuchado, rapaz moço. Respondeu que Sinfrônio se chamava: e indicou outro — que era o pai. Aquele outro, o pai, era um homem sem pescoço. Respondeu que se chamava Assunciano. E indicou outro. Mais adiante não deixei. Deixasse, iam de dedo em dedo me passando para o daquelas pernas de fora, que Osirino era, as pernas forradas de lama seca; ou para o que coçava suas costas em pau de árvore, feito um bezerro ou um porco. Vislí a sorradeira malícia nos jeitos deles. E mais o do jegue — no jegue amontado, permanecendo de perfil, aquele bronzeado jumento — que tinha, o homem por nome de Teofrásio; e só não desmontava do jegue por ordem minha, que em antes tinha dado. (ROSA,2001, 460,461)

Diante de Riobaldo parece estar dependurada a frase de Santo Agostinho, “Eu não tinha motivos para a minha maldade, exceto a maldade em si; era repugnante, e eu adorava isso”: à identificação, uma constante negação dela. Dizer “por alguns momentos fui ruim, e não gostava disso”, somando um possível “fiz aquilo tudo porque não havia alternativa”, apenas ressalta o seu próprio caráter demoníaco no sentido de que a naturalização do mal para ele, em sua máxima instância, vá cooperar com o seu cinismo e estar presente na sua visão de mundo expressada no relato. Como dissemos mais acima, Riobaldo tenta se fazer herói trágico, mas o que realmente consegue é narrar vários eventos trágicos e uma saga repleta de tragédia da qual ele não é o protagonista, mas sim uma testemunha. Na encruzilhada maior de sua vida, o seu castigo é justamente ter de presenciar a tragédia dos outros.

As frases feitas são como os dados já lançados de um ludo que, se ele alcança a encruzilhada final, marca também uma derrota fragorosa diante das forças que ele não consegue nomear e por isso faz-se necessário o relato, fazem-se necessários os aforismos, seu desencanto por ter chegado ao final do ciclo e não haver futuro depois. O mais absurdo na última encruzilhada de Riobaldo, entre sua imobilidade e imutabilidade é talvez encarar a si mesmo como um demônio que não consegue oferecer e tornar concreto um pacto — que seria oferecido a Diadorim —, enquanto renega a crença no demônio que havia procurado para propor um para si. É a sua pequena tragédia. Desprovido de oráculos, suas palavras tentam se revestir de um caráter sibilino na conversa que trava com uma pessoa cujo nome não conhecemos e nem ouvimos a sua voz.

As veredas do Sertão, tornadas cruzamentos para a saga do jagunço, ao final do tabuleiro é sua fazenda e seu universo particular. O oráculo agora é Riobaldo, que ao confessar-se a um *Outro* aciona os mecanismos para estabelecer os alicerces dos palcos pelos quais irão passar as cenas das tragédias que presenciou até à última e maior, que é o que lança à última casa do jogo. A mirada riobaldiana, a partir daí enxergará todas as imagens que possui na mente. Para Aristóteles a tragédia é encontrada nas ações e não nos sentimentos. A anulação do tempo e a redução do espaço em *frames* para que se apresente os eventos evocados por sua memória talvez seja o momento mais sublime do romance, que faz com que todas as veredas, por maiores que sejam, mortas. É a partir dessas

mortes que a tragédia aí então surge e se fixa. Não importará mais a ele ser ou não este herói que ele não é e que será o outro que ele deseja. Como Mefistófeles agonizando Fausto, Riobaldo apenas observa e espera.

Rüdiger Safranski, em *El mal, o el drama de la libertad* nos lembra que Freud escreveu que nosso Deus é o *logos* (2002, 268); em um romance cujo narrador ressalta a questão do que “existe é homem humano” nada mais cabível. Porque este *logos*, como ressalta o autor alemão, não é onipotente, somente pode cumprir uma pequena parte do que os deuses predisseram ao mundo. A figura de Riobaldo pode ser comparada, de alguma forma também a de Jó (que Safranski liga a Fausto, por acreditar que Goethe continuou a tragédia jobiana com sua personagem). No nosso caso, por mais que Riobaldo assuma o tom de um Jó, sua alma não é disputada por Deus e Satã e tampouco ele é tentado pelo Diabo. Chega o momento em que ele mesmo se transfigura em um Mefistófeles, sendo um pouco de cada. Assim, quando chega em Veredas Mortas ele vai interpelar Satanás:

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jájão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espejeiro de bestas na poeira rolarem. De repente, com um catrapuz de sinal, ou um momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morceirão? O Xú? E de um lugar — tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno — ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era pedra para sobrosso, para mais medo, ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha ideia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo! (ROSA,2001, 436)

“Ser”, neste caso, refere-se a tornar a ter confiança no mundo, sua crença na Natureza (o Sertão) e eliminar as ambiguidades que iam corroendo sua alma.

Como Mefistófeles pregando para Fausto acerca da vinculação problemática do homem com o mundo, de não se encontrar verdadeiramente em sua própria casa, ele quer para si essa acomodação completa a ele. Entretanto, ao invés das delícias do mundo, Riobaldo quer prometer a si mesmo uma vida calma, longe do cangaço, e por mais que vislumbre isso com Otacília, seu desejo (e então fruto permanente de suas angústias) é de permanecer junto a Diadorim. O desejo demoníaco de Riobaldo aflora e explode quando ele mesmo quer fazer o demônio *existir* a partir do *logos* que ele continuamente vai parindo. O êxtase do jagunço é sua própria palavra que revolve o nada que revolve o tudo para tornar presente o mal que há em si, misturando o intramundano e o extramundano, quase em um desespero metafísico cuja resposta, o silêncio, traz ainda mais ambiguidade: o Mal sou eu ou é o Outro?

Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo, direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar:

— “Lúcifer! Lúcifer!...” — aí eu bramei, desengulindo.

Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só — que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbilhado tremido de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono:

— “Lúcifer! Satanaz!...”

Só outro silêncio, O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

— “Ei, Lúcifer! Satanaz dos meus infernos!” (ROSA, 2001,435?)

Tal episódio torna Riobaldo a personagem trágica que ele insiste em se configurar. Principalmente por conta do que presenciara na batalha da Fazenda dos Tucanos e do aumento do seu desejo e amor por Diadorim, afora as outras encruzilhadas pelas quais passara e as que esperava passar. Conjurando o demônio ou tornando-se ele próprio um, passa a ser uma forma de tentar superar o mal no mundo e encarar o ser-para-a-morte.

4.3 APESAR DE TUDO, UMA TRAGÉDIA

Dissemos mais acima o quanto Riobaldo é, por si só, demônio. Sua posição na tragédia que narra é a de alguém que, por mais que tente trazer em si alguma motivação pelo seu ódio, não encontra. Por mais gratuita que seja a vontade de praticar o mal, tenta trocar de lugar com um Diabo suposto encontrado em Veredas Mortas. Mas há algo mais. Desde o encontro com “o menino”, que logo reconhecerá mais tarde como Diadorim, Riobaldo já sabe que esse seu lado demoníaco viria ainda mais à tona, pois, como lembra Eagleton (2013, 357): “O demoníaco vivencia o amor como uma violenta ameaça ao seu não ser, pois ele é uma forma de valor e significado” [...]. Em meio às idas e vindas pelo Sertão, os grupos andam a esmo, não buscam revolução, emulam arremedos de justiça, estupram moças e se matam mutuamente em prol desse ou daquele figurão político. Riobaldo se junta a um desses grupos talvez na esperança de fugir de si mesmo, e quando reencontra Diadorim percebe que o perambular é inútil quando estamos todos correndo o risco de nos depararmos com algo que faça pensar continuamente na paulatina destruição do próprio eu. Eagleton escreve que:

A vida ou Eros é o termo que o Freud da maturidade utilizou para designar esse indescritivelmente doloroso perambular, que nada mais é do que o sinuoso caminho tomado pelo ego em sua busca pela beatitude da extinção. [...]. Não chega a ser surpresa que o ego, depois do injurioso trabalho de separar-se do mundo, sinta-se tentado pela confortável e temerosa alegria de dissolver-se e transformar-se nele uma vez mais. (EAGLETON, 2013, 363)

Tal dissolução, ou desejo de, de alguma maneira, é mútua: em um jogo de espelhos distorcidos Diadorim e Riobaldo se cruzam em dois caminhos nos quais apenas um tem acesso às informações do outro, o que aumenta o medo, em ambos, da descoberta que levará à extinção ou à concretização do desejo. Os dois, ao longo da trama, percorrem caminhos de aproximação e de afastamento que intensificam o caráter trágico do romance. Considerando a trajetória das duas personagens, Riobaldo se lança ao mundo depois de descobrir que seu padrinho era o seu pai, embora nenhum dos dois toque no assunto explicitamente, e seu lançar-se ao mundo pode ser interpretado como uma busca por um Vazio que porventura é

preenchido, à sua revelia, pela presença de Diadorim, desde o começo de sua adolescência, quando do passeio de barco no qual o encontra. Ao contrário de uma personagem clássica como Édipo, Riobaldo tem como única preocupação vencer ou integrar-se à Natureza, e a suprema tentativa de unir-se ao Universo é fazer um pacto com algo que ele titubeia em não acreditar. Um dos seus principais desejos é que a guerra acabe para que possa, enfim, dedicar-se a qualquer coisa diferente da vida de jagunço com sua prometida Otacília.

Já Diadorim, Maria Deodorina, que por algum motivo resolveu viver travestida de homem, acaba sendo lançada por força das circunstâncias em um mundo eminentemente masculino desde cedo. Encontra Riobaldo no porto quando adolescentes e depois, mais tarde, ela com um destino talvez já traçado e ele prestes a desistir de viver em meio àquilo. A presença de Diadorim — o “Menino” — em casa de Manoel Inácio, é a reviravolta que altera o destino de Riobaldo, que passa a viver realmente como jagunço e daí passa a se questionar quanto à possibilidade do pacto com o Diabo. Reinaldo/Diadorim embora não seja uma figura oracular nem sibilina passa a ser vetor do destino do amigo, enquanto ela mesma não deixa claro sobre seus “fados”:

— “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este nome é apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas — se diz. A vida nem é da gente...”

Ele falava aquilo sem rompante e sem entonos, mais antes, com pressa, quem sabe se com tico de pesar e vergonhosa suspensão.

— “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia e que somos amigos. ”

Que era, eu confirmei. E ouvi:

— “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve me chamar, digo e peço, Riobaldo...”
(ROSA,2001, 171, 172)

Tal passagem remete ao fato de a tragédia ser um presente vivido como se fosse o passado e que traz o entusiasmo de um “O que vem em seguida? ”. No entanto, esse entusiasmo de algum futuro — não de uma segunda vinda —, logicamente impossível, mas de um acerto da ordem do mundo. Tal acerto, que parece cabível para Riobaldo, só mostra o quão aguda é essa ambiguidade dos trâmites do destino no romance. Se o surgimento de Diadorim na vida de Riobaldo o tira da vida de paz que ele vislumbrava, pode ser considerado um sintoma do destino, ao mesmo tempo o jagunço cria possibilidades para a sua vida na tentativa de enganá-lo e acertar diferentes ordens para sua realidade. É sua a resposta, ou tentativa de, ao destino na vã esperança de que ele mesmo pode construir o seu caminho. Desta maneira ele constrói um pensamento de vida no qual tenta inserir Diadorim, sabendo tal empreitada complicada, imagina a sua vida com Otacília. Em ambas as possibilidades, o desejo de paz, que é mais forte quando compartilha desse pensamento com Diadorim, mais próximo, do que a idealizada noiva com quem depois se casará.

Das coisas mais fáceis de prever — a morte — em meio a uma guerra de extermínio, o então jagunço até considera a possibilidade, mas a espanta quase sempre. Do que Riobaldo justamente quer fugir é do inevitável uma vez que o evitável por si só não se constituiria como algo trágico, muito pelo contrário. Pensar a sua vida dentro de termos estritamente pessoais e cujo controle passa pela escolha minuciosa dos passos a serem dados por si, com um cuidado quase fenomenológico, faz com que ele desenhe uma possível linha do tempo na qual aparecem elementos como a pedra (que ele se confunde sempre se é topázio ou ametista) que simbolizam a permanência e a transferência do amor, da mesma maneira que a sua enumeração dos vários tipos de arma e o que diz respeito aos seus modelos e antiguidade representam dentro da guerra travada entre os grupos. Dentro de sua trajetória o caminho trilhado por estes elementos também dará conta dos passos de seu destino, como o de um personagem épico que vai deixando pistas de sua saga por onde passa.

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de topázio. (...). Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me

afadigavam. Dos de que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão. Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher! Ou conto mal? Reconto (ROSA,2001, p. 77)

Se consideramos a tragédia como um instrumento de sentimentos profundos compartilhados e cristalizados dentro da comunidade nos insensibilizando contra o medo, Diadorim frente a Riobaldo é um dos impulsionadores da sua catarse, pois é a partir de sua figura, ainda que de forma ambivalente, que ele vai se encontrando no mundo. Embora vá contra o que Aristóteles conceituava, focando somente nas ações e não nos sentimentos, aqui temos esse conjunto de cristalizações circundando as ações e se retroalimentando. Esse processo de encarar Diadorim e tê-lo como possibilidade de sua catarse — que acontece pela perda e consequente anulação de Riobaldo —, surge como uma equação que redundará em um zero. Não sendo necessariamente uma pessoa cruel, ainda assim ele tem seu desejo de pulsar dentro dos trâmites da maldade (a “vontade de potência”, se podemos nomear assim, é um dos motivos para sua busca para um pacto satânico), e dentro de tal contexto, Diadorim é salvação e perdição, motivo para entrar na vida de jagunço e esperança de sair dela, a paz e o tormento que ele tenta evitar a todo o custo, esperando colocar-se em um lugar acima de tais agruras com a facilidade de subir em seu cavalo. No entanto ele tem de lidar com a figura de Diadorim como se ela fosse a própria tragédia, pois ambas são uma mistura de beleza e sublimidade, cuja alteridade ele não compreende enquanto ela confunde-se com a sua, e esforça-se por controlar ambas, o que se torna praticamente impossível. O incontrolável é trágico por natureza e Riobaldo sabe que o destino, Diadorim e talvez ele próprio sejam todos incontroláveis e por isso, facetas viradas para o mesmo lado da agonia.

Sendo Diadorim um modelo para si — já que ele não estupra, tem uma postura quase ascética de quem tem “corpo fechado” a qual o amigo almeja —, Riobaldo vai demonstrando uma espécie de compaixão (como falamos um pouco

mais atrás), que na verdade acaba se configurando como uma atitude egocêntrica de sua personalidade, mas ela também pode ser aquele tipo de compaixão citada por Aristóteles na *Retórica*, que se transforma em medo quando seu objeto é tão íntimo que o sofrimento parece ser o seu próprio sofrimento. Paradoxalmente, ela é ao mesmo tempo egoíca e altruísta a partir do momento que passa pela instância sempre presente de Diadorim ou do quanto Riobaldo tenta se identificar com ele e agir seguindo ditames pessoais que ele supostamente crê que o amigo poderia seguir em suas decisões. E, no entanto, nada mais é que expressão de seu ego e o quanto ele tenta demonstrar afinidade não somente com Diadorim, mas principalmente com sua vontade de potência demoníaca — depois do pacto sucedido ou não —, que se materializa em pequenos atos de piedade, na verdade demonstrações inúteis de poder, como ir alterando a sentença que ele solta dizendo que vai matar o primeiro que lhe aparecer na frente e depois ir trocando para a égua ou o cachorro, e depois desistindo em um patético ato de magnanimidade fingida, que nada mais é do que medo de não sentir o respaldo do grupo. O pensamento de Riobaldo está fundado nas três categorias que, segundo Lacan²³, a tragédia relata: disputa política, traição sexual e situações afins. É a partir dessa ordem simbólica que ele também alicerça sua compaixão, por meio da identificação imaginária, que é interrompida pelo medo do Real vir lhe colocar em confronto consigo mesmo para demonstrar o quão moralmente impuro Riobaldo é dentro do seu caráter demoníaco. Por isso sua narrativa ressaltará esses momentos fugazes de piedade para manter o *eu-no-outro* e esconder a sua própria perdição.

Riobaldo constitui-se, dentro do ambiente trágico que ele descreve e se insere — ao mesmo tempo em que sua própria figura repele esse caráter frente ao de Diadorim —, um moralista e o que mais importa na ética, para o tipo que é o ex-jagunço, é a imaginação. Porque neste sentido, o ético começa a confundir-se com o estético. De tanto estetizar a morte e estar em conflito com suas pulsões de vida — todas envolvidas no nível mais absurdo da agonia da dúvida —, todos os seus atos são cobertos com essa aura de estetização para dar mais valor à compaixão que ele veste para si, de alguém que se sufoca, mas que acaba sufocando também a Diadorim, por conta de seus caprichos. Crê que sua posição exigirá essa obrigação pública do líder bom e justo, de legislador de soluções geniais, como se já não

²³ Vide Jacques Lacan, Seminário VII.

bastasse ser o melhor atirador do bando inteiro. Esses rasgos de generosidade demarcam ainda mais o seu jeito político e vaidoso, como no episódio do nascimento de uma criança, das pouquíssimas cenas em que a vida em si é estetizada frente às pulsões da morte:

Da mulher — que me chamaram: ela não estava conseguindo botar seu filho no mundo. E era noite de luar, essa mulher assistindo num pobre rancho. Nem rancho, era um papiri à tóa. Eu fui. Abri, destapei a porta — que era simples encostada, pois que tinha porta; só não alembro se era um couro de boi ou um tranço de buriti. Entrei no olho da casa, lua me esperou lá fora. Mulher tão precisada: pobre que não teria o com que para uma caixa de fósforo. E ali era só um povoado de papudos e pernósticos. A mulher me viu, da esteira em que estava se jazendo, no pouco chão, olhos dela alumiamam de pavores. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro, e falei: — “Toma, filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esse que vai nascer defendido e são, e que deve de se chamar Riobaldo...” Digo ao senhor e o menino foi nascendo. Com as lágrimas nos olhos, aquela mulher rebeijou minha mão... Alto eu disse, no meu despedir: — “Minha senhora Dona: um menino nasceu — o mundo tornou a começar!...” — e saí para as luas. (ROSA,2001, 493, 484)

Como personagem, narrador e “espectador” (para não dizer, *testemunha*) de uma tragédia, ele oferece a outrem esse bônus sadomasoquista do pensamento de que há um valor intrínseco no sofrimento e do quanto é salutar, em tese, contar uma história para um estranho repleta de rosários de desgraças, pelo simples prazer de contar. Como escreve Amélie Oksenberg Rorty: “Quando a tragédia é bem estruturada e bem representada, ela reúne prazeres sensoriais, terapêuticos e intelectuais; prazer sobre prazer, prazer dentro de prazer, produzindo prazer”. (*apud* Eagleton, 2013, 238). A vitória de Riobaldo deixa de ser a destruição de Hermógenes — vitória de Pirro, na realidade —, para ser a síntese de sua derrota maior, da perda de Diadorim e do logro cometido pelo Diabo, no entanto contada do alpendre de sua casa, feita com eloquência que ao mesmo que atenua, intensifica toda a ação trágica, como se contada no grau zero de todos os acontecimentos. Afinal, oferecer a própria vida para a apreciação alheia, por si só, tem muito de patético, em ambos os sentidos da palavra, afinal desnudar-se pode ser tão catártico

quanto a ação de Édipo arrancar os próprios olhos porque finalmente conseguiu enxergar o que estava às suas vistas o tempo todo.

O que sempre se descortinou aos olhos de Riobaldo era a estupidez de toda aquela guerra e de todo aquele mal, com o qual ele contribuiu e do qual participou. Ele atribui significado ante a sua afinidade com a morte que persegue e que também está em seu encaixo. E a cena da luta final entre Hermógenes e Diadorim ressignifica também sua própria vida, pois se lá estão se digladiando o mártir e o demoníaco ele mesmo, em cima do cavalo, em sua lealdade à morte, vive das suas constantes ambivalências. Demoníaco, perseguidor do Diabo para o pacto, vê a outra faceta do demônio em luta com o alvo de seu amor. E em mais uma encruzilhada, vê o destino se cumprir à sua revelia (ele que tantas vezes havia traçado trilhas para tentar encaixá-lo numa delas), observa aquilo que Terry Eagleton evoca:

Às vezes é difícil distinguir entre o mártir e o demoníaco, pois ambos são leais à morte. Ambos consideram o viver à sombra da morte a única forma autêntica de vida. Na verdade, se Freud merece crédito, é aqui que vivemos, gostemos ou não; mas tanto o mártir quanto o demoníaco fazem de seu destino sua decisão, apropriam-se daquilo que nós, os tipos menos virtuosos ou pecadores, a classe média moral, por assim dizer, simplesmente devemos suportar como fatalidade. (EAGLETON,2013, 364)

É um longo caminho. Do pipocar que anuncia o começo do romance — e que se transforma em nada, *nonada* —, à encruzilhada fatal do inelutável em meio à luta, encontramos um Riobaldo preocupado em deixar claro o que via para depois só lidar com os vestígios, que também significam traços, ruínas. Mas a ruína, embora deixe elementos visíveis a nós, não deixa de ser um espaço lacunar no qual o vazio encontra a sua morada e que passa a também ser a habitação do inexprimível. Por mais que se apresente ao seu interlocutor como o ex-jagunço que pôs fim à jagunçagem nos sertões, de alguém que praticamente se auto anula, qual o vestígio no qual ele próprio consiste? Aquele zero resultante de uma equação calculada pelas circunstâncias? Riobaldo está assentado sobre algo que para ele é perfeitamente sólido, mas que na verdade é uma ruína comparado ao que ele realmente queria para si. O que ele imaginou como alternativa era o *imago*

alicerçado os vestígios que lhe couberam. Sobre essa distinção do conceito de imagem (*imago*) e *vestigium*, que é levantada pelos teólogos medievais, Georges Didi-Huberman diz que:

Eles tentavam assim explicar o que é visível diante de nós, em torno de nós — a natureza, os corpos — só deveria ser visto como portando o *traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança de Deus perdida no pecado. (DIDI-HUBERMAN, 2010, 35) (grifo original)

Depois de nos mostrar todo o mundo onde tudo aquilo se movimentava, ele precisa tomar um caminho no qual o inelutável e os vestígios se fazem mais presentes e apontam invariavelmente para o vazio. A partir daí podemos também encarar o romance como uma obra que estabelece uma visualidade da perda, da destruição, dos corpos e objetos em contínuo desaparecimento, para no final restar somente os espectros daquilo que Riobaldo fala, ele e o seu interlocutor. E as imagens que giram em torno do vazio estão continuamente ficando face a face do narrador, pois o inelutável anda de braços dados com o eterno — e com a perda contínua, o ser-para-a-morte, e o esvaziamento que alimentará as imagens que circunda todo o processo. Um processo tautológico, e podemos dizer que Riobaldo acaba se tornando o “homem tautológico” imaginado por Didi-Huberman em “O que vemos, o que nos olha” — que tem uma ligação intrínseca com a visão do inexprimível que o autor francês aborda em *Images malgré tout*²⁴ — no que diz respeito ao distanciamento que provoca certo cinismo. Para Didi-Huberman, o *homem tautológico* recusa a temporalidade do objeto, para ser indiferente frente ao que está escondido ou mesmo presente. Se ele diz “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”, Riobaldo parece nos dizer “O que vi é o que vi, o resto não me importa mais, porque já foi”. Assim, frente à tal cisão, o para além que Riobaldo tenta olhar, para superar, por meio da imaginação, vai ser a própria imagem do vazio alimentando o esvaziamento, a lenha de sua própria ficção, que como diz Didi-Huberman é: [...] “um *modelo fictício* no qual tudo — volume e vazio, corpo e morte — poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado”. (2010, 40) (grifo original). Como sendo este *homem tautológico*, Riobaldo encarna um espírito de *exercício da crença*, por conta de que se procura

²⁴ Aqui usamos a edição americana, *Images in spite of all*, da The University of Chicago Press, 2008.

suas verdades acerca do mundo, vai se vangloriando que todo aquele seu ato de procurar o Diabo para o pacto nada mais é que humano, e que assim sendo o próprio Mal é humano, e natural. A visão mais radical deste mal do qual Riobaldo é coparticipante parece ser o cerco da Fazenda dos Tucanos, onde o grupo quase vem a ser dizimado pelo bando de Hermógenes enquanto Riobaldo desconfia dos movimentos de Zé Bebelo e de um dos catrumanos. O cotidiano da guerra em si não o comove, mas quando a crueldade dos *hermógenes* se faz presente com os cavalos de seu grupo, o *ver além* de Riobaldo como narrador presentifica a dimensionalidade do horror, cuja distância se anula e ele finalmente se dá conta das coisas. Assim, ele começa a descrição do incêndio da estrebaria onde estão os cavalos:

Mas, no sobrevento, o Cavalcânti se exclamou:

— “A que estão matando os cavalos!...”

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente — no vivo dos cavalos, a tôrto e direito, fazendo fogo! Ânrias, ver aquilo. *Alt’ -e- baixos— entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio — os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas!* Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva — rinchado; e o relincho de medo — curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado nas ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto — naquilo tudo a gente viu um não haver de dôidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! *Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura.* Iam caindo, quase todos e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr — o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outro zunido estrito nos

dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (ROSA,2001, 355, 356) (grifos nossos)

A súbita antropomorfização que ele faz dos cavalos sendo acossados pelas chamas, como figuras em franca metamorfose ou deformação, com os cascos sendo comparados a mãos e os corpos se entrelaçando em um bailar mórbido como que se pudessem criar asas para tentar escapar do morticínio. Se a cena não se constitui em algo *inexprimível*, pelo menos dentro do imaginário do narrador se configura como algo até então dentro dos trâmites do *impensável*. Não por acaso, é depois de tal episódio que Riobaldo assume sua própria demonização, ou pelo menos um caráter mais negativo frente ao mundo. Caráter este que exige que suas palavras acerca da visão do horror sejam minuciosas quanto estetizadas. É uma imagem que se fixa na memória e que evoca a dor em sua totalidade e a expressão quase humana dela por parte dos animais:

Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é uma plantação. A gente — e as areias. Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte, que era a espada da aflição: e carecia de alguém ir, para, com pontaria caridosa em um e um, com a dramada deles acabar, apagar o centro daquela dôr. Mas não podíamos! *O senhor escutar e saber os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam dôr também.* Antes estavam perguntando por piedade. (ROSA,2001, 356, 357) (grifos nossos)

Na casa grande da fazenda, de tantas portas e janelas, os limiares se multiplicam e fazem com que o espaço dos sertões, profundo, de distâncias inúmeras, seja materializado ali, em sua inacessibilidade misteriosa e ao mesmo tempo, sua amplidão. Como universo e como “teatro de operações” da humanidade,

é ali que se experimenta essa *aura* cuja distância e poder se fazem presentes e também mais além. Naquela dimensionalidade a vida e a morte se entrelaçavam em seus estertores mais agudos e o próprio senso de cosmicidade de Riobaldo se aguçava. Não somente o humano ali vai aos poucos se putrefazendo — os companheiros que vão sendo jogados em um quarto na impossibilidade de serem enterrados —, mas os cavalos chacinados enquanto a angústia da incerteza da escapatória se tornava cada vez mais evidente. Naquele momento o jagunço tinha a certeza da existência divina da forma mais estranha possível: não por uma epifania capaz de provocar êxtase, mas pela constatação de que Deus é a imensidão e ao mesmo tempo as pessoas em suas nuances mais humanas. Que a humanidade se movimenta neste sertão-universo e este movimento é que vai constituir-Lo. É um pensamento ousado: de Criador passa a Criatura em uma ligação (ou seria religação?) contínua a cada ato perpetrado por cada homem e mulher, bons ou maus, em cada minuto do tempo. Assim, Riobaldo torna o universo uma coisa e Deus um *fantasma de coisa mal qualificado*²⁵, percebido por meio das ações das pessoas e não por qualquer atributo especial que lhe seja imaginado:

Mesmo quando o arraso do último rincho no ar se desfez de vez, a gente ainda se estarrecia quietos, um tempo grande, mais prazo — até que o som e o silêncio, e a lembrança daquele sofrer, pudessem se enralear embora, para algum longe. Daí, depois, tudo recomeçou de novo, em mais bravo. E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. *Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe — mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?* (ROSA, 2001, 359) (grifo nosso)

Dentro do imaginário da nossa modernidade, na qual Deus é alguém que já morreu e os homens aos poucos se vão coisificando, essa fantasmagorização da divindade é peculiar. Riobaldo não é nenhum salvacionista, mas assume um tom

²⁵ O termo é de Maurice Merleau-Ponty e está em *Fenomenologia da Percepção*, se referindo a essa profundidade entre os objetos e a sua percepção, do quanto as coisas se diluem umas com as outras. Assim, Deus, neste contexto, logicamente se confundiria com o próprio Universo que criou, mas não sendo mais algo dissociado dele pela distância, mas perfeitamente irmanado e diluído na própria essência. Comentando sobre, Didi-Huberman escreve que “Esse ‘fantasma de coisa mal qualificado’, essa pura ‘voluminidade’ — palavra admirável que conjuga dois estados normalmente contraditórios da visão, o *volumen* tátil ou construído, e a *luminosidade* ótica incircunscritível — [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, 165). Para Riobaldo, Deus seria um volume tangível de luminosidade (e trevas): em suma, um gatilho.

decididamente *demoníaco* para ressaltar que é a humanidade em si que precisa dar conta do mundo. Não perdendo o tom de empatia, enxergando tanto o semelhante quanto o dessemelhante parecia enxergar o que aconteceria no mundo, e aí falamos da figura de João Guimarães Rosa e sua experiência na Alemanha durante os anos pré Segunda Guerra²⁶, o narrador busca não banalizar as figuras dos companheiros tombados. Essa recusa soa como um repúdio à coisificação da vida e da morte humanas que as experiências-limites pelas quais passamos ao longo do século passado (tanto a Primeira e principalmente a Segunda Guerra). Como escreve Didi-Huberman (2012, 42), essa experiência-limite (no caso a *Shoah*), destina a toda existência humana o *status* de um manequim (“*It destines all human existence to the status of a ‘mannequin’*”) que a morte transformaria.

Se a experiência-limite como visão da dessemelhança torna os homens, incapazes de reconhecer os seus companheiros e amigos próximos por conta desse processo de torná-los coisas (Didi-Huberman escreve “*In this experience, men — fellows, closest friends — are no longer able to recognize one another*”) Riobaldo segue o caminho oposto e faz questão de refletir acerca dos semblantes dos amigos mortos. A fixação da imagem de cada um, questionando-lhes o destino, serve como algo preparatório para o que virá, consigo ou com os outros que restaram. Rememorar também é uma maneira de vivenciar e sustentar o trágico, de limiar em limiar Riobaldo vai tecendo sua figuração de semelhança e dessemelhança frente ao universo hostil cujo Deus é também o móvel das desgraças, e talvez uma delas, posto que se figura agora na instância dos humanos, mas ainda menor. Sendo sertão ou parte dele, além de ser gatilho, é urro. O jagunço subverte a máxima evangélica do “deixai os mortos enterrarem os seus mortos” e se emparelha com eles para interpelar o destino e tentar apaziguar sua alma.

O que ele olha — e também o vê, já que funciona como uma advertência, talvez presságio — cabe como uma máscara de personas diversas, e talvez mais pungentes, posto que se os cavalos tombaram sob o império dos gritos e necessitados de misericórdia, os seus companheiros caíram silenciosamente e logo depois é que, por intermédio dos seus rostos já *vazios* mas ainda repletos de vestígios — permanência que já não é — a pequena reconstrução de suas

²⁶ No *Contraponto* falaremos um pouco mais dessa visão do mal que o autor teve então.

memórias sinaliza a Riobaldo essa reflexão e interrogação ao Destino, deixando-o ensimesmado para o que poderá sobrevir. Dessa forma, ele diz:

Ali dos meus companheiros, tantos mortos. Acaso, que companheiros eram; e agora o que se depositava deles era o assunto de lembranças, e aquele amassado e envelhecido feder, que às horas repontava. Constatado que produziam isso, mesmo estando amontoados no cômodo soturno, entapadas as frestas da porta, e cá fora se torrando couros com folhas polvreadas. Mediante os estoques desse mau-cheiro, por certo Rodrigues Peludo e o Lacrau iam orçar a boa conta de nossos mortos, afora os feridos, leves e graves. Mas Zé Bebelo anteteve de mandar chamar Marcelino Pampa, João Concliz e muitos diversos outros, e o apinho e apessoar, nosso, ombros em ombros, aprazava efeito de bando significado, numeroso. Com os vivos é que a gente esconde os mortos. Aqueles mortos — o Jósio, entortado prestes, com pedaços de sangue pendurados do nariz e dos ouvidos; o Acrísio, repousado nua agência quieta, que ele não havia de em vida; o Quim Pidão, no pormiúdo de honesto, que nunca nem tinha enxergado trem-de-ferro, volta-e-outra a perguntar como seria; e Evaristo Caitité, com os olhos afirmados, esse sempre sido prazenteiro no meio de todos. Tudo por culpa de quem? Dos malguardos do sertão. Ali ninguém não tinha mãe? Redigo ao senhor: quando o raio, quando arraso, o Gerais responde com esses urros. A culpa daquele Rodrigues Peludo, por um exemplo? Desmenti. (ROSA,2001, 378, 379)

Da delimitação das dimensionalidades do universo por onde passa, de limiar a limiar, seja pela ideia das encruzilhadas, dos jogos dos espaços a serem ocupados, das idas e vindas do ser, o episódio da Fazenda dos Tucanos se ligará diretamente à ida de Riobaldo a Veredas Mortas. Desde então já está pleno de consciência de que Deus passa a ser um tanto inoportuno e se busca o Diabo para fazer um pacto é para oferecer essa humanidade da qual Deus passa a participar, segundo ele. Mas na imagem do universo que ele leva consigo para oferecer ao demônio não há espaço para que ele se torne um inferno. O mundo continua sendo, no relato riobaldiano, um lugar de encontros e desencontros, de martírios e tragédias. O que importa é perceber o quão semelhante e dessemelhante as imagens vão se tornando e se fixando como uma memória em torno do vazio ou

somente uma memória com o vazio ao seu redor. A problemática conversa entre o narrador e seu convidado torna o universo depois do relato ainda mais desconjuntado porque nos sobrevém à consciência essa ideia de uma conversa que nunca tem um termo (como a vida) e que se repete *ad infinitum*.

O caminho trágico que Riobaldo percorre estabelece ao final pelo menos dois grandes limiares, ou encruzilhadas (se assim o desejarmos) que vão terminar por se tornar o eixo condutor de sua própria narrativa. O terreno da materialidade, ou seja, o próprio narrar parece ter mais solidez do que a sua vida cotidiana, esta tremendamente diáfana por reduzir-se a referências pinçadas aqui e ali. Otacília não é mais do que um nome, absoluto, um corpo que ele não consegue constituir como imagem tangível. Intangível também é o seu lugar e que pode ser perfeitamente qualquer dos lugares por onde ele passou — e mais precisamente Veredas Mortas —, por mais que saibamos que é uma das propriedades que ele herdou.

O tangível, o que se recusa a ser diáfano, o peso que não se esvazia é justamente a memória que se apresenta como narração. Pesado é o amor que ele tem por Diadorim, visível é o seu grito pelo Satanás nas encruzilhadas dos caminhos, material é o mal que ele observa e percebe que nada mais é do que a própria humanidade. Deus e o Diabo, de tão diáfanos praticamente desaparecem, para que Riobaldo se certifique da humanidade que ele tanto defende.

Maurice Merleau-Ponty nos diz em *Fenomenologia da percepção* que é preciso que nos habituemos “a pensar que todo o visível é talhado no tangível” e que “há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”. Diadorim, como Reinaldo, invisibiliza-se na hora dos banhos e é avesso aos toques: traz consigo a dicotomia da semelhança e da dessemelhança, do tangível e do diáfano. Tendo seu corpo recolhido e cuidado justamente pela esposa do algoz, sua invisibilidade desaparece de forma ao mesmo tempo brutal e delicada, e a nudez acaba se tornando a forma mais radical da visibilidade. Então cabe a Riobaldo, como um personagem trágico que agora precisa enxergar demais o seu próprio destino, ele participa deste ver maior, que estabelece esse encavalgamento do tocado e de quem toca. O mais tangível que ele tem de Diadorim é justamente o seu vazio:

Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita.... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer — mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era uma mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei os meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

— “Meu amor!...”

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo. (ROSA,2001, 615)

O corpo estendido de Diadorim é a última encruzilhada da tragédia de ambos e quando Riobaldo estende o seu corpo para tocá-lo morre também um pouco, embora a vida nunca tenha um termo real. Não à toa baixa os olhos para beijar os olhos de Diadorim: é preciso que sua imagem vá para as retinas de uma morta para ele próprio se transfigurar. É preciso que o tato de um corpo vazio receba o seu toque para que ele deixe de presenciar o mundo. É necessário que aquele corpo deixe de ser nomeado e apresente-se em toda a sua dessemelhança para que o amor seja enunciado tragicamente. É a *inelutável modalidade do visível* que Joyce expressa em *Ulisses* e que Didi-Huberman evoca. E também o *inexprimível que se mostra* do aforismo wittgensteiniano. A morte de Diadorim é a razão de ser do

romance, mais do que o sertão, porque é o objeto visual que mostra a perda. Estar no sertão é perder-se e por mais que depois Riobaldo vá seguir aquele planejamento que fez para a sua vida, (outras que nem esperava tanto, como ser herdeiro), procura vestígios da história de Deodorina e encontra nada mais que ruínas, no final das contas ele também está arruinado.

Mais do que certificar-se de que o mal é humano, que o bem é humano, que o Diabo não existe e Deus é um gatilho, há a travessia que é eterna.

E que Destino nunca é o que planejamos.

4.4 CONTRAPONTO

É na obra póstuma de João Guimarães Rosa, “*Ave, palavra*” que encontramos material importante que pode explicar a presença do então diplomata em terras germânicas nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. O conto “O mau humor de Wotan”, como lembra Jaime Guinzburg em *Guimarães Rosa e o Terror Total*²⁷, trata de uma visão, ainda que sutil, dos horrores do Reich Nazista. Mas cremos que há mais, que além dessa visão do horror — e logicamente do Mal —, o conto gira em torno de elementos comuns a *Grande Sertão: Veredas*. Principalmente no que diz respeito à enunciação feita pelas personagens e suas relações com o destino e a violência. Logo no primeiro parágrafo de “O mau humor de Wotan” lemos o seguinte:

Hans-Helmut Heubel relia a Cabala ou a Bíblia e cria num destino plástico e minucioso, retocável pelo homem. Por saudade, com isso me ponho em remontar à causa ou série de causas que me trouxeram a conhecê-lo. (ROSA, 2009, 18)

Encontramos aqui a mesma preocupação existente em *Grande Sertão: Veredas*: o destino como norteador da vida humana e seu aspecto místico. Como Riobaldo, Heubel acredita em um destino que o homem possa controlar, mas dadas as circunstâncias de uma época mergulhada na barbárie da guerra, as coisas acontecem de maneira bem diversa do que ele imagina. Muito embora Heubel não

²⁷ Presente em *Crítica em tempos de violência*, Edusp/Fapesp, 2012

seja o narrador do conto, nele suas atitudes aparecem descritas pelo narrador, pela voz de Márion e sua própria voz transparece por meio das cartas trocadas entre o narrador e ele ou nas poucas vezes nas quais ele está longe dos campos de batalha e dialoga com seus interlocutores. É nessas poucas vezes nas quais Heubel se expressa que surge um *teor testemunhal* da personagem no que concerne ao que ele vivencia. Guinzburg relaciona tal teor à própria biografia do autor, e concordamos com isto, porém achamos pertinente fazer essa ponte entre *Grande Sertão: Veredas* e o conto.

Heubel, à semelhança de Riobaldo, também acreditava na força de um destino e ambos são confrontados com a visão de uma tragédia pessoal. A diferença entre ambos está justamente na enunciação: Riobaldo exprime tudo com minúcias, principalmente porque é um guerreiro experimentado, e Heubel praticamente inapto à vida militar, não consegue falar sobre o que vê em sua totalidade.

Esta diferença está assentada sobretudo nas negatividades observadas por um e por outro e o quanto influenciam a força do exprimível e do inexprimível. Sendo a morte dentro do contexto da jagunçagem algo cotidiano e até banal, partícipe da vida corrente daqueles que nela viviam, mesmo algo terrivelmente agudo como o massacre dos cavalos na batalha na Fazenda dos Tucanos não escapa à possibilidade de expressão por meio da narrativa. A morte, ainda sendo naturalmente indesejável, em seus horizontes de expectativas era algo corriqueiro e sabia-se inevitável. Ao nos transportarmos para o contexto de Heubel, a morte adquire um significado maior, dentro de um cotidiano tranquilo que subitamente é interrompido pela eclosão da Segunda Guerra, somando-se a isso a presença do nazismo como cerceador de consciências que coloca em xeque o indivíduo e seu desejo de paz em confronto com sua própria participação na guerra e onde a derrota, por mais que paire a opressão de um governo naqueles moldes, também indesejável. A compreensão da violência e do mal pela parte de Riobaldo passa pelas instâncias de uma sabedoria sertaneja que ao cabo de toda sua história reduz tudo ao humano, embora possa soar ambígua tal redução, um misto de recriminação e justificação. Mas ele exprime. Quem organiza a impossibilidade da expressão de Heubel é justamente o narrador, que vai juntando os fragmentos soltos por ele, tentando dar uma mirada de como pensa e de como percebe a incapacidade de o

soldado organizar suas vivências de guerra, mas ainda assim deixar escapar com sinceridade seu próprio apuro:

“Da guerra, vi apenas cavalos e cachorros mortos, felizmente...”

Nunca o notara mais honesto, desvincado. Resumindo em nada sua experiência guerreira, negava a realidade da guerra, fiel ao sentir certo e à disciplina do pensamento. [...]

— “Da guerra, mesmo, avisei só uns cavalos mortos, e cachorros, felizmente...” Era um nenhum relato, dito de acurtar conversa. Contudo, tomara força e forma: solta, concisa, fácil para guardada; e ficara assim coisa: que nem uma moedinha de dez pfennig, um palito, um baraço. (ROSA, 2009, 20)

Ficamos sem saber se “Da guerra, mesmo, avisei só uns cavalos mortos, e cachorros, felizmente...” é dito de forma diferente por Heubel ou é reconstrução do narrador para unir tantas pontas soltas de um medo patente. O soldado que em um primeiro momento, por conhecimento com um oficial é realocado para ser apenas um motorista e datilógrafo de uma unidade de retaguarda, em Estado-Maior, não é alguém necessariamente imerso na loucura do regime nazista, mas ainda assim temeroso do próprio destino. Nas conversas que tem com ele, o narrador descreve:

Passamos a nos encontrar com frequência. Amistosos, discutimos. Ele abria argumentação justa e desconsolada, lógica tranquila: — “Sul-americano, você deseja a vitória dos países conservadores. Mas, nós, alemães, mesmo padecendo o Nazismo, como podemos querer a derrota? Que fazer? (ROSA, 2009, 20)

Com a escalada da guerra, o narrador toma para si o *teor testemunhal* que caberia, em momento ou outro, aos protagonistas do conflito. Fica a hipótese de que ele quis descrever as angústias de alemães que, não tão ideologicamente comprometidos com o nazismo, ainda assim, como patriotas, ansiavam pela vitória rápida, para ver logo a paz. Compreendendo o conto como um libelo pacifista, mostra o humano em sua complexidade, e mesmo quando estamos do lado dos algozes padecemos nossos dramas pessoais. Assim, o narrador escreve que:

Porém, nos dias, que propor ou adivinhar, se Márion mesma não disse tudo? Tão ainda se dissesse, onde ao menos ajudá-los? O destino flui,

o homem flutua. Nem mais irrogável e pesado há, que uma sombra.
(ROSA, 2009, 21)

Em ambos os textos temos personagens que absurdamente creem na capacidade de tecerem para si destinos sólidos e alheios aos acontecimentos do mundo. Riobaldo imagina várias possibilidades — desejando viver em paz com Diadorim, mas angustiado também com essa possibilidade imagina outra, com Otacília —, e percebe que destino é justamente aquilo que não planejamos. Porém, a angústia que toma as personagens de “O mau humor de Wotan” é de outra ordem, porque o pressentimento de que aquele *destino plástico e minucioso* cederá lugar àquele de sempre, implacável e impiedoso. Uma destinação que se entranha nas almas dos indivíduos, torcendo-lhes a realidade, fazendo com que Márion diga [...] “Tenho que sofrer no sangue, no sonho... Tenho de tremer de sofrimento...” (2009, 21), perguntando ao amigo logo em seguida, se ele acredita em “sorte e estrela”, mas o que sobra em meio a tanto sofrimento é justamente a impotência de todos frente ao processo histórico, do quanto é impossível ter o seu controle, gerando mais negatividade a partir disso.

O mundo descrito por Riobaldo, no qual reina a totalidade à parte de uma sociedade fragmentada como a brasileira, um mundo com suas leis e outras ordens de hierarquia, no qual o sertão é um universo particular (mas considerando também a metáfora que ele traz de uma ordem cósmica maior). Na vida da jagunçagem e daqueles que orbitam em torno dela, encaram como naturais aqueles surtos de violência. A Alemanha de “O mau humor de Wotan”, mas próxima de uma realidade factual, mostra que o terror total além de se configurar somente como as atrocidades cometidas pelo regime com seus alvos (opositores e inimigos estrangeiros), pela sua própria natureza se imiscui na vida cotidiana de seus cidadãos. Assim, seguindo a lógica arendtiana de que sob o terror total, e o quanto o Estado impõe o terror para impedir mudanças que interfiram em seus interesses, mesmo sendo coparticipantes do regime, acabam sendo suas vítimas. Porém, àqueles que colaboraram com o regime resta a explicação cínica de que “estavam cumprindo ordens” subsistindo o humano como *grau zero* em meio ao absurdo do mundo, a base de todo o bem, o alicerce de todo o mal.

Enviado à ofensiva contra a União Soviética, curiosamente depois de uma reunião familiar em casa de amigos oficiais solidamente leais ao regime e cujo relato de que “*Ora, eu, da guerra, só vi uns cachorros e cavalos, mortos, felizmente...*” (2009, 23) (grifo original) desagrade profundamente o Dr. Schwarz, Heubel é desligado do Estado-Maior e enviado à vanguarda, o que desespera Márion. Como assevera Jaime Guinzburg, lembrando também Arendt, [...] “— as condutas motivadas por medo não as protegem, porque o terror não é regido por princípios que possam ser vencidos por suas sofridas vontades”²⁸ (GUINZBURG, 2012, 383, 384). E pouco antes de Heubel tornar-se um *destinatário inalcançável* o narrador recebe o último cartão, escrito a lápis, no qual o soldado relata, a custo, suas impressões da ofensiva contra os russos:

“... *E o pior é ter de avançar, dias inteiros, pela planície que nunca termina. Meus olhos já estão cansados. Raramente enxergo um trigal, choupanas. Chove, e a lama é aferrada, árdua. O russo se retrai com tal rapidez, que nunca os vemos. Quando você estiver com Márion, diga-lhe que nela penso todo o tempo, e no menino...*” (ROSA, 2009, 22)

Este *destinatário inalcançável* é o mesmo que não alcança o *destino plástico* e *minucioso* no qual cria, em meio às suas leituras da Bíblia e da Cabala. Em uma modernidade na qual o estado de exceção está cada vez mais presente o destino das pessoas parece não pertencer mais a elas por conta do uso que ele faz do seu aparato, dispondo de seus corpos e de suas vidas em prol do sistema. Riobaldo, em contradição ao destino de Hans-Helmut Heubel, cria para si um destino para se refugiar não somente da tragédia de ter perdido a quem verdadeiramente amava, mas para viver a certeza de ter visto que o humano é quem realmente imperava no mundo, com todas as suas virtudes e vícios, e ausentes deste mundo estavam Deus e Diabo. Heubel vislumbra os horrores da guerra, mas também a mesquinha dos homens que esperavam de si relatos elaborados de uma guerra na qual imaginavam ser arautos de um mundo novo onde viveria a *raça superior*. Mesmo não sendo daqueles a quem seu regime perseguia, foi condenado à morte, enquanto Riobaldo,

²⁸ No ensaio, Guinzburg também analisa as personagens femininas dos contos “A velha” e “A senhora dos segredos”.

um pouco morto por conta do que o destino lhe aprontou, passou a viver a ilusão da própria escolha.

Da violência dos sertões ao terror total de uma Alemanha submergida na loucura do nazismo o apuro do humano em relação ao destino a reflexão roseana recai primeiramente na tentativa de explicar o descompasso do mundo por meio de forças místicas capazes de organizar os passos do ser humano. É exprimível, tangível, palpável. Mas ainda assim, Riobaldo se recolhe para tecer suas considerações frente ao mundo que parece não lhe responder: ou ele quer que não responda. A estupefação do ex-jagunço é com a ilusão perdida de poder planejar tudo, até mesmo fugir da violência da qual era cúmplice e executor, e quando consegue isso, não é da maneira que ele quer, mas se iludindo com os próprios querereres.

O narrador de “O mau humor de Wotan” descreve pessoas que também tentam crer desesperadamente na sorte e na estrela, num destino que escape à possibilidade da tragédia e aos poucos vão percebendo que isso é quase impossível. E ao perceberem, vão perdendo a capacidade de se expressar em sua totalidade, por conta do medo e do horror. Quando se dão conta de que os seus planos de vida são solapados pelos tentáculos do Estado, controlando o cotidiano, os corpos, em seu anseio de totalidade. Em meio a isso tudo o que cabe a nós outros? O terror e a piedade eles ambos vêm juntos quando nos deparamos com a visão do horror ou só nos resta silêncio e estupefação? Quando Riobaldo inicia seu relato fica ambíguo se ele está desabafando às potestades com uma imensa amargura ou espera que o interlocutor se apiede dele. Márion e Heubel esperam do narrador que ele ratifique a crença deles na sorte e na estrela, por piedade a eles, ao destino que almejam, eles que estão no coração das trevas. Parece-nos que o cerne do questionamento filosófico disposto por Guimarães Rosa necessariamente acerca da violência, do mal e do horror passa pela questão da piedade e do terror. Não a visão clássica, aristotélica, mas nossa própria percepção frente à verdade de que a origem de tudo é puramente humana.

Nos parágrafos finais do conto, Márion, horrorizada com a frieza e a maldade do capitão K., diz sobre o que oprimia Hans-Helmut não era o medo, mas sim o “horror enorme à maldade” (2009, 23), pois tal opressão foi o que usaram para

matar nele *alguma coisa* (a capacidade de ter esperança?). Em sua travessia pelas estepes da Ucrânia, Heubel tomba morto e o narrador então escreve, em suas linhas finais:

Ninguém fale, porém, que ele mais não existe, nem que seja inútil hipótese sua concepção do destino e da vida. Ou que um dia não venham a ser "*bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra*". (ROSA, 2009, 23) (grifo original)

Ironicamente, Riobaldo parece dizer o mesmo, ao seu jeito. Os mansos outrora foram os violentos e assim sucessivamente acontecerá, em eterno retorno. O que vigora (ou *vige*, como ele diz) dentro do homem, em seus vestígios, ruínas, avessos, sua aventura de amor e ódio, é a consciência da vida e da morte, do que crê certo e do que percebe incerto. E nesse caminho de mão dupla que é o próprio humano, no qual o destino nunca é o que planejamos, vivemos no fio da navalha, de acreditar ou desacreditar do humano, de não saber quando vamos nos encantar com a mansidão ou sofrer com os horrores de sua violência.

5 CLARICE LISPECTOR: A PAIXÃO SEGUNDO G.H., O MAL E O CAMINHO DA LINGUAGEM

5.1 O PRÓLOGO DO ENCARCERAMENTO

No famoso prólogo de *Assim falou Zaratustra* o personagem de Nietzsche falando sobre homens e super-homens, diz:

“O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem —uma corda sobre um abismo.

É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar.

O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma *transição* e um ocaso. ” [...] (NIETZSCHE, 2011,38, 2011) (grifo original)

Primando pela amoralidade, os ditirambos do pensador prussiano imaginam um mundo no qual os desprezadores do bem e do mal, fugitivos de toda e qualquer humanidade calcada nos valores e virtudes representados principalmente pelos princípios cristãos, irão herdar um deserto para erguer sobre ele um cosmos pleno de grandes novidades. Talvez não seja a morte de qualquer deus que provoque mais temor ante aqueles que topam com os ensinamentos de Zaratustra. A necessidade de procurar um novo chão para pisar e caminhar sem pastores ou guias desnorteia os incautos, apegados demais a linhas traçadas por outrem. Parafraseando outro trecho do *Prólogo*: todos querem o mesmo e perdem-se em imitações baratas de si mesmos e de uns aos outros; ao resto resta o hospício.

A ironia presente no niilismo clariceano é tão sutil que por vezes provoca sentimentos contrários, como insinuar um suposto didatismo de sua literatura, tomado como sentenças descontextualizadas chega até a alimentar uma falsa ideia de que Clarice empreendia uma contínua busca por epifanias que levassem a alguma espécie de salvação espiritual. Cremos que o que ela deixa transparecer é justamente o inverso. Dentro de sua obra a existência humana aparece como algo incômodo, perigoso e frequentemente longe de qualquer pensamento místico ou

divino, ainda que sejam encontradas referências que possam remeter a pressupostos bíblicos ou de outras religiões. É aí que a arquitetura textual de Clarice se define: o mundo que é erigido está bem próximo de um cosmos primitivo que se mescla ao moderno, realçando com um olhar ora generoso, ora cruel, o que há de mais brutal nas relações humanas. Os componentes místicos que porventura aparecem em romances como “A maçã no escuro” e em “A hora da estrela” (seja a voz de um suposto deus conversando com o personagem principal, seja a cartomante com a qual Macabéa se consulta) reforçam ainda mais o caráter de um mundo no qual é impossível a redenção; parafraseando a personagem do conto “A língua do p” (A via crucis do corpo): o destino é implacável.

À implacabilidade do destino some-se a presença do Mal e o que teremos é uma tendência ao encarceramento, que leva ao questionamento do ser humano desembocando no desespero. E se há as prisões e as paredes que as sustentam o que resta para enxergar o exterior são somente os olhos e as eventuais janelas que porventura existam. E daí o fenômeno do desespero, chamado por Kierkegaard de “doença mortal”. Assumindo sempre nossa porção espiritual como correspondente para o eu, deparamo-nos com o problema do conhecimento e do autoconhecimento. O desespero age como mola propulsora ou freio eficaz e tal dinâmica só consegue produzir mais: desespero. Sendo algo que irá residir fatalmente no tempo e no espaço, tal busca ou fuga encontrará um caminho repleto de armadilhas, que inclui até a possibilidade da não existência. Como escreve Kierkegaard:

O homem é espírito. Mas o que é espírito? É o eu. Mas, nesse caso, o eu? O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade. O eu não é a relação *em si*, mas o seu *voltar-se* sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida.

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. (KIERKEGAARD, 1979, 195) (grifos originais)

Ironicamente o que resta em tal clausura é nada mais do que a linguagem. E ela própria consegue ser ao mesmo tempo ponte e cela, veículo que estanca, espelho embaçado que se esquece do mundo apenas para fixar-se no eu. E nos deparamos novamente com o problema do irrepresentável e do indizível: o que há para ser mostrado, o que movimenta o mundo?

As idas e vindas do eu, encerradas que estão em um processo quase sempre tautológico e viciado, são circundadas pelo desespero e pelo Mal: ambos fazem com que ele se certifique de que o mundo não está vinculado a um mero maniqueísmo que ergue ilusões, aparentemente difíceis de serem representadas, uma vez que, supostamente dissociadas da realidade, sugerem que estão também afastadas do eu. Poderíamos até dizer que isso confere essência ao conceito de *perdição* e tanto quanto mais perdidos estivermos, mais próximos da multiplicidade de visões acerca da própria realidade estaríamos, ainda que premidos pela pressão do desespero.

De qualquer forma o termo *representação* nos oferece interpretações várias, como afirma Costa Lima:

O termo 'representação' tem uso tão frequente e variado que se torna difícil dele oferecer uma definição. Contudo, ao menos para seu emprego comum, é possível caracterizá-lo como a imagem internamente concebida, em correspondência com a percepção de um objeto. Básica à definição é a proporcionalidade entre o percebido e a imagem interna então suscitada. A tal ponto decisiva é a proporcionalidade que sua vigência permanece se deslocarmos o objeto à posição do sujeito. I.e., se, em vez de acentuarmos algo como o percebemos, passamos a tomá-lo como sujeito de uma produção. O que este agente então faria lhe seria também proporcional. O que vale dizer, o produzido *representaria* o seu produtor.

No caso específico da obra ficcional, essa concepção de representação é reforçada, se não que determinada, pela concepção de procedência romântica da expressividade: a obra também é mais valiosa quanto mais expressiva do criador. Na criação ficcional, a autenticidade, o que vale dizer o insurgir-se contra a imitação de modelos, corresponderia à multiplicação das representações de um

modo de ver, conceber e articular a realidade. (LIMA,1993, 40) (grifo original)

Tal articulação da realidade, em se tratando de *A paixão segundo G.H.* há de obedecer a observações minuciosas de como a narradora articula a própria linguagem (das interpretações correntes mais usuais — também das mais acertadas), porque sendo a linguagem criadora de realidades, a questão da representação *versus* criação se coloca como primordial. Ainda mais quando adentramos no terreno daquilo que é imaginado como irrepresentável e indizível. Havendo um descompasso entre o que a linguagem pode dizer e o objeto que provoca a reflexão, *G.H.* cria um conceito de experimentação de expressão que coloca a imaginação como algo bem distante do sentido de construção de realidade, conceito paradoxal, uma vez que situa a linguagem dentro de um horizonte puramente onírico:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo — traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR,1998b, 21)

Um mundo onírico ou dentro de operações *apriorísticas* ousadas, criadoras de horizontes independentes da imaginação? O encarceramento no qual *G.H.* se encontra a coloca dentro desse nó a ser desatado entre o mundo *a priori* e o *a posteriori*. Entra em pauta uma problemática da ordem: se está fundado em um mundo não experimentado, como não classificar dentro das instâncias da imaginação? Como a realidade pode ser experimentada a partir de uma percepção puramente *a priori* sem taxá-la de *imaginativa*?

Creemos que é possível, sim, percebermos de um modo real um objeto imaginado pelo criador da ilusão. Dizemos isso no nosso trabalho sobre a fenomenologia na obra de Vergílio Ferreira:

O que não podemos deixar de observar é que memória e imaginação trabalham em estruturas semelhantes, o que faz com que uma facilmente se misture com a outra. Nelas, o ego se desloca com a mesma desenvoltura — em ambas as formas de intencionalidade o aqui/agora é experienciado também no deslocamento mental; que nos permite viver em outro tempo/espaço. A memória especifica o lugar e o tempo passado, ao passo que na imaginação podemos afirmar que não há espaço predeterminado e “nenhum quando”. Entretanto, mesmo com tal ressalva, o si-mesmo desloca-se para lá — e então habitamos um mundo imaginário, uma vez que o mecanismo de deslocamento é semelhante ao do processado pela memória. E temos de ter em conta de que nesse mundo imaginário podemos sim perceber um objeto (ainda que projetado pela memória) como algo tomado por real, o que não significa dizer que a percepção em si foi enganosa ou enganada, mas sim que experienciou a percepção real de tal objeto nesse mundo ao qual nos referimos. (HORA, 2011, 28-29)

Quando *G.H.* dispõe esse conceito — já que ela não *imagina* — tenta criar, a partir do seu encarceramento, um mundo pós-histórico, conscientemente elaborado tendo como início a palavra (escrita). É um cosmos de perguntas na maioria das vezes sem respostas, acossado pela presença constante de um mal disposto a pôr tudo a perder. E que, de alguma forma, acaba se materializando a contragosto de *G.H.* na construção de sua outra história por deixar em aberto o principal questionamento que angustia a narradora: seremos humanos ou animais? Talvez daí a insistência dela em dizer que não perfaz um trabalho imaginativo: fazê-lo a levaria a repensar esse novo mundo de uma forma em que admitisse a desagregação do humano e, por extensão, da linguagem. Essa negação da personagem à imaginação, dentro deste contexto de pensar um fim à história em conjunto com o que pode vir depois dela aproxima-se do que Alexandre Kojève, citado por Giorgio Agamben, em *O aberto*. Para ele:

O desaparecimento do Homem no fim da história não é uma catástrofe cósmica: o mundo natural permanece o que sempre foi por toda a eternidade. Não é nem mesmo uma catástrofe biológica: o Homem permanece em vida como animal que se encontra *in accordo*

com a Natureza e com o Ser dado. A desaparecer estão o Homem propriamente dito, isto é, a Ação negadora do dado, e o Erro ou, em geral, o Sujeito *oposto* ao Objeto. De fato, o fim do Tempo humano ou da História, isto é, a desapareção definitiva do Homem propriamente dito ou do Indivíduo livre e histórico significa simplesmente a cessação da Ação no sentido forte do termo. O que quer dizer praticamente: o desaparecimento da guerra e da revolução sanguinária. E, por outro lado, o desaparecimento da *Filosofia*; do momento em que o Homem não muda mais a si próprio de modo essencial, não há motivo para mudar os (verdadeiros) princípios que estão na base do seu conhecimento do Mundo e de si. Mas todo o resto manter-se-á indefinidamente; a arte, o amor, o jogo etc.; brevemente, tudo que torna o homem feliz. (KOJÈVE, *apud* AGAMBEN, 2013, 17)

No entanto, a possibilidade da permanência desses elementos que tornam o homem feliz ao seu turno também provoca uma ansiedade extrema no que concerne à essa busca infinita que os seres humanos empreendem por eles. Restaria a uma espécie de *negatividade sem emprego* (termo hegeliano lembrado por Denis Hollier), ancorada na vida, ou sua dissolução, que acaba se tornando uma refutação do sistema fechado de Hegel. Agamben anota, com propriedade, que o fim da história acaba criando um epílogo no qual essa negatividade — inerentemente humana — seria conservada como “resto”, materializada como o erotismo, o riso e até mesmo da alegria diante da morte. O que entraria em conflito é justamente a razão tentando juntar todos os pedaços diante de si em uma tentativa quase vã de ver-se integral em um panorama de esfacelamento.

A rigor, a tentativa da criação de um pensamento de mundo sem passar pelo caminho da imaginação vai incluir a busca por um conceito de vida próprio. Contudo, como assevera Agamben:

[...] Tudo acontece como se, em nossa cultura, a vida fosse *algo que não pode ser definido, mas que, exatamente por isso, deve ser incessantemente articulado e dividido*. (AGAMBEN, 2013, 29) (grifo original)

Caminhando na esperança de uma salvação, *G.H.* encarcera-se com a certeza de infinita tensão do e de ser humano. Além de admitir que tal tensão é justamente a que nos coloca em um plano diferente dentro da ordem das coisas, o que nos faz questionar seja nosso lado angelical quanto o demoníaco, é necessário dispor que uma vez alcançada tal salvação — se for alcançada — ela deixa um resto impassível de redenção. A dor e a angústia provenientes do simples estar no mundo e da consciência de ambas, a narradora fatalmente desemboca nas comparações entre a impossível dissociação entre o humano e o animal. E o quanto tais comparações levam a um desvanecimento das diferenças. Mais uma vez Agamben anota:

Quando a diferença se desvanece e os dois termos se colapsam um sobre o outro — como parece ser o caso hoje — também a diferença entre o ser e o nada, o lícito e o ilícito, o divino e o demoníaco se torna menor e, em seu lugar, aparece qualquer coisa para a qual o nome parece faltar. (AGAMBEN,2013, 43)

E mais uma vez surge o indizível, porque todas as nossas experiências contemporâneas parecem invariavelmente ligadas à experiência do horror, cada vez mais alusivas a tal colapso, que redundam em maneiras extremas de decidir entre o humano e o inumano. A possibilidade de distinção, na visão do filósofo italiano, é uma ruína e termina sendo o ponto final de uma *cognition experimentalis* empreendida de diversas formas através da História que desemboca, no ápice em situações agudas (como os campos de concentração e de extermínio), o que aumenta ainda mais a sensação de indizibilidade. Clarice propõe, por meio de *G.H.*, um novo *rito* de dizer as coisas, não somente *além da imaginação*, mas distante dela. Ao contrário de ser uma solução torna-se um dilema: não que crie uma tautologia infinita, mas a fuga à imaginação baseada na autoridade de uma palavra que ela mesma tenta dissolver, que envolve em mais um problema, pois como diz o filósofo italiano em *Infância e História*:

[...] a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, a palavra, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria

autoridade. Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade tem o seu fundamento no “inexperenciável”, e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência. (AGAMBEN,2005, 23)

Certamente segura de tal encruzilhada, a autora acaba encontrando um elemento que possa efetuar isso (fundamentar a experiência a uma autoridade) e ao mesmo tempo livrá-la do encarceramento que impõe a si mesma. Até porque a narrativa do romance está intrinsecamente ligada a uma referência temporal, a manhã da vida de *G.H.*, a temporalidade da espécie humana como seres de linguagem escrita. Que não a livra, antes a prende, à responsabilidade do horror:

O horror será minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror — o horror sou eu diante das coisas. (LISPECTOR,1998b, 18,19)

Tal experimento do horror parece superlativado com outra constatação: a de que o mundo de hiperinformação (proporcionado pela linguagem escrita como um todo) aumenta a tensão dessa vida cuja percepção do Mal não pode ser dividida da própria consciência humana e que será exatamente tal percepção que guiará as ações das pessoas frente a sua presença no mundo.

Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairi-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a liberdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele — e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele — terei que alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra minha vida pessoal. (1998, 22)

Essa “transcrição fonética”, entretanto, não passa mais de uma autotradução, não consegue (nem pretende) se constituir como uma comunicação com os outros.

A experiência do horror para *G.H.* não passa de algo que produzirá autoconhecimento e nada mais do que isso. A criação de um mundo sem passar pela instância do imaginário, seja pessoal ou coletivo, implicaria uma ausência de, por conta da falta do objeto a ser representado. Teríamos dessa forma apenas um longo monólogo em forma de tratado ou a representação de um mundo particular em um microcosmo, sem tempo e com o espaço diluído em meio às elucubrações da narradora? Se considerarmos a *ação* de *dispendere* energia para a criação de tal microcosmo como resposta às formas tradicionais de narração e *mímesis* temos ao menos um antirromance. O caminho da negatividade é o único possível para lidarmos com o Mal e a experiência do horror. A negação disso representaria um silêncio inadmissível para aquele que está na travessia da ponte mencionada por Zaratustra. O ocaso do ser humano depende do quanto ele mantém-se como ponte, destruindo a possibilidade de vir apenas a ser um fim.

A experiência deve fundar-se em um sujeito, *G.H.*, alguém que procura pelo verbo e detesta a linguagem escrita. Mas como aqueles que a desprezaram acaba transmitindo seu desprezo justamente por meio dela. Porém, como diz novamente Agamben:

Somos tão acostumados a representar o sujeito como uma realidade psíquica substancial, isto é, como uma consciência considerada como lugar de processos psíquicos, que nos esquecemos de que, em seu surgimento, o caráter “psíquico” e substancial do novo sujeito não era certamente uma coisa óbvia. No instante em que é posto em evidência na formulação psíquica cartesiana, ele não é, na verdade, uma realidade psíquica (não é nem a *psyché* de Aristóteles, nem a *anima* da tradição medieval), mas um puro ponto arquimediano (“nihil nisi punctum petebat Archimedes, quod esset firmum ac immobile...”) que se constituiu justamente através da quase mística redução de todo o conteúdo psíquico exceto o puro ato de pensar (“Quid vero ex iis quae animae tribuebam? Nutriri vel incedere? Quandoquidem jam corpus non habeo, haec quoque nihil sumo nisi figmenta. Sentir? Nempe etiam hoc non fit sine corpore, et permulta sentire visus sum in somnis quae deinde animadverti me son sensisse. Cogitare? Hic invenio: cogitatio est; haec sola a me divelli nequit”). Na sua pureza originária, o sujeito cartesiano nada mais é que o sujeito do verbo,

um ente puramente linguístico-funcional, muito similar à “scintilla synderesis” e ao “ápice da mente” da mística medieval, cuja realidade e cuja duração coincidem com o instante de sua enunciação (“... hoc pronuntiatum, Ego sum, ego existo, quoties a me profertur, vel mente concipitur, necessario esse verum... Ego sum, ego existo; certum est. Quandiu autem? Nempe quandiu cogito; nam forte etiam fieri posset, si cessarem ab omni cogitatione, ut illico totus esse desinerem”). (AGAMBEN,2005, 31)

Logo, *G.H.*, ainda que guarde semelhanças com o *ego* cartesiano, estará mais próxima do pensamento de Kant, que diz que o processo infinito do conhecimento passa pelo *fazer* (neste caso em particular, a *criação* por ela evocada), do que pelo *ter* (considerando que *temos* imaginação, não a criamos), em se tratando de uma situação *a priori* em um mundo tão exigente dos processos *a posteriori* é uma ação ousada porque nos dias atuais suspender a experiência é exatamente o cancelamento do conhecimento. A narradora sabe disso embora em sua essência verbal insista na negação. Para tal cria um arremedo de experiência, apenas para justificar seus malabarismos verbais de quem busca um conceito de verdade — uma “verdade inventada” — algo muito singular das poéticas modernas, que é a naturalização do inexperienciável, dialogando com o *fundo do desconhecido*, como fazem poetas como Paul Celan e prosadores como Kafka: a experiência do horror faz com que se crie um simulacro de experiência para efetuar uma catarse da realidade na irrealidade. A percepção do Mal se dá em operações mentais que são impossíveis de anulá-lo, mas deixam sempre o alerta para a experiência real.

A experiência dentro da criação sem experimento de *G.H.* é a sua *epifania* (como é colocada por muitos estudiosos da obra clariceana) sucedida a partir do momento em que ela come a barata que porventura mata na faxina do quarto. Tal acontecimento faz com que brote de sua mente o conhecimento outrora inexistente, conhecimento esse que a coloca em outro patamar dentro de sua própria vida. Mesmo assim não a livra do seu encarceramento, não a faz igual a Zaratustra, que depois de seus pensamentos e pregações sai da caverna ao perceber o sinal.

G.H., com epifania e tudo, está condenada a ser sua própria carcereira.

5.2 EPIFANIA E EXPERIÊNCIA DO HORROR

O século XX tornou algo outrora restrito — a experiência do horror — em algo perigosamente corriqueiro, cotidiano. O choque provocado por essa nova realidade coloca mais uma vez em pauta as relações entre o real e o verdadeiro, sendo esse o principal questionamento se é verdadeiro aquilo que está acontecendo ou se nos movimentamos em meio a ficções que deturpam o real. A realidade apresenta-se como algo que é para ser buscado do outro lado, um lado no qual está o zero absoluto, uma espécie de *tabula rasa* em que as histórias ainda não foram escritas.

É a partir da estupefação, essa mistura de choque e torpor, que se constrói essa mundanidade da epifania. Deslocada de seu lugar religioso por James Joyce, especificamente em *Stephen Hero* (um esboço malgrado para *Retrato do artista quando jovem*), assim ele a define:

By an epiphany He meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (JOYCE, 2012, 16)

Como lembra Piero Eyben, na introdução à coletânea das *Epifanias* joycianas o verbo grego *phaíno* já é, em si, algo muito próximo do terreno e que sua introdução ao terreno religioso se dá com o acréscimo do prefixo *epí*, o determinante da aparição como algo quase sobrenatural. Porém, esse lugar *de cima*, algum outro lado pode indicar uma construção retórica muito além do místico: Aristóteles, segundo Eyben, utiliza a palavra (*Retórica, Livro III, capítulo 11*) no sentido de aparição de algo para a construção da imagem na metáfora. Chamou nossa atenção a citação de A. Walton Liz feita por ele que diz que as epifanias são uma “ponte entre a poesia e a ficção inicial”. (2012, 21). A angústia de G.H., em seu sentido amplo de sufocação e estreitamento é essa materialização do conceito de que, em uma epifania o inconsciente está ligado ao real. Na seção anterior anotamos o labirinto criado pela narradora, querendo criar algo sem a imaginação. É possível admitir, dessa forma, que a ruptura do ego libera a relação imaginária, uma vez que

é fácil imaginar que o imaginário cairá fora, uma vez que o inconsciente lhe permite isso incontestavelmente.

A epifania de G.H. passa por sua própria dobradura, um apertar que passa pela questão da *posse* — entendendo-a como problema de gozo, sendo o gozo a linguagem que ela maneja para preencher esse espaço irrisório quase do tamanho do vazio. Ou do tamanho da indagação acerca/dentro dele, que pode significar o caminho para a compreensão da irrealidade e do inapreensível. O trajeto da epifania de G.H. é uma tentativa de apropriação da realidade e do positivo, passando pela inevitável percepção do ficcional e do negativo. Como diz Agamben em *Estâncias*:

Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”.
(AGAMBEN, 2012,14)

A atitude apresentada pela personagem ao longo do romance é típica do conceito da *acídia* (ou *acedia*), presente na teologia medieval e que Walter Benjamin recupera em seus escritos. Tal “demônio meridiano”, até então identificado entre os religiosos, ataca quando o sol culmina no horizonte, fazendo com que o olhar de quem é possuído por esse misto de tédio, tristeza, melancolia, esteja sempre pousado por sobre janelas, no vazio e desencadeia outras ações, como enumera bem Agamben:

Ela gera em primeiro lugar *malitia*, o ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem como tal, e *rancor*, a revolta da má consciência contra os que exortam ao bem; *pusilanimitas*, o “ânimo pequeno” e o escrúpulo que se retrai assustado diante da dificuldade e do empenho da existência espiritual; *desperatio*, a obscura e presunçosa certeza de estar já condenado antecipadamente e ao complacente aprofundamento da própria ruína, como se nada, nem sequer a graça divina, pudesse salvar-nos; *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer da fantasia em fantasia que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira

inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi* [instabilidade de lugar ou de propósito] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento. (AGAMBEN,2012, 25)

G.H. presente essa hora em seu espaço, e essa aproximação deste “demônio meridiano”, certamente não o que assolava os monges medievais, mas agora algo mais intangível e mesmo assim tão desesperador. A memória substitui a imaginação e começa a criar esse espaço de criação no qual acaba se tornando o quarto de G.H. onde a irrealidade e o inapreensível assumem formas de verdade a partir da melancolia, dessa *acedia* que a personagem implicitamente deseja tornar epifania. Se ela não está interessada em alguma forma de salvação, é interessante anotar que ainda assim ela não deixa de formular um caminho para trilhá-la.

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que estava casa tinha baratas invisíveis.

Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo — restringindo-me a tal ponto que, dentro do quarto, o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupa.

Só que o sentimento de lugar agora felizmente me acontecia não de noite, como em criança, pois deviam ser dez e pouco da manhã.

E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror — como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir como de dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente (LISPECTOR,1998b,50).

Tal epifania, identificada por tantos estudiosos nada mais é do que a perversão de uma vontade que deseja o objeto, mas despreza o caminho que conduz até ele; porém, ao mesmo tempo quer e obstrui a estrada de seu próprio

desejo. A intensidade de o que não desejamos não se constitui objeto nem de sua esperança, tampouco do seu desespero. G.H. é o objeto perdido que ela tenta em dizer que encontrou. Principalmente porque em sua “criação sem imaginação” admite que uma perda foi produzida, mas sem que se consiga saber o que foi perdido. Daí que toda a construção de sua narrativa se baseia num luto por um objeto inapreensível, mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário no qual o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar. O que G.H. faz, a partir da linguagem, é fazer a suspensão do indizível, fazendo surgir a matéria da palavra.

O percurso percorrido pela personagem a partir da criação de uma experiência epifânica, mesclando a linguagem bíblica do Gênesis, do Levítico e trechos dos evangelhos, que lidam, sobretudo, com a experiência humana do Mal (e de como evitá-lo, por meio de regras de purificação corporal e espiritual), seu castigo por conta da busca do conhecimento, que acaba sendo uma dádiva divina cercada de dor (o casal primordial peca pela curiosidade acerca do conhecimento da Árvore do Bem e do Mal, mas é condenado a trabalhar até o fim dos seus dias — e trabalho é, também, produção de conhecimento²⁹) no qual a obediência se sobressai como um dos fundamentos para a salvação. G.H. busca o triunfo não por meio de tal obediência, mas pela supressão das regras que possibilitem o puro: a impureza como produtora de epifanias é a supressão desse desejo e prova de sua realidade. É de um humor negro tal que acaba sendo uma “hipertrofia mórbida da faculdade fantástica”, como lembra Agamben acerca da fantasmologia medieval, que possuía uma teoria da imaginação calcada nos princípios aristotélicos de que os *fantasmas* são produzidos mesmo na ausência de sensações. O romance, ou a *paixão* de G.H. é uma *pseudomorfose*, pois é algo produzido por alguém que recorre a velhos conceitos humanos para tentar criar uma nova visão de mundo a partir de um conhecimento produzido a partir de uma experiência extrema; contudo, apesar de tentar produzir uma nova forma de expressão particular sequer alcança a perfeita consciência de si mesma. Como diz Spengler, citado por Agamben, “Tudo que emerge da profundidade de uma substância espiritual jovem acaba fluindo com as

²⁹ O casal pintado na parede do quarto — supostamente pela empregada de G.H. — remete também à semiologia medieval dos *amantes*, símbolo da perda do Paraíso, do prazer e do amor, da morte e do pecado.

formas vazias de uma vida estrangeira” (2013,132). Essa marca fantasmal participa dessa suspensão provocada pelo vazio que fará com que as sensações tenham uma vida diversa daquelas que coparticipam da imaginação. Aristóteles, em *De memoria* (450a), define a marca fantasmal como:

A paixão produzida pela sensação na alma e na parte do corpo que possui a sensação é algo parecido com um desenho... O movimento que se produz imprime uma espécie de marca da coisa percebida, assim como fazem aqueles que deixam um carimbo com o anel. (Aristóteles *apud* Agamben, 2013,135).

Para ele, o movimento dessa paixão produzida pela sensação é transmitido depois para a fantasia, que pode produzir o fantasma até na ausência da coisa percebida (*De anima*, 428a), o que se constitui num problema sem saída, uma vez que é difícil determinar em que parte da alma tal processo é efetuado. Entretanto, uma coisa é certa: ao longo desse processo, o fantasma torna o prazer próprio do desejo. A sede dessa construção, sendo o coração, leva justamente ao conceito latino de paixão (o ato de suportar, sofrimento) e de ele como sede da *cogitationes malae* como aparece no Evangelho de Mateus, capítulo 15, versículo 19 (“de corde enim exeunt cogitationes malae homicidia adulteria fornicationes furta falsa testimonia blasphemiae” — “Porque do coração procede os maus pensamentos, mortes, adultérios, fornicação, furtos, falsos testemunhos e blasfêmias”). Cogitar o mal é o meio que G.H. usa para chegar ao sublime, mas o sublime suscita o medo e justamente através dele a narradora tenta chegar à resposta do “Quem”, o limiar do Céu, ou pelo menos das paredes de seu apartamento. É a partir da ausência de um objeto último da produção do conhecimento que nos salvaria da tristeza das coisas.

O sentido da *acedia* dentro da modernidade reafirma nossa alienação e nossa necessidade de compreensão acerca do mal. Seja pela inércia frente à comodidade da tecnologia, seja pelo profundo niilismo que se instala quase como opção frente ao desencanto teológico pleno de ausências e de abandonos. Se Deus não precisa de justificações, ainda somos escravos de nossas próprias necessidades. G.H. questiona menos o universo divino e mais o Universo humano com seus abismos e incertezas. Não é pelo sentido de que fomos abandonados e depois novamente acolhidos por uma divindade inicialmente ciumenta e vingativa, que mais adiante

quer promover a reconciliação, assumindo o papel de um pai compassivo, que nos veremos livres do Mal.

A modernidade horroriza o homem para afrontá-lo com sua própria face refletida na face do Deus, que ainda retoma o seu caráter antigo e zomba do gênero humano (como a própria Clarice escreve em *A maçã no escuro*) sempre a recordá-lo da miséria em que está metido. Como escreve Agamben:

Para o homem moderno, [...], a teodiceia é necessária e, ao mesmo tempo, falha da forma mais miserável: o próprio Deus se acusa e se rebola, por assim dizer, na sua própria lama teológica, e é precisamente isso que dá ao nosso mal-estar a sua natureza inconfundível. O abismo sobre o qual vacila nossa razão não é o da necessidade, mas o da contingência e da banalidade do mal. Não se pode ser culpado ou inocente de qualquer coisa de contingente: pode-se apenas ter vergonha disso, como quando, na rua, escorregamos numa casca de banana. O nosso Deus é um Deus que se envergonha. Mas, tal como toda relutância trai, naquele que a experimenta, uma secreta solidariedade com o objeto de seu desprezo, assim também a vergonha é um sinal de uma inaudita e tremenda proximidade do homem frente a si próprio, do mesmo modo que a contingência — sob o signo da qual parece agora desenrolar-se docilmente toda a sua existência — é a máscara que encobre o peso crescente que causas unicamente humanas exercem sobre os destinos da humanidade. (AGAMBEN, 2013, 78)

A ironia acerca do mal e das desventuras humanas e do seu descompasso com uma essência sobrenatural ou divina perpassa a obra clariceana; para nós seu auge é *A paixão segundo G.H.*, encontrando sua síntese em *A hora da estrela*, mas já desde *O lustre*, *A maçã no escuro* e principalmente em seus contos. Há desde as pequenas mesquinhas cotidianas, permeadas por tragédias particulares, da ingênua crença nos poderes místicos com narradores mais ou menos zombeteiros. Clarice, como Agamben, sabia dos percalços do Deus e os seus narradores flertam com essa teodiceia, muito embora na aventura clariceana da linguagem, o que é importante dizer é que o mundo, ao menos o que ela cria, é o agregado total dos estados das coisas existentes. Tentar significar isso, e como ela o faz, é uma

espécie de *legalidade lógica*, que estabelece as bases e as representações da essência do mundo. A criação sem imaginação na qual G.H. se fundamenta pode ser sintetizada na sentença: *o que pode existir é o que se pode pensar*. Antes de estabelecer uma realidade para o mundo, considera seus limites e o compreende tanto ele como a vida como entidades unificadas. Porém, mesmo sendo o mundo e a vida coisas unas, o sujeito metafísico — alvo principal das elucubrações da autora —, aparece como algo não pertencente ao mundo, mas como um limite dele.

O limite no qual o sujeito clariceano está inserido é justamente aquele que transita entre o dizível e o indizível. O mal que o acossa, tanto está no mundo quanto em si mesmo, e o provoca a encontrar uma linguagem que ateste esse entrelugar. Como assevera Agamben:

[...] é indizível não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo de que se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio (AGAMBEN, 2013, 103)

Vivendo aquilo que Heidegger define como *Leergelassenheit* (o ser-deixado-vazio, o abandono no vazio), o primeiro passo da experimentação do tédio, que fatalmente nos fará crer que as coisas não estão simplesmente subtraídas e desfeitas de suas essências (ou das essências que lhe atribuímos), mas estarão lá com suas presenças, porém sem ter nada mais a nos oferecer. E ainda assim estaríamos presos a elas, porque *estamos presos e entregues àquilo que nos entedia*. Daí a necessidade de G.H. tentar ressignificar o que é impossível dar nova significação:

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos da abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando — nome ou pessoa — perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo: eu só via fatos e coisas. Sabia que

estava no irreduzível, embora ignorasse o que é irreduzível.
(LISPECTOR,1998b,96)

Assim, o trajeto narrativo de G.H. escora-se na proposição de um enigma incrustado em uma lógica de criação que despreza a imaginação. E no meio disso, a epifania que muitos enxergam como o grande feito da composição romanesca joga não somente com a ideia de humanidade, mas como ela reage ao desafio de lidar com sua própria impureza, sua banalidade plena de vazios e futilidades, de uma crueldade cotidiana e natural. Epifania essa que, como Agamben (*Comunidade que vem*) define, não significa uma revelação da sacralidade, mas sim, apenas uma revelação de seu caráter irreparável de profanidade, pois tal revelação entrega o mundo à profanação e à coisalidade que desembocará no irreparável, em suas formas de desespero e, contraditoriamente, de segurança. Justamente porque essa segurança, que pode remeter à ilusão da consolidação de muros de um paraíso, na verdade é a trilha mais profunda para os abismos do inferno. G.H. transita entre a potência e a impotência de não ser, isso se configura como a raiz do mal. Se ela com seu conhecimento epifânico diz-se mais próxima da essência do humano é porque entende o bem como uma auto apreensão do Mal. Sobre o Mal, a definição de Agamben nos é atraente: “O mal é, [...], a redução do ter-lugar das coisas a um fato como os outros, o esquecimento da transcendência inerente ao próprio ter-lugar das coisas. (*Comunidade que vem*, 2013, 23). A suspensão a qual nos referíamos anteriormente corresponde, segundo Heidegger, ao segundo “momento estrutural” do tédio, o *Hinegehaltenheit* (literalmente, o ser-mantido-em-suspensão) faz com que a suposta totalidade que a personagem possuísse venha por terra a partir do momento em que as possibilidades que ela tenha vislumbrado fiquem no limiar no qual estão ao mesmo tempo presente, porém perfeitamente inacessíveis. Provocando uma inatividade, essa *acedia* moderna, resulta em uma recusa, assim tratada por Heidegger:

A recusa trata desta possibilidade do ser. Não trata e não abre sobre esse um debate, anda que o recusando o indique, e em sua recusa lhe chame atenção... O ente se torna indiferente em sua totalidade. Mas não apenas: junto a isso se mostra também algo mais, ocorre a emergência das possibilidades, que o ser poderia ter, mas que por causa desse entediamento tornam-se inativas [*brachliegende*] e são

assim, por sua inutilidade, abandonadas. Em todo caso, vemos que na recusa está inscrita uma referência a alguma coisa diferente. Essa referência é o anúncio das possibilidades que se tornam inativas. (Heidegger *apud* Agamben, 2013,108)³⁰ (grifo original)

Creemos que tais conceitos são de fundamental importância para a compreensão que temos da percepção do mal e do caráter do indizível em *A paixão segundo G.H.* Uma vez que o desenrolar do romance se baseia no trabalho interno de linguagem — ou, propriamente, de *elaboração* —, a suspensão das coisas, do eu, de um tempo comprimido entre algumas horas antes do meio-dia, de um cenário compartilhado por duas personagens (uma mulher e uma barata), faz com que G.H. defina sua própria indizibilidade:

Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR,1998b,176)

Por isso que G.H. está sempre à porta. Seja à porta do quarto, seja à porta que esmaga a barata, ela vislumbra um limiar que representa esse limite, “o fora” (como lembra Agamben, mais uma vez, “fores”, em latim, pode ser traduzido tanto como “à porta”, literalmente “na soleira” ou “no limiar”), que não é outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas se constitui como passagem, a exterioridade que dá acesso — talvez para o seu próprio rosto (*eidos*). Todos nós vivemos nos nossos próprios limiares e descobrir/constatar isso não tem muito de epifânico. G.H. opta pelo absurdo que nos cerca para demonstrar o óbvio. O que provoca o estranhamento é a linguagem, que curiosamente amplifica a experiência do horror com a falsa experiência da cotidianidade. O que está em jogo é demonstrar o quanto o mal é radical e banal por meio de um mundo criado com a

³⁰ Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der metaphysik*, p.140

ausência das sensações do exterior. A verdade que ela inventa não pode manifestar a si mesma senão manifestando o falso.

Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora de animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que eu estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, como os lábios secos pela sede, ia existir. (LISPECTOR, 1998b, 23)

Como diz Agamben, “o linguajar gótico vazou da ficção e começou a moldar e regular nossa percepção de realidade”. A partir daí o que temos é um livro *saturado* (no sentido latino de *satura*, que se refere a uma composição literária em que comumente se misturava prosa e verso) que emula a Bíblia e os Upanishads³¹ para decorar seu próprio encarceramento como em um castelo dos romances góticos ou como um Jó redivivo a repensar sua própria sujidade. O exercício mimético empreendido por G.H. coloca a preexistência de determinadas coisas, como a própria moradia, para suspender sua existência e criar suas reflexões:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu vi as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (LISPECTOR, 1998b, 30)

³¹ Em sânscrito, *Upanishad* literalmente significa o ato de sentar no chão, próximo a um mestre espiritual que ministra alguma instrução. Parte dos , os Upanishads tratam sobretudo de meditação e filosofia, sendo aceitos como escrituras religiosas do Hinduísmo, sendo 12 dos 123 livros básicos às mais diferentes vertentes da religião.

Ao longo da experiência do horror, em parte sutilizada pela simplicidade da narrativa, mas superlativada mais adiante quando embate a barata e se vê perdida em suas convicções. Ainda assim, G.H. surge a si mesma como alguém que precisa lidar com sua negatividade: o mal aparece como uma espécie de justificação até ela se defrontar com o horrível. Mas o que pode ser horrível senão a consciência acerca da sua própria inexistência? A despeito de sua própria “criação”, ou por conta dela, G.H. está no limiar da mimesis por conta do mal e por causa dele (ou dela) trabalha um mundo no qual não está e paradoxalmente se faz presente:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com algum pré-fervor o que era o meu “mal”.

E vivendo o meu “mal”, eu vivia o lado avesso daquilo que nem sequer eu conseguiria querer ou tentar. Assim, como quem segue à risca e com amor uma vida de “devassidão”, e pelo menos tem o oposto do que não conhece nem pode nem quer: uma vida de freira. Só agora sei que eu já tinha tudo, embora do modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provava que — que eu era. (LISPECTOR, 1998b, 32)

Devido a tal evento a *criação* da narradora titubeia: se a imaginação não pode estar presente, ocorre um impasse que diante de sua tentativa de afastá-la de seu processo criativo. Então ela pede a um interlocutor inexistente a mão que a salve da irreabilidade:

Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar — a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irreabilidade e minha imaginação são mais pesadas. (LISPECTOR, 1998b, 34)

G.H. se coloca como alguém transitoriamente localizada naquele entrelugar ao qual já nos referimos, mas o “peso” de uma imaginação intrusa a coloca frente a frente com a necessidade de enfrentar a irrealidade, que ela recusa. É o mal que a põe no caminho da *realidade*, por mais delicada que seja. Realidades são coisas tão delicadas que é necessário um cuidado extremo, que as sustentem para que não se desmontem dois dias depois. A realidade de G.H. é cimentada na necessidade de compreensão do seu mal. Compreensão que a leva à procura de uma raiz que está fincada, para si, nas escrituras ditas sagradas e na separação explícita que faz entre os elementos da criação (e podemos ligar sua reflexão acerca do seu processo de criação com os conceitos bíblicos de pureza/impureza) como símbolos do que é puro ou interdito — (se o Criador é Perfeição, por que a separação?) —, em seu mundo particular o que é permitido para que se aproxime de uma apreensão da realidade? A peregrinação ou o eremitismo que possibilitassem uma visão ampla acerca do restrito:

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz — pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal — comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto. (LISPECTOR,1998b, 72)

Esse caráter de “eremita” que G.H. deixa nas entrelinhas como pistas de uma possível interpretação das raízes judaicas da autora — mais precisamente uma referência à *Schekhinah*³². G.H. evoca o Deus (como ela sempre assinala) como se marcasse a presença do divino em seu percurso. Mas G.H. trilha o caminho do horror, que a assustava e a lançava para longe do divino, por conta de seu exílio em seu apartamento. Como Aher, um dos quatro rabinos que o Talmude cita entre aqueles que adentraram no Pardes (em hebraico, *pomar*; no caso, sinônimo para

³² Palavra hebraica que significa tanto “habitação” quanto “assentamento”. Gramaticalmente feminina, é geralmente utilizada para designar a habitação ou a presença de Deus, especialmente no Templo de Jerusalém, mas lembrada também na Festa dos Tabernáculos.

paraíso) e que também transgride o interdito. Sobre a parábola, escreve Giorgio Agamben:

A Schekinah é a última das dez Sephiroth ou atributos da divindade, aquela que exprime a própria presença divina, sua manifestação ou habitação sobre a terra: a sua “palavra”. O “corte dos raminhos” de Aher é identificado pelos cabalistas com o pecado de Adão, o qual, em vez de contemplar a última, isolando-a das outras e, desse modo, separou a árvore da ciência daquela da vida. Como Adão, Aher representa a humanidade, enquanto, fazendo do saber o próprio destino e a própria potência específica, isola o conhecimento e a palavra, que não são senão a forma mais acabada da manifestação de Deus (a Schekhinah), das outras Schekhinah nas quais ele se revela. *O risco aqui é que a palavra — isto é a ilatência e a revelação de algo — se separe daquilo que revela e adquira uma consistência autônoma.* O fato de ser revelada e manifesta — e, portanto, comum e participável — se separa da coisa revelada e se interpõe entre ela e os homens. Nessa condição de exílio, a Schekhinah perde a sua potência positiva e se torna maléfica (os cabalistas dizem que ela “suga o leite do mal”). (AGAMBEN, 2013, 73, 74)

Aos poucos a compreensão alcançada por G.H. vai demonstrando a ela o quanto o mundo está destituído do sentido do divino, e mesmo quando ele é invocado, o que subsiste é somente o horror, a indiferença e a violência. Para ela a ordem das coisas passa a consistir no entendimento da nadificação provocada pelo mal. Se o horror é algo que anda de mãos dadas com a impunidade, cedo ou tarde ele recairá em um abismo divino que enxerga a tudo, impassível:

O que ainda me assustava era que até mesmo o horror impunível ia ser generosamente reabsorvido pelo abismo do tempo interminável, pelo abismo das alturas intermináveis, pelo profundo abismo do Deus: absorvido pelo seio de uma indiferença. (LISPECTOR, 1998b,121)

G.H. é uma pitonisa do desespero e do desencanto. Seu desespero não recorre a cenas espetaculares e ainda que recorra a um ato extremo — comer uma barata — não é o de alguém em surto que grita ao defrontar com a realidade que ela

mesma cria e apreende e que constata que é quase uma cópia exata daquilo que ela não enxergava. Seu olhar frente a uma nesga de janela é igual aos olhares dos amantes perdidos em suas indagações que já se perdem nas próprias respostas. Uma vez adentrada na vida nua, G.H. ela continua como ser-mantido-em-suspenso que enxerga a experiência do desvelar-se da possibilidade originária como algo constantemente subtraído. Por mais que Agamben acredite que proximidade entre o tédio profundo e o atordoamento animal — que redundam em uma distância inevitável — desemboque em uma luz, acreditamos que a G.H, o que resta é decepção. É uma luz que mostra potencial para iluminar, mas que logo fenece diante da crueldade do mundo. Por mais que fique evidente a liberdade-do-ser, algo maior do que ele se sobressai, paralisa, com força de grave constatação de que a liberdade que cabe ao humano é algo horrivelmente e inalienavelmente doloroso:

Porque nesse fruir não havia liberdade. Piedade é ser filho de alguém ou de alguma coisa — mas ser o mundo é a crueldade. As baratas se roem e se matam e se penetram em procriação e se comem num eterno verão que anoitece — o inferno é um verão que fervilha e quase anoitece. A atualidade não vê a barata, o tempo presente olha-a de tão grande distância que das alturas não a enxerga, e somente vê um deserto silencioso — o tempo presente não suspeita sequer, no deserto nu, a orgiaca festa de ciganos.

Onde, reduzidos a pequenos chacais, nós nos comemos em riso. Em riso de dor — e livres. O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana. (LISPECTOR, 1998,123,124)

A cotidianidade dessa violência é finalmente compreendida por G.H. e o que poderia ser arrebatamento aos poucos vai ganhando contornos de uma melancolia que se prolonga como a luz que penetra a janela pela qual ela vislumbra partes da

geografia carioca. É uma *lucus a non lucendo*, luz que ao invés de representar uma abertura, no final das contas é apenas um não ver. Ainda que tal luz não desça senão sobre o recorte de seu apartamento, como lembrança fugaz do mundo exterior, e de outra realidade agora inapreensível — na verdade negligenciada —, a faz pressentir a compreensão das coisas como um jogo de perder e ganhar, de uma síntese do que é o humano: violentar, e por vezes, em comunhão com um deus, deixar-se violentar. O desatar do ódio com o qual ela havia adentrado no quarto é redirecionado para si mesma, com a consciência desse mal, com a consciência de Deus, com tudo:

O leite da vaca, nós o bebemos. E se a vaca não deixa, usamos de violência. (Na vida e na morte tudo é lícito, viver é sempre questão de vida-e-morte.) Com Deus a gente também pode abrir caminho pela violência. Ele mesmo, quando precisa mais especialmente de um de nós, Ele nos escolhe e nos violenta.

Só que minha violência para com Deus tem que ser comigo mesma. Tenho que me violentar para precisar mais. Para que eu me torne tão desesperadamente maior que eu fique vazia e necessitada. Assim terei tocado na raiz do precisar. O grande vazio em mim será o meu lugar de existir; minha pobreza extrema será uma grande vontade. Tenho que me violentar até não ter nada, e precisar de tudo; quando eu precisar, então eu terei, porque sei que é de justiça dar mais a quem pede mais, minha exigência é o meu tamanho, meu vazio é minha medida. Também pode se violentar Deus diretamente, através de um amor cheio de raiva. (LISPECTOR, 1998b, 151,152)

Denis Hollier, citado por Agamben, acreditava que o “epílogo” que marcaria o fim da história, comportaria a negatividade humana com elementos tais como o erotismo, o riso, a alegria diante da morte. Se a Segunda Guerra faz com que tal epílogo fosse adiado, vemos parte desse pensamento — calcado no sistema fechado hegeliano —, em G.H. A diferença é que há a diluição do erotismo, a melancolia e o tédio. A negatividade sem emprego representa a sobrevivência aos epílogos e sistemas fechados, deixando juntamente com esses elementos a própria vida de G.H., apesar de que a esperança, esta sim, tivesse sido imaginada:

— Dá-me a tua mão, não me abandones, juro que também que não queria: eu também vivia bem, eu era uma mulher de quem se poderia dizer “vida e amores de G.H.”. Não posso pôr em palavras qual era o sistema, mas eu vivia num sistema. Era como se eu me organizasse dentro do fato de ter dor de estômago porque, se eu não a tivesse mais, também perderia a maravilhosa esperança de me livrar um dia da dor de estômago: minha vida antiga me era necessária porque era exatamente o seu mal que me fazia usufruir da imaginação de uma esperança que, sem essa vida que eu levava, eu não conheceria. (LISPECTOR,1998b,160)

G.H. assume seu próprio simbolismo de representante de uma humanidade e ao contrário da grande massa humana que se julga aquela espécie privilegiada pelo Criador, evoca para si a grande culpa do fracasso. Fracasso que representa o limite de suas verdades, verdade que não é vista pelos outros, G.H. vive o ocaso dela, encerrada no seu *amantis* — nome que os antigos egípcios davam ao lugar de permanência das almas —, o seu cárcere particular. Sendo seu limite também é o seu princípio, porque ela percebe que adentra no cerne da questão da humanidade. A narradora parece fundamentar sua concepção de amor às visões medievais do *amor hereos* ou *amor heroico*, considerado uma patologia e que estava diretamente ligado à melancolia e a dor. Curiosamente, alguns estudiosos da época, como Gordonio³³, localizavam tal *amor* na imaginação, ou mais especificamente na *estimativa* (segundo a psicologia de Avicena, é a faculdade situada na parte mais elevada da cavidade mediana do cérebro, responsável pela apreensão de intenções não sensíveis que se encontram nos objetos sensíveis e julga sua bondade ou maldade, o que é conveniente e o que não é), que outros estudiosos definiam como uma *corruptio virtutis imaginativae*. De tal forma a *criação* de G.H. acontece por conta da necessidade da dor; havendo a perda desse caráter de *hereos*, o que restará é o fracasso, como ela mesma escreve:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu

³³ Bernard de Gordonio, professor de Montpellier em torno de 1285.

subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (LISPECTOR,1998b,175)

Tal correlação da condição humana como sendo a paixão de Cristo representa, a seu modo, o conceito do bem como uma autoapreensão do mal, mas nesse caso sem o caráter soteriológico. O *amor hereos* sustentado por G.H. está mais próximo de sua faceta mórbida anotada pelos médicos medievais, como Agamben complementa, em seu discorrer sobre os fundamentos da teoria erótica da época:

O que põe em movimento a patologia do *amor hereos* é, segundo os médicos, o ofuscamento desta faculdade. O erro da estimativa (que governa a imaginação, a qual, por sua vez, comanda as outras virtudes) desencadeia assim o desejo, e o desejo impele imaginação e memória a voltarem-se obsessivamente para o fantasma, que se imprime nela cada vez mais fortemente em um círculo morbífico, em cujo âmbito Eros acaba assumindo a fosca máscara saturnina da patologia melancólica. (AGAMBEN, 2007, 190)

Antes de ser também um texto que lide somente com a relação humanidade x divindade, *A paixão segundo G.H.* trata da melancolia cotidiana desse *amor heroico* que une mulher e homem, ainda que a narradora interponha níveis quase divinos (“Eu, a deusa repousando; tu no Olimpo. O grande bocejo da felicidade? A distância se seguindo à distância, e à outra distância e mais outra —” [...]) (1998, 156), o que marca ainda mais esse caráter de frustração que mais à frente influirá na *desistência* da narradora:

Eu não sabia que aprendi tanto contigo. Que aprendi contigo? Aprendi a olhar uma pessoa trançando fios elétricos. Aprendi a ver-te uma vez consertar uma cadeira quebrada. Tua energia física era a tua energia mais delicada.

— Tu eras a pessoa mais antiga que eu jamais conheci. Eras a monotonia de meu amor eterno, e eu não sabia. Eu tinha por ti o tédio que sinto nos feriados. O que era? era como a água escorrendo numa fonte de pedra, e os anos demarcados na lisura da pedra, o musgo entreaberto pelo fio d'água correndo, e a nuvem no alto, e o homem amado repousando, e o amor parado, era feriado, e o silêncio no voo dos mosquitos. E o presente disponível. E minha libertação lentamente entediada, a fartura, a fartura do corpo que não pede e não precisa.

Eu não sabia ver que aquilo era amor delicado. E me parecia o tédio. Era na verdade o tédio. Era uma procura de alguém para brincar, o desejo de aprofundar o ar, de entrar em contato mais profundo com o ar, o ar que não é para ser aprofundado, que foi destinado a ficar assim, meio suspenso. [...]

Mas a noite caindo. E eu não suportava a transformação lenta de algo que lentamente se transforma no mesmo algo, apenas acrescentado de mais uma gota idêntica de tempo. Lembro-me que eu te disse:

— Estou com um pouquinho de enjoo de estômago — disse eu respirando com alguma saciedade. — Que faremos hoje de noite?

— Nada — respondeste mais sábio que eu —, nada, é feriado — disse o homem que era delicado com as coisas e com o tempo.

O tédio profundo — como um grande amor — nos unia. E na manhã seguinte, de manhã bem cedo, o mundo se me dava. As asas das coisas estavam abertas, ia fazer calor de tarde, já se sentia pelo suor fresco daquelas coisas que haviam passado a noite morna, como num hospital em que os doentes ainda amanhecem vivos. (LISPECTOR,1998b, 155,156)

G.H., em seu pequeno mundo de memórias, está encerrada na clara noite do nada. Seu trajeto pela manhã e começo da tarde de um presente assombrado pelo *demônio meridiano* é o caminho que ela constrói para si para experimentar o horror. Um horror tão particular que ela o engrandece e entende que é o de toda humanidade.

A significação da experiência do horror de G.H. é muito sintomática dessa acedia moderna porque representa muito de um exílio que ao final de tudo, por mais que tente revelar epifanicamente alguma coisa (e é emblemático que epifania e apocalipse — revelação — estejam nesse caso tão intrinsecamente ligados), chega ao ponto de um niilismo consumado que representa o extremo de uma época na qual a linguagem já se encontra numa esfera autônoma que, como diz Agamben, “não revela mais nada — ou melhor, revela o nada de todas as coisas” (A comunidade que vem, 74). Por isso G.H. reflete sobre sua trajetória e opta pela desistência. Sua grande revelação é a própria desistência, é uma maneira sagrada de admitir seu niilismo e a inutilidade dos esforços de combater o mal em nossa época. A desistência passa a ser algo aceitável frente à impossibilidade de a humanidade fugir de seu próprio mal.

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem de ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só está é a glória própria de minha condição.

A desistência é uma revelação. (LISPECTOR, 1998b,176)

A desistência representa uma reação ao fato de que as raízes de toda alegria e toda dor é que o mundo seja como é. Por mais que haja uma construção de outra realidade, pretendida por G.H., a desilusão advém de outra suspensão, que é a do mundo fictício o qual ela sustenta e que logo ela se dá conta da instabilidade de sua linguagem. Confiar demasiadamente em seus próprios atos, agora desnudos diante de si, era aos seus olhos a coisa mais forte que havia acontecido em sua vida. Não se definindo entre heroísmo e santidade, mas sim *deseroizada*. E tal evento a colocava dentro do inumano:

Enfim, enfim, quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, o que já não era eu, ao que já é inumano. (LISPECTOR, 1998b, 178,179)

Sendo a vida algo que por sua impossibilidade de definição sustenta infinitamente suas articulações e divisões, o inumano aparece a G.H. como um final a alguém que experimentou o horror e o mal e constatou que a separação entre o humano e o animal passa justamente pó dentro do homem, e é isso que coloca as coisas de um modo novo de se ver. Como sugere Agamben, em *O aberto*, é desejável que pensemos o homem como aquele que resulta da desconexão dos elementos sobrenaturais, sociais e divinos, investigando não o mistério metafísico da conjunção, mas o mistério prático e político da sua separação. Pergunta ele: “O que é o homem, ele é o lugar — e, mais, o resultado — de divisões e cortes incessantes?” (2013, 33). É trabalhando sobre tais divisões que faz-nos questionar sobre como, na humanidade, o homem é separado do não homem e o animal do humano. Para ele, a esfera mais luminosa das relações com o divino, depende daquela relação obscura que o separa do animal.

O experimento cognitivo que está em questão nesta diferença concerne em última análise à natureza do homem — mais precisamente, à produção e à definição desta natureza —, é um experimento de *hominis natura*. Quando a diferença se desvanece e os dois termos se colapsam um sobre o outro — como parece ser o caso hoje — também a diferença entre o ser e o nada, o lícito e o ilícito, o divino e o demoníaco se torna menor e, em seu lugar, aparece qualquer coisa para a qual o nome parece faltar. Porque também os campos de concentração e de extermínio são um experimento desde gênero, uma tentativa extrema e monstruosa de

decidir entre o humano e o inumano, que acabou por envolver em sua ruína a própria possibilidade da distinção. (AGAMBEN,2013, 43)

G.H. conclui essa distinção questionando mais uma vez o mundo e a linguagem: seu exílio finda com a compreensão da independência do mundo (até mesmo o que ela pensou) e a linguagem. Como fruto dessa cisão do humano e do inumano, assume sua própria essência por meio de sua negação e troca a palavra que mente por travessões que relembram o telégrafo que ela “usara” no começo do romance para expressar a linguagem que agora não é mais:

O mundo independia de mim — esta era a confiança a que eu tinha chegado o mundo independia de mim, e não entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —
(LISPECTOR,1998b, 179)

Para ela o real é o divino, mas uma vez que ela mesma produz sua realidade tal assertiva corre o risco de ser falsa e G.H. desprezar sua “divindade” e recair na negação das bondades por lhe faltar caráter “santo”. Ninguém é santo, nem mesmo eles, que viveram religiosamente suas vidas terrivelmente humanas. O perigo de se viver no limite do extraordinário é enxergar demais. Dentro do niilismo que brota da obra de Clarice Lispector, G.H. e seu encarceramento é alguém que enxerga demais em meio ao deserto. E não sendo algo feito por sua imaginação, é uma miragem pensada, rigorosamente pensada, que ela decora, expande, longe da *Lichtung* que teima entrar pela janela, mas que não vem de algum bosque e tampouco esclarece. O mal, sutilizado, é percebido como algo interno, e que serve de compreensão para sua própria essência. Mas ele está lá, do lado de fora e seu entendimento sobre o horror que está lá, algo profundamente mais cruel do que ela sobrevive e a faz recusar até mesmo a linguagem que engendra a própria narrativa. Mas por conta dela passa por amplidões e carências, pelas fomes e pelos sustos de ditos e não ditos, do dizível e do indizível até terminar como traços que simbolizam uma adoração não direcionada: G.H. recusa os améns e as aleluias porque não está disposta a encerrar e glorificar nada gratuitamente, mas deixar em aberto a suspensão do seu enigma particular que perdura em suas iniciais.

Sua linguagem se derrama mais ou menos por duas horas hipotéticas — a única noite que vislumbramos são noites tão fictícias como sua própria criação — e provavelmente deve se encerrar por volta do meio-dia. G.H., em seu encarceramento voluntário tem em si as exortações de Zaratustra em seu Prólogo e permanece dentro da “caverna” como o sábio persa. As horas que percorre podem ser aquelas sim, do aparecimento do *demônio meridiano* que erige junto a ela seu tédio, sua náusea, sua melancolia e tristeza. G.H. é também seu nascimento e seu ocaso. Como Zaratustra, talvez ao meio-dia, no auge de sua tristeza, poderia ter escrito: “Esta é a *minha* manhã, o *meu* dia raiou; *sobe, agora, sobe no céu, ó grande meio-dia!* ” — — (NIETZSCHE,2011, 381) (onde os traços no texto nietzschiano representam palavras ilegíveis, no de Clarice, justamente possa indicar o mistério de uma legibilidade que nunca alcançaremos).

G.H., assim como Nietzsche, corre o risco de ter escrito um livro para todos. E para ninguém.

5.3 CONTRAPONTO

Dentro da obra de Clarice Lispector, como um todo, há uma sensação de claustrofobia que a permeia. Suas personagens vão sendo aos poucos espremidas em apartamentos e quartos enquanto o mundo lá fora apresenta uma falsa vivacidade que, na verdade, é uma armadilha para os incautos. Dessa forma, temos ao menos duas figuras distintas com um fim praticamente idêntico: Virgínia, de *O lustre*, mais agente do mal do que vítima (em seus jogos de maldade com o irmão Daniel) e Macabéa, talvez uma das figuras mais desconcertantes do romance brasileiro, que vive a levar pancada e nem se dá conta disso. Ambas estão à rua, entre apreensivas e alegres, até que cada uma é abatida por um carro e caem mortas. À Virgínia, o mal da maledicência recai sobre seu cadáver ainda quente, enquanto Macabéa morre uma morte indigente enquanto olha a estrela da Mercedes que lhe atropelou.

Ainda assim, o mundo de Clarice é um imenso céu sobre as ruas estreitas. Mesmo numa obra um tanto dissonante, *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, a imagem do refúgio contra o mal para a sublime apreciação do amor está

lá presente. O que se combate mais é o medo, a existência é um fardo até para executar a ideia do amor e o aprendizado consiste na extinção do medo para vencer o mal. E enfim, refugiados, amarem-se. Mesmo em um romance que parece destoar dos demais de sua obra, a ideia de fuga e refúgio marca sua construção e sinaliza algo característico das narrativas clariceanas: esse isolamento para escapar às agruras do mundo. Que nem sempre adianta: Macabéa está exposta a todo esse mal e até o narrador lhe é hostil; o último ato da vida de Virgínia é estar diante das pessoas que, mesmo vendo-a morta, não se furtam ao exercício da fofoca e da difamação. Joana, de *Perto do coração selvagem*, passa a vida em busca de uma resposta que nunca vem.

Em seu romance mais extenso, *A maçã no escuro*, a história de Martim remete a esses espaços que transitam entre uma imensidão e uma estreiteza que se encontram a partir do momento em que o protagonista empreende sua jornada para fugir de um crime e de si mesmo. E daí vai alternar entre esses espaços imensos que a fuga exige e os estreitos que o esconderijo pede. Não há como combater o medo pois ele está em seu encaixe. Diferentemente de G.H., por exemplo, cujo medo se dissolve em seu próprio niilismo, Martim tenta despersonalizar-se. Mas essa despersonalização redundando em vão, pois para ele não há siglas nem abreviaturas, há a marca de uma história pessoal que lhe persegue com mais força do que as entrelinhas que G.H. deixa atrás de si. O medo que G.H. abandona, que Macabéa parece desconhecer por simplicidade e ignorância, e que movem Virgínia ou Joana a outras espécies de nada (seja a morte ou a ilusão), em Martim é presente e assustador. Vendo que é impossível alcançar tal despersonalização ele tenta ao menos igualar-se aos outros homens com quem trava contato, para restaurar a humanidade que julgava perdida.

Humanidade com a qual ele tem de lidar com sua integralidade, pois sendo da essência humana errar (nos dois sentidos), não consegue fugir das necessidades e desejos do corpo, que alimenta a alma de culpas e incertezas, mas também de devaneios de poder, ainda que fugazmente encerrados no âmbito do sexo. Daí que o seu aprendizado se diferencia do aprendizado do casal Ulisses/Lorelei pela impossibilidade do refúgio. O que há a ser apreendido é que passar pela formação de um homem novo a um “herói” é o fato de encarar o fruto do bem e do mal em meio à escuridão e, ao prová-lo, ter a certeza de que não somos filhos do pecado

original, e que atendemos à máxima “Tudo me é lícito, mas nem tudo me convém”³⁴, e que a essência da humanidade é, sobretudo, a capacidade de *errar*. Provando de um reinício quase empreendido de uma *tabula rasa*, Martim reaprende o seu lado animal, que tantas vezes é questionado por G.H., vai se envolvendo com as mulheres da trama como alguém que reclama de todos um retorno aos seus próprios primórdios: é a única maneira que há para expulsar o mal de si, é um caminho de reconstrução do mundo.

O mal é combatido com a simples reafirmação do ser.

E essa reafirmação do ser advém, para Martim, não como a epifania que querem atribuir à G.H., nem com a explosão do amor de Ulisses e Lorelei, nem mesmo com a morte que atinge Virgínia e Macabéa. Para ele, o que resta é a prisão. Detido pela tentativa de homicídio da esposa, a quem julgara possuir um amante, e a cria morta, é neste momento em que se processa uma patética religação com uma “divindade” paterna que se apresenta em um diálogo escalafobético ao final do romance. Por mais que ele tenha todos os motivos para imaginar sua vida enfim tragada pela lei da ação e reação do mal que ele cometeu, sua maior condenação: ter esperança. Uma esperança complexa, que para ele também equivale a aceitar que deve não acreditar e que toda luz será a do fim do dia. E essa luz que subitamente aparece e rapidamente se apaga indica um nada (se não acreditar em algo além porque é uma das qualidades dessa esperança, não há o que imaginar, esperar ou encontrar além dessa luz) ao qual o ser é entregue e desmancha-se, na verdadeira aniquilação do ego, que os Upanishads (tão lidos por Clarice e inclusive um trecho é epígrafe de *A maçã no escuro*) pregam.

Aí então encontramos o ponto de convergência que Clarice estabelece entre a maioria dos seus romances, pois a ela parece ser assustadora a ideia da permanência do ser e é atraente por demais o conceito de Ser-para-a-Morte e, quanto maior a aproximação da existência humana dela, maior será sua redenção. A aniquilação do ego é bem-vinda porque, se é por causa dele que sofremos tanto, nada mais justo que seu desaparecimento provoque um alívio lógico do fardo que ele joga sobre o universo. À desolação do espaço de permanência repleto de impermanências, de personagens frequentemente solitários e abandonados, de

³⁴ Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios 6:12

espectros que perambulam diante de si próprios provando da implacabilidade do Destino, é preferível que todos sejam engolidos em um túnel onde se veja essa luz do fim do dia e não retornem. A consciência ou a inconsciência de tal acontecimento parece pairar por sobre os personagens clariceanos: a alegria ansiosa de uma Virgínia e de uma Macabéa, o furor de Ulisses e Lorelei, as resignações solenes de G.H. e Martim, o silêncio estupefato de Joana, todos estes estados de espírito apontam para *nadas* pessoais que os livram, por bem ou por mal, do peso que é existir.

O acontecimento que é a existência, para Clarice, redundará em nada, porque o instante entre o início e o fim parece ser o mesmo entre o ovo e a galinha em sua gênese primordial. Girando em torno da dor e do prazer, o que preenche esse intervalo e frequentemente chamamos *vida*, o destino a tangencia como algo que parece dar um sentido em meio ao acaso. Mas não há acaso, nem maniqueísmo, só essa humanidade capaz de se movimentar por essas lacunas procurando preenchê-las inutilmente com as coisas mais banais, seja a violência dos pequenos jogos de crueldade, seja com a busca por refúgios e conchas onde se guardam culpas e medos. Mas a vida continua a pulsar e à essa pulsação (*Pulsações*, inclusive, é o subtítulo para *Um sopro de vida*) ela sobrepõe uma estranha inércia, às vezes materializada na suposta falta de ação de alguns enredos, mas que na verdade só é uma forma de tentar mostrar que, por mais que acreditemos no dinamismo da vida, o *Ser-para-a-Morte* anula tal sensação. O destino, com sua implacabilidade (lembramos mais uma vez do conto *A língua do p*), penetra nessa inércia só para mostrar, de forma irônica e sádica, do quanto estamos expostos ao mal, e, ainda que não sejamos abatidos por ele, estaremos lá, todos mortos. E de que nada adianta alimentar o ego, ele desaparecerá como chama de vela que se apaga.

E nesse apagar a viagem da alma por aquela noite escura que São João da Cruz concebeu, em uma trajetória de conversações desconexas nas quais, em sua ampla maioria, o que há é apenas o solilóquio do mortal tentando inquirir a divindade. Até mesmo a conversa entre Martim e o seu “Pai”, com todo o seu caráter de “relição” é uma via de mão única, talvez vestígios de uma divindade interior que zomba e prescreve a esperança mesmo que ela desprestige a razão. Por isso o caprichoso narrador Rodrigo S.M. (de sadomasoquista?) imagina ao final de *A hora da estrela* que, se um dia Deus viesse à Terra, se faria um silêncio grande. Pois,

sendo Ele além da linguagem, nada haveria a ser dito e o patético de nossas palavras, essa fonte da qual jorra tanto prazer, tanto sofrimento, nosso trágico veículo da existência, cairia por terra com nossas frentes debruçadas sobre a poeira.

O mais cruel dessa relação de linguagem e silêncio — e Clarice percebe e materializa isso — talvez seja aquela concepção de *místico* vinda de uma fonte estranha, mas não menos genial (e que ela conhecia), que é Wittgenstein. Para ele, na proposição 6.432, de seu *Tractatus*, “Como seja o mundo, é completamente indiferente para o Altíssimo. Deus não se revela *no mundo*”. Ainda que tenham dado uma voz para o deus dos hebreus no Monte Sinai, é fácil deduzir que Ele estava terrivelmente desconfortável, tanto que omite o próprio nome. Ainda que fale, o limite é o do nomear-se, que é justamente uma de nossas grandes preocupações: saber o dono da voz.

Mas Clarice parece fugir do perigo das decifrações e a evocação do silêncio em seus romances, principalmente, privilegia a desapareição do ser como elemento primordial para a extinção das coisas, da anulação do bem e do mal, o mundo nem em seu estado primordial, mas a um não-mundo. O silêncio que ela nos deixa vai além da suspensão da linguagem, do mero calar-se, por mais que imagine em um ou outro personagem o que parece ser a maldição de um renascimento. O ressurgimento do ser é algo apenas insinuado, com a força de um desejo malogrado.

Uma vez instituído esse não-mundo, onde supostamente perambulam seres ressurgidos do nada e transformados em nada, o que restará é apenas silêncio, dos grandes. Daqueles que sabem a importância de não falar sobre o que não se pode falar. E calar.

6 A PORTEIRA DO MUNDO — HERMILO BORBA FILHO E AS TRAGÉDIAS DO SER

6.1 O TRAJETO DA DANAÇÃO E DA ANGÚSTIA

“Que a angústia apareça é aquilo ao redor do que tudo gira. O homem é uma síntese do psíquico e do corpóreo. Porém, uma síntese é inconcebível quando os dois termos não se põem de acordo num terceiro. Este terceiro é o espírito. Na inocência, o homem não é meramente um animal. De resto, se o fosse a qualquer momento de sua vida, jamais chegaria a ser homem.” — Sören Kierkegaard³⁵

Há a percepção trágica do mundo antigo e o angustiar-se da modernidade: na primeira, a catarse proporcionada pelas tragédias encenadas nos anfiteatros mitigava a sensação de perdição ante ao Destino; no angustiar-se, perceber-se como alguém vivendo tragédias consecutivas, todas “encenadas” no teatro da cotidianidade. O caminho faz com que o angustiar-se abra o mundo como mundo, e como diz Heidegger, “A angústia se angustia pelo próprio ser-no-mundo.” (2008, 254). Esta nova compreensão do trágico como elemento fundamental na vida humana está intrinsecamente ligada ao conceito de *repetição* de Kierkegaard. Ao contrário da visão cristã de um tempo linear que fatalmente desembocará no Juízo Final, ele acredita que há sempre uma repetição, esta sim fiel depositária da realidade, que paradoxalmente sustenta e ameniza a angústia:

Recollection's love is the only happy love, according to one author. He is absolutely right about this if one also remembers that it first makes a person unhappy. Repetition's love is in truth the only happy love. Like recollection, it is not disturbed by hope nor by the marvellous anxiety of discovery, neither, however, doesn't have the sorrow of recollection. It has instead the blissful security of the moment. Hope is new attire, stiff and starched and splendid.*

³⁵ O conceito de angústia, 2010, 47

Still, since it has not yet been tried on, one does not know whether it will suit one, or whether it will fit. Recollection is discarded clothing which, however lovely it might be, no longer suits one because one has outgrown it. Repetition is clothing that never becomes worn, that fits snugly and comfortably, that neither pulls nor hangs too loosely. Hope is a pretty girl, who slips away from one's grasp.

Recollection is a beautiful older woman who never quite suits the moment. Repetition is a beloved wife of whom one never tires because it is only the new of which one tires. One never tires of the old, and when one has it before oneself one is happy, and only a person who does not delude himself that repetition ought to be something new, for then he tires of it, is genuinely happy. It requires youthfulness to hope and youthfulness to recollect, but it requires courage to will repetition. He who will only hope is cowardly. He who wants only to recollect is a voluptuary. But he who wills repetition, he is a man, and the more emphatically he has endeavoured to understand what this means, the deeper he is as a human being. But he who does not grasp that life is repetition and that this is the beauty

of life, has condemned himself and deserves nothing better than what will happen to him — death. Hope is an enticing fruit that fails to satisfy, recollection sorrowful sustenance that fails to satisfy. But repetition is the daily bread that satisfies through blessing. When one has circumnavigated existence, then it will become apparent whether one has the courage to understand that life is repetition and the desire to look forward to this. He who has not circumnavigated life before he has begun to live will never really live. He who circumnavigated life but became sated has a poor constitution. He who chooses repetition, he lives. He does not chase after butterflies like a child, or stand on tiptoe in order to glimpse the wonders of the world. He knows them. Neither does he sit like an old woman and spin on the spinning wheel of recollection. He goes calmly about his life, happy

in repetition. What would life be without repetition? Who would want to be a tablet on which life wrote something new every moment, or a

memorial to something past? Who would want to be moved by the fleeting, the new, that is always effeminately diverting the soul?

If God Himself had not willed repetition, there would never have been a world. He would either have followed the easy plans of hope, or recalled everything and preserved it in recollection. He did not do this. This is the reason there is a world. The world consists of repetition. Repetition is actuality and the earnestness of existence. He who wills repetition is genuinely mature. This is my Separat-Votum,

that means in addition that life's earnestness is in no way to sit on the sofa and pick one's teeth — to be something such as, for example, a titular counsellor, or to have a dignified walk — and be somebody such as His Reverence, just as little as it is life's earnestness to be the royal riding-master. Such things are in my eyes only jokes, and as such, sometimes bad jokes. (KIERKEGAARD, 2009, 3,5)³⁶

³⁶ O amor da recordação é o único feliz, disse um autor*. Nisso tem também inteira razão, se nos recordarmos de que primeiro faz um homem infeliz. O amor da repetição é na verdade o único feliz. Tal como o da recordação, não tem a inquietação da esperança, não tem a alarmante aventura da descoberta, mas também não tem a melancolia da recordação, tem sim a ditosa certeza do instante. A esperança é um vestuário novo, rígido e justo e brilhante, porém nunca o envergamos e, portanto, não se sabe como assentará ou como se ajustará. A recordação é um vestuário usado que, por belo que seja, não serve, porque não se cabe nele. A repetição é um vestuário inalterável que assenta firme e delicadamente, não aperta nem flutua. A esperança é uma deliciosa rapariga que se nos escapa por entre as mãos; a recordação é uma bela mulher avançada na idade com quem, no entanto nunca se está bem servido no momento; a repetição é uma amada esposa de quem nunca se fica farto; porque só do novo se fica farto. Nunca se fica farto do que é velho; e, quando se tem o que é velho perante si, fica-se feliz; e só fica plenamente feliz aquele que se não ilude imaginando que a repetição deveria ser algo de novo; pois nesse caso fica-se farto dela. É preciso juventude para ter esperança, juventude para recordar, mas é preciso coragem para se querer a repetição. Porque aquele que apenas quer ter esperança é cobarde; aquele que apenas quer recordar é voluptuoso; mas aquele que quer a repetição é um homem, e quanto mais energicamente for capaz de a tornar clara para si próprio, tanto maior será a sua profundidade como criatura humana. Aquele, porém, que não compreende que a vida é uma repetição e que essa é a beleza da vida, esse condenou-se a si mesmo e não merece melhor fim do que o que lhe acontecerá, ou seja, sucumbir; porque a esperança é um fruto sedutor que não satisfaz, a recordação é um pobre viático que não satisfaz; mas a repetição é o pão de cada dia que abençoadamente satisfaz. Se um indivíduo circum-navegou a existência, tornar-se-á evidente se tem cora-gem para entender que a vida é uma repetição e desejo suficiente para com ela se regozijar. Aquele que não circum-navegou a vida antes de começar a viver nunca chegará a viver; aquele que a circum-navegou, e, porém, ficou satisfeito, tinha uma fraca constituição; aquele que escolheu a repetição, esse vive. Não corre como um rapaz atrás de borboletas, nem se põe em bicos de pés para vislumbrar as maravilhas do mundo, pois que as conhece; nem se senta como uma velha mulher fiando na roca da recordação; antes avança calmamente pelo seu caminho, contente da repetição. Sim, se não houvesse a repetição, o que seria a vida? Quem poderia desejar ser uma ardósia na qual o tempo inscrevesse a cada instante um novo texto, ou ser um memorial de coisas passadas? Quem poderia desejar deixar-se mover por tudo o que é efêmero, pelo novo, que constantemente entretém a alma, amolecendo-a? Se o próprio Deus não tivesse querido a repetição, o mundo nunca teria surgido. Deus teria seguido os planos superficiais da esperança, ou teria voltado a retirar todas as coisas e tê-las-ia preservado na recordação. Não o fez, por isso continua a haver mundo, e continua a haver pelo facto de ser repetição. A repetição é a realidade, e é a seriedade da existência. Aquele que quer a repetição amadureceu em seriedade. Esta é a minha *declaração de voto*, e isto também quer dizer que a seriedade da vida não é de todo alguém sentar-se no seu sofá e palitar os dentes - e ser-se alguém, por exemplo, conselheiro de justiça ou andar com ar grave pelas

Logo, a repetição será um artifício utilizado por Hermilo Borba Filho³⁷ ao longo de seu arco ficcional, materializado com sua *Tetralogia do Cavaleiro da Segunda Decadência*, que marca dois pontos distintos que atam parte da história do Brasil de forma dolorosa e singular. Iniciada com o romance de formação que é *Margem das lembranças* e terminado com *Deus no pasto*, a saga hermiliana — já que insere sua biografia, por mais romanceada que esteja — pensa sua própria trajetória como uma viagem por esse caminho de ciclos e repetições, de passos em falso, limiares ultrapassados, de prisões das mais variadas: seja o cárcere da angústia ou a angústia do cárcere.

Por isso, em *Margem das lembranças* vemos o adolescente na Delegacia de Palmares, trabalhando de escrivão, em sua primeira noite no serviço, começando o aprendizado da violência:

Na primeira noite, o cabo Luís me convidou, abrindo os dentes largos, grandes e brancos num sorriso:

— Venha aprender a ser homem, menino.

Na cadeia, o ladrão de cavalos estava com os braços para cima, amarrados nas grades, nu, as pernas abertas, cada uma amarrada por uma corda a um gancho nas paredes laterais. Seus testículos eram enormes e o pênis, mais grosso que comprido, descansava sobre eles. Acompanhado pelo cabo e um soldado, entrei na cela. Os olhos do ladrão pareciam querer saltar das órbitas.

— Cabo, pelo amor de Deus, que vai fazer comigo?

O cabo Luís riu, abriu o dólmã, apanhou a virola³⁸, molhou-a numa bacia d'água, com muito cuidado, sacolejando-a, salpicando de gotas o chão de tijolos. Caminhou para o preso que tentou encolher-se,

ruas - e ser-se alguém, por exemplo, reverendíssimo; do mesmo modo que não é a seriedade da vida ser-se estribeiro-mor da casa real. Tudo isso, aos meus olhos, não passa de facécia, e por vezes bastante pobre. (Grifo nosso — Na tradução em inglês, optou-se por manter a expressão latina original, *Separat-Votum*, cuja nota de rodapé a traduz como “private opinion”, “opinião particular”) (*“um autor” — o autor referido é o próprio Kierkegaard —, “A repetição” é obra de Constantine Constantinus, um de seus heterônimos).

³⁷ É bom anotar que ao longo do romance (e da própria *Tetralogia*) a personagem principal também se chama *Hermilo*, embora frequentemente ele não enuncie o próprio nome (e o *Hermilo* do romance se identifique como *Hermilo Carvalho*, em referência aos seus antepassados). Nos referiremos à personagem principal como *Hermilo*, doravante.

³⁸ Uma espécie de chibata de cordas ou borracha.

mas amarrado como estava somente conseguiu fazer que as cordas lhe penetrassem mais fundo nos braços e nas pernas, causando um uivo de dor. Delicadamente colocou os colhões do homem na palma da mão esquerda e os colhões transbordaram. Calculou-os com um gesto de balanço, levemente, para cima e para baixo, pareciam o ninho de uma ave chocando, uma ave de bico vermelho. Todos olhávamos a cena fascinados. O próprio criminoso, a cabeça pendida, crucificado, seguia a carícia sem entendê-la. O cabo chegou a tocar a glândula com o dedo médio e a glândula quis dilatar-se, o instrumento inchar, uma veia tornou-se mais saliente. O cabo deu uma gargalhada, mas ao mesmo tempo, com toda a força, descarregou a virola, puxando a mão, alcançando os escrotos no ar. O ladrão, num berro agudo e trêmulo, quis projetar-se no espaço, mas as cordas o mantiveram, enterrando-se na carne. Mijou-se todo, a urina formando uma poça no tijolo. O cabo continuou a surrá-lo no mesmo lugar, os gritos se foram tornando guturais, já sem força. A cabeça pendeu de vez e o sangue brotava do pênis, os testículos duas vezes maiores. O soldado acendera um cigarro e, encostado à parede, uma perna encolhida, baforava calmamente. Nos primeiros instantes eu apenas assisti à surra como se aquilo não fizesse parte do mundo, como se fosse uma cena de mentira, nada de real havia na brutalidade, não era na minha carne. Mas as pancadas, aos poucos, alcançaram-me, como se formassem uma corrente entre o meu corpo e o do martirizado. Cheguei a uivar. O cabo olhou-me, estranhando, embora ainda com o sorriso imóvel nos lábios roxos, e antes que eu saísse ainda o vi curvar-se, apanhar a bacia e jogar a água no corpo do homem.

Fugi pelo pequeno corredor, em direção ao quintal, vendo caras nas celas, mãos agarradas aos varões de ferro, ouvidos enormes como cogumelos. Mal tive tempo de arrear as calças e, no capim crescido, defequei longa, profundamente, como se me estivesse esvaziando, como se expulsasse todo o mal, o meu e o dos outros, para conservar a mísera semente de amor que eu sabia em mim desde nascença. Fiquei oco, limpo, toda a porcaria no capim como um fruto que, de verde, apodrecesse repentinamente. Atacando as calças olhei para o céu e vi as estrelas. Vi, mais além das estrelas, uma

Face branca, geométrica, dura, as narinas parindo homens. Então dei uma cusparada em cima da merda e, em seguida, uma banana para aquela Face. (BORBA FILHO, 1994, 20, 21)

A passagem, típica do estilo do autor, já mostra o quanto ele presente e percebe o mal como algo a princípio alheio ao seu espaço, mas que futuramente adentrará em sua vida com violência desmedida, nas mais variadas formas. O espaço ficcional hermiliano é uma mistura de percepções de um mundo que oscila entre Rabelais, Dante e Bosch, com tudo que tais referências trazem de paradisíaco e infernal, seja o excesso pantagruélico do comer e do amar, o de caminhar por um inferno materializado que é a Terra ou imaginar um Jardim das Delícias, tudo em cores fortes: com o prazer e a dor estão frequentemente se chocando mutuamente: o grande dilema carnavalesco, que ele descreve tão bem em uma passagem memorável. Mas, não à toa, a cena seguinte à citada é justamente o de uma relação sexual do jovem Hermilo com uma prostituta, que o faz uma vez mais, purgar seu corpo e sua mente. O mundo está ancorado em uma roda de eternos ciclos de profanação de purezas e purificação de imundícies. Sua visão do mal aproxima-se do conceito de *totem e tabu*, dos valores frequentemente colocados e frequentemente subvertidos. Até se achar definitivamente perdido, ao fim da tetralogia, novamente em uma prisão, novamente como prisioneiro, também torturado e imerso no suplício do sal, que conserva o corpo à espera da morte, em meio à sede, encontrando a visão de um Deus bovino em meio às grades, como imagem simbólica da nossa submissão aos ciclos que se repetem e das leis que nos regem e que nem sempre somos capazes de compreender:

No terceiro dia, minha língua não cabia mais na boca, mas eu havia ultrapassado a fase da humilhação, voltara a ser homem, e nenhum gigante jamais me obrigaria a praticar os tais atos vis. Pensando bem, a entrega total ao inevitável e eu me armara com todos os exemplos de minha vida, os bons e os maus, para resistir o mais possível, no final morrendo não como um rato, mas como um homem. Que era um homem? Pelo menos no meu caso um ser que impusera sofrimentos e não podia ser considerado nenhum anjo de asas douradas para também não passar pelo sofrimento. Estava calmo e aguardava, já não existiam mais a fome e a sede. Nem sequer pensava nos que me amavam, o amor, ali, não tinha mais

nenhuma significação, a não ser o braço d'Ele. E o braço d'Ele se estendeu, alcançando-me. "Estão peneirando terra", foi o que pensei, deitado no chão, mas abrindo os olhos verifiquei que caía ÁGUA do céu. "Isto eu também vi numa velha fita muda", foi o que tentei dizer com a minha língua de sola sem que saísse nenhum som. Então me levantei sem nenhum esforço e aproximando-me das grades estendi as mãos, em concha, colhendo a ÁGUA e dessendentando-me com toda a calma, mastigando os goles, sentindo como o milagre se realizava e a língua, aos poucos, voltava a ser a mesma degustadora, a mesma faladora, a mesma libidinosa. Farto, lavei o rosto, a chuva era pesada, o céu continuava escuro, não haveria de passar nunca mais. Durou horas e eu tinha na minha provisão para mais algum tempo. Finalmente, foi se tornando cada vez mais fina, abriu-se um rombo azul no céu, houve um raio de sol, a sentinela saiu de sua casinhola. Dei alguns passos na cela, pensei em dormir, estava leve como o ar sorrindo. De onde estava, olhei pela janela e vi uma coisa insólita naqueles tempos: Deus, na campina, pastando tranquilamente:

Eu na salmoura

já estou azedo.

Luto com força

pra não ter medo. (BORBA FILHO,1972, 261,262)

Para movimentar-se nesse mundo, primeiramente Hermilo tem de adquirir a consciência de que esse mal paira por cima de todos aqueles desvalidos. E que ele, aos poucos, se sentirá como mais um dentro da enorme malta humana. Sua decadência, herança de outras não tão ancestrais, mostra o quanto ele, fruto de uma elite rural já carente de poder e dinheiro, ainda que em uma faixa de influência restrita, (no caso a Zona da Mata pernambucana), está dentro daquela *ralé*, como bem define Hannah Arendt:

A *ralé* é fundamentalmente um grupo no qual são representados resíduos de todas as classes. É isso que torna tão fácil confundir *ralé* com o povo, o qual também compreende todas as camadas sociais. Enquanto o povo, em todas as grandes revoluções, luta por um

sistema realmente representativo, a ralé brada sempre pelo 'homem forte', pelo 'grande líder'. Porque a ralé odeia a sociedade da qual é excluída, e odeia o Parlamento onde não é representada. Os plebiscitos, portanto, com os quais os líderes modernos da ralé têm obtido resultados tão excelentes, correspondem à tática de políticos que se estribam na ralé. (ARENDDT, 1990, 129)

A partir daí, em meio a essa consciência que tem de um poder hereditário que agora extinto, pelo qual nutre uma patética nostalgia e admiração, é necessário que se busque um novo lugar no mundo. É o “cair em si” do burguês fracassado, que agora necessita encarar a realidade e seus aspectos mais duros e os seus questionamentos sobre a ordem das coisas. Algo que necessariamente não os fazem revolucionários, nem menos ligados ao modo de vida burguês, o Mal contemporâneo é um Leviatã de várias facetas, que se alimenta tanto do individualismo inveterado quanto do totalitarismo estatal que sufoca as liberdades individuais. Tal busca faz com que ele se depare com uma visão diferente das coisas e das pessoas. Passa a enxergar-se como membro de outro segmento da sociedade que precisa do engajamento pessoal como forma de efetuar mudanças a partir de um posicionamento político efetivo.

Hermilo começa a traçar o seu caminho deparando-se com a arte e o seu caráter transformador, mas ao mesmo tempo com as idas e vindas do sexo, do amor, dos ciclos da doença e da saúde. *A porteira do mundo*, como segundo volume dessa tetralogia começa a abarcar o princípio do seu amadurecimento e de sua compreensão desse mundo cujo limiar agora ele transpassa. Se ele próprio considera-se um “níquel social”, a eliminação do inimigo opera um nivelamento aparente desses valores que, no entanto, acaba sendo um rebaixamento daquilo, pelo caminho da violência extrema que reconhecíamos como mais forte. É uma face sutil do Mal, que mostra um nível agudo da condição humana e seu relacionamento com o ele, assim descrito por Paul Ricoeur:

Somos conduzidos a um grau mais alto, em direção a um único mistério de iniquidade, pelo pressentimento de que pecado, sofrimento e morte exprimem de modo múltiplo a condição humana em sua unidade profunda. É certo que atingimos aqui o ponto onde a fenomenologia do mal é destronada pela hermenêutica dos símbolos

e dos mitos, estes oferecendo a primeira mediação linguística a uma experiência confusa e muda. Dois indícios pertencentes à experiência do mal apontam em direção a esta unidade profunda. Do lado moral, primeiramente, a incriminação de um agente responsável isola no âmago tenebroso a zona mais clara da experiência da culpabilidade. Esta encobre em sua profundidade o sentimento de ter sido reduzida por forças superiores, que o mito não teria dificuldade em exorcizar. Isto feito, o mito só fará exprimir o sentimento de pertencer a uma história do mal, sempre já existente para cada um. O efeito mais visível desta estranha experiência de passividade, no cerne mesmo do agir mal, *é que o homem se sente vítima ao mesmo tempo em que ele é culpado.* (RICOEUR, 1988, 25) (grifo nosso).

Tal culpa, e sua recusa, é que vai marcar o caráter trágico dos romances de Hermilo como um todo e os da sua tetralogia em particular. O signo da tragédia com o qual Hermilo tece seus romances está profundamente ligado às suas atividades teatrais. Por mais que ele tenha buscado as raízes populares, a presença do clássico com mais agudeza e rejeitando o elitismo do Movimento Armorial (provocando o seu rompimento estético com Ariano Suassuna), estava impregnado desse sentido trágico que marca a humanidade pelo quanto o trágico escava o vazio, tecendo as trilhas que se constituem da antiga dicotomia Fado/Perdição que desembocará não somente no percurso individual de alguém que vive em uma cosmogonia própria calcada nas honras e nas glórias de uma aristocracia rural agora falida, mas também em uma tentativa de o coletivo reencontrar-se com seu passado, objetivo logo malgrado.

Totalmente em desacerto com essa tentativa, Hermilo Borba Filho (ainda que a tetralogia seja autobiográfica, o ficcional sempre fala mais alto) transita entre a incerteza deste microuniverso em frangalhos e a necessidade de trilhar outros caminhos, premido pelo movimento do tempo que muda. O limiar no qual se configura *Margem das lembranças* (publicado originalmente em 1966), a ultrapassagem do aprendizado da angústia é o que faz seguir adiante. Ela se origina, além da certeza da decadência, mas também da incompreensão de uma mente que quer mais, é excessivo em sua ousadia, seja como Prometeu, seja como Adão no Éden, aprendendo a nomear as coisas, sentindo a pulsão do sexo e da morte, presenciando a violência quase telúrica da Zona da Mata Sul pernambucana.

O conhecimento das coisas lança o jovem no palco: da percepção do sexo e o do teatro. Este conhecimento age como um oráculo lhe afirmando que o mundo exige mais dele. E já ao final de *Margens das lembranças* essa exigência da compreensão das coisas, da conscientização que o preparará para estar sempre em luta contra a ordem vigente, materializar-se-á na violência das corriqueiras prisões arbitrárias do getulismo pré-Estado Novo. Ultrapassar em definitivo a linha divisória de uma Palmares que apenas vislumbra palidamente as convulsões de um Brasil dividido entre getulistas, integralistas e comunistas para o Recife onde tudo isso fica mais evidente, o que vai consigo é um ateísmo estranho, ciente dos mistérios que envolvem os discursos, do ambiente mágico que persiste a custo e que o materialismo insiste em tentar deportar de sua alma.

A porteira do mundo representa um universo feito de passos à frente por limiares contínuos. Cada passagem por cada estágio que tais limiares representam traz sensações das mais diversas. A angústia permanece, como teoriza Sören Kierkegaard (2010) em pressentimentos de liberdade, possibilidades de possibilidade; em sua ambiguidade feroz, mas da qual se exclui a culpa. Afinal, na aprendizagem da vida, tudo é lícito e tudo convém. Recife, muito mais do que Palmares, assume os ares de uma Hélade tropical, onde em meio à batalha pela sobrevivência em empregos múltiplos, vive-se, quando possível, momentos hedonistas e dionisíacos, com personagens que vão desde o colecionador de mulheres ao demiurgo negro de uma seita mágica adoradora das forças telúricas. O imediato das necessidades rotineiras convive com a percepção de um mundo além daquele da aparência e da superfície de uma realidade na qual todos se movimentam. A experiência deste outro mundo — representada em várias passagens do romance — o colocam num limiar que o faz enxergar o mundo de maneira diversa dos outros. Assim, o contínuo Anastácio o introduz em uma dessas visões diferenciadas:

[...] — Vai entender. Você é inteligente. Repare: o princípio se une com o fim nas altas esferas. Barnabé com Flora, o Dia com a Noite e nós somos seus veículos materiais. Cada um de nós é um Barnabé e cada mulher com quem nos acasalamos na passagem da treva para a luz é uma Flora. No princípio era o Caos, mas Barnabé sempre existiu como benfeitor dos homens, roubando o fogo de Deus, do sol

ou do relâmpago, que os homens até então viviam tendo olhos e não vendo, ouvidos e não ouvindo, flutuando como seres em sonho, tudo confuso, misturado, sem alimento, água e remédio. Barnabé desceu ao centro da Terra, encontrou Flora e a ela se uniu justamente numa madrugada. Quando chegaram à superfície. [...]

— Tudo na vida é reprodução: nos vegetais e nos animais, o eterno macho se unindo com a eterna fêmea, até que o Ancião aponte aqueles que estão com vestes brancas, os que sofreram tribulações e lavaram suas vestes e as alvejaram no sangue do Cordeiro. Não terão mais fome, nem sede, nem o sol cairá sobre eles, nem terão calor algum, que estarão eternamente mergulhados nas fontes das águas da vida. Para isto atravessaremos as estações, vivendo os dias e as noites, pelo menos uma vez por semana cumprindo nossa função reprodutora para uma plena floração, que Flora a princípio era somente uma, mas se reproduziu em vinte e quatro, em sessenta vezes vinte e quatro, em sessenta vezes vinte e quatro. Daí estar presente em todos os atos dos mortais, mas a sua hora verdadeira, eu já lhe disse, é a da alvorada, quando Barnabé se encarna em mim e Flora na mulher que está comigo. (BORBA FILHO, 1994, 64)

O trecho acima explica muito bem o caráter da busca em meio à danação que marca a narrativa: pois se o ser humano é um vivente lançado num vale de lágrimas no qual milhões de demônios vigiam cada passo e outros tantos obstáculos vão aparecer em seu caminho, a percepção do demoníaco e da angústia espreita o final do ritual libertino da folia carnavalesca, com o desafogo das loucuras diárias dando lugar ao caminhar bamboleante do qual se sobressai uma visão de que o pior pode advir a qualquer momento. Entre o dever de existir e o como existir encontramos o caráter trágico dessa danação que exige praticamente tudo ao ser humano que *está* no mundo. Para Hermilo isso em si já caracteriza a existência humana como trágica por mais contraditório que seja. A visão hermiliana sobre o trágico consiste em uma contradição sofredora: tal perspectiva enxerga a contradição e reflete um desespero sobre a impossibilidade de ela sair demonstra o quanto tal tragicidade deixa clara a relação precária do indivíduo que, vendo-se libertado do nexos original de sua existência, encontra-se em confronto com o todo, do qual continua a ser uma parte, apesar de ter uma liberdade inconcebível. O crescimento intelectual de Hermilo,

necessariamente pelos caminhos da arte, mostra que é por meio dela que ele busca a dissolução do isolamento, utilizando-se das práticas do excesso que efetua: a libertação dos equívocos passa pela compreensão do excesso presente na culpa e de que o isolado (seja ele pessoalmente, seja o isolamento presente no mundo moderno), sabe-se excessivo por não exigir duração alguma, e, paradoxalmente, está esforçando-se em sua própria destruição, de um individualismo que, quanto mais imbuído de sua tarefa de reconhecer-se como indivíduo, por meio dos domínios da arte, enxerga ainda mais o quão trágico é entregar-se ao mundo em nome de algo maior: é o pendor do artista manifestando-se na tentativa, talvez vã, de tentar reordenar o mundo.

O amadurecimento do jovem Hermilo, que desde já elege as artes dramáticas como um dos seus principais objetivos passa pela experiência jornalística como *ghost writer* de uma coluna esotérica e o retorno efetivo às atividades teatrais. Ainda assim é marcado por esse pensamento de danação que se materializa de forma mais forte quando do acontecimento de sua segunda prisão (que também analisamos mais adiante), tão arbitrária quanto a primeira, na qual se sobressaem conversas fantásticas, a partir da própria incerteza de sua presença no mundo e do quão contraditório e perigoso é estar nele:

— Por que estou aqui?

Não suportei a frase que me trazia lembrança forte de outras por mim próprio pronunciadas nos longes da infância à procura de pão ou reclamando contra o que eu supunha ser uma injustiça da gente maior. Ergui-me e fui aboletar-me no outro lado do porão, onde dois pretos que eu supunha estivadores conversavam como se estivessem no melhor dos mundos, entre risadas e socos de brincadeira. Um deles dirigiu-se a mim:

— Quanto tempo acha?

— Acha o quê? — perguntei, por minha vez.

— Que vamos ficar aqui?

— E eu sei!

— Não pode ser a vida toda — afirmou o segundo.

— Acho que não — voltou o primeiro. — A vida toda, não.

— Só se a vida toda passar em dois meses.

— Ou num ano.

— Pode a vida toda se passar num dia?

— Ou um dia ser a vida toda? (BORBA FILHO, 1994, 148)

A partir de então o mundo parece algo cada vez mais desagregado de sua dialética secular/espiritual, o pensamento mágico calcado no maniqueísmo clássico de um Deus que permite o Mal operar como prova para os espíritos sendo substituído tão somente pelo Mal essencialmente humano, não mais energia antagonista do Universo, mas força criadora/destruidora que também assume diversas máscaras e formas para impor-se. A *porteira do mundo* aparece como uma visão em meio ao cárcere improvisado no cargueiro, antepondo a terra e o céu:

Da Constelação de Orion [sic] destacou-se uma concha semelhante a uma ostra, ornada de pelos pretos na parte superior, os lábios levemente entreabertos, rosados, úmidos, desceu e pairou sobre o mar, o espigão se destacava na noite, olhei-a e reconheci a concha cósmica, mais para baixo, anjos, tinha um buraco profundo e então eu vi, vi, que para aqueles que iam nascendo era a porteira do mundo. O orifício dilatava-se, com espasmos, jorrava um pouco de sangue que por breves instantes tingia o verde de vermelho e no ar saíam andando, nus, os heróis e os santos, aqueles que iriam ser queimados na fogueira ou ter o peito cravejado com balas de fuzil, os puros de qualquer ideologia, os predestinados, os pederastas de alma limpa e as prostitutas de corpo são, nenhuma criança era o que eu estranhava, mas velhos macerados por pensamentos que talvez se realizassem e mulheres que ofereciam os seios aos raios que partiam de sóis distantes [...] Vi, portanto, meu caminho e revesti-me de paz, já então sabendo o que queria, havia nascido naquele preciso instante, toda a vida anterior tendo sido um sonho que apenas deixara marcas, lembranças, imagens de gestos, nada porém realizado, dali em diante é que começaria a caminhar, não importava por que caminhos, como não importavam também os golpes e as derrotas, que estaria imune, podendo estrebuchar como

toda pessoa ferida, como ser humano, mas revestido do sangue, do suco e da flor, podendo suportar o mundo e misturar-me com ele em todas as convivências de amigos e inimigos, pessoas amadas e odiadas, traições, mentiras, bondade, Amor, de corpo fechado e alma aberta [...] a intenção fugidia de que eu era metade homem e metade deus, mesmo não me poupando em atos cotidianos mas respeitando minha condição adivinhada de ser transcendente, capaz de num olhar ou num gesto exprimir segredos que deixariam aterrados aqueles que não pertencessem ao meu círculo de ouro ardentes e garras de maracajá. (BORBA FILHO, 1994, pp. 152-14)

No romance, a construção mimética funda alicerces nessa tragicidade que abarca o conceito de angústia e danação: o Homem pode seguir o caminho que lhe apraz, contudo haverá sempre movimentos capazes de lhe desviar os passos. Longe de qualquer aparato naturalista, a dualidade *sexo* e *estômago* que permeia a obra reveste-se com o caráter que delimita os espaços da dor: ora é agonia ora é alívio depois de uma temporada no inferno.

No primeiro romance, *Palmares* é o espaço inicial do aprendizado cósmico onde o castigo parece inexistir, dada a proteção proporcionado pelos mecanismos mágicos de uma comunhão não religiosa, mas ainda assim revestida de uma espiritualidade que desafia as crenças pessoais do protagonista. Porém, ao atravessar a *porteira*, adentrando no Recife, conhece a tortura, que se não é tão violenta quanto a dos outros presos, sinaliza para ele uma transição de dois mundos que se interpenetram, seja pela violência, e que mostra o quanto os perigos aumentam paulatinamente da mesma maneira que as possibilidades de se adentrar em espaços em que o prazer sempre surge como algo fugazmente redentor. O carnaval é mais sintomático desse vagar danado: o absurdo do mundo não está nele, está no cotidiano que segue tranquilo, e que vai sendo lentamente invadido por elementos totalmente estranhos àquela realidade ainda com vestígios de uma ligação com algo mais profundo, em que se não há inocência, há uma ingenuidade frente ao saciar dos desejos, até que a reificação dite as regras do jogo político-econômico e os espaços em que o mundo aparece como algo total permanecem como baluartes escondidos acessados por poucos iniciados.

Da segunda prisão até sua expulsão de Pernambuco vemos mais um passo neste universo cíclico: o tempo não é linear, ele obedece ao eterno retorno, como na mitologia clássica. A cada período de prosperidade, outro de crise. O que perturba esses ciclos é a consciência do desacerto do mundo, do quanto as injustiças cometidas em nome da liberdade e do progresso vão corroendo as estruturas deste universo que Hermilo tenta reconstruir tropeçadamente por meio do teatro e do seu engajamento.

Junto com a visão kierkegaardiana da angústia, *A porteira do mundo* corresponde também, em parte, à visão de Friedrich Theodor Vischer sobre o trágico, sobre o qual ele diz:

O verdadeiro conceito do destino trágico é constituído por dois fatores: o absoluto e o sujeito. Ambos se encontram em relação entre si, uma vez que o segundo, o sujeito, de fato deve ao absoluto sua existência, suas forças, sua grandeza. Com isso, o sujeito aparece como um poder significativo. Mas só aparece assim; pois o trágico comprova o fato de que ele deve essa grandeza, comparada àquela, é apenas relativa e padece de fraquezas e fragilidade. Como no declínio da sublimidade humana se revela justamente a sublimidade divina, então essa dor é transposta, no espectador, para um sentimento de reconciliação. (VISCHER *apud* SZONDI, 2004, 55)

A diferença é que, agora, parte desse sentimento acerca do trágico precisa obedecer a outras regras. No romance, esse absoluto é relativizado: ora, se eu, Hermilo, não creio no Absoluto como algo que seja produto da Divindade ou talvez ela mesma, como pode me guiar? Sua danação reside nisso, pois ao mesmo momento em que rejeita o Absoluto tenta compreender o mistério das forças sutis que se imiscuem em vários momentos de sua vida. Acrescido a isso há o simulacro desse Absoluto, materializado toscamente na força ditatorial varguista, na presença americana durante a Segunda Guerra, na intolerância do governo “democrático” do Marechal Dutra aos comunistas, o persegue e o sacode em seu particular exílio no qual a angústia só pode ser mitigada com a arte, com o álcool e com o sexo.

A questão da danação no romance fica mais evidente à medida que a diluição de um mundo total estabelece um caos que é suportado com a tentativa de sua reconstrução com a luta alimentada com os cacos que restaram implosão dele

mesmo. A visão trágica que Hermilo dispõe em *A porteira do mundo* e ao longo de sua tetralogia infere que não se pode mais encarar a vida com uma sobriedade *apolínea*, somente o desacerto provocado pelo frenesi *dionisíaco*. Tal atitude frente às coisas o coloca a par de seu próprio peregrinar na vaguidão dos dias incertos, faz com que perceba um pouco do que resta da essência do pensamento mágico. Temos aqui, como diz Hebbel, que “O destino moderno é a silhueta de Deus, do incompreensível e do inabarcável”³⁹

O ser humano é castigado a ser alguém que, além do *ser-para-a-morte* que lhe caracteriza, precisa compreender a não-linearidade do tempo, o quanto é necessário reinserir-se no seu caráter cíclico e tentar lutar contra as forças do destino. Forças essas que ao longo do romance se não são aceitas passivamente, são compreendidas como energias antagônicas que alargam o conhecimento de mundo do indivíduo e o fazem questionar a ordem das coisas instituídas. A angústia é o produto de todas as possibilidades a espicaçar a alma, mas também é a consciência dela própria que faz o personagem hermiliano sentir sua própria tragicidade, que apresenta esse ser humano tolhido pela culpa com relação a um poder vital, que ele não conhece e tampouco compreende, em um processo praticamente insolúvel que vai alimentar seu desamparo e sua angústia. Sobre a angústia como essa formação humana, Kierkegaard escreve que

Aquele que é formado pela angústia é formado pela possibilidade, e só quem é formado pela possibilidade está formado de acordo com a sua infinitude. A possibilidade é, por conseguinte, a mais pesada de todas as categorias. É certo que se ouve com frequência o contrário: que a possibilidade é tão leve, a realidade, porém, tão pesada. Mas de quem é que se ouvem tais discursos? De alguns humanos miseráveis que jamais souberam o que é possibilidade, e como então a realidade lhes mostrou que não prestavam para nada e nem haveriam de prestar para nada, reavivaram, mentirosos, uma possibilidade que seria tão bela, tão encantadora, e que, no melhor dos casos, baseia-se numa tolice juvenil, da qual seria melhor que se envergonhassem. [...] Somente assim a possibilidade pode formar; pois a finitude e as relações finitas dentro das quais um indivíduo tem seu lugar marcado, sejam elas pequenas e cotidianas ou tenham

³⁹ (HEBBEL *apud* SZONDI, 2004, 65)

importância para a história universal, formam apenas de modo finito, e sempre se pode passar a conversa nelas, sempre fazer delas algo um pouco diferente, sempre barganhar, sempre fugir-lhes de algum modo, sempre manter uma certa distância delas, sempre impedir que se aprenda delas qualquer coisa num sentido absoluto, e se isso deve ser feito, então o indivíduo precisa ter em si outra vez a possibilidade, e ele mesmo formar aquela coisa com a qual há de aprender, ainda que esta no momento seguinte não reconheça que está formada por ele, senão que roube dele absolutamente todo poder.⁴⁰ (KIERKEGAARD, 2010,164,165)

Desta forma temos o ser humano encarando sua própria angústia – danação maior – como aprendizagem em meio à consciência trágica que lhe perpassa. As possibilidades não anulam o trágico, mas o constituem como ser além daqueles que o ignoram e o faz ultrapassar aquela ponte por sobre os abismos do mundo. A *porteira do mundo*, assim como as outras obras da tetralogia dispõem essa visão da maneira mais brutal, porque o trágico encerra a brutalidade das forças antagônicas, sejam elas incompreensíveis por impelirem o indivíduo a uma percepção gnóstica de sua própria situação, sejam elas incompreensíveis por representarem o absurdo da opressão, o vazio da saciedade e o desamparo proporcionado pela ordem vigente das coisas.

A luta do indivíduo, sob a ótica hermiliana, assume duas frentes, justamente se inserindo nas possibilidades para enfrentar a injustiça dos homens, uma vez que as forças do destino só podem ser encaradas com a certeza de sua própria angústia. O romance retrata isso em seu espaço ficcional, Recife é o *theatrum mundi* no qual a angústia assume as mais diversas formas, a *porteira* entre o passado que se vai com suas estruturas antigas, apesar de guardar seu angustioso provincianismo, é a passagem para outros campos de luta, o começo de um exílio forçado de tréguas quase inexistentes, é vislumbrar o futuro e suas incertezas, o pesado fardo do saber-se perdido e efetuar um grave reconhecimento de si mesmo em meio a esse caminho, reconhecer-se humano em sua própria danação e regozijar-se com a vida, apreendê-la em cada minuto e seguir adiante.

⁴⁰ (KIERKEGAARD, 2010, pp. 164-165)

Em sua essência a tragédia antepunha o pensamento racional frente aos caprichos de um *fatum* contra o qual o herói haveria de lutar, muito embora o seu sucumbir fosse certo. Justamente era a luta que era reconhecida como algo louvável, por conta da celebração à liberdade que ela significava, frente ao poder superior, seja divino ou humano, em alguns momentos. Essa essência, por mais que se tenha diluído com o passar do tempo e com a ausência de uma totalidade que a sustentasse, ganha contornos mais dramáticos uma vez que se não há mais a possibilidade de tal totalidade. Ela coloca os homens frente a outra espécie de poder, com certeza mais predatória, porque se pretende totalidade, e continua colocando em jogo a liberdade e seu exercício. Exige-se ainda mais força diante de uma luta em que as derrotas se contam aos montes, cada vez mais, frente ao sucumbir quase inevitável diante da ordem estabelecida por um poder cada vez maior e também mais sutil em seus artifícios de dominação. Assim como no passado há a culpabilidade inusitada, mas agora não é obra da fatalidade, mas sim da paranoia do aparato totalitário, que caça os indivíduos impiedosamente esperando justamente que eles não lutem e se vejam entregues à derrota pela rendição. Os derrotados devem acreditar em sua própria culpa por mais absurda que ela pareça até para si mesmos. É a violência em forma de calúnia que aguarda a confissão dos caluniados quando já estão devidamente condenados por terem feito absolutamente nada. É das maiores tragédias do nosso tempo.

6.2 UM MUNDO DE CALÚNIAS

No mundo da tentação em “A porteira do mundo”, em que o Mal é algo sempre a espreitar, que ambigualmente está presente mesmo no prazer do estômago e do sexo, mas também é a liberdade que se esvai debaixo do cassetete do aparato policial (faltou fechar a frase). Por mais que se busque o coletivo, a individualidade torna-se o único jeito de tentar lutar contra isso.

A hipervalorização do indivíduo, complementada ironicamente por sua estandardização e reificação de alguma forma sustenta essa banalidade; banalidade tal que se naturaliza aos poucos e parece ser a encruzilhada na qual a humanidade encontra-se desde o século XX e está tão longe de encontrar a saída. O

individualismo, a violência e a política dos nossos tempos, pressentida por romancistas anteriores a Hermilo, as quais ele percebe tão bem, não suscita alternativas, mas fomenta a reflexão do que permanece como algo incompreensível.

Um dos elementos fomentadores de tal banalidade, dentro de um contexto no qual Hermilo insere os elementos de seu romance, é a presença vigilante de um Estado que em suas características ditatoriais, exerce um controle mais rígido sobre seus cidadãos por meio dos aparatos mais variados. Tomemos emprestados a Davide Stimilli um conceito por ele apresentado acerca da interpretação de *O processo*, de Franz Kafka.⁴¹ Ele nos lembra que a calúnia representava, dentro do processo romano, uma ameaça muito grave, cabendo ao caluniador a punição de ter a testa marcada com a letra K (no caso, inicial de *kalumniator*). A partir de tal dado Agamben sugere que a calúnia é o cerne do célebre romance, levando ao ponto de especular que o *kalumniator* em questão — o “alguém” que caluniou Josef K. seja ele mesmo. Parafraseando Jacques Derrida, em sua análise do conto “Diante da Lei”⁴², do autor tcheco, podemos dizer que Hermilo vive no impasse de alguém que se reconhece como alguém que tenta estar “antes da Lei”, e por isso em um espaço no qual está refugiado do Mal. Porém, o jovem que foi escrivão de polícia e depois assistente cartorial no tabelionato que o pai conseguiu não consegue se livrar de tal destino, e lhe resta estar sempre diante da lei, ou mesmo dentro dela: ser alvo das calúnias já mostra o quão se está imerso nesse mundo de leis a serem seguidas e obedecidas e da culpa decorrente pela própria existência delas. A Lei por si mesma nos dispõe essa dicotomia de legibilidade e ilegibilidade da História; os questionamentos sobre sua necessidade e suas proibições, o próprio pensar acerca das suas relações com a repetição da História. Estar *antes da lei* pressupõe um mundo no qual as prerrogativas humanas estariam regidas por convenções entre os homens e a natureza. A recuperação desse mundo, ainda que no âmbito da ficcionalidade, é o espaço de refúgio hermiliano contra esse mundo burocrático

⁴¹ Recorremos à exposição feita por Giorgio Agamben em *Nudez: K*, p. 37 a 58.

⁴² As traduções brasileiras do conto assim definem o título, a partir do contexto do homem que caminha pelo campo e se depara com a cancela e seu guardião. Porém o título original, “*Vor dem Gesetz*”, em tradução literal é “Antes da Lei”, cujo sentido permanece na tradução inglesa “*Before the Law*”, que também é o título do ensaio de Derrida. O sentido de *anterioridade*, que remete a um estado diferente do que se vive *depois* da Lei, é o cerne do questionamento do filósofo francês, cujo ensaio foi primeiramente publicado em 1985 no livro *La faculté de juger*, Ed. De Minuit, junto a textos de J.F. Lyotard e Philippe Lacou-Labarthe, entre outros. Usamos a versão em inglês do ensaio, presente na coletânea de ensaios de Derrida, *Acts of Literature*, editada por Derek Atridge, e publicada em 1992 pela Routledge – Londres/Nova York.

contra o qual luta e que ele reconhece ser quase impossível sair (como ele mesmo, impregnado de práticas jurídicas e imerso na burocracia dos empregos que consegue): ainda que tal mundo evoque pecado e culpa. A *porteira do mundo* é justamente esse limiar problemático onde se está sempre *diante da lei*, sendo o *antes* apenas o espaço imaginário, o fictício dentro do fictício, uma verdadeira repetição dentro dos ciclos da vida e do mundo. Como diz Derrida:

Diante da lei, o homem é um sujeito da lei em comparecer diante dele. Isto é óbvio, mas como ele está diante dele porque não pode entrar nele, ele também está fora da lei (um fora da lei). Ele não está nem sob a lei nem na lei. Ele é um sujeito da lei e um fora da lei. Desde que ele se inclina para ver o interior, somos levados a supor que, por enquanto, ele é mais alto do que a porta aberta - e essa questão de tamanho terá que ser tratada. (DERRIDA, 1985, 90) (a tradução é nossa)

No caso hermiliano, podemos dizer que o mundo ditatorial com o qual ele se depara, o Estado Novo getulista, à maneira de todos os estados totalitários, calunia todos aqueles que supostamente ou efetivamente questionam as autoridades. Antes mesmo de que a calúnia se transforme em ação policial e depois em processo jurídico, importa ao Estado que todos se sintam previamente culpados — a calúnia então pairaria como uma espada de Dâmocles sobre o corpo social sempre a lembrar de que qualquer um pode ser o próximo da lista. Até porque é importante para esse mal banal e cotidiano é imprimir nas testas de todos a percepção de uma culpa que necessite ser confessada. E como quase toda culpa precisa de confissão, o Estado assume ainda mais o seu status de inquisidor, encarcerando e torturando ao seu bel prazer todo aquele que não estiver disposto a confessá-la.

Tal ação é uma operação de poder, feita para que ocorra uma separação deliberada dos indivíduos do corpo social justamente daquilo que *podem*, sua potência. As forças ativas são assim impedidas no exercício de sua potência ou também porque, por meio de uma proibição torna as condições materiais para o exercício dele impossível. A ideia de tal operação, nos dois casos — havendo sempre uma figura opressiva e brutal — é sempre tornar a todos impotentes. Porém, segundo Agamben:

Há, no entanto, outra e mais dissimulada operação do poder, que não age imediatamente sobre aquilo que os homens podem fazer — sobre a sua potência —, mas, sim, sobre a sua impotência, isto é, sobre o que não podem fazer, ou melhor, podem não fazer. (AGAMBEN, 2015, 71)

Este panorama, dentro da leitura e representação do mundo por Hermilo, vai sendo mesclada à sua visão trágica acerca da existência humana. Para ele também o homem intenta um processo calunioso contra si mesmo: basta existir. A luta contra tal ordem de coisas, seja fado ou simplesmente a disposição de acontecimentos marcados pelas escolhas do livre-arbítrio, é o que vai guiar sua vida além das lutas contra a divindade e contra o poder. O mais trágico, para Hermilo — narrador e autor — é não reconhecer essa essência trágica e deixar-se tragar pela banalidade é a maior queda possível para o ser humano. Daí a sua recorrente busca pela arte como elemento libertador e ressignificar o caráter festivo da vida.

Percebendo que todo estado totalitário, além da calúnia, vale-se do controle da alegria para reprimir: a diluição do caráter festivo da vida tem como objetivo diminuir a sua potencialidade transgressora e de sujeitar o indivíduo aos ditames desse poder pretensamente total que, incapaz de questionamento, cede à apatia de uma docilidade forçada. Ainda que a festa, dentro da nossa contemporaneidade, surja como algo a que já não temos acesso, como diz Furio Jesi⁴³ em seus estudos sobre Károly Kerényi, é a nossa intuição ancestral acerca dela que nos impele ao combate contra aqueles que tentam continuamente nos roubar os sonhos. Como escreve Agamben:

O festivo já não é aqui algo real, que vem de seu lugar próprio — os primitivos, os diferentes — ao encontro do etnólogo para permitir que ele se reconheça neles; é antes a situação em que o etnólogo se identifica com os diferentes para encontrar neles a solidariedade com seus semelhantes e, ao mesmo tempo, libertar-se de seu eu. (AGAMBEN, 2015, 98)

A festa seria o lugar onde o “homem universal” — que não existe, a rigor, para o antropólogo — verdadeiro e real em si e para si, que ultrapassa os limites do

⁴³ Cf. Giorgio Agambem, Sobre a impossibilidade de dizer Eu: Paradigmas epistemológicos e paradigmas poéticos em Furio Jesi. In: A potência do pensamento: ensaios e conferências, 2015

eu e dos outros, unindo semelhantes e diferentes; seria o local onde encontrariam uma epifania privilegiada onde, segundo Jesi, “a humanidade em sua máxima concentração coincide paradoxalmente com o auge da diferença”. (in AGAMBEN, *A potência do pensamento*: 2015, 99). Imagem utópica, fugazmente materializada nas festas verdadeiramente populares, sejam as licenciosas ou mesmo as de caráter religioso-profano. A procura por uma cotidianização desses estados festivos, (como era nas sociedades antigas onde a dissociação do caráter gnoseológico e cosmogônico ainda não existia) passou a ser feita a partir do momento que apareceu a consciência de que a destruição dos significados presentes em tais estados foi paulatinamente efetuada em prol do regime de trabalho capitalista, que dissipou o estado de mundo no qual eles eram possíveis. Como escreve Furio Jesi:

O ritmo gnoseológico, perceptível para o estudioso, é o próprio ritmo de funcionamento da máquina antropológica [...]. Ela, a máquina, funciona, e funciona segundo o ritmo — que lhe é peculiar — do desvelar-se e do ocultar-se do cotidiano em termos de experiência gnoseológica (não de experiência epifânica). O cotidiano, no instante em que se desvela, é o *diferente* — o homem, no instante em que nos surge no estado festivo, é o *diferente*. O cotidiano na fase de ocultamento e o homem no estado não festivo são o conhecido e o igual. Isso vale também para o que diz respeito ao eu do observador, do etnólogo. Mas o etnólogo moderno não dispõe da faculdade de se desvelar a si mesmo, de se abrir em estado festivo: está-lhe, portanto, vedado aceder a seu eu, na medida em que tal acesso pressupõe uma preliminar distância, diversidade, entre quem observa e seu eu. (JESI, *apud* AGAMBEN, 2015, 100,101) (grifos originais)

Transitando nessas instâncias, Hermilo usa a “festa” como tentativa, ou mesmo artifício, para representar dramaticamente um mundo construído para escapar do Mal. Por isso a sua representação do carnaval recifense é tão importante, uma vez que demonstra esse ambiente em estado puro, mesmo dentro de uma modernidade, na qual as relações sociais cotidianas são suspensas nos quatro dias da folia momesca e se apresentam como uma imensa obra de arte que instala a confusão de muitas formas e respeitando os princípios de vida dos mais diversos, que correm e destroem os alicerces do cotidiano. Porém, a existência de tal *obra de arte* faz com que possamos sentir tudo o que é vivo e saudável e o que

ela pode aniquilar de um ponto de vista superior (o esvaziamento da vida por meio da lógica de trabalho capitalista), possibilitando a fruição de uma sensualidade potencializada, que assim como a ideologia é a produção imediata de interesses e significados.

Assim, a arte se constitui como sensualidade tomada forma: forma suprema e mais nobre de tal sensualidade:

Fui arrastado pela onda, aos trambolhões, quase não pisava na terra e o mundo era outro: nada do Recife cotidiano, mas um país boschiano onde se cruzavam peixes, caveiras, um homem de malha com um letreiro na bunda onde estava escrito “Fechado para balanço”, outro com um tridente na mão, outro cavalgando uma vassoura, outro nu metido numa barrica, mulheres vestidas de fitas de seda, mascarados horrendos, pierrôs saídos de Watteau, lá vinha o Urso lanzudo dançando ao som de um pandeiro, o sol queimando tudo e tornando mais irreal aquela mascarada à luz crua, fanfarras anunciavam os frevos e batuques de maracatus faziam agitar as bundas crescidas de mulatas que desciam dos bondes, tudo eram cores, confetes, jetones, serpentinas, os primeiros jatos de lança-perfume perfumavam o ar, os gritos se encontravam e se espatifavam em gargalhadas, bebia-se em boca de garrafas, um negro abraçava uma branca segurando um dos seus seios com a mão branca de unhas sujas, todos desembocavam na Praça da Independência, espalhando-se pelos cantos, formando grupos fechados na dança frenética, esquecidos, perdidos, alheados dos abortos e demissões, possuídos pelo carnaval que escaldava àquela hora, um adolescente de pica branca mijava calmamente na esquina, a cabeça ligeiramente pendida, um negro vomitava tranquilamente amparado por um sarará meio indiferente, enquanto uma loura vestida de verde gritava “Evoé!” e deixava à mostra as axilas peludas, os braços levantados como se quisesse agarrar uma tira de pano pendurada no fio elétrico, o garoto precoce procurando olhar debaixo de suas saias, a cabeça metida entre as pernas, dando-me a impressão de que a mulher o cavalgava; um bloco em verde, amarelo, encarnado e azul fazia sua entrada triunfal na praça e arregimentava todos os bandos, braços entrelaçando-se a braços,

apenas as pernas livres para o frenesi, logo depois haveriam de separar-se para o chá-de-barriguinha, a tesoura parafuso, a folhaseca, muitos sérios de cara em contraste com a alegria de dentro, entregues à dança e à bebedeira, dignos, dir-se-iam indiferentes ao bruaá, mas com a consciência, mas com a consciência de que, somados uns aos outros, formavam a pândega gorda; e eu me sentia um intruso porque somente observava e ria e tinha desgosto ou nojo ou novamente alegria, separando a multidão em indivíduos, era um erro, de repente mandei tudo à puta que os pariu e me deixei possuir pelo espírito da folia emborcando cálices de cachaça que já me formigavam nos pés e não tardou que também bradasse o meu Evoé, aos pulos como um leve bailarino atravessando a praça e pulando para dentro do Munich Bar, de mesas cheias, a orquestrinha de valsas vienenses tocando desajeitadamente frevos-canções para acompanhamento de um moço vaselinado que se esganiçava cantando “Mandei fazer um buquê pra minha amada”, mas ninguém acreditava na amada do efebo e gritava pedindo cerveja, gim, conhaque, chope, todos falando em voz alta, cada um com a sua história, era um monólogo em coro, lá estava LL de bacorinha branca com fita verde, vermelho como uma baeta, gritava ou cantava eu não sabia, só que sua boca fazia de conta, os sons não eram audíveis, não olhava para nada em especial, não me reconheceu quase colado à sua cara, terminando o discurso incompreensível e deixando-se cair na cadeira que, com o peso, virou, levando-o na queda, logo pondo-se de pé com toda a juventude, reconhecendo-me afinal e abraçando-me em cheiro de suor, perfume barato, hálito acervejado, às gargalhadas, os perdigotos arrosando-me a cara, um grito, uma praga um nome feio abafados pela orquestra do bloco que que já transpunha as portas largas, [...] (BORBA FILHO, 1994, 124,125)

Esse *supérfluo* necessário para a continuidade da vida, tão característico da arte e de outras manifestações culturais que nos põem em combate contra a barbárie, serve para que resguardemos nossas liberdades intrínsecas, fugindo dos utilitarismos e dos imediatismos. A calúnia perpetuada pela tirania tem como objetivo fomentar o desamparo que a festa e a arte dissipa. Porém, os tentáculos do totalitarismo não nos permitem viver o desafogo em suas instâncias mais plenas, porque a força do cotidiano, em toda a “necessidade” do trabalho e das obrigações

consegue ser mais forte do que as tentativas de significações feitas pelo festejar. Assim a intuição de Hermilo, ainda em meio ao carnaval, já antecipa o retorno do cotidiano e desse mundo com significados cada vez mais esvaziados:

No domingo, as ruas fervilhavam de manchas coloridas espalhadas em ruas, becos, vielas, praças, donzelas sentadas em capotas de automóveis, donzéis correndo atrás delas com sacos de confetes e rolos e serpentinas, a caçada haveria de repetir-se sem passar daquele jogo; as ondas iam e vinham e as gargantas repetiam marchas: “Esse sonho ideal foi o meu carnaval, a mais linda canção...” Todos ingênuos, vivos, na mais pura alegria onde quer que se chegasse: nos bares e nas mesinhas das calçadas, nos coretos, no meio da rua, com seus cartazes e seus ditos. E até mesmo no baile dos casados, matinal das dez horas num segundo andar da Rua do Rangel, onde fui encontrar LL, embora todos estivessem nus, homens e mulheres, havia a ingenuidade do desafogo. Mal transpus a porta e já me agarravam, despojavam-me das roupas e jogavam-me para o meio do salão onde os corpos suados se esfregavam ao som da música, nem sempre o ritmo era o mesmo na suruba musical mas ninguém ligava para aquilo, ali a liberdade atingia o auge, os atos transformando-se em coisa natural. Minha inibição inicial causou gargalhadas da loura oxigenada nos braços de quem caí, mas com dois porres de lança-perfume eu já entrava em ereção e com o pênis entre suas coxas gingava e adquiria meu próprio ritmo mais sincopado que o do frevo, mais rápido que o floreio das notas, enquanto ela executava sua dança privada, as unhas pontiagudas cravando-se em minhas costas, num movimento de sobe-e-desce, cada um entregue a si próprio. [...] Com poucas variantes os atos se repetiram na segunda-feira, já com a nostalgia da metade do tempo, vez por outra a dura vida chamando-me à realidade: que a quarta-feira chegaria e com ela o comportamento normal das necessidades, a rotina da barba, do banho, das refeições, das obrigações, quais eu não sabia, das coisas sem rumo lógico. Mas ainda na segunda, à noite, encontrei Hildebrande e seu corpo já perfurado me consolou no resto da madrugada, não nos largamos mais e varamos a terça em freges do cais do porto, abraçados nas ruas, na safadeza dos cafés, nos

refugiávamos num pé de escada e nos satisfazíamos às pressas, repetindo a dose em outras ocasiões e em outros lugares escuros, quantas vezes eu já nem mais sabia, só que estávamos flutuando e nos esgotando, nossas forças eram a própria canseira, uma despedida em regra, tudo se acabava, já estávamos na quarta, os últimos bêbados passavam cantando “Vamos chorar, vamos chorar, que amanhã é quarta-feira, acabou-se o carnaval”, e eu, mais uma vez, menina, se queres, vamos, não se ponha a imaginar, desabotoava a braguilha, suspendia-lhe o vestido, um sujeito batia em meu ombro, tome vergonha, Hildebrande nem sequer sentia mais nada, já dormia, sonhava, eu nem chegava a terminar, virava-me de lado, com a sua cabeça em meu ombro mijava-me um pouco d’água sanguinolenta e tentava novamente, em vão, querendo apagar-me, sumir, não ser mais eu mesmo, e na verdade já não era, morria, eu era a morte do carnaval. (BORBA FILHO,1994, 129,130)

Esta “morte” que pressente a chegada de outras calúnias, paranoicas, do totalitarismo getulista: aumenta a sensação de desamparo e danação, de percorrer os lugares achando-se sob a vigilância constante daqueles que o querem pôr a perder. Em tais casos, por mais que a fuga seja a tentativa mais viável, ela redundava em vão por conta do absurdo que a cerca. O totalitarismo é absurdo por natureza e infringe ao corpo social no qual paradoxalmente se sustenta essa perseguição que sempre pode ser chamada de kafkiana. Hermilo percebe isso e sua fuga tenta se amparar em um sentido de realidade que o próprio cotidiano destrói, contraditoriamente fazendo com que sua prisão seja tão natural quanto ridícula em seu *modus operandi* como algo inevitável.

E logo chegou a vez da vergonha cobrir-nos totalmente quando o Pequenino deu o golpe, instalando o Estado Novo, macaqueando os assassinos, decretando a violação do país. Os integralistas, fiéis aos seus chefes estranhos, promoveram uma denúncia coletiva. Fugi para camas de prostitutas durante o dia, que de dia elas não existiam na ordem das coisas, eram aparições noturnas; refugiei-me em pequenos quartos cheirando a urina de meninos, no bairro de São José; acoitei-me com muambeiros do cais do porto em mocambos de Santo Amaro, comendo uma vez por dia, deixando a barba crescer e o sebo invadir minhas partes secretas, que precisava do fedor e das

agulhas na carne, mas eram muitos contra poucos e nos poucos estava eu e lá fui eu. A cena de detenção foi muito natural e cheguei a sentir alívio. Uma manhã clara: saí da minha toca para comer um pão dormido sem manteiga e café ralo no quiosque da esquina e tudo estava sendo engolido segundo as regras quando o tira me agarrou pelo braço.

— Esteja preso.

E sem me largar o braço, o outro em ponto de bala na coronha do revólver, atravessou as ruas comigo, o sol escaldava, caras indiferentes diagnosticavam meu crime. Era um estuprador, um traficante, um maconheiro, um descuidista, diziam as caras, mas amparado por meu disfarce eu podia pensar na importância da solidariedade, menos mal estava que os mortos insepultos e os membros mutilados. O ambiente na polícia em nada mudara, até o pequenino do 45 lá estava, o mesmo que me tratara da vez anterior, só que devia ter sido promovido porque se achava abancado, mais arrogante. Quando lhe trouxeram minha ficha ergueu a cabeça e sorriu:

— De volta, seu merda?

Não lhe dei resposta e ele ficou me olhando com o sorriso aos poucos desaparecendo, substituído por uma expressão má.

— Quando eu falo, quero que me responda.

Inclinou-se um pouco na cadeira de mola e repetiu a pergunta:

— De volta, seu merda?

Concordei com a cabeça, mas ele deu um murro na mesa.

— Fale!

— De volta – respondi. [...] (BORBA FILHO, 1994, 144, 145)

Segue-se, após essa prisão cenas de tortura física e psicológica⁴⁴ que culminam com sua soltura que quase provoca sua morte (ele é jogado do navio-

⁴⁴ Cf. citações às páginas 7 e 8.

cargueiro que funcionava como prisão) e suas peripécias numa empresa de seguro e no curso de Medicina, tudo isso enquanto a Segunda Guerra transforma Recife em uma imensa base militar norte-americana: os forasteiros ocupando espaços e entrando em conflito com os locais. Mas afinal, a velocidade dos tempos acaba triunfando e a influência outrora discreta agora norteia o comportamento de todos. Hermilo sofre mais um malogro amoroso: a sua noiva, colega de curso, o deixara por um oficial americano (do qual engravidara), cai adoentado de tifo, e mais uma vez considera os caminhos não perscrutados pela descrença, o quão danado ele era mesmo enveredando pelo conhecimento, o quanto se transformar em intelectual o colocava como um ser assinalado e perseguido, seja pelos aparelhos policiais do governo, seja por uma força desconhecida e a resposta parece estar sempre na transformação, o renascer por meio do aplacar dos sentidos, a fome do sexo, a saciedade da alma. Um breve retorno à cidade natal parece convencê-lo desse *fado* que persegue os seres humanos desde os tempos imemoriais ao colocá-lo frente a uma paquera de infância, Ruth (uma jovem viúva), com quem depois viria a casar. A luta contra o totalitarismo, então, caracteriza-se não somente como um caminho de vivência, mas de sobrevivências que constituem uma jornada contra esse mal que paira e caça silenciosamente suas presas. Para vencer a calúnia, o aprimoramento do ser se sustenta no alicerce do esclarecimento e da liberdade.

Nesse ciclo de renascimentos que marcam seu caminho, mais adiante, Hermilo procurará, como aluno da Faculdade de Direito do Recife, (na qual ingressa muito mais pela militância artístico-política do que por pendores profissionais, em uma ação em apoio à disseminação do teatro como arte verdadeiramente popular, que se ramifica na luta contra a ditadura getulista, então em colapso), firmar-se como intelectual e artista. A aproximação com gente que comunga de suas ideias faz com que surja uma esperança em seu horizonte, fomentada pelo ativismo que tenta superar a angústia dos anos de calúnia contínua, patrocinada pela ditadura do Estado Novo:

O país se agitava com a redemocratização e a velha escola entrava na luta. Fazíamos comícios nos corredores e nos aliávamos aos políticos que lutavam contra o Pequenino, agitando os bairros operários, distribuindo panfletos, não perdíamos a ocasião de, em qualquer esquina, lançar o verbo contra a ditadura, tudo coincidindo

com o avanço dos aliados em todas as frentes de batalha. Era uma agitação contínua e, ombro a ombro, formávamos; católicos, comunistas, protestantes, indiferentes, oportunistas, agnósticos, tudo numa mesma onda contra a escravidão política; e corríamos listas de adesão que eram impressas em tipografias, clandestinamente, já que os jornais continuavam arrolhados. Quando Prestes foi solto, depois de dez anos de cativo, esperávamos que a arrancada para o poder fosse uma avalanche, mas sua atitude nos desnortou, embora não esmorecêssemos na luta e continuávamos a gritar com o mesmo entusiasmo. Até que veio o comício da Pracinha, a polícia atirando nos manifestantes, Demócrito, o estudante, e Elias, o operário, tombaram em nome da liberdade, a onda cresceu, nada mais poderia detê-la, cada vez estávamos mais afoitos. E de repente, a notícia maior: a capitulação dos alemães, imprensados entre russos e aliados, logo depois os japoneses se rendiam, era o fim da guerra, e quando os americanos começaram a abandonar nossa cidade fiz um discurso em memória de LL. Vencíamos em terras estrangeiras e em terras brasileiras, o Pequenino afastando-se do poder. (BORBA FILHO, 1994, 261)

Ainda assim, a tirania é algo que transcende governos pontuais e figuras personalizadas: assim como a calúnia se assenta sobre a angústia do isolamento; sua faceta mais aguda, a do totalitarismo, se apoia na experiência do desamparo. A preocupação da ação totalitária — diversamente da tirania, que planeja o temor — é gerar o terror que visa a produzir indivíduos que não almejam mais o futuro que se defina por uma ideologia, e que em seu desamparo já não participam do temor da sua própria aniquilação. Hermilo presente tal desamparo em suas manifestações mais primárias, tais como a própria subsistência e as pulsões do corpo materializadas no desejo, seja da força artística seja o poder erótico.

Dividindo-me entre a América Latina e o Teatro do Estudante, entre a angústia do ganha-pão e a obrigatoriedade da luta para me afirmar como artista, eu, sem asas, tinha, à parte, minha vida subterrânea, ainda fiel às minhas origens. Uma parte dessa vida eu a vivia para mim somente, no traçado dos planos e dos sonhos, construindo túneis que me levavam a paragens ignoradas pelos mortais, vez por outra descansando contra a terra úmida e roxa das profundezas,

num silêncio tão total que tinha a sensação de estourar os tímpanos, mexendo em formigas, vermes, cogumelos, mergulhando as mãos em riachos frios ou quentes, escavando os dedos dos pés de onde nasciam fungos avermelhados que eu transportava para a córnea, a fim de que o mundo mudasse de cor, mas logo o jogo me cansava e eu me abstinha sequer de pensar, bastando-me com o deleite da distensão total, ouvindo, apenas, o sangue correr nas veias e a queda das gotículas espermáticas no grande saco depositante. A outra parte da minha vida subterrânea eu a compartilhava com Ruth, misturando meu sangue ao dela, tramando na sombra do quarto nossos entendimentos, com o calor do seu corpo, de todas as partes do seu corpo, numa perfuração sempre renovada, numa exploração de planícies e vales. (BORBA FILHO, 1994, 271)

Sobre tal impotência e desamparo, Hannah Arendt — os quais ela também liga à solidão — nos parágrafos finais de *Origens do totalitarismo* escreve que a experimentação de tais elementos, que era fronteira e específica, passou a ser experiência diária para as massas que se multiplicavam. Seja pela calúnia, como aqui focamos, ou pela coerção que se intensifica cada vez mais para provocar a letargia e a mansidão. A intenção é provocar a sensação de que todos estão contra todos aumentando a sensação de isolamento até para esvaziar a própria capacidade produtiva do isolamento. É a calúnia alimentando a impotência. Segundo Arendt:

As condições em que hoje vivemos no terreno da política são realmente ameaçadas por essas devastadoras tempestades de areia. O perigo não é que possam estabelecer um mundo permanente. O domínio totalitário, como a tirania, traz em si o germe da sua própria destruição. Tal como o medo e a impotência que vem do medo são princípios antipolíticos e levam os homens a uma situação contrária à situação política, também a solidão e a dedução do pior por meio da lógica ideológica, que advém da solidão, representam uma situação antissocial e contêm um princípio que pode destruir toda forma de vida humana em comum. Não obstante, a solidão organizada é consideravelmente mais perigosa que a impotência organizada de todos os que são dominados pela vontade tirânica e arbitrária de um só homem. É o seu perigo que ameaça devastar o mundo que conhecemos — um mundo que, em toda a

parte, parece ter chegado ao fim — antes que um novo começo, surgindo desse fim, tenha tido de firmar-se. (ARENDR, 1990, 531)

De tal forma que o artista sempre trabalhará incessantemente contra a calúnia, sabendo-se sempre alvo dela e da angústia que decorre de seu assédio. Sabe que o domínio público é o local adequado para a excelência humana, local que apesar de constituir-se de aparências, constitui a própria realidade tantas vezes percebida, reconstruída e significada por sua percepção. Esse espaço social sempre demanda a presença dos outros, do público constituído pelos pares do agente de tal realidade percebida e transformada, e que eles mesmos a garantem. Toda essa ação, ainda segundo Arendt⁴⁵ é tudo que os homens fazem, sabem ou experimentam e só fará sentido na medida em que se puder enunciar sobre tais experiências. Pode ser que haja verdades além do discurso, talvez muito relevantes para os homens em sua singularidade: ou seja, para o homem na medida de suas potencialidades de ser o que se é, não necessariamente ainda dentro do âmbito do político, que se concretiza no homem em sua pluralidade, como agentes neste mundo no qual a experimentação só pode ser significada e percebida quando há a possibilidade de entendimento, interação e compreensão. Tais fundamentos dão base às três instâncias explicitadas por Arendt, na *vita activa*: o *trabalho*, a *obra* e a *ação*, que são facilmente encontradas no romance hermiliano. Assim temos o trabalho como a atividade que está ligado ao processo biológico do corpo humano, marcado pelo crescimento espontâneo, metabolismo e o declínio posterior estão corresponde às necessidades vitais produzidas e fornecidas ao processo vital pelo trabalho: desta forma a condição humana do trabalho é a própria vida. A obra, segundo Arendt:

[...] é a atividade correspondente à não-naturalidade [*unnaturalness*] da existência humana, que não está engastada no sempre-recorrente [*ever-recurrent*] ciclo vital da espécie e cuja mortalidade não é compensada por este último. A obra proporciona um mundo “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro de suas fronteiras é abrigada cada vida individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas

⁴⁵ A condição humana, Prólogo.

elas. A condição humana da obra é a mundanidade. [*wordliness*].
(ARENDR, 2014, 9) (grifos originais)

Hermilo vivencia esses três elementos porque sabe que se constitui como agente de uma mudança, ainda que primária, do mundo pelo qual transita. Representa, entre os elementos que marcam sua arte, seja a tragédia e os outros componentes do drama para representar a si mesmo e o mundo, a partir de sua angústia em manter-se vivo e exercer sua potência. A luta contra o mal requisita a ação somada à obra para escapar do desamparo e as incertezas proporcionados pela busca desenfreada pela sobrevivência. A destruição da *vita activa* é o objetivo do Estado totalitário, que com a calúnia, tendo em vista a impotência do cidadão em levantar-se contra ela. Ao Estado totalitário interessa a efemeridade, o diluído, tudo que possa permanecer como foco de questionamento de suas práticas, uma vez que a *vita activa* propõe, por meio da obra e da ação, a eternidade e a imortalidade, que acabam tornando-se, justamente, armas contra o desamparo e a calúnia.

A calúnia é uma contínua afronta à liberdade democrática e visa esvaziar a *vita activa* de significados úteis que possibilitem o exercício da potência. No caso do artista e intelectual que Hermilo é, a obra se configura como a forma que o cidadão encontra para significar-se e significar o mundo ante ao desmoronar-se frente à calúnia, tentando mostrar que a impotência funciona como motor de um conceito de felicidade imposta para instalar a letargia entre a massa da sociedade. Mas ele sabe que tal ação, longe de significar a paz, provoca justamente o inverso, uma vez que a arte, obedecendo sempre a critérios muito subjetivos de fruição, não é a princípio algo necessário ou útil. O exercício, não somente da *victa activa*, em seu significado mais restrito — o da participação da vida pública e política, somada à obra provoca a eterna inquietude. Aqui, o que é indizível, ou que mais se aproxima dele, só nos mostra que a ação trágica está reservada aos humanos, por mais que o narrador busque alguma, improvável, deidade que possa imputar alguma espécie de culpa. Ao longo da tetralogia Hermilo põe em jogo essa dicotomia do ser trágico, ora afortunado, ora se debatendo no fundo do poço para se reencontrar no mundo. À essa força cósmica ou telúrica, soma-se agora o poder desse Estado que penetra por todos os lugares e entrelinhas em sua busca em tornar-se a única totalidade possível. A angústia da danação é a angústia de alguém que se reconhece caluniado e encaminhado para a aniquilação por compreender que suas

potencialidades serão controladas até que feneçam por completo. O peregrinar do homem trágico então se assemelha ao desse homem moderno que, munido de suas forças intelectuais e disposto a canalizá-las na luta contra esse mal que surge como o inimigo imaginado por Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da História*: o inimigo que nunca cessa de vencer. Assim como uma personagem grega, quando da proibição do Partido Comunista pelo governo “democrático” do General Dutra, Hermilo é forçado ao ostracismo pelas autoridades que o consideram um elemento perigoso e assim ele descreve sua sensação em ter de abandonar sua Hélade particular:

E que diabo iria eu fazer, em que canto da terra me meter? A cabeça girava. Sem mais palavras deixei o gabinete de Costa e fui andar pela cidade, nenhuma solução me ocorria, o choque iria ser tremendo para Ruth, uma resolução daquelas partira, com certeza, do general e dele tudo se poderia esperar. Eu não tinha vocação para mártir, quem sabe até mesmo para defunto. E as ruas me pareciam, àquela hora da tarde, túneis povoados por seres estranhos que me conduziam a paragens desconhecidas, onde o bote de uma fera estaria preparado, onde um punhal me rasgaria as carnes ou uma bala se aprofundaria no meu corpo. Eu andava sem ver, em névoa, indiferente ao colorido que sempre me encantava na cidade tropical que eu aprendera a amar a custo de tanto vagar por suas ruas noturnas, becos, praças, cais, areais, pontes, sobrados e casas pobres, conversando com centenas de homens e mulheres, anônimos, cada um com a sua história formando a história secreta do Recife, marcada pelo humano e o pó das coisas simples e trágicas. Já sentia a saudade dos seus frutos e dos seus mariscos, celestes guaiamuns azulados, antediluvianas lagostas, arenosas unhas-de-velho, cajú seios de deusas adolescentes, mangas verdes ou vermelhas de sumo indígena, mangabas destiladas com a lama dos mangues onde também se encontravam os peludos e ingênuos caranguejos irrealistas. Expulsavam-me da cidade que eu aprendera a amar dentro de sangue e pus, safadezas, vaginas, crimes a faca, afogamentos, fome, bebedeiras, surubas, igrejas, peixes, tipos, quitutes, água e fogo; onde o paradeiro? Cada fase da minha vida terminava com uma expulsão, cada vez mais para longe, terminaria

com antípodas, de cabeça para baixo no infinito, no meu mundo de até então eu estava tão ereto quanto uma palmeira imperial e meus cabelos pretendiam acariciar nádegas de anjos. Era expulso sem remissão pelos deuses da hora, paramentados de dragonas e espadas, na repetição de um ritual ridículo em batidas de calcanhares, continências, esporros. A raiva me subia como uma quente e amarga onda, mas nada havia a fazer, tinha de tragá-la e deixar que envenenasse órgãos e sentidos, voltava-me para a tranquilidade da família e adquiria uma responsabilidade. (BORBA FILHO 1994, 305,306)

Esta responsabilidade maior transcende a mera responsabilidade pessoal oriunda das obrigações corriqueiras para com a família e a sociedade: corresponde, principalmente, à consciência do artista para com a sua ação dentro dessa mundanidade e do quanto ele tem de compreender que sua permanência ou não no mundo vai além da existência física. A necessidade da obra, do comprometimento com a arte e da sua relação com a realidade, ainda que na maioria das vezes ela esteja bem distante do utilitarismo cotidiano, se impõe à medida que a luta contra a ordem das coisas aumenta. Porque esse inimigo sempre lembrado por Benjamin está sempre empenhado em tornar nulos aqueles que o questionam: a calúnia pega a todos aqueles que atinge com a intenção de torná-los inexistentes em vida. Como bem anota Hermilo no final do romance, antevendo sempre o recomeço que o tempo cíclico que ele constrói para si, com as idas e vindas marcadas sempre com a força do nada que deve ser sempre reconstruído:

O avião roncou, tomou posição, acelerou os motores, disparou e eu me vi cortando as nuvens, não mais com as minhas próprias asas, mas no bojo dum aparelho em aço e alumínio, reduzido à mísera condição de fugitivo, tudo para trás, à frente eu só enxergava o céu azul; a cidade, embaixo, desaparecia rapidamente, entrávamos no mar, eu me desfazia em frio, metal, ruído: um zero. (BORBA FILHO, 1994, 306)

A reconstrução, a partir de uma estaca zero de um homem reduzido ao nada, dá-se sobretudo como uma espécie de *gênesis* repetida, em que a festa, compreendida como a celebração da própria vida, em seus atos de nutrição e prazer, fecundação e multiplicação; fruição e observação. Por mais que também se

repetissem as perseguições, as torturas, o mal, a pulsação da beleza e do amor seriam sempre as armas empunhadas para confrontar essa força nulificadora e fazer do ser humano muito mais do que um zero eternamente repetido.

6.3 CONTRAPONTO

A tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência* abarca não somente um arco da vida pessoal de Hermilo, mas sobretudo como ela se movimenta em ciclos que não conseguem se livrar da presença do mal transformando tudo em sombras. De uma ditadura a outra — seja a de Vargas, seja dos militares — os tempos sombrios, de cíclicos passam a perenes. E o mundo se derrama em estranhezas, como a tentar dar suporte àqueles que passam a errar em fuga de quem os persegue gratuitamente. Estranheza como um lugar parado no tempo como o castelo do Conde, estranheza como a de perceber as mudanças do amor e do quanto os ciclos parecem colocar datas de validade no que parecia eterno.

Em *Margem das lembranças* a narrativa aproxima-se dos romances de educação, mas Hermilo introduz o elemento mágico e místico como um diferencial, tentando recuperar o cósmico em relação à turbulência do cotidiano. Da descoberta do sexo, da arte, à certeza de sua inserção no mundo de forma integral — e ter de pagar as consequências por isso —, na compreensão do bem e do mal e do quanto não há maniqueísmo, mas humanidade. Embora constate isso já no primeiro romance, aos poucos o próprio mundo trata de abrir essa exceção, que se torna regra a partir do momento em que as ditaduras se instalam e elas mesmas deduzem esse mundo dicotômico e começam a desenhar o que é bom e o que é mau, o aceitável e o inaceitável, o recatado e o indecoroso. A Hermilo o mundo já será aquele mundo do explícito e do escondido: a distância entre o público e o privado será a exata medida daquilo que nos forma como seres integrais, com nossas virtudes, taras e perversões. Muito além do sexo como tentativa desenfreada de libertação, mas também como moeda corrente da chantagem, do vício e da hipocrisia. Há prisões mais sutis do que aquelas feitas de celas físicas.

Mas ainda assim, essas celas o perseguem pelo que se é, e o que o estado de exceção não admite. Por isso a cena da explosão carnavalesca em *A porteira do*

mundo e o quanto de desafogo que ela representa em meio à austeridade e do culto ao trabalho empreendido pela ditadura Vargas. O homem é maior do que o trabalho, mas por outro lado o trabalho em sua concepção de *labor* é o que faz com que Hermilo se sinta vivo. Por isso em *O cavalo da noite* a apresentação de seu começo como autor de romances e a retomada de sua carreira como encenador e do quanto isso é libertador, não somente para ele, mas a todos aqueles que o rodeiam. É o seu romance mais tranquilo, embora não o livre das tentações do sexo que atentam contra a sua monogamia até então consolidada. *O cavalo da noite* é a descrição de um exílio forçado, dentro do próprio país, que acaba sendo produtivo até onde dá. São Paulo é a materialização de um mundo racional onde a objetividade é a tônica, bem diverso do mundo mágico no qual Recife ainda se constitui e para o qual retorna para sua ventura e sua perdição.

O mundo em *Deus no pasto* é aquele no qual se pressente todos os finais de ciclos e o quanto de dor isso provoca: seja a dor da separação daquela a quem considerava seu grande amor (Rute), justamente por encontrar o amor de sua vida (Leonarda); seja pela dor por sua prisão e tortura. Aos poucos o desmoronar das coisas parecem dizer que a destruição cederá lugar a um novo mundo, mas nem tão auspicioso assim. Um lugar no qual a morte, a traição e a vivência do cotidiano estará terrivelmente comprometido. Os tempos sombrios, descobrimos, não são tão cíclicos e são mais perenes do que imaginamos. Cada vez mais entendemos o quanto não temos desenvoltura alguma para vivermos neles, transitando entre a estupefação do viver e o medo da morte. A afinidade que *Margem das lembranças* guarda com o último romance da tetralogia está justamente em fundar um pensamento de aprendizado frente às vicissitudes da vida. Paradoxalmente, para Hermilo, o renascimento de si como homem e ser cósmico redundará em rompimentos e prisões.

Para tentar escapar das mais diversas prisões, Hermilo dá lugar à outra sequência de vozes, que tentam, senão ordenar, mas jogar luz por esse mundo perdido. Não somente a voz do Conde, mas a voz bissexual de Lúcio Ginarte, seu amigo professor da Universidade, argentino que se descobre nos recônditos de Recife, a voz de seus companheiros de teatro, de Leonarda, que se torna sua segunda esposa. Para a luta contra os tempos sombrios é necessário, ainda que pateticamente, extinguir o silêncio.

Essas vozes, mais do que os outros romances da tetralogia, sintetizam o caminho percorrido por Hermilo desde a sua adolescência em Palmares: ciente da sua formação como intelectual, cumpre um desajeitado destino amoroso, que surge a partir da dor da separação e da redescoberta de um novo caminho; um caminho de integridade política como libertário, muito além dos meros partidarismos e cumprindo uma agenda muito pessoal, ainda que com afinidade a outros pares. Compreende que o mundo rasteiro do cotidiano, de burocracias e trabalhos, é apenas uma faceta da subsistência e das quais é praticamente impossível ver-se distante. No mais, há as entrelinhas de místicas e de tempos que se interpenetram, tempos os quais estão longe do assédio do mal e que Hermilo e todos aqueles que se entregam verdadeiramente para a construção e compreensão de realidades diversas se dedicam para tentar recuperar um mundo em contínuo desaparecimento.

A tangibilidade desse mundo, materializado na ação teatral ou nas idas e vindas da poesia e na ressignificação da realidade pela prosa é uma afronta ao estado de exceção de qualquer tipo, pois o controle totalitário não admite outras visões de mundo além de sua própria interpretação. O imaginário deverá atender aos trâmites do poder e qualquer ponto fora da curva será interpretado como subversão, pornografia, imoral; algo que deverá ser solenemente extirpado para que a “sociedade” permaneça “íntegra”. Logicamente, todo estado de exceção leva a um estado de embrutecimento desta mesma sociedade a qual se propõe salvaguardar. O embrutecimento gerará a violência, e ao conseqüente empobrecimento da vida como um todo. É na aridez dessas veredas onde o pensamento subsiste na tentativa de ver-se ainda criativo em sua luta contra o silenciamento.

De espectador da tortura (nas primeiras páginas de *Margem das lembranças*) à condição de torturado, resta a Hermilo a imagem do deus bovino pastando enquanto sente na boca a sede do encarcerado. Não deixa transparecer se a imagem é de esperança ou é uma visão irônica ou assustada de, enquanto o mundo se convulsiona em ditaduras e guerras, está lá o deus indiferente ruminando seu próprio eu. Mas é emblemática essa imagem pois pretende nos dizer que, apesar de tudo, dos militares, dos opositores, de todos os conflitos e mortes, de dores e agonias, o mundo estará lá, materializado na figura de um deus que pasta alheio a

tudo que acontece ao seu redor, por considerar, talvez, que foi ter criado o cosmos, não tem mais responsabilidade alguma com o que deixou nele.

O que aumenta ainda mais a angústia de quem precisa reconhecer que, se o mundo é irremediavelmente humano, não há como requerer mais intervenção divina para a permanência futura de um estado paradisíaco senão em fábulas e utopias. O paraíso de uns será fatalmente o inferno dos outros e os tempos sombrios alicerçam-se neste conflito eterno de sonhos e frustrações. Logo, a dialética do silêncio não há como vingar em um cosmos dessa natureza: porque o alarido é enorme, de ambos os lados. A voz que rebate os gritos ensandecidos dos que defendem o estado de exceção tem de ter a perspicácia de se manter sóbria e equilibrada, algo tremendamente complicado em se tratando de uma paisagem que parece desmoronar como situação cotidiana e gerar apatia e conformismo. A ideia de que a arte tem de se posicionar contra a tirania é legítima, e Hermilo sabe disso; porém sabe que, também, qualquer tentativa de aliar a arte às boas intenções é algo vão, pois ela não pode desprezar sua própria negatividade. A arte está colocada no limite entre remédio e veneno e o que outrora poderia soar como esclarecedor, muitas das vezes, há que parecer um enigma, e essas nuances nem sempre são percebidas, notadamente quando se oferece a arte como panfleto político. O mundo que Hermilo quer erguer já está erigido em outra instância, da arte popular, que mais sagazmente do que aquela outra, acadêmica e erudita, percebe as desventuras do bem e do mal porque está situado naquele patamar do totêmico, do mítico, dos arquétipos. O mais libertador disso é entender o desaforo do carnaval, a importância da vida boêmia, reconhecer-se pai e amante, professor e canalha, observador que se sabe observado e precisa construir palcos para tentar fugir à vigilância de outros tipos de canalhas, mais comprometidos com as brutalidades de uma realidade que tenta eliminar com a pluralidade de pensamento em nome de uma falsa liberdade que vai salvar o mundo do mal.

E acaba agindo em função dele.

A tetralogia do Cavaleiro da Segunda Decadência demonstra que esses mundos todos estão próximos de desaparecer também. Como já falamos no capítulo referente a Graciliano, o romance está sempre ligado a esses desaparecimentos aos quais o mundo está irremediavelmente predestinado. A diferença é que há sempre

um conflito tremendo entre o silêncio das indizibilidades e a necessidade do alarido. O seu mundo é aquele que não pode prescindir dos gritos de protesto e nem silenciar os que brotam das prisões. Este mundo deve certamente ser convidado a desaparecer, mas quando ele aparece e deixa marcas, a memória deverá sempre ser revolvida para ser entregue àqueles que não o viveram para que justamente não haja outros silenciamentos mais cruéis, nem prisões, nem torturas.

A arte certamente não se alimenta (somente) com as boas intenções, mas ela pode nos fazer lembrar de lutar contra aquelas que se apresentam como tal, mas estão a serviço justamente de uns poucos que, conscientemente, sabem que provocarão o surgimento de mais gritos doloridos.

7 A MEDIDA EXATA DA CÓLERA — A PASTORAL ESCAPISTA DE RADUAN NASSAR

7.1 AS TREVAS QUE PRODUZIMOS

A história conhece muitos períodos de tempos sombrios, em que o âmbito público se obscureceu e o mundo se tornou tão dúbio que as pessoas deixaram de pedir qualquer coisa à política além de que mostre a devida consideração pelos seus interesses vitais e liberdade pessoal. Os que viveram em tempos tais, e neles se formaram, provavelmente se inclinaram a desprezar o mundo e o âmbito público, a ignorá-los o máximo possível ou mesmo a ultrapassá-los e, por assim dizer, procurar por trás deles — como se o mundo fosse apenas uma fachada por trás da qual as pessoas pudessem se esconder —, chegar a entendimentos mútuos com seus companheiros humanos, sem consideração pelo mundo que se encontra entre eles. Em tais tempos, se as coisas vão bem, desenvolve-se um tipo específico de humanidade.⁴⁶ — Hannah Arendt

Podemos começar a refletir acerca das palavras de Arendt justamente neste tipo específico de humanidade que floresce nos tempos sombrios pelos quais o mundo passa em ciclos repetitivos. Tempos que cada vez mais vão se perenizando: a sazonalidade das trevas parecer ser algo tremendamente palpável, quando vamos nos distanciando das utopias, a Idade de Ouro é apenas uma lembrança mitológica. Os tempos difíceis colocam momentos distintos da História frente a frente em termos de comparação de escuridão e fica claro identificar o quanto são semelhantes em seus contextos. O que vai se diluindo, entretanto, é a forma como o Poder tenta dar a falsa impressão de que tudo está bem e aqueles que se revoltam com a falsidade da paz. Então o estado de exceção, agora sutilizado com a seu verniz democrático, larga mão de seu aparato de violência, e sem sutileza alguma, parte contra aqueles que estão longe do conceito tacanho de “gente de bem”.

⁴⁶ Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing. In: Homens em tempos sombrios, Companhia das Letras, 2015, 19.

Logo, ou somos absorvidos por essa falsa paz — uma paz tensa que se imiscui por meio da obnubilação do senso crítico, pela paralisia e apatia políticas ou pela ilusão de uma estabilidade provocada pela disseminação do consumo — ou a questionamos frontalmente, na tentativa de demonstrar as frágeis bases de uma realidade assim apresentada. A narrativa política contemporânea⁴⁷, ainda mais do que no passado, está assentada em ficcionalizações das mais diversas, dispostas a construir mitos, tradições e práticas por meio de uma forte massificação. Dispondo um claro limite entre os que aceitam tal construção e quem as nega, o estado de exceção buscará o silenciamento destes últimos pela intimidação sistemática, utilizando-se de um sufocamento paulatino das vozes dissonantes, demonstrando a inadequação de quem questiona. A realidade dos não conformistas passará então da esperança em um futuro melhor ao medo da perseguição e afinal cederá à cólera, pelo desencanto com o mundo com o qual se defrontam agora.

Lessing, de acordo com Hannah Arendt:

Uma vez, quando tentava explicar a si mesmo a fonte do “prazer trágico”, disse que “todas as paixões, mesmo as mais desagradáveis, são, como paixões, agradáveis”, pois “nos tornam [...] mais conscientes de nossa existência, fazem-nos sentir mais reais”. Essa frase lembra extraordinariamente a doutrina grega das paixões, que incluía a cólera, por exemplo, entre as emoções agradáveis, mas situava a esperança, juntamente com o medo, entre os males. Essa avaliação, exatamente como em Lessing, baseia-se em diferenças de realidade; não, porém, no sentido de que a realidade é medida pela força com que a paixão afeta a alma, mas antes pelo tanto de realidade que a paixão a ela transmite. Na esperança, a alma ultrapassa a realidade, tal como no medo ela se encolhe e recua. Mas a cólera, e sobretudo o tipo de cólera de Lessing, revela e expõe o mundo, tal como o tipo de riso de Lessing em *Mina von Barnhelm* tenta realizar a reconciliação com o mundo. Tal riso ajuda a pessoa a encontrar um lugar no mundo, mas ironicamente, isto é, sem vender a alma a ele. O prazer, que é basicamente a consciência intensificada da realidade, surge de uma abertura apaixonada ao

⁴⁷ Referimos-no à construção do imaginário político e como eles são apresentados em narrativas lineares, ficcionalizados dentro de suas próprias estruturas, não à ficção que trata de temas políticos em si.

mundo e do amor por ele. Nem mesmo o conhecimento de que o homem pode ser destruído pelo mundo diminui o “prazer trágico”. (ARENDR, 2015, 13)

Raduan Nassar não apela para o riso, como Lessing: a procura pelo *prazer trágico* que seu narrador deixa transbordar ao longo do romance aponta para um caminho inverso, uma tentativa não de reconciliação, mas de rompimento com o mundo, uma vez abandonada a esperança e com o medo devidamente disfarçado. Às trevas produzidas pelos outros — materializadas nos *anos de chumbo* da ditadura civil–militar instituída em 1964, *Um copo de cólera* (cuja publicação foi adiada por oito anos, justamente devido a questões políticas) apresenta as trevas produzidas pelo narrador para repensar essa realidade distanciada das expectativas utópicas, esquivando–se do medo e destilando sua cólera para tentar encontrar outro lugar em outro mundo, desajeitadamente imaginado como exílio, mas que é incapaz de evitar a angústia do mundo exterior.

Parafraseando Arendt em sua fala sobre Lessing e sua lembrança da teoria grega das paixões, a cólera do romance nassariano aparece dentro de um contexto no qual os discursos da resistência à ditadura estavam em conflito, perdidos entre a afamada esterilidade da teoria e os supostos equívocos da prática. Assim, disposta em um terreno positivo, a angústia de um debate feroz sobre o qual se assenta a narrativa, apresenta metaforicamente a necessidade de os lados que enfrentavam a repressão se encararem mutuamente e tentarem afinar seus discursos e práticas. Porém, tal afinamento estará no limiar das impossibilidades por conta dessas paixões transbordantes e cruelmente dissonantes. Contraditoriamente afins por conta de dubiedades nem tão óbvias, de falas paradoxalmente próximas apesar dos gritos de ordem e da própria disposição delas no teatro dos acontecimentos provocarem a ilusão do dissenso, mas, em várias tragédias e farsas depois, mostrarão que são perigosamente faces de uma mesma moeda.

Mais uma vez o mal comparece como algo que incute a paralisia às pessoas e as obriga à fuga e à incerteza. Desta forma o caminho, ao invés de procurar a luz no fim do túnel, se faz em meio à escuridão e tateando nele as personagens não tentam mais encontrar saídas. O que seria uma fuga para um lugar de apaziguamento redundava em fracasso porque, por mais que se vislumbre a

possibilidade de que as vidas se iluminem no refúgio ideal as trevas estão por toda a parte. Isso impossibilita a visão de que o mundo poderia ser reconstruído — aliás, hipótese nunca levantada pelo narrador, que por sua índole demonstra já sua descrença —, mas ainda assim busca a fachada de seu refúgio para a busca de um entendimento que logo se mostrará problemático. As fachadas mostram-se frágeis e a ilusão da conciliação se desfaz pelas coisas mais banais, devidamente temperadas com boas doses de ódio, orgulho, narcisismo e intolerância.

A banalidade do existir e a superlativização dos atos cotidianos são a tônica de *Um copo de cólera*. Ora, entre a naturalidade de tais atos e a percepção de que cada um, por mínimo que seja, irá nos dizer mais acerca de nós, o saldo de tal compreensão remeterá claramente à nossa responsabilidade pessoal da nossa vivência em épocas cujos efeitos desmantelam nossa visão das coisas. A responsabilidade por acender ou apagar luzes parece-nos algo fugidio, mas ao mesmo tempo é algo que tangencia nossos momentos mais imediatos. Do imediato ao demorado vemos em *Um copo de cólera* o instante celebrado como o imediato demorado de uma época na qual as pessoas, no desejo de tomarem uma postura profunda em relação à realidade, percebem-se virtualmente rasas frente às exigências da própria época.

A dor da consciência do existir e de possuir uma responsabilidade quanto a isso, e na ação que lhe é pedida por tal consciência, deixa todos à flor da pele, estupefatos com esse cotidiano de várias facetas, mas que ao final só corresponderá a sombras, a relógios que estarão sempre atrasados com a necessidade da sincronia dos instantes. Instantes repletos de incompreensão, de um ar repelente que assoma o espaço e sufoca as pessoas. Alimenta a efemeridade, essa rachadura dolorosa no tempo que temos de admitir a contragosto na nossa vã certeza de que as coisas podem durar. Nosso único consolo é de que tal situação é aplicável a todas as outras situações. Até as trevas são efêmeras. Porém até elas se dissiparem, nossa existência estará algemada aos tempos do desacerto e da incerteza. Dos descontroles. Do mal que nos cerca. Da cólera que nos porá em explosões e náuseas. Das banalidades sempre a se repetir.

Em tempos sombrios existir já é uma coisa banal.

7.2 MINÚCIAS DE UMA PASTORAL MALOGRADA

“Hosana! eis chegado o macho!

Narciso! sempre remoto e frágil,

rebento do anarquismo”⁴⁸

Em sua tentativa de refugiar-se de um mundo que a linguagem esconde, o narrador de *Um copo de cólera* vai para sua casa de campo, chácara onde nunca se refere diretamente à situação política do mundo exterior — mais precisamente a brasileira dos chamados *anos de chumbo*, o mal é a justificativa de seu exílio voluntário. À maneira de uma *pastoral*, só que malograda, podemos perceber, ainda que embrionariamente, os elementos básicos: *locus amoenus*, *aurea mediocritas*, *inutilia truncat* e o *fugerem urbem*. Porém, permanecem antes como tributárias do gênero do que necessariamente um modelo. A galanteria dos pastores árcades cede lugar à uma linguagem vulgar e deveras mesquinha, repleta de palavrões e rompantes, muitas vezes titubeante quanto à sua própria validade, dado ao choque de realidade com o narrador se depara com a “intrusa” do mundo exterior, sua amante.

Ele, como narrador, mantém-se incógnito e mantém inominada a sua musa, jornalista pequeno-burguesa com quem mantém uma longa discussão. Se ela o acompanha, ainda que na qualidade de visitante, em seu exílio. Diversamente dos pseudônimos pastoris, prefere o anonimato, que não impede que o arremedo de pastor e sua musa se amem violentamente, como uma tentativa desesperada de esquecerem-se do mundo do Lá-Fora, que se é tenebroso, o seu lugar de acalanto, na esperança de ser algo luminoso, não consegue livrar-se de penumbras e hiatos:

E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro, e logo que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço, e assim que entramos nele abri as cortinas do centro e nos sentamos nas cadeiras de vime, ficando com nossos

⁴⁸ Segunda epígrafe do romance, retirado dele mesmo.

olhos voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou “que que você tem?”, mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, o pensamento solto na vermelhidão lá do poente, e só foi mesmo pela insistência da pergunta que respondi “você já jantou?” e como ela dissesse “mais tarde” eu então me levantei e fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás), tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse, eu só sei que quando acabei de comer o tomate eu a deixei ali na cozinha e fui pegar o rádio que estava na estante lá da sala, e sem voltar pra cozinha a gente se encontrou de novo no corredor, e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto. (NASSAR,2001, 9, 11)

O *desencantamento do mundo* constatado por Max Weber provocou, segundo Jean Delumeau⁴⁹ uma pane do imaginário paradisíaco. Para nós, mais do que o progresso científico-tecnológico e o enfraquecimento do pensamento religioso do Séc. XIX, tal desencantamento adquiriu novas feições ao longo do século passado, sobretudo por conta da fragilidade dos sistemas econômicos e do pensamento democrático, frequentemente acossado pelos pensamentos reacionários e pela violência efetiva dos seus partidários. O espaço do narrador apresenta-se como algo que, por estar já desencantado, não consegue impedir que os ecos das vozes do mundo exterior venham lhe assombrar justamente porque ele se coloca em uma posição de questionador individualista que não admite ser interpelado. E ser interpelado significa ser *atrapalhado, interrompido* segundo a etimologia da palavra. Pretendendo ser uma voz que interpreta e descreve o mundo ao seu modo, o

⁴⁹ *O que sobrou do paraíso? cap. 29, 459 e ss*

narrador despreza o espaço limítrofe, lacunar onde as vozes se encontram: tentando preenche-lo, seja com a raiva ou com o sexo.

Se o Paraíso é o lugar onde o Mal não adentra, temos de lidar com o fato de o espaço paradisíaco primordial, o da tradição judaico-cristã é em si um lugar falho, posto que é nele que ocorre o pecado original. Toda e qualquer ideia de um lugar de harmonia eterna, depois disso, cai no terreno da utopia, de um lugar a ser reconquistado, que o pensamento teológico dá conta de que o mal não voltará a morar lá, apenas com a assertiva de que a humanidade será purificada no Juízo Final. Fora disso, qualquer pensamento de paraíso terreno cairá no fracasso. A pastoral, de tradição pagã, está livre de tais influências, porém sua *releitura* por Nassar mostra que qualquer mundo idealizado na modernidade não está a salvo da influência externa. Um dos elementos do gênero, a total predominância da voz masculina, que canta à sua inspiradora as vantagens deste refúgio e da fruição do prazer erótico num eterno *carpe diem*.

Desajeitadamente o narrador vê-se impossibilitado de construir esse lugar idílico e por sua própria rudeza — ou narcisismo — descreve a noite de amor e no dia seguinte, por conta de um formigueiro que estava destruindo a cerca-viva, explode contra os empregados, enquanto a namorada apenas observa. Ainda aí, e em grande parte do romance, a voz dela é indireta, como se somente ele pudesse enunciar a palavra. A “realidade do discurso”, como lembra Benveniste, é singular, e a do narrador em *Um copo de cólera* quer a todo custo manter-se dono da enunciação. Por mais que se esforce, ainda que indiretamente a voz dela precisa se fazer presente e apresenta seu começo de interpelação, o suficiente para tornar o discurso do eu trôpego e problemático, ainda que use da vulgaridade e do sarcasmo para tentar salvar-se:

[...] largando ainda vigorosas fagulhas pelo caminho, quando notei que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a bundinha dela recostada no para-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada, o vestido duma simplicidade seleta, a bolsa pendurada no ombro caindo até as ancas, um cigarro entre os dedos, e tagarelando tão democraticamente com gente do povo, que era por sinal uma de

suas ornamentações prediletas, justamente ela que nunca dava o ar da sua graça nas áreas de serviço lá da casa, se fazendo atender por mim fosse na cama ou pela caseira no terraço, deixando o café só a meu cargo na falta da dona Mariana [...] ela não só tinha forjado na caseira uma plateia, mas me aguardava também c'um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara, e como isso não bastasse ela ainda por cima foi me dizendo “não é para tanto, mocinho que usa a razão”, e eu confesso que essa me pegou em cheio na canela, aquele “mocinho” foi de lascar, inda mais do jeito que foi dito, tinha na observação de resto a mesma composta displicência que ela punha em tudo, qualquer coisa assim, no caso que beirava o distanciamento, como se isso devesse necessariamente fundamentar a sensatez do comentário, e isso só serviu para me deixar mais putto, “pronto” eu disse aqui comigo como se dissesse “é agora”, eu que ficando no entrave do “mocinho”, podia perfeitamente lhe dizer “fui mais manipulado pelo tempo” (se bem que ela não fosse lá entender que vantagem eu tirava disso) [...] (NASSAR,2001:33,34)

A voz como expressão da angústia continua sendo um elemento construtor de abismos, mas o narrador, ao enunciar uma voz que não a sua, acusa a invasão dessa lacuna. Os argumentos⁵⁰ que ele recebe da amante o jogam mais nas trevas no que propriamente na estrada do esclarecimento, dada sua falta de reflexão. E correr numa estrada de mão dupla no meio da escuridão é o seu apuro, pois sabe que não pode desprezar a possibilidade, ou quase certeza, do choque.

Antes de preocupar-se em nomear-se, seu próprio nome é dispensável (como o dela), o narrador vê-se desnudado aos poucos pela retórica da jovem, que o identifica não como o ermitão fugitivo de um mundo atroz, mas como membro da *ralé*⁵¹, com pensamentos padronizados de um senso comum oriundo do mundo exterior que ele tanto despreza:

[...] foi então que ela, com a mão ainda na maçaneta, deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou

⁵⁰ Argumento deriva de *argumentum*, que vem do tema *argu*, que é encontrado, por exemplo, em *argentum* e que significa “esplendor, clareza. *Arguo* originalmente significa “faço brilhar, clareio, abro um caminho para a luz”

⁵¹ Cf. citação de *Origens do totalitarismo*

de novo espontaneamente em cena, me dizendo com bastante equilíbrio “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulsivo, eu só sei que essa foi no saco, e não era o meu saco que devia ser atingido, disso eu estava certo (apesar de tudo), estava solidamente certo de que minha raiva se resgatava na fonte, “você me deixa perplexa” ela ainda comentou com a mesma gravidade, “perplexa”, mas segurei bem as pontas, fiquei um tempo quieto, me limitando a catar calado duas ou três achas do chão, abastecendo com lenha enxuta o incêndio incipiente que eu puxava (eu que vinha — metodicamente — misturando razão e emoção num insólito amálgama de alquimista), afinal, ela ainda não tinha entrado no carro, eu a conhecia bem, ela não fazia o gênero de quem fala e entra, pelo contrário era daquelas que só dão uma alfinetada na expectativa sôfrega de levar uma boa porretada, tanto assim que ela, na hora da picada, estava era de olho na gratificante madeira do meu fogo, de qualquer forma eu tinha sido atingido, ou então, ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía, eu que dessa vez tinha entrado francamente em mim, sabendo, no calor aqui dentro, de que transformações era capaz (eu não era um bloco monolítico, como ninguém de resto, sem esquecer que certos traços que ela pudesse me atribuir à personalidade seriam antes características da situação), mas eu não ia falar disso pra ela, eu poderia, isto sim, era topar o desafio, partindo p’rum bate-boca de reconfortante conteúdo coletivo, sabendo que ela, mesmo ansiosa, não desprezava um bom preâmbulo, era só fazer de conta que cairia na sua fisga [...] (NASSAR,2001,38,40)

O solapamento das bases do que poderia ser um “romance pastoral” que sobrevive ao seu modo até o segundo capítulo, no qual sua voz dispende toda a energia sobre o corpo da amante, se dá uma vez que a sua própria explosão de cólera destrói seu ideal de eremita. A única possibilidade que lhe resta é pensar no lema árcade *Et in Arcadia ego*: como ambiguidade da morte do seu eu, da sua voz que fechada em suas sombras tenta contra-argumentar. Para tal, o narrador tenta aferroar-se ao discurso do senhor, do desejo e do gozo, obedecendo à articulação

negativa que Bataille reivindica frente à dialética hegeliana⁵². Para o pensador francês, essa reivindicação do desejo, da *Meinung* [opinião], e do gozo são figuras do *Morto*⁵³. Como nos diz Agamben:

O problema é, aqui, poderíamos dizer, o da “voz” do senhor: se, de fato, o senhor consegue verdadeiramente gozar e subtrair-se ao movimento da dialética, ele deve ter, no seu prazer, uma voz animal (ou, antes, divina): precisamente aquilo que o homem jamais consegue fazer, permanecendo preso no discurso significante. (O que significa que o gozo do senhor não é uma figura do humano, mas do animal, ou melhor, do divino, e que diante dele se pode somente calar ou, no limite, rir). (AGAMBEN,2006,72) (em itálico, no original)

Em um tom de sarcástica magnanimidade, típica de um senhor, ele contra-argumenta com a amante acerca de sua própria visão acerca das relações de classe, assumindo em si as contradições que aponta nela. Questionando a voz alheia e a aproximando da sua, a tentativa de chegar a um denominador comum mais próximo do nada, é a estratégia de nulificação utilizada por ele para livrar-se das acusações que recaem sobre seus ombros. Afinal, para ele, o desmascaramento das culpas da *pequena-burguesia*⁵⁴ mostraria que eles estavam mais próximos das camadas chamadas reacionárias do que dos populares que eles afirmavam defender, inclusive apelando à violência que depois os abateriam:

[...] “não é você que vai me ensinar como se trata um empregado”, lembrando de enfiada que ninguém, pisando, estava impedido de protestar contra quem pisava, mas que era preciso sempre começar por enxergar a própria pata, o corpo antes da roupa, uma sentida descoberta precedendo a comunhão, e, se quisesse, teria motivos de sobra pra pegar no seu pezinho, não que eu fosse ingênuo a ponto de lhe exigir coerência, não esperava isso dela, nem arrotava nunca isso de mim, tolos ou safados é que apregoam servir a um único senhor, afinal, bestas paridas de um mesmíssimo ventre imundo,

⁵² Precisamente à dialética do senhor e do servo, presente em *Fenomenologia do Espírito*.

⁵³ Daí a ligação que fazemos com o pensamento contido na frase Et in Arcadia ego, e sua dubiedade com a morte e a presença do eu.

⁵⁴ Que, efetivamente, durante a Ditadura Civil-Militar engrossou principalmente as fileiras das guerrilhas urbanas, em facções diversas da extrema-esquerda brasileira da época: quase sempre oficiais e praças dissidentes das Forças Armadas, políticos progressistas, professores e estudantes universitários.

éramos todos portadores das mais escrotas contradições, mas, fosse o caso de alguém se exhibir só como pudico, que admitisse nesta exibição, e logo de partida, a sua falta de pudor, a verdade é que me enchiam o saco essas disputas todas entre filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cotejo uns fumos de virtude libertária, desta purga ela gostava, tanto quanto se purgava ao desancar a classe média, essa classe quase sempre renegada, hesitando talvez por isso entre lançar-se às alturas do gavião, ou palmilhar o chão com a simplicidade das sandálias, confundindo às vezes, de tão indecisa, a direção desses dois polos, sem saber se subia pro sacerdócio, ou se descia abertamente para a rapina (como não chegar lá, gloriosamente?), mas nem se passava então pela cabeça espicaçar os conflitos da pilantra, não ia confundir um arame de alfinete co'a iminente contundência do meu porrete [...] (NASSAR, 2001,40, 41)

Logicamente, o romance, em sua verborragia singular, desemboca para um embate retórico *sui generis*, uma vez que os conflitos mais graves se desenrolavam no mundo exterior. Ainda que não sejam explicitados, nem devidamente descritos, embora indiretamente evocados, são eles que alimentam o fogo da discussão. Retoricamente, um embate no qual a violência ganha dimensões diferentes e totalmente vinculada à atitude do narrador. Como já o dissemos, o narcisismo ferido dele e o questionamento feito pela amante suscita o confronto do mundo do exilado com aquele mundo do qual ele foge, mas vendo-se acuado, tenta demonstrar que também ela está circunscrita a um segmento totalmente diverso daquele que ela imagina defender. Entre o desprezo e o desdém mútuo dos argumentos de ambos, lembramos a definição de cólera dada por Aristóteles em *A retórica das paixões*:

Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido. Se isso e a cólera, forçosamente o colérico se irrita sempre contra um indivíduo em particular, por exemplo Cleão, mas não contra o homem em geral, e isso porque ele fez ou ia fazer algo contra si ou contra um dos seus, e porque a toda cólera se segue certo prazer, proveniente da esperança de vingar-se;

e agradável, com efeito, pensar que se obterá o que se deseja; ora, ninguém deseja para si o que lhe parece impossível; assim então o encolerizado deseja o que lhe é possível. [...]

Como o desprezo e a atualização de uma opinião acerca do que não parece digno de consideração (com efeito, os males e os bens, cremos, merecem atenção, e também as coisas que tendem para eles, enquanto, todas as que são de valor nulo ou insignificante, consideramo-las indignas de atenção), três são as espécies de desprezo: o desdém, a difamação e o ultraje. De fato, aquele que desdenha despreza, pois desdenhamos tudo o que julgamos ser desprovido de valor, ora, desprezamos o que não tem valor algum. [...]

Aquele que difama parece desdenhar; a difamação, com efeito, é um obstáculo aos atos de vontade de outrem, não com o fim de que uma coisa seja proveitosa para si mesmo, mas de que não o seja para um outro. Como, então, não agimos para que algo seja proveitoso para nós mesmos, desprezamos, pois evidentemente o difamador não supõe que o outro vá prejudicá-lo (neste caso, ele o temeria e não o desprezaria), nem que lhe possa ser útil em algo apreciável, pois cuidaria, então, de ser seu amigo. E também aquele que ultraja despreza; com efeito, o ultraje consiste em fazer ou dizer coisas que causam vergonha a vítima, não para obter uma outra vantagem para si mesmo, afora a realização do ato, mas a fim de sentir prazer, pois quem paga na mesma moeda não comete ultraje e sim vingança. A causa do prazer para os que ultrajam e pensarem que, ao fazer o mal, aumenta sua superioridade sobre os ultrajados. Por essa razão os jovens e os ricos são insolentes; acham que, cometendo ultrajes, mostram superioridade. É próprio do ultraje o desrespeito, e o desrespeitador despreza; aquilo que não tem nenhum valor como bem, nem como mal, não é respeitado por ninguém. (ARISTÓTELES, 2000, 7,9)

Entre a definição retórica e o que o romance apresenta, o narrador mantém esse ar de superioridade, embora acuse continuamente as pancadas verbais que recebe da amante, como um Narciso que se enxerga no espelho d'água e ainda assim permanece inalcançável. Percebê-la distante, seja por sua idade, seja por

seus posicionamentos políticos o fazem sentir-se ainda mais isolado e a defesa de sua própria solidão ante ao seu desejo frustrado de retirar-se do cenário onde o mal se manifestava verdadeiramente. Por isso ele, seguindo à risca o caminho descrito por Aristóteles, exige sua vingança particular, pela ousadia dela em destruir seu *locus amoenus*. Logo, ele mesmo afirma:

[...] e alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando eu não fosse o melhor alívio da culpa), o fato é que eu, mesmo sentindo os olhares por perto — os olhos protestantes da dona Mariana estavam prontos, e eu já tinha descoberto atrás dum arbusto as pernas bambas do seu Antônio — mesmo assim, estufei um pouco o peito e dei dois passos na direção dela, e ela deve ter notado alguma solenidade nesse meu avanço, era inteligente a juvenzinha, e versátil a filha-da-puta, eu só sei que ela de repente levou as mãos na cintura, mudou a cara em dois olhos de desafio, os dois cantos da boca sarcásticos, além de esbanjar a quinquilharia de outros trejeitos, mas nem era preciso tanto, eu nessa altura já não podia mais conter o arranco “você aí, você aí” eu disparei de supetão “você aí, sua jornalista de merda” continuei expelindo o vitupério aos solavancos, ela não se mexia junto ao carro, só a bundinha dela se esfregava na maçaneta, e sorriu a filha-da-puta, um “há-há-há” que eu esperava e não esperava, ela procurava me confundir, mas mesmo assim eu fui em frente “que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo” e eu batia no peito e já subia no grito, mas um “ó! honorável mestre!...” ela disse e foi um zás-trás sua língua peçonhenta saindo e se recolhendo, era só de ver como trabalhava aquela peça bem azeitada, e ouvindo o que ela disse eu tremi, não propriamente pela ironia, vazada de resto na técnica primária do sumo apologético, era antes pela obsessiva teima em me castrar, me chamando de “mestre” [...] (NASSAR,2001,43, 45)

O que o narrador coloca em jogo, sobretudo, é o seu modo de enxergar a vida e o mundo: modo que se sustenta no discurso e na retórica da desqualificação do outro, ainda que esse outro tenha sido supostamente doutrinado por ele. É a marca

registrada do conservadorismo, o *assim*, que denota a realidade segundo seus caprichos, ditando as regras *ad infinitum* e tentando tolher os ares progressistas com mãos nebulosas que imaginam poder sufocar o tempo. Em tempos sombrios acabam se solidarizando involuntariamente com as forças da violência por omissão, mas ao perceberem seu *status quo* sendo ameaçado, utilizam-se não somente da tortura psicológica, mas como também apelam à efetividade da agressão ao verem-se questionados nas bases de suas convicções. O *assim*, desta forma proferido, torna-se aquela pedra destruidora das utopias, cavalo de batalha do atraso, justificador das sombras deste mal banal, revestindo-se com ares de autoridade cuja força se enraíza na falácia da tradição e da inércia.

Para o narrador, a juventude da namorada é um elemento ofensivo e ao mesmo tempo objeto de desejo, no afã de imaginá-la como algo modelável aos seus caprichos, que apesar de representar um instante singular no tempo, é apenas representante da efemeridade, marionete de uma intelectualidade equivocada a qual se sobrepõe a *experiência de vida* cujo maior exemplo não é senão ele próprio.

[...] já não me interessava ser acatado no pasto das ideias, tantas vezes aliás já tinha dito a ela que não era pela profissão, nem ainda pela cabeça, mas pela garganta que se reconhecia a fibra da reflexão, pelo calibre ranzinza da goela na hora de engolir, um defeito de anatomia que se encontrava entre os comuns dos mortais na mesma minguada proporção que existia entre os babacas dos intelectuais, vindo pois da enfermidade — e só daí — a força amarga do pensamento independente, claro que os profetas não podiam responder pela volúpia dos seguidores, mas me deixava uma vara ver a pilantra, unguida no espírito do tempo, se entregando, se entregando lascivamente aos mitos do momento, me deixava uma vara ver a pilantra, a despeito de sua afetada rebeldia, sendo puxada por este ou aquele dono, uma porrada de vezes tentei passar o canivete na sua coleira, uma porrada de vezes lembrei que o cão acorrentado trazia uma fera no avesso, a ela que a propósito de tudo vivia me remetendo lá pros seus guias (tinha uma saúde de ferro a pilantra, impossível abalar sua ossatura), desesperado mesmo eu lhe dizia que antes daquelas sombras esotéricas eu tinha nas mãos a minha própria existência, não conhecendo, além do útero, matriz

capaz de conformar essa matéria-prima, mas era sempre uma heresia bulir nas tábuas dos seus ídolos, riscar o pó, assustar esses fantasmas [...] (NASSAR,2001,45, 46)

Ainda que tente se aferrar ao *assim*, o narrador deixa, vez ou outra, sua máscara vir por terra: seu exílio não é uma pastoral e o mundo real também não é o que ele *quer que seja*. Justamente porque há outro modo que subverte seu lugar de refúgio, outras possibilidades que fazem o seu ideal de senhor e *dono da voz* desmancharem-se como um castelo de areia. Seu mundo ideal deixa de existir porque todos os elementos que inconscientemente tenta introduzir para que se constitua como uma espécie de paraíso são frágeis e dispostos desajeitadamente, tornando-se uma impropriedade, como descreve Agamben:

Assim significa: não de outro modo. (Esta folha é verdade, portanto ela não é vermelha, nem amarela.) Mas é pensável um ser-*assim* que negue todas as possibilidades, cada predicado — que seja apenas o *assim*, tal qual é, e de nenhum outro modo? Este seria o único modo correto de entender a teologia negativa: nem este nem aquele, nem *assim* nem *assim* — mas *assim* como é, com todos os seus predicados (todos os predicados não é um predicado). *Não de outro modo* nega cada predicado como propriedade (no plano da essência), mas os retoma a todos como im-propriedade (no plano da existência).

(Um tal ser seria uma existência pura, singular e, todavia, perfeitamente qualquer). (AGAMBEN, 2013, 88) (grifos originais)

A reflexão do narrador em sua tola defesa do seu *assim* descamba para a nítida descrença nas ciências humanas, que foram incapazes de evitar o obscurantismo predominante no Séc. XX, (e certamente até hoje presente), fomentador de destruições e violências. A humanidade foi perdendo uma série de referências, sejam sociais ou religiosas, e o apego à tradição e o que isso tem de mais nocivo em termos de relações interpessoais, pois dá subsídio ao conhecido *senso comum* em seus traços mais perigosos, dando lugar, muitas vezes, a uma recatada e cínica indiferença, como ele mesmo assume:

[...] já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda 'ordem'; mas não tive

sequer o sopro necessário, e, negado o respiro, me foi imposto o sufoco; é esta consciência que me libera, é ela hoje que me empurra, são outras agora minhas preocupações, é hoje outro o meu universo de problemas; num mundo estapafúrdio — definitivamente fora de foco — cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada: impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta; me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes...” (NASSAR, 2001,54,55)

Ao assumir seu próprio cinismo e sua indiferença o narrador se coloca como um dos intelectuais que ele tanto critica (e talvez ele mesmo o seja, embora prefira assumir os ares de um grosseirão rústico) e que teoriza sobre a definição de povo. Sua preocupação é justamente demarcar a impotência dessa classe frente ao poder e todos os empreendimentos que sejam iniciados para que se movimente a massa em direção a ele redundarão em vão. Em seu próprio “exílio”, aqui podendo ser compreendido como omissão ou fuga da realidade exterior à fazenda, a demarcação dos limites entre ele e os empregados é visível (por mais que saibamos, como já afirmamos, os nomes deles, sempre serão empregados, mesmo que o seu patrão e quem supostamente lhe defende, sua amante, apareçam anônimos). A intenção é deixar clara sempre a exclusão que o povo, em seu sentido mais estrito, será colocado. Como bem lembra Agamben:

1. Toda interpretação do significado político do termo *povo* deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. *Ou seja, um mesmo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que, de fato, se não de direito, está excluída da política.* (AGAMBEN, 2015, 35) (grifos originais)

Daí a defesa patética do narrador da lógica da violência e da exclusão, por meio do pensamento da ordem e da disciplina, tenta apontar na companheira algo parecido com o conceito de *intelectual orgânico*, de Antonio Gramsci, no qual

determinada classe de pensadores estaria mais a serviço do *establishment* do que pensando em prol do povo. Sendo assim, ambos seriam cúmplices e não antagonistas no terror promovido pelo Estado, por mais que ela, como jornalista, se sentisse porta-voz do povo, quando na verdade poderia ser apenas mais um tom da voz dominante sem perceber, contudo, vivendo na ilusão de que estava tomando uma atitude combativa e não um jogo inócuo e teatral, que o narrador percebe e a sua amante nega:

[...] e fui empurrando a minha história, equacionando uma álgebra tropical, ardente como nas origens (sangue e areia), uma operação perfeita por não dispensar os valores positivos da pilantra, mas que não prescindia jamais, por outro lado, dos meus valores negativos (ou da “mão amiga dos assassinos”): “já disse que a margem foi um dia meu tormento, a margem agora é a minha graça, rechaçado quando quis participar, o mundo hoje que se estrepe! caíam cidades, sofram povos, cesse a liberdade e a vida, quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças? nada pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos...” “há-há-há... ele perdeu as estribeiras... há-há-há... delinquente!” “...que tudo venha abaixo, eu estarei de costas; ao absurdo, com a loucura, e nem podia ser outra a resposta; é amarga, sim, mas é no mínimo adequada, e isto não depende do teu decreto, pois desde já é fácil de prever o teu futuro: além de jornalista exímia, você preenche brilhantemente os requisitos como membro da polícia feminina; aliás, no abuso do poder, não vejo diferença entre um redator-chefe e um chefe de polícia, como de resto não há diferença entre dono de jornal e dono de governo, em conluio, um e outro, com donos de outros gêneros” “não é comigo, solene delinquente, mas com o povo que você há de se haver um dia” “pense, pilantra, uma vez sequer nessa evidência, ainda que isso seja estranho ao teu folclore, ainda que a disciplina das tuas orelhas não se preste a tanta dissonância: o povo nunca chegará ao poder!” “louquinho da aldeia!... entrou de vez em convulsão, sabe-se lá o que ainda vem desse transe paroxístico...” “o povo nunca chegará ao poder! não seria pois com ele que teria de me haver; ofendido e humilhado, povo é só, e será sempre, a massa dos governados; diz inclusive tolices, que você enaltece, sem se dar conta de que o povo fala e pensa, em

geral, segundo a anuência de quem o domina; fala sim, por ele mesmo, quando fala (como falo) com o corpo, o que pouco adianta, já que sua identidade jamais se confunde com a identidade de supostos representantes, e que a força escrota da autoridade necessariamente fundamenta toda 'ordem', palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas; [...] (NASSAR, 2001,60, 61)

Recorremos mais uma vez a Agamben para traçar uma ligação. Assim, temos que:

2. Uma ambiguidade semântica tão difundida e constante não pode ser casual: ela deve refletir uma anfibologia inerente à natureza e à função do conceito de *povo* na política ocidental. Ou seja, tudo ocorre como se aquilo que chamamos povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto *Povo* como corpo político integral, de outro, o subconjunto *povo* como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; ali uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a reserva — corte dos milagres ou campo — dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos que foram banidos. Um referente único e compacto do termo *povo* não existe, nesse sentido, em nenhum lugar: como muitos conceitos políticos fundamentais (semelhantes, nisso, aos *Unworte* de Carl Abel e Freud ou às relações hierárquicas de Dumont), povo é um conceito polar, o qual indica um duplo movimento e uma complexa relação entre dois extremos. Mas isso significa, também, que a constituição da espécie humana num corpo político passa por uma cisão fundamental e que, no conceito de *povo*, podemos reconhecer sem dificuldade os pares categoriais que vimos definir a estrutura política original: vida nua (*povo*) e existência política (*Povo*), exclusão e inclusão, *zoé* e *bios*. Ou seja, o povo já traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído. [...]. Nessa perspectiva, o nosso tempo não é senão

a tentativa — implacável e metódica — de atestar a cisão que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos.
(AGAMBEN,2015, 38) (grifos originais)

Tal exclusão provocará violência, cedo ou tarde, embora a violência advinda da experiência revolucionária sempre ficará vedada às classes populares. Logo, o jogo sempre se dará entre aqueles que dominam o povo e aqueles que se creem porta-vozes do mesmo povo. O narrador, em sua chácara não se menciona o que é produzido (a sua preocupação imediata é com as saúvas atacando sua cerca-viva, mero elemento decorativo), dá-se ao luxo, assim como sua companheira, de discutirem esterilmente e violentamente enquanto o mundo ao redor é consumido pelo terror da tortura e da perseguição política. É um luxo tremendamente ambíguo porque demonstra o desamparo ao qual as pessoas entregam-se nos tempos de sombras e o que resta é o dispêndio de energias e a agonia da perversão que muitas vezes enxerga a violência como uma espécie desajeitada de redenção em meio à desordem ou à ordem que oprime e machuca. Perdido o ideal de um *locus amoenus*, é o que resta.

7.3 A VIOLÊNCIA COMO SOLUÇÃO E REDENÇÃO

Uma vez instalado o caos, a esperança na reordenação é algo senão apenas esperança. No plano da experiência-limite, ou no limite das experiências, o humano é levado a extrapolar sempre o próprio chão sobre o qual se movimenta, mas que, no entanto, torna-se impossível de aceitar e a realidade um devaneio fugidio e insuportável fardo que se carrega. O narrador e sua namorada, depois de uma noite de amor, por conta de algo aparentemente fútil, veem-se enredados num desnudamento mais intimidador e desconfortável. O experimento da violência como última válvula de escape ou mesmo constatação de que os liames que sustentam o mundo são fracos demais para serem críveis pode aparecer como desabafo, solução ou uma patética redenção. Operando como uma catarse cruel, a violência é a consequência de sentimentos que, outrora represados e insuficientemente trabalhados, transbordam como cólera de um copo: na medida exata. Como também o desnudar é uma medida exata ao passo que a nudez que temos é a única coisa

que podemos oferecer em toda a nossa plenitude. Em atos ou palavras, em corpo e linguagem, a nudez pode apresentar desde a passividade de nossa calma como a fealdade de nossas almas, extravasada em obscenidades e aquilo que, coberto pelas máscaras de nossos cotidianos, nos faz absurdamente integrais. Como escreve Bataille:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. Essa desposseção é tão completa que, no estado de nudez que a anuncia, que é seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, com mais forte razão se a ação erótica, que acaba de a desapossar, segue a nudez. (BATAILLE, 2013, 41)

A *nudez*, como sintoma de uma violência e percepção deturpada do mal, acaba por demonstrar um lado patético, justamente por demonstrar nossa falta de desenvoltura com ela própria; seja pela incompreensão, em seu recato e o seu excesso, assim como a ordem e a desordem, semeia a confusão, o desencanto, visões hipócritas e aquelas velhas sombras que impedem nossa visão em meio àquelas situações as quais compreendemos que o nosso controle já desapareceu. Sendo sempre um *acontecimento*, e não um estado, a nudez é sempre difícil de ser apreendida e sua contenção é quase impossível. Colocará sempre em jogo algo de obscuro e de que, por mais que percebamos a nudez *por completo* ocorrerá que sempre haverá algo por ser desvendado. Por isso, no romance, o diálogo desajeitado do narrador e da amante acaba sendo espelho e reflexo mútuos de uma nudez que mistura amor, desejo, mas também visões distintas do mundo que se completam, por mais toscas e tolas que possam parecer.

Ele tenta desnudá-la se desnudando, mas guardando para si tudo aquilo que ele sabe perfeitamente atacável por ela. Todo seu medo advém do apuro das opiniões pequeno-burguesas tenta contrapor uma cena de luz e sombra, mas que é apenas complementações concordantes em sua essência, seja da ordem que privilegia e da força bruta que estabelece a desordem:

[...] “entenda, pilantra, toda ‘ordem’ privilegia” “entenda, seu delinquente, que a desordem também privilegia, a começar pela força bruta” “força bruta sem rodeios, sem lei que legitime” “estou falando da lei da selva”, “mas que não finge a pudicícia, não deixa lugar para o farisaísmo, e nem arrola indevidamente uma razão asséptica, como suporte” “pois vista uma tanga, ou prescindia mesmo dela, seu gorila” (NASSAR, 2001,62)

Ainda de acordo com Bataille, no domínio da vida, o excesso geralmente se manifesta na exata medida em que a violência prevalece sobre a razão. E a partir daí é impossível refreá-la, uma vez que o impulso destrutivo dela, ao final de suas manifestações pode apresentar algo de seminal que possa indicar, mesmo por meio da dor, algum reordenamento do mundo. Porém, até que isso aconteça, o que prevalece é a terra arrasada e a incerteza dos valores morais e espirituais. O narrador, em suas convicções, continua insistindo no seu *assim*; em seu caráter de anáfora sempre remeterá a algo precedente, a um estado de coisas que ele imagina ser capaz de fazer perdurar. Evocando para si o papel do *marginal* traz para si, ou tenta, a aura de um ser sagrado, apartado da humanidade, mas ainda terrivelmente humano em sua fraqueza:

“dispenso a exortação, fiquei aí, no círculo da tua luz e me deixe aqui, na minha imensa escuridão, não é de hoje que chafurdo nas trevas: não cultivo a palidez seráfica, não construo com os olhos um olhar pio, não meto nunca a cara na máscara da santidade, nem alimento a expectativa de ver a minha imagem entronada num altar; ao contrário dos bons samaritanos, não amo o próximo, nem sei o que é isso, não gosto de gente, para abreviar minhas preferências; afinal, alguém precisa, pilantra — e uso aqui tua palavrinha mágica — ‘assumir’ o vilão tenebroso da história, alguém precisa assumi-lo pelo menos pra manter a aura lúcida, levitada sobre tua nuca; assumo pois o mal inteiro, já que há tanto de divino na santidade; e

depois, pilantra, se não posso ser amado, me contento fartamente em ser odiado” “sem acesso à razão, ele agora ressuscita ridiculamente como Lúcifer... há-há-há... som e fúria... há-há-há... você não passa, isto sim, é de um subproduto de paixões obscuras, e toda essa algaravia, obsessivamente desfiada, só serve por sinal para confirmar velhas suspeitas... aqui com meus botões, aberração moral é sempre cria de aberrações inconfessáveis, só pode estar aí a explicação dos teus ‘caprichos’... além, claro, do susto que te provooco como mulher que atua... e quanto a esse teu arrogante ‘exílio’ contemplativo, a coisa agora fica clara: enxotado pela consciência coletiva, que jamais tolera o fraco, você só tinha de morar no mato [...] (NASSAR, 2001,63,64)

Sua namorada sabia que a melhor maneira de burilar a violenta humanidade do narrador e já incomodado em sua destruída zona de conforto: açulando sua agressividade, balançando o seu lado narcísico e luciferino, de um senhor sempre necessitado da bajulação dos servos. O jogo satisfaz o sádico, que sente a necessidade de certificar-se de seu próprio poder. O problemático do jogo é justamente ultrapassar o limite, mas também faz parte do estar *próximo ao limite*. Ao explodir a violência do narrador, a namorada parece desarmada, mas ainda assim sustenta o embate:

[...] “você acha que estou nessa de te surrar, hem imbecil?” e vendo nisso quem sabe um recuo, fraqueza, ou sei lá o quê, e associando tudo isso do seu jeito, ela reagiu que nem faísca, e foi metálico, e foi cortante o riso de escárnio “há-há-há... bicha!” foi a mordida afiada da piranha, tentando numa só dentada me capar co’a navalha, (“óbvio!...”), traindo-se por sinal, feito um travesti de carnaval, nos grossos pelos da sua ideologia, ela que trombeteava o protesto contra a tortura enquanto era ao mesmo tempo um descarado algoz do dia-a-dia, igualzinha ao povo, feito à sua imagem, lá nos estádios de futebol, igualzinha ao governo, repressor, que ela sem descanso combatia, eu só sei que a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara), minha arquitetura em chamas veio abaixo, inclusive os ferros da estrutura, e eu me queimando disse “puta” que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela, e não era uma bofetada generosa parte

de um ritual, eu agora combinava intencionalmente a palma co'as armas repressivas do seu arsenal (seria sim no esporro e na porrada!), por isso tornei a dizer "puta" e tornei a voar a mão, e vi sua pele cor-de-rosa manchar-se de vermelho, e de repente o rosto todo ser tomado por um formigueiro, seus olhos ficaram molhados, eu fiquei atento, meus olhos em brasa na cara dela, ela sem se mexer amparada pelo carro [...] (NASSAR, 2001,69,70)

Em meio ao ato de violência — cuja tensão descrita é maior do que o ato em si: talvez duas tapas — o narrador, ainda senhor do discurso e das vozes, introduz falas que desejava ter saído da boca dela, frutos do seu desejo de perverter ainda mais o prazer em força criadora e reconciliadora. Falas que se confundem com a realidade do seu desejo, provocando voluntariamente uma confusão que pretende demonstrar a vontade de submissão do outro e asua afinidade com o poder do senhor. A tensão erótica, em altos níveis combustível da libertinagem, brotando do mais nervoso e do abjeto, faz com que ele rebata não somente com tapas, mas com palavras sórdidas. Como dizia Sade, a libertinagem é impossível de ser contida, justamente por conta dos limites que tentam impor-lhe. E toda a libertinagem, em sua viagem rumo ao caos, exige que esses limites sejam questionados e reduzidos a nada, mas que essa redução seja realizada no espaço do grotesco, do sujo, do repulsivo. O mal transborda e transforma o submisso em um cúmplice involuntário, da própria violência que sofre. O ideal da tortura é imaginar que o torturado irá confessar incondicionalmente o que se deseja ouvir enunciado, vê-lo totalmente fragilizado e recitando justamente as palavras que se querem ouvir, por mais mentirosas que sejam, mas suficientemente claras para saciar o desejo do torturador. Não ocorrendo isso a chama da violência só aumenta e a força da tortura cresce em igual proporção à angústia da vítima.

Para o narrador, o último ato do grito dado em direção à namorada, de tapas e humilhação exige uma solenidade quase ritual, toscamente próximo ao de uma expulsão daquele membro da comunidade agora não mais aceito. Um ritual que, no caso, acaba por condená-la ao mundo exterior que ela, na visão dele, evidentemente não entende. A não aceitação do seu refúgio como morada deve ser castigada com a sua exclusão sumária, para um mundo onde a tortura e a violência, por mais escondidas que fossem, eram bem mais efetivas, e seria inútil sua

namorada combater qualquer ato da ditadura porque todos os membros da ralé eram partícipes, senão na implantação, mas como omissos na aceitação do mal, até a crítica a ela não passaria de mera encenação, pela incapacidade de penetração e mobilização das massas. Daí o escândalo feito pelo narrador durante a *expulsão* de sua namorada de seu refúgio particular, sem saber que nesse momento ele próprio estava se tornando um reflexo do mundo exterior, com toda sua carga de acusações e ódio, provocando o senso de desamparo infinito, aumentando o desejo de fuga dela; o mesmo desamparo que mora em sua alma:

[...] foi só então que lavei o canalha da minha cara e dei num salto o pulo do gato e vi o susto no seu rosto como um lenço branco enquanto gritei num berro cheio “toma! leva outro!” e estendi o pé como um soldado “tira o dedão pelo menos e enfia no meio das pernas, é ele que te mexia o grelo” eu fui gritando “vai, filha do caralho, é a única coisa que ainda te deixo, corta o dedão enquanto é tempo” e eu via a sua cara de espanto, a tartaruga livre e desenvolta a quem eu tinha sabido como devolver o peso e a tortura da carapaça, reduzi seu tempo de reação a uma agonia, vi o terror nos olhos dela, não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em ritual “não faça mais devaneio, nunca mais nada do meu corpo, nada! nada! você também vai se estrepar!” eu ainda fui gritando, sabendo que lhe abria pra sempre na memória uma cova funda “nada! nada! nunca mais nada do meu corpo!” “você não é gente” ela disse saindo do seu torpor “você não é gente” “fora! fora! você também vai se estrepar!” “você não é gente, você é um monstro!” “suma! suma de vez da minha vida!” “você é um monstro, eu tenho medo de você” “pois foda-se, pilantra” “eu tenho medo” “foda-se” “medo medo” “foda-se foda-se” eu berrava quase contente, e a ré do seu carro serpenteava baratinada, não encontrava direito o caminho de saída, mas o portão já estava aberto, nem tinha visto, e ela com a cara de fora ainda gritava “você não é gente” “você não é gente” e eu em cima desgovernando mais o carro dela, misturando raiva e gargalhada no escorraço “foda-se, fascistinha enrustida” “filhota-da-porca-grande” “filha-do-cacete” “porra degenerada” “titica de tico-tico” e tudo isso c’um gosto gordo e carregado, sem falar que o Bingo me reforçava fartamente na arruaça, latindo como nunca

descrevendo perigosas evoluções, se arremessando inclusive contra as rodas, e foi um tremendo “broxa!” que ela gritou da rua antes de se atracar no volante lá da máquina, e com tudo que é ingrediente, as faces vermelhas e molhadas, cheias de generosas e borbulhantes lágrimas, a femeazinha que ela era, a mesma igual à maioria, que me queria como filho, mas (emancipada) me queria muito mais como seu macho, eu só sei que pra cobrir a fúria da arrancada do eu carro eu quase estourei a boca com o meu “foda-se” e não vendo mais as pernas do seu Antônio, o só o arbusto se mexendo, mobilizei todos os meus foles e berrei um “puta-que-pariu-todo-mundo!”, rasgando o peito, rebentando co’a jugular, me regalando grandemente co’a volúpia do meu escândalo. [...] (NASSAR,2001, 76,78)

É essa volúpia que sustenta as noites monstruosas do ser humano, pois, como afirma Baudelaire, a “volúpia única e suprema do amor jaz na certeza de fazer o *mal*”⁵⁵. Seu desejo transgressor frente a todas as ordens estabelecidas funda-se sobretudo na certeza da permanência de um mundo no qual exista algo de sagrado a perverter. É o grito do macho que insiste em perdurar como voz dominante frente aos outros domínios do mundo. Porém, está *pari passu* a um entusiasmo quase infantil, de saber que, por mais que subverta e questione as ordens, (e talvez seja castigado por isso), receberá mais adiante o carinho consolador.

Quebrado o discurso do macho, que afinal se torna “um menino”, e de toda a violência da energia dispendida durante o embate, o narrador cede lugar à outra voz, a da amante. Fechando o ciclo, o último capítulo tem o mesmo título do primeiro, porém sob o ponto de visto da mulher, que afinal perfaz os mesmos caminhos, com as mesmas palavras, tentando reconstruir, em meio aos destroços, aquele único pedaço de mundo que os acolhe em meio caminhos da escuridão da qual não há como escapar:

A CHEGADA

E quando cheguei na casa dele lá no 27, estranhei que o portão ainda estivesse aberto, pois a tarde, fronteira, já avançava com o escuro, notando, ao descer do carro, uma atmosfera precoce se

⁵⁵ Baudelaire, citado por Bataille, O erotismo, p.151

instalando entre os arbustos, me impressionando um pouco a gravidade negra e erecta [*sic*] dos ciprestes, e ali ao pé da escada notei também que a porta do terraço se encontrava escancarada, o que poderia parecer mais um sinal, redundante, quase ostensivo, de que ele estava à minha espera, embora o expediente servisse antes para me lembrar que eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita, e eu de fato, pensativa, subi até o patamar no alto, me detendo ali um instante mas logo entrando no terraço, me vendo então vigiada pelo Bingo, um irado vira-lata que cumpria exemplarmente o papel de cão do claustro, sentado na almofada da cadeira numa rigorosa imobilidade, varando a hora fosca co'a lâmina dos olhos, mas não fiz caso disso, além de acostumada, já tinha dado conta da folha ali na mesa, onde pude ler, ao me aproximar, mas sem pegar o bilhete, sequer sem me curvar, "estou no quarto", uma mensagem bem no estilo dele — breve, descarnada pelo cálculo, escrita ainda, com intenção, num forjado garrancho escolar — mas logo esqueci a gratuidade simulada do recado e entrei na sala, inventariando sem pressa os vestígios espalhados pelo assoalho, as duas almofadas que pouco antes lhe teriam servido de travesseiro, o quebra-luz de ferro ao lado, a térmica sobre a banquetta, um cinzeiro ao alcance do braço, e mais um compêndio aberto contra o chão, cuja lombada virada pra cima remetia diretamente ao conteúdo do calhamaço, sem falar nas surradas sandálias de couro cru, abandonadas displicentemente como as sandálias duma criança, cacos isolados uns dos outros e que eu a contragosto fui juntando num mosaico, ficando um tempo ali parada, considerando a densidade da casa quieta, "minha cela", segundo o comentário seco que ele fez um dia, misturando nesse estoicismo coisas monásticas e mundanas, até que me desloquei entre aqueles fragmentos e atravessei a peça toda, e só foi cruzar o corredor pr'eu alcançar a porta ali do quarto, boiando vagamente à luz tranquila duma vela: deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o

ímpeto de me abrir inteira e prematura para receber de volta aquele enorme feto. (NASSAR,2001, 83,85)

A esperança de um *retorno ao útero* implica em mais uma fuga do mundo exterior, e a *solicitude materna* também tenta mostrar que há uma maneira de escapar dele. Com a voz da namorada em cena a esperança na reconciliação e acerto do mundo permanece como essência de um ciclo de fins imaginados que se repetem. Essa cessão do foco narrativo tem como fim promover ao menos um desses acertos, supostamente anulando o conflito, o mal e a dor. Entretanto, a chácara sendo ainda a morada do Narciso, a voz da amante repetindo no último capítulo as palavras do primeiro acaba sendo apenas a voz de um eco que fatalmente repetir-se-á indefinidamente.

A *chegada*, como no primeiro capítulo, continua sendo mais um ponto de partida para os ciclos observáveis do destino e da realidade. O estado das coisas em um universo cheio de som e fúria, agonia e perdição, transitará quase sempre em idas e vindas cujo marco zero fundar-se-á, na maioria das vezes, nas pulsões dicotômicas do amor e do ódio, da esperança e do desespero, da fé e da descrença.

Aos dois, o narrador e sua amante, resta um dia de silêncio e paz mesmo com o mundo do Lá-Fora fervilhando como sempre esteve. Porém, o eco que o segundo capítulo acaba fazendo do primeiro só nos deixa a certeza de que os esporros irão repetir-se, mesmo após uma noite de amor e sexo, as ditaduras tentarão eternizar-se, as violências continuarão e aos amantes só restarão a dura tarefa de amar e sobreviver nos esconderijos sombrios em mundos mais sombrios ainda.

7.4 CONTRAPONTO

A obra de Raduan Nassar é pequena, mas significativa, principalmente pelo uso da linguagem em meio aos experimentalismos nem sempre produtivos empreendidos pelos chamados escritores marginais dos anos 70. Mais do que seus pares da época, Raduan preocupou-se em estabelecer um projeto literário que, por mais que parecesse distanciado do propalado engajamento que assombrou tantos

escritores, ainda assim não se furtou a compreender o que se passava no Brasil nos anos de chumbo. Por mais que *Um copo de cólera* tenha tido sua publicação adiada justamente por conta da sanha censuradora da ditadura de agentes quase sempre incultos ou simplesmente emburrecidos por conta de suas tentativas de calar a criatividade daqueles que questionavam o *establishment*, jamais soou datado, e ainda hoje guarda a sua atualidade.

O que é importante de ser anotado dentro das suas narrativas é a preocupação de eleger o mundo rural como seu espaço, transfigurando-o nas tentativas de aproximá-lo do ideal pastoral e ao mesmo tempo compreender e deixar claro o quanto é impossível isso ocorrer em tempos como os nossos. A lembrança da urbanidade, como nós a vivemos e entendemos, em Raduan Nassar é algo tremendamente fugidia: mesmo em um romance como *Um copo de cólera*, que a rigor remeteria a um contexto mais próximo da realidade citadina, o anula por meio de uma sutileza quase paradoxal, presente na paisagem escolhida pelo autor. A lembrança da cidade é desprezível, o que importa é empreender essa *fugere urbem*, por mais farsesca que possa parecer. O que é necessário, com urgência, é fugir. Isso se repete em contos como *Hoje de madrugada* e o *Ventre seco*, de *Menina a caminho*, nos quais o cotidiano urbano é apenas pressentido. A cidade não é o lugar mais viável de se permanecer e os narradores dessas narrativas parecem querer livrar-se desses vestígios, como quem escreve um bilhete de despedidas antes de sumirem no mundo. Biografismos à parte, parece corresponder às escolhas pessoais do próprio Raduan Nassar, ao afastar-se da literatura para viver no campo.

Deixando de lado o plano das especulações, essas tentativas de estabelecer uma ideia de pastoral, esbarra na impossibilidade de ver-se livre da influência do mal onde quer que se esteja. A inquietude passa a reinar em um mundo de impossibilidades, saudades, desacertos e repleto de conflitos. Ao contrário de *Um copo de cólera*, contudo, tais conflitos obedecem a outra ordem de coisas: André, como chave da narrativa não se enxerga, nem pode ser um filho pródigo, e o seu retorno, desejado desajeitadamente por todos, não representa nada mais do que o recrudescimento do próprio mal do qual ele foge. Impregnado de culpa, André sabe que tentar fugir e buscar refúgio é algo vazio porque por onde for a sua prisão o acompanhará. Seja o corpo em seus imperativos de desejo ou a memória como espinho na carne, a André resta conviver com o fantasma do “demônio versátil” no

qual constituiu-se sua irmã e sua presença perene fazendo-o detestar a vida, sentindo-se agente e vítima do mal ao mesmo tempo.

Não é o filho pródigo porque não havia valor algum consigo a dissipar no tempo em que vive fora de casa, e a sua volta, ao contrário da parábola bíblica, só pode ser mote de infelicidade e desgraças. À semelhança de *Um copo de cólera* o lugar de idílio e hedonismo já não corresponde mais ao ideal, representando o espaço da contenda e do acerto de contas, é uma ilha de esperanças que implode, enquanto o mundo do Lá-Fora, cuja menção é quase inexistente, por si só, já está aos pedaços. Não há segurança alguma em viver. E é essa insegurança se reflete em *Lavoura arcaica* sob o signo da tragédia: a questão da incompreensão entre Pai e Filho, traça uma linha metafórica, mas tênue, entre dois planos, seja o da Hierarquia, seja até mesmo entre o Céu e a Terra, e qual a Lei que vale. Em *Um copo de cólera* o trágico inexistente justamente pelo dismantelo do mundo ao redor, as instâncias superiores que ameaçam os protagonistas, o Estado ou os valores morais de uma sociedade já em colapso, não oferecem quaisquer esperanças a eles, e não há nada sagrado que os sustentem. *Lavoura arcaica* reconstrói esse mundo ainda pleno de fé, mas que se vê perdido ao perceber que o problema que se teme não vem de fora, mas está em suas próprias entranhas.

Entre a cólera que brota no protagonista de *Um copo de cólera* a que toma o pai de André ao final do romance há uma diferença significativa: no primeiro romance, após toda a discussão com a amante, os ânimos por fim arrefecem e a cena final, narrada por ela, remete a um possível renascimento, dele ou de ambos, ainda que em meio a um mundo em descompasso no Lá-Fora. O pai de André, senhor de sermões, patriarca de um mundo particular que empreende uma jornada para promover a reconciliação e não consegue sustentar o teto de seu mundo e os alicerces de sua casa virem abaixo por conta do incesto, da culpa e do horror que é perceber tudo isso. Após o resgate do filho extraviado, há a preocupação em ajeitar as peças de acordo com o seu desejo, como um demiurgo que possui o controle de tudo. Por isso a morte é a única saída para um mundo no qual sua hierarquia e poder não prevalecem mais.

O depois é uma sucessão de incógnitas que são perfeitamente encerradas nos finais de cada romance. Embora o fim de um romance pretenda em sua maioria

fechar a visão acerca de um mundo, as inferências que podemos tomar a partir dele nos dizem muito sobre essa mesma visão de mundo. A reconstrução de um espaço depois de sua aniquilação mostra-se viável ou inviável dada a permanência ou não do estado de coisas que o cercam. Em ambos os romances há a terra arrasada, mas em *Um copo de cólera* o último capítulo, sendo narrado pela amante, que ganha voz para socorrer um homem emocionalmente destruído, nos deixa a entender que uma vez instalada a reconciliação, a união de ambos seria efetiva no combate ao mal que os cerca: ou resignar-se-iam na ilusão de que o refúgio seria o ideal aos dois. Em *Lavoura arcaica* o que temos é o desencanto de André como um pastor sem rebanho a olhar o pasto destruído e o seu mundo afinal ainda mais destituído de sentido. Transcrevendo parte das palavras paternas sabe que é impossível tomar seu lugar, como foi tentar fugir do caráter trágico do destino. Resta o espaço da memória, único lugar possível no qual se pode efetuar a reconstrução de um mundo, não tem termos novos, mas no delírio esquizofrênico de reerguê-lo, dentro do que as lembranças permitem, exatamente como era. Daí o desencanto que mora na inércia da angústia e de uma vida para sempre povoada de fantasmas ainda mais assombrosos do que aqueles que habitavam antes da recorrência da memória.

Os finais são frequentemente reescritos dentro de seu estreito espaço pretensamente definitivos. Raduan Nassar nos coloca diante de uma visão de um mundo falsamente estático, encerrado numa discussão entre amantes, e de um mundo supostamente dinâmico, girando como uma louca que dança e é abatida pela fúria de um pai assassino. Ao término de tudo encaramos o tempo — implacável — a correr e a sensação de perda. O mal e a morte permanecerão ao redor e o mundo sempre guardará sua essência, fazendo com que pareça estranhamente imutável, fomentando fugas e refúgios, culpas e tormentos, ilusões que vão se perpetuando e alimentando as narrativas. Como lavouras sempre por arar, como pessoas a explodir de cólera por sentirem-se incomodadas por simplesmente habitarem.

8 NÃO VERÁS PAÍS NENHUM: ESTADOS DE ESTADOS DE EXCEÇÃO

8.1 UMA PEQUENA REFLEXÃO SOBRE AS DISTOPIAS

Os calendários desta casa permanecem sempre no primeiro do ano. O 1 vermelho, fraternidade universal. O vermelho desbota, torna-se rosado ao fim do ano. Todos os dias, Adelaide limpa. Horas e horas tirando o pó das folhinhas, na sala, cozinha, quarto. Ansiosamente.

O 1 eterno. Não é preciso marcar o tempo, basta abandoná-lo, ela me disse uma vez. De que adianta saber que dia é hoje? As horas, sim, são importantes. O dia é bem dividido. Cada hora uma coisa é certa. Melhor viver num dia só, sem fim. O que tiver de acontecer, é dentro dele. (BRANDÃO, 2008, 15)

Parece sintomático termos a popularização dos romances que têm como temática a distopia acontecendo pelo mundo nos últimos dez anos. Na maioria dos casos, ficções que acabaram encontrando público entre adolescentes e jovens e que logo ganharam *status* de *best-sellers*, chegando, pela lógica do mercado, ao cinema no esquema de *franquias*, que aproveitam ao máximo as possibilidades comerciais do produto. Serão apenas modismo ou guardam algo mais profundo, o sentimento de algo que está por vir?

Dentro das várias crises do capitalismo ao longo do século passado foi possível perceber que juntamente com elas vem o recrudescimento de ideias conservadoras e extremistas dos mais variados matizes e agora estamos em mais um desses momentos, como se o dia da história fosse apenas só um, sem fim. As horas demoram a passar e somos então tragados por um torvelinho que se arrasta e vamos assistindo, bestificados, ao surgimento de monstros de diversos tamanhos, o medo com várias bocas sugando as forças já escassas.

Não nos propomos a estudar essas novas distopias que quase sempre trazem em si sociedades marcadas por algum tipo de opressão política, tecnológica e ideológica, mas, nesta breve reflexão, estabelecer um contraponto. Ora, elas estão mais próximas da estrutura folhetinesca, celebrando grupos com disposições heroicas, o eterno maniqueísmo, a tentativa de redenção por meio da subversão da

ordem então vigente. Mesmo a predominância de figuras femininas como heroínas parece estar mais próxima de determinadas marcas românticas do que uma leitura moderna dos papéis de gênero, porque por mais que uma personagem morra, após o seu martírio advém a nova ordem que destrói os liames da opressão, e em outro caso, a personagem casa-se e tem filhos, o que parece, à primeira vista, uma ratificação de um padrão de amor romântico, para atender à expectativa do público leitor.⁵⁶

No caso acima citado, é perceptível a diluição de um gênero que se caracteriza justamente pela desesperança e pelo desencanto e pela quase certeza de que é impossível alterar a ordem das coisas. Sendo o oposto da utopia, a distopia vai representar um estado de negatividade em seu grau mais alto, no qual qualquer tentativa de encarar a ordem vigente redundará em fracasso. Parece um contrassenso tal gênero ter agora uma grande ressonância em sociedades de espectro democrático, em uma relativa prosperidade econômica, acompanhando em primeira mão o salto tecnológico dado a partir dos anos de 1960 e que não sofreram diretamente a repressão política e ideológica como nas ditaduras militares latino-americanas ou outras de caráter comunista como as da antiga URSS e dos países do Leste Europeu. Tal panorama exigia dos escritores que os vivenciaram uma série de técnicas narrativas que driblassem a censura imposta pelo Estado, mesmo quando eles se encontravam no exílio.

Ainda que outras questões tenham ganhado palco ao longo das primeiras décadas do século XXI, como as críticas às grandes corporações, a concentração de renda e outras mazelas oriundas do capitalismo, o ativismo ecológico, o ciberativismo, a guerra ao terrorismo, a reflexão acerca do multiculturalismo, a absorção pela indústria cultural de tais códigos pelas *franquias* que lidam com a distribuição de tal literatura distópica parece ter esvaziado sua essência crítica em detrimento dos trâmites do entretenimento.

No caso do Brasil, uma série de fatores culturais impediram o florescimento dos subgêneros ligados à Ficção Científica, ela mesma negligenciada pelo mercado literário até bem pouco tempo e cuja adesão pelos nossos escritores nunca foi algo

⁵⁶ A referência especificamente é à série “The Hunger Games”, escrita por Suzanne Collins e à trilogia “Divergent”, de Veronica Roth.

que chamasse a atenção das editoras, tal o preconceito apresentado por elas e pela Academia como um todo, por classificá-la quase sempre como mera *literatura de entretenimento* a despeito de alguns autores clássicos, como Júlio Verne e H.G. Wells, serem respeitados. A ligação, sobretudo à chamada *Era de Ouro da Ficção Científica*, localizada entre os anos de 1950 e 1960, e que tinha como temática principal à exploração espacial, aos encontros (amistosos ou não) com civilizações extraterrenas, visões frequentemente utópicas do futuro, era vista como uma literatura alienante e de pouco conteúdo. Um país cujas diretrizes literárias remontam às preocupações românticas quase sempre reeditadas pela necessidade da cor local ou do registro da realidade de nossos problemas parecia um terreno pouco fértil ao surgimento de uma literatura calcada nos parâmetros da Ficção Científica. Ademais, o Brasil parecia mais afeito às utopias, e dar guarida a algo que deslegitimasse o discurso enraizado de *País do Futuro* ou de uma terra cuja destinação histórica estivesse bem longe do fracasso seria como colocar o dedo na ferida, desmascarar a nossa própria incapacidade de dar conta de um projeto civilizatório.⁵⁷ Exemplos disso são livros como os de Afonso Celso, *Porque me ufano do meu país* e do austríaco Stefan Zweig, justamente intitulado *Brasil, país do futuro*, onde cada um ao seu modo pintam um quadro de otimismo exagerado acerca das possibilidades do país, calcado somente em suas potencialidades econômicas, negligenciando os problemas profundos surgidos do nosso processo de formação.

Em um país cuja prática democrática por si só já parece ser algo utópico, o surgimento de mitos e anseios que deem conta do imaginário de uma nação que nunca parece se achar, alimentam mais a ideias francamente reacionárias como as do “verde-amarelismo” de Plínio Salgado e outros de pensamento convergente, cujo projeto de modernização nunca foi algo encampado e posto em prática de forma a beneficiar todas as camadas da população. Pelo contrário, destinava-se a manter a ordem de um pequeno grupo detentor do poder político e econômico, as desigualdades regionais e sociais. Como na epígrafe, parecia ser um dia **1 de**

⁵⁷ Sobre o discurso utópico em relação ao Brasil, é notável o quanto a religião tenta ressaltar esta destinação do Brasil de atender aos desejos divinos. Assim, teremos desde as elucubrações do Padre Antônio Vieira sobre o Brasil como parte do *Quinto Império*, do quanto as correntes protestantes-evangélicas dizem que o Brasil será grande quando converter-se ao Evangelho e até o Espiritismo de cunho kardecista tem a sua utopia nacional, no livro “Brasil, coração do mundo, Pátria do Evangelho”, de Francisco Cândido Xavier, que narra as maquinações divinas a partir do Plano Espiritual sobre o papel do Brasil na Humanidade.

janeiro eterno, o Brasil essencialmente não consegue sair do grau zero ou antes do seu dia inicial ao qual resta apenas a ilusão da passagem do tempo.

Por mais que se alimentem mitos e lendas, o Brasil está distante de se constituir como um lugar acolhedor para os que nele vivem. A violência será das nossas maiores características, e a gratuidade dela por vezes terá de ser ressaltada, tal o despudor com que é utilizada, notadamente contra aqueles marginalizados, sejam os índios, os negros, os sertanejos de Canudos, etc. Ainda assim, quase nada dentro da nossa literatura conseguiu aproximar-se do conceito de distopia o que pode ser sintomático dentro de uma sociedade em choque pelos anos seguidos de violência e repressão. Nunca citado como uma ficção distópica, “Sangue de Coca-Cola”, de Roberto Drummond⁵⁸, vem à público em 1980, mas parece não ter chamado a devida atenção a esse lado, embora fizesse referências diretas à ditadura ainda no poder, muito embora já estivéssemos em processo de abertura política.

Publicado em 1981, o romance de Ignácio de Loyola Brandão, paulista de Araraquara, no esteio do já clássico *Zero*, é uma flagrante distopia que faz alusões claras à situação política brasileira nos *anos de chumbo* da ditadura militar (1964-1985), utilizando-se de elementos que acabam remetendo deliberadamente à Ficção Científica, que ele próprio reconheceria como gênero pouco praticado e restrito a escassos autores, como outro paulista, André Carneiro.

Não verás país nenhum conta, em capítulos curtos, encabeçados por breves resumos deles, a história de Souza, um professor universitário de História que, uma vez destituído de suas funções acadêmicas, vai exercer, em determinada repartição pública, mera função burocrática com a qual acostumou-se com o tempo. Numa São Paulo de um futuro além dos anos 90 do século XX, em um Brasil reduzido em sua extensão territorial devido aos loteamentos dos seus territórios aos interesses dos mais variados conglomerados internacionais, vivendo num calor abrasante, em meio a alimentos artificiais e a um racionamento cada vez maior de água (e esta mesma água é urina reciclada), cercado pela miséria dos excluídos (desde migrantes

⁵⁸ Caberia uma análise acerca do caráter distópico do romance de Drummond, que talvez não seja classificado como tal por não apresentar todos os elementos que o identifiquem.

nordestinos a sobreviventes da explosão da Usina Nuclear de Angra dos Reis), Souza começa a questionar a sua posição neste panorama.

O ponto de partida para tal se dá quando, em uma viagem de ônibus, aparece subitamente, na mão de Souza, um furo. A partir daí uma verdadeira reviravolta se dá em sua vida: percebe a sua condescendência para com o regime, a partir do momento em que se alienou e se omitiu; a esposa o abandona sem maiores explicações, sua casa torna-se base de operações para o seu sobrinho oficial do “Novo Exército”, ele é expulso do seu apartamento pelas mesmas pessoas que abrigava — amigos do sobrinho — e vai vagando sem destino pela periferia desértica e quase mortal da cidade de São Paulo.

O romance do Ignácio de Loyola Brandão acaba encerrando outras coisas: a destruição da natureza brasileira em nome do “progresso”, as grandes mentiras inventadas por um regime extremamente tecnocrata (mas deveras incompetente, e o pior: que se orgulha de sê-lo), a degradação da História para servir a tais mentiras, a descrição, ainda que não pormenorizada, da estrutura social deste Brasil fragmentado e vendido e até mesmo a crítica ao otimismo geralmente expresso em alguns romances de Ficção Científica, notadamente os estrangeiros, considerados como modelos.

Para a estadunidense Mary Elizabeth Ginway:

A ficção científica, por causa de suas ligações com a ciência e a tecnologia, é o veículo ideal para o exame da percepção e do impacto cultural do processo de modernização do Brasil. (GINWAY, 2005, 13)

Ela crê que a fusão dos mitos nacionais brasileiros é de fundamental importância no surgimento e entrelaçamento com o gênero da *ficção científica* (principalmente aqueles que tratam nosso país como uma terra eleita, um eldorado), pois principalmente durante e após o período da ditadura militar eles foram frequentemente evocados e satirizados (como é o caso de *Não verás país nenhum*) em franca oposição à propaganda oficial do regime ditatorial. Então, desde a ideia do “Quinto Império”, ao “País do Futuro”, entre tantas outras, seja de afirmação ou de supremacia, passa a solidificar-se no gênero, mas reelaborados, principalmente por conta da situação brasileira como país periférico e na maior parte do tempo

descrito como subdesenvolvido e pouco afeito às liberdades democráticas. Desta feita, a modernização sempre aparecerá sob a ótica da farsa e da pilhéria, de um local fora dos limites do mundo desenvolvido: as inovações tecnológicas parecem sempre deslocadas, de segunda mão, e mal manejadas.

As estruturas de poder, sejam no âmbito político ou social, inclusive dentro da esfera da vida privada, se materializam nas obras brasileiras de ficção científica, especificamente aquelas produzidas ao longo da década de 70 e até pouco tempo antes da derrocada do regime imposto em 1964, que ela categoriza como *ficção distópica brasileira*. Questões como preconceito racial, questões de ordem sexual (as funções de cada gênero dentro da sociedade, por exemplo) afloram a partir do momento em que as obras produzidas em tal período criam ambientes nos quais as tensões se desenvolvem apresentando-se como são na realidade ou transfiguradas em imagens de ilusórias soluções.

Teríamos então configurada uma distopia a partir de técnicas da ficção científica citados pela autora (idem, p. 93): a “desfamiliarização” ou o “estranhamento cognitivo”. Tais técnicas consistem em pegar elementos familiares e fazer uma subversão destes mesmos elementos, tornando-os estranhos ao leitor, mas fazendo permanecer a sua factibilidade, principalmente do ponto de vista científico. A ambientação de tais narrativas é geralmente feita em cidades futuristas e na terra devastada, (contudo, sem os clichês típicos da ficção científica, a espaçonave, o robô, o ET) e outra característica da distopia é a sua aproximação, ou antes, o seu caráter de crítica política e social.

Considerado por críticos estrangeiros de renome como o primeiro (ou como querem alguns, o único) romance de um grande autor brasileiro a se enquadrar completamente no gênero *ficção científica*, *Não verás país nenhum*, é considerado uma *distopia ecológica* onde os elementos de uma *ecocatástrofe* aparecem a partir do momento em que se configura a destruição das reservas naturais brasileiras, abarcando desde a floresta amazônica, os recursos hídricos e toda a fauna, desde as espécies silvestres até os animais domésticos, incluindo o desaparecimento daqueles de uso pecuário. O Brasil do romance é, sobretudo, o núcleo da cidade de São Paulo e suas cercanias: não há uma alusão ao poder central emanando de Brasília, e todas as outras partes do país foram vendidas para atender aos

interesses do mercado internacionais, através das chamadas empresas “multinternacionais”, que lotearam e dividiram entre si as Regiões Amazônicas e Nordeste, (em especial, uma vez que partes do Sudeste e do Centro-Oeste também aparecem como *Reservas Multinternacionais*) explorando indiscriminadamente suas reservas naturais, restando apenas um imenso deserto. Deserto esse que acaba sendo saudado como um benefício pelas autoridades.

Relembrando, Souza pensa nas palavras do Ministro, que dizia:

“Devemos estar orgulhosos pela conquista que acabamos de fazer. Um grande feito deste governo que pensa no futuro. ”

“Porque”, disse ele, “a história vai nos registrar como o Esquema que deu ao país uma das grandes maravilhas do mundo. Não é apenas a África que pode se orgulhar do seu Saara, o deserto que foi mostrado em filmes, se tornou ponto turístico, atração, palco de aventuras, celebrado, glorificado. ”

“A partir de hoje” - e ele sorriu, embevecido – “contamos também com um deserto maravilhoso, centenas de vezes maior que o Saara, mais belo. Magnificante. Estamos comunicando ao mundo a nona maravilha. Breve, a imprensa mostrará as planícies amarelas, dunas o curioso leito seco dos rios”. (BRANDÃO, 2008, 65)

Esse “clima de ficção científica” é percebido pelo personagem Tadeu Pereira, também professor universitário como Souza que, no entanto, é designado para assumir a função de ascensorista, que depois de anos sem encontrar o colega, afirma (idem, p.100):

(...)“-Pois para mim parece ficção científica. São Paulo fechado, dividido em Distritos, permissões para circular, fichas magnetizadas para água, uma superpolícia como os Civiltares, comidas produzidas em laboratórios, a vida metodizada, racionalizada. ”

Souza concorda a princípio, mas afirma que essa “ficção científica” é ridícula; indagado pelo amigo, ele diz (ibidem, idem):

“Lembra-se de quando líamos os livros de Clark, Asimov, Bradbury, Vogt, Vonnegut, Wul, Miller, Wyndham, Heinlein? Eram

supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo— ainda que monótono — bem-estar. E aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica. Sempre fomos um país incoerente, paradoxal. Mas não pensei que chegássemos a tanto.” (...)

O “clima de ficção científica” se refere ao apuro de uma tecnologia a serviço da obsolescência e repressão em um arremedo de Estado que sobrevive como um zumbi institucional, porém ainda forte o bastante para exercer o seu braço armado e ideológico. O Brasil no romance de Brandão é uma *História alternativa* e uma projeção futurista que leva consigo elementos relacionados a acontecimentos históricos da realidade objetiva. O futuro representado nele é um presente eterno amplificado por meio de elementos cínicos presentes na classe dominante que não se furta a esgotar todos os recursos naturais do país para manter o seu *status quo*. A violência que dá suporte a isso assume diversas facetas e são estas facetas que Souza vai compreendendo e descrevendo ao longo do romance, desde sua posição de cidadão acomodado (e omissos) até sua posição de vítima efetiva. Assumindo seu papel de historiador percebe que uma sociedade em um estado de violência política é incapaz de fazer com que os calendários andem. Distanciando-se da assertiva de sua esposa, compreende então que não é bom viver em somente um dia, sem fim, que as horas vão se arrastando e na maioria das vezes as pessoas são tragadas por um tempo que está constantemente se derramando enquanto a violência demonstra a força de sua própria permanência.

8.2 SOUZA: VIOLÊNCIA E HISTÓRIA

Muito embora a referência mais direta de Brandão em *Não verás país nenhum* seja à ditadura civil-militar instituída em 1964 podemos afirmar que a violência institucional que nela está presente já é algo quase orgânico dentro da sociedade brasileira, cuja classe dominante parece pouco afeita ao trato democrático, que acontece em intervalos, mas ainda assim vale-se do aparato policial e de todo o sistema para manter a ilusão do exercício das liberdades

constitucionais, pela consciência de que se o Brasil ainda não passou por uma ampla comoção popular e pela inércia de uma burguesia que sonha perenemente em ser elite, é preciso se manter alerta quanto à possibilidade. A naturalização de nossa violência remonta à própria fundação do país, que internalizou conceitos de submissão e subjugação desde a colonização e a projeção de tais valores no corpo social tornou-se imperativo para toda uma *pedagogia da opressão*.

Entretanto, a experiência histórica brasileira, notadamente ao longo da Era Vargas (1930-1945), na qual ocorreu o surto de industrialização e modernização tecnológica, esteve intrinsecamente ligada à articulação com o capitalismo internacional. A política brasileira não conseguiu deixar de associar a experiência do controle autoritário da sociedade como lastro ideológico. Isso é notório já na outra experiência ditatorial vivida pelo país com a ditadura civil-militar instituída em 1964, principal referência do romance de Ignácio de Loyola Brandão, dada à obsessão do regime apresentar-se como vetor de modernidade, do chamado “milagre brasileiro” e da construção do discurso ufanista ao redor de tal falácia, valendo-se, muitas vezes dos elementos concebidos sobretudo quando do processo de independência política e outros presentes no imaginário, como os que Afonso Celso elenca e sobre os quais Stefan Zweig também discorre sobre em sua obra.

A banalização da violência em nome da ordem, de que só vai atingir àqueles que não se comportam dentro do Estado de Direito, enquanto as forças repressivas vão agindo contra alvos específicos e naturalizando cotidianamente tal violência, obedece aos trâmites inferidos por Hannah Arendt, que afirma:

Aqueles que nada mais viram do que violência nas atividades humanas, convencidos de que eram “sempre acidentais, nem sérios, nem precisos” (Renan) ou que Deus apoiava sempre os batalhões maiores, não tiveram mais nada a dizer sobre a violência ou a História. (ARENDR,1970,7)

Seguindo a lógica da filósofa alemã temos um estado de coisas que une diretamente poder e violência (segundo Arendt pode haver um governo que pode combater as dissensões sem precisar recorrer à violência em sua forma clássica), que é justamente o Brasil de *Não verás país nenhum*, uma vez que, mesmo alcançada a dissuasão das ideias contrárias ao regime, o aparato repressor ganha

dimensões inimagináveis, que vão desde o massacre efetivo dos opositores à violência biopolítica dos cidadãos em geral, até a idiotização promovida por uma deseducação que mutila o senso crítico das juventudes e o desmantelamento da intelectualidade em geral. À constituição do poder no “todos contra um”, em sua forma extrema, no dizer de Hannah Arendt, soma-se a forma extrema da violência, o “um contra todos”, que só pode se manifestar por meio de instrumentos dos mais variados, como os processos que elencamos e outros mais. No romance um dos principais instrumentos de tal violência encontra-se materializado no cinismo com o qual os próprios agentes do poder se reconhecem na terminologia criada por eles e usada pelos historiadores que eles próprios alijaram do sistema intelectual, da mesma forma como tratam seus próprios atos (como a fala do Ministro sobre o espaço desertificado).

É significativo que Souza seja um destes professores universitários: então destituído de suas funções e transferido para exercer as funções inócuas de uma repartição burocrática. O aparecimento do furo em sua mão direita durante uma viagem de ônibus serve como uma patética epifania que o leva à uma reflexão acerca da sua própria acomodação aos ditames do fascismo local, que está baseado numa lógica política e econômica similares às do pensamento da doutrina do neoliberalismo, cuja disseminação se deu sobretudo na década de 1970 e mais especificamente após a crise do petróleo de 1973. Pensamento este que foi esteio do gabinete da primeira-ministra britânica Margareth Thatcher, por exemplo, e que marcou a política econômica nos anos 80, principalmente pela ingerência de órgãos internacionais como o *Fundo Monetário Internacional* junto ao mundo subdesenvolvido. No romance tal doutrina aparece como o processo de *modernização* predatória e fatal do país pelo qual o país passa, desfazendo-se de toda a sua riqueza (que levou a todos se *locupletarem*) em nome desta ordem que reduz tudo à simples mercadoria, provocando o esgotamento dos recursos naturais não renováveis e mesmo os renováveis.

Souza passa a questionar e a se autoquestionar, tendo como pano de fundo as transformações pelas quais o Brasil passa dentro do romance, nas quais há toda uma sutileza das ações da classe política e militar no que concerne à manutenção do poder por parte deles. Utilizando a própria terminologia elaborada pelos poderosos, que classificou cada faixa da História do Brasil por determinadas

eras de um tempo cronológico indefinido (*Era da Grande Locupletação, Grande Época dos Decididamente Incompetentes, Ciclo de Inversões Judiciárias*, entre várias outras) ele critica essa concepção que joga fora de certa forma a linha do tempo, encobrindo as verdades do processo histórico. Tal postura se liga e subverte ao mesmo tempo os conceitos presentes no *cinismo* em seu sentido filosófico, *auterkeia*, *apatheia* e *anaideia*, a autossuficiência, a apatia e a desfaçatez (ou o descaramento). Desfaçatez esta que, segundo Peter Slöterdijk, é assumida pelo fascismo:

De maneira cínica, ele abdica francamente do empenho pela legitimação, na medida em que proclama abertamente como necessidade política e como lei histórico-biológica a brutalidade e o “egoísmo” sagrado. (SLÖTERDIJK,2012, 327)

A metodização e a racionalização da vida são meros pretextos para que medidas como a circulação por áreas pré-determinadas, enquanto se fornece água reciclada e comida sintética, sejam implantadas. As forças de segurança, formadas por uma *superpolícia* retiradas de uma ralé doutrinada e fisicamente débil dão garantias à sistematização da violência e é singular que sejam chamados de *civiltares*, curiosa mistura de civis e militares, que têm em si toda a verborragia de sustentação da ditadura e casa muito bem, embora no romance de forma mais aguda, com o clamor de uma classe média imbuída de sentimentos autoritários e que depositava piamente suas crenças que as possibilidades de mobilidade social estavam diretamente vinculadas à presença de um estado de exceção. Dentro dele, desfrutando da liberdade de ação que lhes é dada, dão vazão aos seus fetiches e desejos, sadismos cinicamente escorados na cumplicidade do Estado que poderia jogar sobre seus ombros a culpa de seus excessos enquanto eles, agentes, jogariam a culpa de volta nas ordens que receberam. São ao mesmo tempo o instrumento e o vigor da violência exigidos para a permanência da ordem das coisas. Ainda mais perigosos do que os agentes da polícia de costumes que os *civiltares* constituem, há os oficiais do “Novo Exército”, os *militecnos* que surgiram a partir da perseguição aos cientistas que denunciavam as artimanhas do *Esquema*:

Cientistas. Categoria mínima, marginalizada. Numa fase quase pré-histórica, o povo era alheio aos seus avisos. Mais tarde o Esquema percebeu a situação, manipulou jornais e televisão e fomentou a

ironia. Foi quando se difundiu amplamente a expressão galhofeira “paranoia científica”.

Qualquer ato era “paranoia científica”. Um cientista esclarecido, consciente, naquela época, equivalia a ser judeu nos dias de nazismo. Pessoa perseguida, maldita, que se camuflava. No entanto, a gente continuava a estudar, falar, denunciar. A provocar a opinião pública.

A maioria dos cientistas foi cassada. Outros se retiraram, aceitando convites estrangeiros. Houve quem se aposentou, mudou de atividade. Muitos institutos foram fechados, enquanto uma nova ordem crescia e dominava: a dos Militecnos ou Tecnoctatas Avançados da Nova Geração.

Hoje, a palavra militecno é corriqueira, incorporou-se ao linguajar. Mas então não sabíamos bem o que significava. Líamos na imprensa, ouvíamos no rádio e não ligávamos. Se tivéssemos previsto o perigo! Como podíamos sequer imaginar que aqueles homens não tinham o cérebro normal?

Ficou demonstrado pelos cientistas. Foi mais uma das realizações que os tornaram marginalizados. Provou-se que os Militecnos sofreram metamorfose em seu organismo. O cérebro ficou afetado. Perdeu parte da memória. As emoções foram eliminadas. Tornaram-se serenamente calculistas.

Daí o caráter bastante prático desta nova civilização. Se podemos chamar a isto de civilização. De tanto mexer com números, cálculos, máquinas, métodos, os Militecnos perderam certas faculdades. Partes do corpo quando não usadas são passíveis de atrofiamento. Deu no que deu. Instinto de conservação, fraternidade, capacidade de distinguir beleza, boa qualidade, isso morreu. (BRANDÃO, 2008, 34-35)

O autor, por meio de Souza constata esta ideia de um estado de exceção que seria corriqueiro anos depois, e cujo conceito Agamben resume em *Estado de exceção* (2004), escrevendo: “O significado imediatamente biopolítico do estado de exceção como estrutura original em que o direito inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão” (AGAMBEN, 2004, 14). A própria questão de uma

alimentação empobrecida (a comida “factícia”), e da própria vida cotidiana ser uma representação violenta da própria degradação, com seus impedimentos, silenciamentos em um país cada vez mais sem identidade e totalmente destruído, enquanto uma parcela mínima da população usufrui dos questionáveis benefícios de uma nação devastada.

Na vã esperança de estabelecer um contraponto a isso, Souza, o intelectual omissivo, tenta buscar uma improvável redenção, reassumindo sua postura de professor, porém abre mão de uma historiografia técnica, aproximando-se principalmente dos cronistas medievais (lembra a tomada de Jerusalém pelos cristãos na Primeira Cruzada em 1099, escrita pelo cronista franco D’Agiles, e o episódio do cerco de Bologna, narrada por cronistas anônimos, no qual os homens alimentaram as mulheres com o seu sêmen, dada a falta de alimentos causado pelo estado de sítio). A narração da crise parte do princípio da aceitação do desmantelo do mundo. Souza aproxima-se da certeza da chegada de um tipo estranho de *juízo final*, o que faz demonstrar grande semelhança com o que diz Walter Benjamin no ensaio *Sobre o conceito da história*:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l’ordre du jour* - e esse dia é justamente o do juízo final. (BENJAMIN, 1996, 223)

Souza procura então tenta agir de forma efetiva politicamente, e para isso tenta em vão tomar uma atitude para lidar com o desconhecido que passa a ser este *estado de exceção* permanente no qual vive. Porém, só lhe resta o estatuto da memória, como ela servia aos antigos exploradores e cronistas do Novo Mundo (e a memória passa a ser privilégio de uns poucos que não se submeteram ao regime). Da mesma forma que, rememorar, prestar atenção aos avisos, pode ser a única maneira de salvar a própria existência e a maneira prudente de não repetir os erros. Não por acaso, um dos motes do romance — a preservação ecológica — surge

na abertura do livro, com o autor inserindo um *fac-símile* de um decreto do então primeiro-ministro português Conde de Oeiras, também Marquês de Pombal, sobre a destruição de certa árvore presente nos mangues do litoral brasileiro, cuja casca era utilizada na curtição de couro. Em tom alarmista, o decreto real de 1760, recomenda a preservação de tal árvore, cuja extinção já era dada como certa. Souza, em meio à balbúrdia da situação política e climática, acredita que a única atitude política possível para si, em todos os níveis, é de relatar a situação.

O cronista, nesse caso, ecoando a visão de Benjamim, tanto no referido ensaio como em *O narrador*, é alguém que sem a metodologia científica de um historiador, procura fixar na memória da coletividade os acontecimentos acontecidos, mas sempre com um sentimento de urgência, alertando ao sujeito histórico do risco da perda das tradições, risco provocado por um conformismo do chamado “progresso”. A imagem evocada por Souza, dos cronistas medievais é importante porque os cronistas medievais eram narradores que primavam por esse caráter, típico de tempos apocalípticos, como a da época dele próprio. O apocalipse é literalmente uma revelação, e neste caso a narrativa de um Brasil dilapidado é um chamamento à reflexão para a luta contra os valores repassados por tal regime, onde quem é mais incompetente se sobressai na administração pública, e é necessário estar inserido dentro dos valores globalizados, valores que encerram quase sempre o cerne paradoxal do neoliberalismo, consumo e arrocho. Como na passagem que ele cita a segunda-feira como um dia reservado para compras obrigatórias, como está explícito também no resumo do capítulo:

“SEGUNDA É O DIA OBRIGATÓRIO DE COMPRAS. O POVO DEVE CONSUMIR, PARA QUE AS FÁBRICAS POSSAM FABRICAR E NÃO HAJA A INSIDIOSA RECESSÃO.”⁵⁹ (BRANDÃO, 2008,87):

No entanto, Souza não está sozinho nesse papel. Embora a estrutura do romance privilegie naturalmente a sua trajetória, as outras vozes participantes também aparecem, ajudando a construção de um mundo ficcional mais amplo dentro do espaço restrito que é o da narrativa, quase claustrofóbica, de uma São

⁵⁹ Contudo, até para comprar existe uma hierarquia, nem todos podem comprar o que querem livremente, mesmo que possuam dinheiro. Uma categoria tida como a mais baixa, a dos *Privados*, mesmo que economizassem dinheiro só comprariam coisas restritas a eles através de atravessadores e sob risco de punição. Aqui a crueldade da elite brasileira aparece amplificada, restringe tudo que é benéfico para si, desde aparelhos refrigeradores de ar, até às frutas exóticas, ainda que artificiais.

Paulo causticante e cercada. Neste sentido as vozes de Tadeu Pereira, e também a de um dos homens que invadiu o apartamento de Souza (ele apenas aparece como “o homem que se senta sempre à ponta da mesa”) e a jovem Elisa, misto de mistério e de tensão sexual, são vozes que informam de tudo o qual ele havia se alienado, desde a resistência surda e quase desesperada daqueles que acreditavam trazer de volta a vegetação e os animais (no caso de Tadeu Pereira, que acaba se matando), do “homem que se senta sempre à ponta da mesa”, vindo do Nordeste devastado pelos bolsões de calor, onde se matava os que estavam empregados para abrir vagas de emprego para os que não estavam e de Elisa, que falava da resistência dos universitários ao sucateamento das universidades públicas, enfim todas fechadas. No caso do sobrinho de Souza, oficial do Novo Exército, sua voz é a da legitimação do poder, mas não em termos francamente ufanistas, suas atitudes demonstram como o poder age: silenciosamente, misteriosamente e nunca deixando a entender o que realmente quer, antes trabalhando por seus interesses pessoais, embora conjugados aos interesses maiores do regime que passa a ser apenas a do trabalho por parte da grande massa. Assim, fala Elisa, no diálogo com Souza dentro do camburão, depois de terem mantido relações sexuais: como se as responsabilidades maiores do desastre brasileiro não fossem restritas apenas ao círculo do poder:

(...) “E agora, querem de mim que eu trabalhe, produza. Repetem a todo instante: Vamos encarar os fatos de frente. Ou então, o Brasil também é um problema seu. Querem transferir a culpa. Vou ter que resolver um problema que não criei. Estava aí quando nasci. Encarar de frente? Se encaro, vejo que é melhor me matar. ” (BRANDÃO, 2008, 298)

O apelo ao trabalho proposto pelo regime é tipicamente alienante e com funções cerceadoras das liberdades individuais. Guarda imensa semelhança com o cínico apelo ao trabalho estampado nos campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial, que dizia: *ARBEIT MACHT FREI* (O TRABALHO LIBERTA). Dessa forma, Souza descreve a cena em que é levado para a prisão, sendo separado a certo momento, da Elisa:

Fomos levados por um corredor de celas, onde as pessoas se amontoavam. Caminhei aos empurrões, ainda meio cego. No ar um

cheiro forte que não consigo identificar. Bem pior que o do ar, em dias de inversão, quando o podre dos mortos e dos excrementos domina a atmosfera.

Se tivesse comida no estômago, vomitaria. Os presos estão amontoados, em pé. Uns encostados nos outros, um se apoiando ao outro, porque não existe o mínimo espaço. Nas paredes, a cada dez metros, uma placa branca de esmalte, letras grandes: *Produza, o trabalho liberta.*” (BRANDÃO, 2008, 305,306) (grifo original)

Depois de solto pelos *Civiltares* Souza passa a vagar sem esperança de encontrar a esposa, que o abandonou, e de voltar para casa, num ambiente cada vez mais sufocante e castigado pelo sol. A solução para lutar contra os bolsões de calor que vão pouco a pouco cercando a cidade de São Paulo é a construção de marquises que protegerão a população do sol inclemente. Entretanto, parece mais ser a solução final para aqueles que não são afortunados o bastante para viverem sob *cúpulas geodésicas* (bairros climatizados exclusivos de uma diminuta classe dominante). Mesmo lá, vivendo a incerteza do que vai acontecer, Souza encontra a figura do sobrinho, que, mais uma vez, parece encarnar a figura de um superestado onipresente. Todavia, indagado por Souza, ele finalmente abre o jogo acerca dos seus objetivos pessoais

— A sua vida, tio, é viver atrás do porquê. Do como. Não complica. É muito fácil. O que faço é por dinheiro, nada mais. (...) Dinheiro. Preciso dele. Quero minha casa no Círculo dos Funcionários Privilegiados. Acha que gosto de morar num prédio calorento, sujo, sem ventilação, contando os tostões, para ver se sobrevivo no dia de hoje? Quero comer e beber, ter piscina, frequentar meu Campo de Descarregamento. Simples. Só com dinheiro eu faço isto. (BRANDÃO, 2008, 372)

Preso embaixo da *Marquise*, Souza encontra um outro homem com um furo na mão, mas quando ele vai mostrar o seu percebe que ele desapareceu. O que ele imaginava ser uma marca de predestinação, que o distinguiu dos outros e lhe conferia um *status* diferenciado, como se fosse a confirmação de uma missão, nada mais é do que algo corriqueiro, embora sem explicação. Resta a ele esperar uma

chuva que um vento de início de noite parece trazer. Uma chuva inesperada que o faz pensar:

Não dormi, fiquei alerta, elétrico, à espera dessa chuva prometida. Era certeza que viria. Mais hora, menos hora. Viria. Pode ser que estivesse ainda longe, mas caminhava em nossa direção. Com a atmosfera rarefeita, os sons e os cheiros chegam mais rápido, são espantosamente velozes.

Como a luz das estrelas. Quando ela nos atinge, brilhava há muito tempo, às vezes há milhares de anos. Pode ser que este cheiro molhado venha de um ponto tão remoto, que vai demorar muito a chegar. Aposto tudo que é chuva. Alguém sabe se está chovendo por aí? (BRANDÃO, 2008, 381)

O romance se encerra na ambiguidade entre a esperança e a incerteza, e após as últimas palavras de Souza, fecha o romance a famosa frase de Galileu quando compareceu ao Tribunal do Santo Ofício para ser condenado por heresia, por afirmar que a Terra girava e não era o centro do Universo (*E pur si muove*, “Entretanto, move-se”) o que insinua ainda mais essa ambiguidade. Dessa forma, Souza, o historiador combativo desde os tempos da Universidade, destituído de suas funções por acusação de subversão, acomoda-se ao que lhe é imposto pelo regime, e sua degradação só não é maior pelo seu *despertar* para as arbitrariedades e à sua condição de submissão. Os valores que ele guarda em si não são suficientes para derrubar aquilo que ele deixou se estabelecer de forma mais entranhada: e então ele percebe que não conhecia quase nada. Nem a situação do resto do Brasil, vendido, espoliado, desertificado, nem as coisas que lhe diziam respeito dentro de sua própria vida pessoal: a corrupção do sobrinho, o comportamento da mulher com quem viveu por tanto tempo e descobre que não sabia absolutamente nada do interior dela. Resta-lhe vagar com um furo na mão, achando-se um predestinado, mas percebe que não passa mais de um parafuso perdido na engrenagem emperrada da burocracia brasileira. E o que lhe resta é apenas a sobrevivência. O sistema é sempre mais forte do que as aspirações individuais. O sistema estará disposto a cercá-lo e, neste espaço similar a um campo de concentração vilipendiar o que resta de si.

O Brasil que resta desta fragmentação toda, cercado por todos os lados e mesmo coberto em parte, pela tal *Marquise*, é a materialização de um imenso campo de concentração, anseio máximo de um regime totalitário. A politização da vida, segundo Agamben, inspirado por Hannah Arendt, baseia-se na biopolítica e o quanto será instrumento de cerceamento do humano, sua redução à vida nua. Assim, a lógica de tal domínio — a da instituição do campo, efetivamente ou usando a sua lógica, representa que:

O totalitarismo tem como objetivo último a dominação total do homem. Os campos de concentração são laboratórios para a experimentação do domínio total, porque a natureza humana, sendo o que é, este fim não pode ser atingido senão nas condições extremas de um inferno construído pelo homem. (ARENDRT *apud* AGAMBEN, 2010, 117)

A biopolítica então converte-se, por meio da violência em *tanatopolítica* e elege quem deve existir ou não dentro do novo corpo social que é erigido dentro dos muros do estado de exceção. Porém, não mais como algo que é facilmente distinguível, mas aos poucos como algo naturalizado e banal. É a institucionalização do caos. O estado de exceção, ainda de acordo com o pensamento de Agamben é algo que “apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2007, 12). Na biopolítica do Brasil do romance, é importante que o caos permaneça para que o *Esquema* funcione: desde os carecas que vão invadindo São Paulo até todos aqueles migrantes que descem do Nordeste fugindo dos bolsões de calor que vão consumindo a carne dos poucos sobreviventes e também de todos os moradores da metrópole que, fugindo das autoridades, acorrem à tal *Marquise*, que vista do alto forma o nome do Brasil. A política de extermínio do Esquema é calcada em um cinismo silencioso cuja sutileza da maldade Souza logo percebe. Como escreve Agamben:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadão que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que,

eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (AGAMBEN, 2007, 13)

Os trâmites da justiça no Brasil de *Não verás país nenhum*, alimentam essa ausência do próprio direito, ou pior, a judicialização de sua própria ausência, que dá carta branca às instituições deliberarem sobre a vida das pessoas como bem entender, remetendo às imagens engendradas por Franz Kafka acerca da figura mítico-jurídica que alimentarão também a questão de uma violência pura patrocinada por sua relação com o direito. A ausência de um dispositivo jurídico no estado democrático que garanta aos cidadãos o direito de resistência quando os poderes públicos violam as liberdades fundamentais garantidas constitucionalmente por ser considerado um fato extrajurídico é a espora legal que o próprio estado de exceção usa ao seu favor. Ele se traveste de estado de direito para judicializar a perseguição ao corpo social do qual se alimenta. Que também estará vinculada às suas vinculações com a linguagem, representadas no romance pelas classificações históricas elencadas pela personagem principal. Souza destaca essa politização da vida e sua banalização, dizendo que:

Ninguém suportava ficar em casa o tempo inteiro, sem sair nunca. Viver prisioneiro. Morar entre quatro paredes, ir para o emprego em furgões blindados, encerrar-se na fábrica por doze horas, temer a chacina diária. Conviver a cada instante com a possibilidade de morrer, preparar-se. Fomos nos habituando, de tal modo que passamos a pactuar com a tragédia, aceitando-a como cotidiano. Me espanta essa capacidade de acomodação da mentalidade, sua adaptação ao horror. Acredito que a gente possui um componente de perversidade que nos leva a encarar como normal esse pavor, a desejá-lo às vezes, desde que não nos toque. Uma porcentagem que tem sido alimentada pelo Esquema, essa coisa tão abstrata, que consegue se manter em meio à anarquia, ao caos estabelecido como ordem, à anomalia mascarada em progresso. Não me interrompa, me deixe falar, botar para fora, vomitar o que vi e engoli e aceitei. Me sentia como os judeus caminhando ordenadamente para os fornos crematórios de Auschwitz, Dachau. Conhecedores e impotentes, esperançosos, até a hora do forno, na expectativa de que o fogo se

apagasse, o gás perdesse o efeito mortífero, os aliados chegassem para salvá-los. Aí é que eu me pergunto, podemos lutar pela salvação isolados, individualizados, ou temos de contar com auxílios exteriores, amparo? Fizeram tudo para massificar, ao mesmo tempo que isolaram cada pessoa em si, tornando-a ferozmente individualista, fechada para o outro, sem apoio e sem querer apoiar, medrosa da própria personalidade. (BRANDÃO, 2008, 202, 203)

O estado de exceção oferece o paradoxo, ainda segundo Agamben, do “*Estar-fora e, ao mesmo tempo, pertencer*” (AGAMBEN, 2007, 57): o indivíduo é ao mesmo tempo excluído da vida política mais ampla, mas pertence ao corpo social que sustenta parte do estado que o oprime, dentro de sua órbita jurídica ao qual está submetido. E os tentáculos de tal estado operam tão somente com a força, uma vez que a lei como instrumento regulador para o equilíbrio civil permanece como mera ficção para respaldar os interesses do poder. O jogo dos paradoxos que é colocado com o estado de exceção sustenta-se com o paulatino desaparecimento da norma que lhe é característica, que implica uma relação parecida como a da linguagem com o mundo. Assim define Agamben, escrevendo que:

O estado de exceção é, nesse sentido, a abertura de um espaço em que aplicação e norma mostram sua separação e em que uma pura força-de-lei realiza (isto é, aplica desaplicando) uma norma cuja aplicação foi suspensa. Desse modo, a união impossível entre norma e realidade, e a conseqüente constituição do âmbito da norma, é operada sob a forma da exceção, isto é, pelo pressuposto de sua relação. Isso significa que, para aplicar uma norma, é necessário, em última análise, suspender sua aplicação, produzir uma exceção. Em todos os casos, o estado de exceção marca um patamar onde lógica e práxis se indeterminam e onde uma pura violência sem *logos* pretende realizar um enunciado sem nenhuma referência real. (AGAMBEN, 2007, 63)⁶⁰

⁶⁰ Sobre a expressão “força-de-lei” estar assim escrita, explica Agamben um pouco antes:

“O estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei (que deveria, portanto, ser escrita: ‘força-de-lei’). Tal força-de-lei, em que potência e ato estão separados de modo radical, é certamente algo como um elemento místico, ou melhor, uma *fictio* por meio da qual o direito busca se atribuir sua própria anomia. Como se pode pensar tal elemento “místico” e de que modo ele age no estado de exceção é o problema que se deve tentar esclarecer”. (Força-de-lei, p. 61)

Como romance de ficção científica, e principalmente como uma distopia, *Não verás país nenhum* se constitui como crítica inteligente e convincente às estruturas político-econômicas e sociais do Brasil do período final da ditadura militar, retroagindo ao seu início e a falsidade do chamado “milagre brasileiro”. Embora o próprio autor não se considere engajado no que diz respeito às questões ecológicas, as ideias presentes no livro antecipam com uma terrível lucidez muitas das questões hoje em pauta, aquecimento global, desertificação, entre outras mazelas que o capitalismo, em seu processo de expansão efetiva dentro do Brasil como uma economia de mercado, acabou trazendo de forma especial ao nosso país.

O clima apocalíptico do romance, próprio das distopias, bate de frente com o clima de sonhos próprio das utopias: sua mensagem é de pesadelo, criticando mordazmente as tendências perigosas da realidade, extrapoladas no ambiente romanesco, constituindo-se o mundo distópico. Em correlação com o mundo histórico, a distopia representa o que Fustel de Coulanges, citado por Benjamin, diz: o historicista, ao iniciar o seu trabalho de análise deveria fazer: a partir da inércia do coração, a *acedia*, causa primeira da tristeza, estabelecer uma relação de empatia, que inevitavelmente o colocaria em contato com quem realmente escreve a história, os vencedores. A ficção científica distópica demonstra que a tempestade do que chamamos progresso frequentemente traz ruínas de vidas sobre o qual é construído o futuro. À classe combatente e oprimida cabe fazer o que muitos esperam que um messias faça: destruir, despertando com as verdades históricas esse inimigo que não cessa de vencer.

Contudo, no âmbito do estado de exceção o que marca a estrutura das distopias é o terror anômico que se faz presente no cotidiano das personagens, minando o que resta de seus objetivos de maneira a solapar todas as possibilidades de uma ação efetiva para alterar a ordem vigente. Uma vez derrubadas, com as identidades diluídas, o estado parte para a fase final que é a da aniquilação daqueles que não eliminou de pronto. E o que resta são as derrotas. No romance não há mais traços de um messianismo histórico, o que há é a tecnocracia e a burocracia engendradas por uma violência endêmica que faz com que quaisquer esperanças sejam mais distópicas em suas raízes do que utópica, não cabendo sequer “anticristos”, porque o estado de exceção ganha traços impessoais, agindo como uma verdadeira máquina, que “naturaliza” seus procedimentos, perenizando a

violência. Seguindo a deixa de Walter Benjamin, “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (2008, 226). A experiência da violência torna-se cada vez mais uma experiência histórica e repetida, sempre trágica, porque é impossível que assuma um caráter farsesco, uma vez que o seu alvo estará sempre longe da zona de conforto ocupada pelas classes privilegiadas, pelo menos até que as consciências avulsem e se rebellem contra a ordem das coisas. No mais, o conformismo alcançado por uma política de dissuasão e repressão são os escudos do poder para manter seus privilégios. É a maneira mais efetiva e sempre violenta de controlar não somente as pessoas, mas também seu tempo e realidade. Resta às mentes mais lúcidas a consciência de que por mais que os dias pareçam estar estancados no **1 de janeiro** e ele seja a representação do juízo final, a Terra permanecerá se movendo, para suas vãs esperanças e para suas agonias.

8.3 FACETAS DA MÍMESIS EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM: O ENCONTRO DA VIOLÊNCIA EM DUAS REALIDADES

Se a Arte, em suas mais variadas formas, é uma maneira de escapar à violência, o que acontece quando, no seio desta nos damos conta de que mesmo ela no limite com a realidade já se mostra ineficiente e insuficiente para servir de abrigo contra o mal e seus agentes? A violência procura tolher todas as expressões de criatividade possíveis oferecendo como alternativa um simulacro estéril e vazio, padronizado e alienante que visa à manutenção de um estado de apatia geral. O estado de exceção acolhe tais formas no intuito de mesmerizar as massas e lançá-las no caminho quase sem volta da perda do espírito crítico e das motivações de liberdade. Por vezes resta tão somente uma nesga de fantasia, em meio à modorra dominante, torna-se a regra. Em *Não verás país nenhum* o questionamento da própria realidade, que passa a ser comparada com as obras de ficção científica citadas pelas personagens, ganha outra dimensão com a peregrinação e fuga de Souza pela São Paulo do romance, cujas reflexões, além de consistirem em uma tentativa flagrante de tentar compreender de forma efetiva o que havia acontecido e até onde ele mesmo como intelectual falhara, também servem como uma ponte para a certeza que mostra a impossibilidade de se fugir de um sistema de violência.

E a certeza de que isso acontece se dá concomitantemente às ligações com o cinema e a literatura e mesmo a música, porém não com a certeza de um lugar seguro, mas como indicadores de que ele fica a cada momento ainda mais hostil. E a única possibilidade de refúgio já é também tomada pelas instâncias da violência. Assim, quando Souza, após sua demissão vai ao cinema numa tentativa de alhear-se do mecanicismo do sistema e se dá conta que o filme que vê pela metade não tem outra sessão, então acaba sendo apenas um intervalo dentro de um intervalo, que ele não entende:

Nem olho que filme é. Compro o bilhete, entro. Penumbra agradável. Não gosto de olhar nada de lado, quero frente a frente. Atrás de mim pessoas cochicharam, se levantaram. Ao sair, uma delas bateu com a bolsa na minha cabeça, se desculpou, apressou-se.

Formou-se, aos poucos, um movimento na sala, como se fosse o final da sessão, as pessoas todas saindo. Fiquei impaciente com o barulho das conversas, ruídos dos passos, assentos que batiam, uma confusão. As pessoas se amontoavam nos corredores, fumavam, mexiam os pés. Ninguém para colocar ordem na casa.

Então o cinema ficou silencioso. Vi o filme tranquilo até o fim. As luzes se acenderam, eu queria esperar o começo. Continuei sentado. Em volta, somente as indicadoras, com suas lanternas, me observando. Espantadas, achei. As luzes não se apagavam, olhei o relógio. *Parado, ora essa.* Detesto intervalo de sessão. (BRANDÃO, 2008, 100) (grifo nosso)

Daí então ele toma para si uma dicotomia de luz e trevas, que vai sobrepondo momentos de suas lembranças como uma permanente constatação da luta contra um inimigo poderoso e que se materializa com a força violenta da repressão. E do tempo parado. Como o calendário fixo no dia **1 de janeiro**, a vida e o tempo de Souza vão se arrastando no limite da inércia e da angústia, pois em um estado de exceção a própria percepção do tempo parece estanque ou limitada, como um filme de cinema ou a duração das tragédias no drama. A sensação de irrealidade experimentada é a de quem tem seu próprio senso de da concretude das coisas derrubado não necessariamente pelo desespero, mas pela certeza do cotidiano sequestrado e substituído ora por uma certeza falsificada acerca das

coisas ou pela náusea da incerteza. Ao passo que a massa ou a ralé é imersa nesta realidade *factícia*, de alimentos que destroem a saúde, de entretenimentos vãos, de empregos tecnoburocráticos e chacinas calculadas enquanto tantos outros morrem de inanição. O controle do tempo, por meio da regulação da narrativa da História é também uma violência e Souza tem consciência disso, refletindo acerca do que lhe aflige:

Nem chego, às vezes, a saber quantos anos carrego. Também pode ser qualquer idade. O tempo agora é regido por duração própria, a contagem não mais por dias, semanas, meses e anos, e sim por etapas vencidas. As etapas têm significado e temporalidade relativa a cada um.

O que se passou há muito coloco como recente. Fatos de hoje me são tão irrealis que ainda não aconteceram. As pessoas esfumaçam ou se concretizam a partir de toques mágicos, estrelas que jorram das pontas dos meus dedos. Cada um é dono do seu tempo, dispõe dele como quer. (BRANDÃO, 2008, 152)

A situação disposta poderia lançar a todos em um círculo vicioso de maniqueísmo que representa a barreira imposta pelo estado de exceção para modelar o comportamento da sociedade em seu imaginário coletivo: afinal há os *cidadãos de bem* e aqueles evidentemente, dentro de tal contexto, que sequer são objetos de consciência, mas simplesmente *foras-da-lei*. O distanciamento ao qual são submetidos os intelectuais e o quão estão, talvez mais do que os outros segmentos da sociedade, expostos à politização da morte que se torna a espinha dorsal do novo esquema político (que obviamente não explicita a pena capital, mas utiliza-se de outros artifícios para aplicá-la), ancora-se na esperança do silenciamento do senso crítico. O distanciamento entre as pessoas, seja por segregação efetiva ou por elementos socioeconômicos, e um conseqüente processo de instauração de um maniqueísmo que paire sobre todos tem como finalidade desarticular a possibilidade de reflexão acerca do estado de exceção em sua essência. Ao reviver sua consciência histórica, Souza não somente passa a querer quebrar a caverna que construíram para si, que se assemelha à realidade cristalizada de filmes que ele relembra constantemente, como *Fantasia*, dos Estúdios Disney, cuja cena do inferno, com a música incidental de Modest

Mussorgsky (Uma noite do Monte Calvo), mostra o triunfo do Mal (Souza não lembra, por exemplo, que a última cena de *Fantasia* é do triunfo total e final da luz e do Bem, com a trilha sonora da *Ave Maria* de Franz Schubert). A reorganização do pensamento frente ao estado de exceção necessita da reconciliação com a História e da própria consciência do estado de marginalizado. Desta forma, pensa Souza:

Tenho medo de me debater ingenuamente entre bom e mau, certo e errado. Sem prever que os conceitos se alteraram. No distanciamento em que ficamos uns dos outros, na ausência de imprensa, nas bibliotecas inacessíveis, como se situar? O meu receio é ter me marginalizado sem perceber.

Deve ter acontecido uma revolução no pensamento humano nestes anos em que estive isolado. Ou fui mantido. Eu = todos. É importante saber se alguém se interessou em repensar o universo, se houve modificação nas colocações a respeito do homem. Procurar essa nova imagem deve ser meu objetivo.

Apenas a partir dela poderei me situar. Eu = todos. Apoiar-me em ideia concreta, nada escorregadio. Flutuo numa atmosfera de perplexidade, querendo acreditar que determinadas concepções, por velhas que sejam, são válidas. Porque elas afirmaram o homem, marcaram sua existência. (BRANDÃO, 2008, 174)

A triste constatação a qual chega Souza é que a *mímesis* da violência, ainda que em alguns momentos atenda a motivos lúdicos cedo ou tarde aflora e se materializa em alguma espécie de agressão efetiva. Assim, lembra as brincadeiras de criança, mimetizando os maniqueísmos encenados nas telas de cinema, à maneira de “*Os meninos da Rua Paulo*”, de Ferénc Molnar, em brigas de exércitos imaginários que eram logo encerrados assim que surgia alguém machucado inadvertidamente, ressaltando que esta violência era lealmente regulada, ao contrário de outras mais reais:

Era a forma de viver aventuras, transportar para a vida real os duelos do cinema, guerras entre brancos e índios, luta polícia-ladrão. Diante do primeiro pé machucado, galo na cabeça, corte na perna, as turmas debandavam. Inconscientemente evitavam-se golpes no rosto.

Havia um código de ética não declarado, pacto não assinado. Afinal como íamos pensar em Convenção de Genebra e outros tratados que regulam a guerra? A briga era franca, de certo modo alegre. Descarregávamos as inquietações. No dia seguinte, todo mundo se encontrava no grupo escolar. (BRANDÃO, 2008, 249)

O surgimento da polícia, em uma dessas brigas, faz com que Souza reflita mais uma vez sobre o instrumento da força, sua aceitação e naturalização como cumprimento do dever e o quanto há, por força do senso comum, a banalização do uso da mesma para qualquer coisa que incomode minimamente a dita ordem pública. Do microcosmo ao macrocósmino o que há é essa política de campo de extermínio no qual estamos todos, aos poucos, inseridos por categorizações que se sucedem e atendem aos interesses dos que realmente detêm as chaves do poder e conseguem determinar a inculpabilidade de seus agentes por meio daquele maniqueísmo que Souza percebe e entende o quão está cristalizado dentro da sociedade, desde cedo, como ensaio geral para a implantação de um estado de exceção que se disfarça de democrático e tolerante, mas é promotor da impunidade para os seus pares enquanto a todos os outros só resta o conformismo ou a perseguição.

Souza ainda imagina que, hipoteticamente, se todos se comportassem como as crianças que não aceitam a arbitrariedade, seria o ideal, mas logo se dá conta de tal impossibilidade: a luta contra o estabelecido é algo inglório, como ele descreve a intervenção da polícia em uma das brigas acontecidas na sua rua:

Até que um dia, pela primeira vez, surgiu polícia no meio de uma batalha. Chamada por um vizinho, desses homens intolerantes, irritadiços. Desconhecendo os códigos, os soldados se alarmaram. Talvez tenham feito por maldade, com o instinto sádico que marca o policial.

Desceram o cacete. Então, surpresa. Os meninos se voltaram contra eles. Lutou-se bravamente contra as armas de verdade. Dezenas de moleques malucos se jogando contra meia dúzia de policiais. Não há como vencê-los, são ágeis, espertos, ativos, brigam gozando, tudo diverte.

Até que um soldado sacou o revólver. Atirou no meio da criançada. Esparramou gente por todo lado, gritando. Era um tal de moleque subindo pelo poste, pulando o muro, se atirando pelas janelas das casas, voando para os bueiros. Um menino ficou na rua, pasmado, olhando em volta.

Os policiais entraram na viatura e se foram depressa. O menino continuava parado. Demorou um pouco para gritar. Os outros vieram, saindo lentamente, assustados. Eu estava dentro de um quarto de uma casa que nem sabia de quem era, saltei pela janela aberta.

Acho que fui o primeiro. Pulei a janela e caí bem na frente do garoto. O que vi me fez vomitar, comecei a tremer. O tiro tinha arrancado um pedaço do osso ao lado do olho. Sei lá como, o globo saltou para fora, ficou pendurado junto ao nariz. Do buraco corria sangue.

Sangue e uma meleca amarela. Desmaiei, acordei em casa. Meu pai, ainda por cima, me dando bronca: “Podia ter sido você, viu no que dá essas brincadeiras de rua? ”. Não dormi por muitos meses. Anos depois, acordava de noite, vendo o olho saltado, gosmento, sangrento.

Foi meu primeiro contato com a violência verdadeira. Até então brincávamos de violência sem saber o que era. Aquele tiro marcou o fim de nossa fantasia. Foi a última batalha entre quadrilhas. Ninguém mais teve coragem de sair a campo. Mergulhamos na realidade

Falou-se muito na cidade. Principalmente porque o soldado agressor permaneceu impune, nada aconteceu. “Cumprimento do dever”, disse o delegado. Ficou por isso. O pai do menino era simples demais para pensar num processo. Nem tinha coragem de acusar a polícia. (BRANDÃO, 2008, 250, 251)

Junto ao medo resultante da impotência, há a estupefação diante de o poder estar entregue à uma casta de insensatos que, cientes de estarem efetuando uma verdadeira cruzada civilizatória (há quem clame até pela vinda de mais prelados eclesiásticos para incrementar a fé católica, já sem muito prestígio em um lugar que mais parece o inferno), dividem o país e o destroem até o último ceutil de suas riquezas. O Brasil ficcional de Brandão traz em si a descrição de uma História que primeiro apresenta a tibieza de uma ditadura militar que dá lugar a um estado de

exceção comandando por civis. E neste projeto de poder a substituição do mundo de então por outro, quase que totalmente artificial e que justamente por este caráter se constitui violento e opressor. Seja pela apresentação dos fragmentos do que foi outrora uma nação coesa, seja pela imposição de alimentos e ornamentos que simulavam a naturalidade do que foi destruído pela ação predatória contra a Natureza, tal substituição é dos atos mais perturbadores do romance. Lembrando Jean Baudrillard (*Simulacros e Simulação*, 1991) uma das categorias de simulacros que correspondem à utopia é a que diz respeito a:

— simulacros naturais, naturalistas, baseados na imagem, na imitação e no fingimento, harmoniosos, otimistas e que visam a restituição ou a instituição ideal de uma natureza à imagem de Deus; (BAUDRILARD, 1991, 151)

Mais adiante ele diz que a categoria na qual se enquadra a ficção-científica traz consigo a crença em “simulacros positivos, produtivistas, baseados na energia, na força, na sua materialização pela máquina e em todo o sistema de produção” [...] (1991, 151) e podemos relacionar ambas, uma vez que o tom utópico e ufanista que permeia o discurso do poder ao longo do romance se choca com o ambiente de ficção científica presente. Da diluição do utópico para sua configuração em distópico há a constatação da aplicação do simulacro negativo que pretende se assumir como o real positivo e o assume provocando a desagregação da sociedade. Da comida “factícia” e da água que é urina reciclada à própria normalidade, que é frequentemente quebrada pelo próprio resultado do que o poder pratica, resta a Souza ironizar a suposta cidadania calcada em um falso pacto social e um projeto civilizatório malgrado, logo nas primeiras páginas, comparado à uma comédia de cinema pastelão:

Quantas vezes por dia me atiro ao chão nesta cidade. Se alguém filmasse durante algumas horas, sem registrar o som, veria uma daquelas comédias de Harold Loyd, o Gordo e o Magro, Mack Sennet. Deita, levanta, deita, levanta. E os rostos? Todo mundo apavorado, tenso. (BRANDÃO, 2008, 22)

As referências recorrentes ao cinema dentro do romance, remetem tanto à impossibilidade de um tempo cíclico quanto a de uma linearidade quase sempre

cortada pelos *flashbacks* (tão ao gosto da cinematografia) que poderiam, mas não o fazem, elucidar o próprio realismo da trama. Assim, não sabemos se o filho de Souza e Adelaide é somente um sonho ou existiu realmente e naufragou no navio que o levava para a possibilidade de uma vida melhor longe do Brasil. Poderíamos dizer que, em seu testemunho, o impacto do trauma o impede de ter certeza quanto àquilo (já que o Souza sequer sabia da real personalidade da esposa também), ou se é apenas uma metáfora para o próprio sonho acerca do Brasil e do seu naufrágio como civilização. O Brasil da ecocatástrofe de *Não verás país nenhum* traz, em hipérbole, vários dramas brasileiros, como os retirantes que, no romance, fogem à pé da desertificação, morrendo nos bolsões de calor. Enquanto isso, paira sobre o país uma desilusão total e os poucos intelectuais que são fiéis ao regime vão classificando a História por situações patéticas proporcionadas pelo Esquema. E o país, então sedento por líderes, em um verdadeiro afã sebastianista, cai em uma brutal orfandade, como revela uma das conversas entre Souza e Tadeu:

— Eu me lembro, meses atrás, quando era permitido, a televisão noticiou essa marcha. Filmaram os retirantes de helicóptero e era de impressionar a massa que se deslocava. Parecia visita do papa. Lembra-se das fotos da década de oitenta quando o papa visitou o país? Aquela multidão que não acabava mais, aclamando. Meu Deus, como o povo andava necessitado de líderes naquele tempo. Era um tempo de transição, não entendiam que a era dos líderes estava acabada, não surgiria mais nenhum. Sentiam-se órfãos, desamparados, sem condutor.

— Você está desviando a conversa.

— Não, foi só para me lembrar daquele episódio. O ajuntamento de povo era muito semelhante, a esperança, a mesma. Os historiadores deram um nome a essa marcha. A Estirada Ciclópica. Só mesmo sociólogos sem o que fazer, intoxicados de ociosidade, podiam inventar expressão tão boba. Aliás, há dezenas de anos, as situações vêm sendo batizadas, rotuladas, catalogadas. Não nos referimos mais aos fatos pelos anos, mas pelo conjunto de situações que se abrigaram sob uma denominação. (BRANDÃO, 2008, 209)

Tais catalogações aplicadas à História parecem estabelecer uma regra de imutabilidade da essência das coisas e dos sistemas no Brasil, nos quais há apenas os nomes de “períodos históricos” a mudar quando na verdade tudo permanece a mesma coisa. As estruturas não mudam, apenas algumas situações fortuitas são levadas em conta na narrativa dos episódios históricos. O quanto isso é violento e ameaça a liberdade das pessoas passa a ser parte das reflexões de Souza. Essa imutabilidade, outrora representava uma totalidade do mundo que incluía paradoxalmente todos os eventos negativos que ocorriam dentro dela. No totalitarismo de um Brasil distópico, soa perigosamente farsesco. Apesar do tom caricatural que chega às raias do patético em seu sentido mais pejorativo, o *Esquema* tem sua face cruel e violenta e não abre mão dos mecanismos mais esdrúxulos para efetivar essa imutabilidade do tempo artificial para se manter no controle do poder. O que provoca uma brutal dissociação do humano com o universal. O totalitarismo, por meio do estado de exceção, foca na desrealização do humano com tudo o que há de mais profundo em seu pensamento, oferecendo em troca a superficialidade de um cotidiano exatamente igual fundado na falsa segurança de uma vida sem sobressaltos, porém removendo de tal vida social a quem se permitir sobressaltar-se. A liberdade, neste caso, é apenas um apêndice dispensável.

Por isso Souza, em meio à violência pressentida e logo depois efetivamente vivenciada — em seu estado mais agudo, porque viver sob tal regime já é uma das instâncias da violência, aquela que provoca a sensação de que é impossível fugir —, vai resgatar a prática do exercício intelectual, ainda mais forte do que a provocada por um furo inexplicável na mão. Antes da cena dentro do cinema, na qual ele emblematicamente se percebe preso em um local onde tempo, espaço e narrativa estão encerrados (seja na película, seja na tela), considera as questões sobre o imutável e da posição do homem em relação a ela:

Ao mesmo tempo, era a certeza do imutável nas grandes coisas do universo. No seu funcionamento, na sua estrutura. Será que ainda hoje aquela luz percorre um trecho idêntico, à mesma hora, com igual intensidade. Será que esse imutável já não foi alterado? Daria tudo para estar de novo nas catedrais.

Há várias noções de imutáveis, portanto. A primeira, ampla, geral, necessária, que é do próprio universo, intocável. A outra, dos pequenos sistemas que nós mesmos construímos e que necessitam de alterações, ajustes de tempos em tempos, a fim de se adaptarem à ordem constituída, maior, soberana.

Ou me confundo? Não sei. Ando sem clareza em relação à situação. Onde fica o homem dentro disso tudo? Qual a sua função dentro da natureza, do universo? Ele rege ou é regido? E esse esforço tremendo que o homem fez durante séculos para ser o dominador, o que detém o poder? (BRANDÃO, 2008, 94)

E mais adiante, pensa sobre a responsabilidade humana nas modificações feitas no mundo e no quanto elas alteraram a ordem interna do universo: a alteração radical das paisagens, a perda da integração com a natureza ao ponto de as referências mínimas disso se esvaírem e também a própria essência de sociedade harmônica. O pensamento de um projeto imediato que reverberará no futuro como vitória certa do progresso ratifica toda uma série de absurdos, muitas vezes revestidas com as mais belas intenções, mas se constitui apenas como falácias e monumentos à imbecilidade (como os “Desertos Suspensos de São Paulo” ou a “Casa dos Vidros de Água”), enquanto todo o “moderno” parque industrial brasileiro nada mais é que sucata oriunda dos enclaves das “multinternacionais” que lotearam o território brasileiro acima do *eixo* Rio/São Paulo, provocando o extermínio de milhões e a fuga de outros tantos. Por isso a grande solução final (e ficamos com a sensação de horror que tal imagem passa pela mensagem tétrica do termo) é a tal *Marquise* para acolher os refugiados e que do alto percebe-se que forma no nome BRASIL, e que sua eficácia é tão comprovada quanto as mentiras contadas pelos políticos do país.

Souza sabe que o que vê e ouve ainda é apenas a superfície de toda loucura presente e espalhada pelo que restou do Brasil, por isso sempre as lembranças recorrentes dos seus tempos de professor e notadamente da Primeira Cruzada, no que diz respeito à verossimilhança da violência e do quanto o inexprimível se materializa.

[...] Souza ouviu, lembrando-se, como professor de História, da primeira cruzada arrasando Jerusalém, em 1099, tal como foi relatada

por D'Agiles em *História Francorum Qui Ceperunt Hierusalem*: “Entre os sarracenos, uns tinham a cabeça cortada, o que era pra eles a sorte mais doce; outros, atravessados por flechas, se viam obrigados a saltar do alto das torres; outros ainda, após longo sofrimento, eram entregues às chamas e por elas consumidos. Viam-se nas ruas e nas praças da cidade pedaços de cabeças, de mãos, de pés. Infantes e cavaleiros abriam caminho através de cadáveres. Mas tudo isso ainda era pouco. Vamos até o Templo de Salomão, onde os sarracenos tinham o costume de celebrar as solenidades de seu culto! Que aconteceu nesses lugares? Se dissermos a verdade, ultrapassaremos os limites do inacreditável”. (BRANDÃO, 2008, 199, 200)

O inacreditável para ele, então seria a própria experiência de ver a violência institucional tomar um corpo extraordinário de competência formidável em meio àquela bagunça que era um estado tecnocrático que não conseguia dar rumo algum ao país. Então o que somente era possível saber em livros “liberais” sobre a história universal estava ali, se repetindo ao modo brasileiro. Ao passo que Souza passa por ruas que tem anúncios de seda preta para guarda-chuvas que protegem mais do sol do que de uma chuva que nunca mais vinha, ali, praticamente ao seu lado, cai em uma vala repleta de corpos humanos em decomposição, formando uma montanha:

Um buraco, eu no fundo. E os cadáveres. Comecei a subir me apoiando em braços, pernas, me agarrando aos vestidos das mulheres. A roupa se desfazia, eu rolava para o fundo. A montanha de corpos caía sobre mim como avalanche. A perna de um homem enrolada em meu pescoço me sufocava.

Consegui subir e vi um trator com suas pás empurrando pilhas de mortos. Gritei para o tratorista, se bem que não conseguia vê-lo. Ele precisa saber que tem um homem vivo aqui no meio. A carne é mole, meus pés afundam, esmago ossos, dentes saltam. Não tenho medo, nem horror. (BRANDÃO, 2008, 332)

A naturalização do horror serve como motivo de sobrevivência enquanto a realidade desmorona ao seu redor. De maneira absurda, enquanto Souza espera adentrar no terreno onde fica a *Marquise*, e que parece a entrada de um campo de concentração, divide o espaço com outros perdidos como ele, ambulantes vendendo

de sanduíches a guloseimas *factícias*. E então ele entra para nunca mais conseguir sair de lá, com suas reflexões, seu vocabulário antigo, delírios e sustos. O horror é capaz de destruir as sensibilidades, e ele transita por lá com nesgas de reflexão e discernimento. No meio da própria exaustão, Souza finalmente vê um ramo de planta a nascer em meio ao deserto no qual se encontra a *Marquise* ele próprio não acredita no que vê, mas depois se certifica da autenticidade do vegetal meio àquele ambiente inóspito. Então passa a crer que seria um sinal da reconstrução da natureza em meio ao impossível da contínua destruição empreendida pela humanidade. E o quanto ele pode tirar de lição de tal acontecimento, para ele a própria redefinição do conceito de liberdade:

[...]. Que engraçado. Me ocorreu que isso é a liberdade. A capacidade de ressurgir continuamente, sob novas formas, revigorado. O processo de se recompor, tombar e erguer nada mais é que tática, dissimulação. Um jeito de enganar a morte, derrotá-la. Que a morte é simples estágio superável.

Atinge individualmente, jamais o conjunto. A permanência do homem é a prova da derrota da morte. Reaparecer restaurada é a vitória desta planta. Sobreviver, a sua vingança. Porque estamos num jogo em que há batalhas ganhas e perdidas. Jamais a guerra total, o fim, o extermínio.

Levo um susto quando percebo as distorções. Chegamos ao ponto de nos alegrarmos com uma liberdade que nasce do estéril, que vem do destruído. A menos que esteja aí a nossa vitória, a permanente possibilidade de reconstrução. Nosso conceito de viver tem que ser modificado, para nos adaptarmos.

Para que nos ajustemos num estágio inferior, pouco acima da pré-história. Lutando por um não viver. Reduzidos a não viver, mas a um não morrer. A vida restrita à sua batalha diária. Cada ciclo encerrado ao pôr do sol, contendo a conotação de tempo perdido e tempo ganho à morte. (BRANDÃO, 2008, 352)

Daí então resta apenas a melancolia de quem está apartado da outra realidade (da cidade) e o *Esquema* continua a exigir que não se movimentem: “Favor não se movimentarem muito, a fim de facilitar nosso trabalho” (BRANDÃO,

2008, 353). Mas as pessoas se movimentam: caem alquebradas pelo calor, pela sede, e Souza entrega-se a um cinismo que mistura esperança e delírio que recebe a última (?) chuva que inexplicavelmente começa a cair e o deixa atarantado, talvez pensando no “*E pur si muove*” de Galileu, que ratifica o movimento maior do mundo, frente a todas as imobilidades possíveis e desejadas. A consciência de Souza é histórica, mas também vislumbra algo além daquelas situações enumeradas pelos sociólogos e historiadores do *Esquema*. Contudo, se esvai como areia do deserto ao final do romance entre o delírio e a falsa esperança. Falsa esperança porque por mais que o surgimento da planta junto à *Marquise*, dentro da imobilidade do sistema disposto pela distopia, o desencanto não dá muito espaço ao surgimento de esperanças plausíveis, e apesar da chuva que ele vê (e somente ele parece perceber, o que nos passa a impressão de mais um delírio) o deserto permanecerá deserto, a planta permanecerá solitária e ele estará para sempre apartado dos vestígios de civilização que a cidade de São Paulo ainda guardava.

Muito mais que a mensagem da *ecocatástrofe* que o próprio autor fez sempre questão de ressaltar, o que resta da distopia de Brandão é a análise que foca no quão a política brasileira e grande parte da sua sociedade é imutável e por vezes imóveis em seus valores e práticas. À ideia de um país acolhedor e de enorme potencial sobrepõe-se a certeza da permanência da mediocridade e da mesquinharia, cuja modernidade é uma ilusão e sua modernização alcança somente a superfície das coisas. E a violência. Ainda há muito o que se escrever sobre a violência brasileira do tanto que inúmeros discursos de falso apaziguamento, na verdade silenciadores daqueles que pedem justiça. A violência brasileira presente antes e depois de sua independência quase sempre tem os mesmos agentes e os mesmos alvos, mas, institucionalmente falando, é o de um

Estado que reifica e mata por princípio, mas mais do que isso, é um espaço em que a modernização tecnológica serve de mortalha para os cadáveres que se acumulam ruína sobre ruína. (GINZBURG, 2012, 436)

A ideia da imobilidade, presente no romance inteiro, só ratifica esse país de muitos caminhos, mas que parece sempre emperrado no mesmo lugar, de muitos passados e futuro incerto, sempre adiado. Talvez porque o futuro exija mudanças,

como o amor imaginado pelo Pe. Antônio Vieira no Sermão do Mandato de 1643, no qual ele diz que não há amor robusto que chegue a velho. Por isso o medo das mudanças leva o Brasil sempre à sua própria estaca zero, mas não aquela onde viviam os indígenas, muito mais aquela no qual começou-se a destruí-los em nome do processo civilizatório. Como em nome do progresso escravizou-se os africanos. Como em nome de mais uma modernização se perpetra tantas tragédias e mais violência.

O Brasil de *Não verás país nenhum* pode ser apenas um país de uma distopia de ficção científica, mas, a exemplo do que preconiza Baudrillard, quando se oferece como uma *História alternativa* se coloca em um campo aberto que não distingue o real do imaginário, por pura familiaridade entre ambos. Pois, como ele escreve:

A realidade poderia ultrapassar a ficção: seria o sinal mais seguro de uma sobrevalorização possível do imaginário. Mas o real não poderia ultrapassar o modelo, do qual é apenas álibi.

O imaginário era apenas o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação. E é paradoxalmente o real que se tornou a nossa verdadeira utopia — mas uma utopia que já não é da ordem do possível, aquela com que já não pode senão sonhar-se, como um objeto perdido.

Talvez que a ficção científica da era cibernética e hiper-real não possa senão esgotar-se na ressurreição “artificial” de mundos “históricos”, tentar reconstruir *in vitro*, até os mínimos detalhes, as peripécias de um mundo anterior, os acontecimentos, as personagens, as ideologias acabadas, esvaziadas do seu sentido, do seu processo original, mas alucinantes em verdade retrospectiva. (BAUDRILLARD, 1991, 153)

Esta familiaridade a qual nos referimentos traz consigo o conhecimento sobre o real evocado pelo romance (logicamente toda a nossa história até os anos 80), porém a mensagem ficcional também tem um caráter de aviso, com aquilo que, no real, pode vir a retornar. O assombro da perenidade do horror e da permanência do Mal é o que alimenta a mensagem distópica na sua pretensão de futurologia. Sua

relação com o real tem como alicerce tudo de agudo que o estado de exceção tem em sua superestrutura: seja a violência, a perseguição, as manobras políticas. Do trágico ao farsesco, o ponto de partida sendo o passado ou o presente imediato lança no âmbito do imaginário essa possibilidade de ressignificar o histórico, sendo o distópico espécie de simulacro deste real que em diálogo com o ficcional, vai lançando tal aviso.

As verdades retrospectivas, contudo, não são comparáveis. Em *Mímesis e modernidade* (2003), Luiz Costa Lima nos diz que os efeitos são:

[...] a) a obra poética não se pode considerar realizada, a não ser no estrito sentido material, senão ao ser acolhida pelo leitor. Em si mesma, em sua textualidade, a obra é apenas um quadro de indicações que só se ativam pela participação ativa do leitor; b) a produção ativa do leitor torna o esquema da obra em representação de realidades diversas, de acordo com a ativação que dele faz. Se, portanto, a obra poética tem a desvantagem, ante o discurso pragmático, de não apontar diretamente para a realidade, não dando assim condições para uma atuação de consequências palpáveis, tem por outro lado, a vantagem de permitir a representação de múltiplas e variadas realidades, que interferirão — e não serão apenas condicionadas — em sua postura perante o mundo. (LIMA, 2003, 94)

É a mudança de sua postura perante o mundo, ainda que tardia, que faz com que Souza perambule em busca de suas próprias respostas e de tentar fazer frente, desajeitadamente, ao estado que lhe tirou tudo e lhe deu em troca um embuste. Como o Eu-lírico drummondiano em “A flor e a náusea” ainda encontra um resto de verde que poderia alimentar a esperança em alguma mudança. Mas para si é o fim da linha: a esperança está perdida no meio de um deserto materializada numa planta que não vence a náusea. Só nasce no meio de um futuro inglório.

8.4 CONTRAPONTO

Ao contrário de *Não verás país nenhum*, o romance que o precedeu, *Zero* possui uma dinâmica onde a violência aparece de maneira mais crua e explícita.

Entretanto, sua ideia de imaginar o Brasil distopicamente já está lá, como se narrasse uma fase anterior da História concebida pelos intelectuais citados por Souza. Primeiramente, não há uma América Latina, mas uma “América Latíndia”, onde em um país específico (não se menciona o nome do Brasil, diferentemente de “Não verás país nenhum”), sob uma ditadura recém-implantada, vários grupos se movimentam para tentar derrubá-lo.

Para representar essa violência, a linguagem aplicada por Brandão apresenta-se polifônica e semiexperimental, com o uso de diagramas, notas de rodapés, “propagandas”, “cartazes”, tudo com o intuito de sinalizar o caos e a velocidade com que ele espalha a marca da maldade que o Estado sob o golpe dissemina. Figuras grotescas, situações-limite, o farsesco e por uns momentos eivado de um humor quase niilista vai aos poucos cedendo espaço a um lugar sombrio de torturas e desencontros: um homem que tenta quebrar o recorde de jejum, a mulher-macaco do parque de diversões, um menino que tem música na barriga, situações de programas policiais; os desregramentos sexuais, a curiosidade mórbida que acaba funcionando como *pão e circo*.

Cabe a José, um “matador de ratos” de um cinema, protagonizar o romance de várias vozes, principalmente depois de ser surrado pela polícia por ser suspeito de fazer parte de um grupo terrorista (denominado no romance de “Comuns”, e o autor ora os chama normalmente de “comuns” ou de “comunistas”, do qual o termo é corruptela), ao qual acaba se juntando e efetuando várias ações de assalto até a ousada tentativa de atear fogo na metrópole onde vive. Casado com a puritana Rosa, com quem está sempre batendo recordes de maratonas sexuais, é o oposto de Souza — que é corroído pelo sistema e sua consciência ressurgiu de um acontecimento inusitado, o furo na mão —, mas um tanto levado pelas circunstâncias do momento em que ele mesmo vive.

As instâncias do mal e da violência em ambos os romances estão logicamente atreladas ao *modus operandi* do Estado, porém o país de José, onde não há divisões territoriais, nem o desastre ecológico que praticamente destruiu o Brasil de *Não verás país nenhum*, a normalidade é percebida a partir do descontrole cotidiano que todos parecem vivenciar, enquanto que no romance da ecocatástrofe o controle de todos os processos cotidianos pelo Governo dá a falsa sensação de

normalidade a qual Souza passa a questionar. Entre a apatia que a situação da natureza parece submergir o povo ao sentimento de confronto presente que é sustentado pelos opositores do regime a violência em seus graus mais altos assume diferentes formas. Em *Zero*, os relatos de tortura de prisioneiros e suas variadas técnicas vem eivadas de detalhes tenebrosos, buscando ser o mais verossímil possível da realidade brasileira (daí a censura e sua publicação na Itália) se contrapõem ao mecanicismo relatado por Souza. Em um temos a denúncia ativa do que foram os *Anos de Chumbo*, no outro temos a constatação assombrada de que, por mais que pudéssemos nos livrar de uma ditadura em seus moldes clássicos, o novo Estado sempre será de exceção ao ter em seu corpo constitutivo elementos de vigilância, segurança e repressão típicos do autoritarismo como justificativa para salvaguardar a democracia.

A “fúria narrativa” de *Zero*, calcada em uma ampla utilização da linguagem oral e de outros elementos como histórias em quadrinhos, que lhe garantem uma velocidade vertiginosa é por si só *violenta*: das cenas que descrevem o sacrifício místico ao qual é submetido o corpo de Rosa em uma cerimônia supostamente de quimbanda àquelas que precedem o incêndio da cidade, entremeadas às dos programas de auditório enfadonhos ou da atuação da polícia e seus braços ilegais, os esquadrões da morte. Enquanto isso, as descrições e relatos de *Não verás país nenhum* apresentam um tom monótono, monocórdico, árido para melhor representar o espaço que Souza se encontra. Porém, há que se ressaltar a preocupação de ambos em encontrar um ponto de contato: o tempo em *Não verás país nenhum* cujos calendários que tanto azucrinam a vida do pobre Souza todos eternamente marcando o **1 de janeiro** remete a um *grau zero* que desembocará ou na desagregação de sua própria vida em contraponto ao encontro que ele tem, ao final do romance, com um possível motivo de esperança — ou de derrota —, a última planta verde verdadeira, justo no local de seu suplício final, as famosas marquises construídas pelo Governo.

Da mesma forma, *Zero* se encerra com a dúvida de José em relação aos seus companheiros (entre eles, *Gê*, uma referência indireta a Jesus Cristo, que no romance aparece com seus discípulos, todos guerrilheiros como ele), enquanto a cidade queima, como única solução para combater a ditadura. Tão distópico quanto *Não verás país nenhum*, *Zero* não guarda muitas esperanças no futuro e o episódio

do incêndio da cidade é antes o último grito de desespero do que uma ação efetiva para tentar reordenar o caos para que outro caos tome conta do lugar, não interessa mais quaisquer tipos de ordens: o importante é salvar-se, mesmo se aniquilando.

As palavras finais de cada um dos romances, “*Deus salve a América*” e “*Eppur si muove*”, em seus simbolismos e ironias de possíveis salvações e do movimento contínuo da Terra (do tempo, da História, os ciclos das coisas e das pessoas), em contraste com cada uma das realidades das narrativas, atuam como chaves quase niilistas. Que salvação haveria para José depois da esposa morta, dos companheiros presos, torturados e chacinados? A que América salvar: a “Latíndia”, ou aquela que se denomina a si mesma “América” e deposita sua fé no Destino Manifesto? Que movimento aguardaria Souza nos campos ressequidos calcinados pelo Sol que desafia as inúteis marquises? As respostas, por mais duras que sejam, estão ao longo de ambas as narrativas, sempre negativas, e que encerram o discurso distópico do desencanto.

A impossibilidade de vencer o inimigo — que nunca cessa de vencer, parafraseando a célebre frase de Walter Benjamim — vai criando esses *graus zeros* que recolhem os cacos das resistências: não há como substituir a ordem vigente por mais caótica que ela seja. A ditadura que José combate está no auge de sua consolidação, a que Souza reaprende a questionar já está naturalizada pela maioria da sociedade. Em ambos os casos a resistência é inútil, seja pela disparidade de forças, seja pela ausência delas. Para combater o mal em *Zero*, José aniquila a cidade e provavelmente é aniquilado; Souza é vencido pelo cansaço. É o grau zero de ambos, não ver mais país algum depois do fogo ou o sol que queima o olhar.

9 CONCLUSÃO

Quando Machado de Assis escreveu *Esaú e Jacó* (1904) intuiu e expressou a certeza de que no humano não cabe mais o maniqueísmo que os românticos gostavam tanto de representar. É o penúltimo de seus romances e marca mais ainda sua fase madura, constituindo-se o auge das suas reflexões e de seu projeto literário. Sendo o mais “político” de seus romances, derruba os mitos e as teodiceias que apontavam a grandeza brasileira, principalmente em seu futuro, que se a monarquia não havia conseguido alcançar, a república, com o seu aparato positivista imaginava-se a redentora da nacionalidade. Curiosamente, Afonso Celso publicara apenas quatro anos antes *Porque me ufano de meu país*, no qual elencou diversos motivos para apontar a grandeza brasileira e sua certeza em um futuro grandioso. Não por acaso, é também em 1904 que Olavo Bilac publica *Poesias infantis*, que contém poemas de cunho civilista como *A pátria*, de onde Ignácio de Loyola retira um dos versos serviu para dar o título do seu romance que analisamos aqui⁶¹, e que seguia o mesmo caminho ufanista proposto por Afonso Celso.

Com sua ironia e lógica particular, Machado mostra as paridades que se apresentam como duas faces da mesma moeda, e mesmo o Estado que se apresenta como salvador, na verdade é mensageiro do caos. Algo que Lima Barreto, mais tarde, mostrará com mais contundência: não somente no que concerne ao aspecto humano (como em *Nova Califórnia*, por exemplo), na presença de um estado de exceção repleto de boas intenções, mas na realidade opressor e cruel. Entre ambos está *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que obviamente desconstruiu também uma série de visões mais otimistas acerca do Brasil, colocando em xeque não somente sua visão por meio do objetivismo científico, mas também sua representação ficcional. Um olhar otimista que continuou a ser propagado pelo olhar

⁶¹ **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 o 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!

estrangeiro, como o de Stefan Zweig em *Brasil, um país do futuro* (1941), por exemplo, em meio à convulsão do mundo conflagrado, imaginando o Brasil como um oásis de paz e de infinitas possibilidades. Isto no país que vivia uma ditadura fascista, com seus expurgos e sua violência institucional.

Ao propormos estas *seis visões sobre o Mal*, não quisemos padronizar as análises em um único método, uma vez que seria algo impossível e ao mesmo tempo reducionista demais, tal a complexidade das obras escolhidas. Acreditamos em limiares diferentes, que ao seu modo demonstram como cada autor pressentiu, percebeu e representou a força do Mal em suas variadas facetas. Tais limiares, contudo, apresentam interligações que, se não são visíveis a princípio, ficam evidentes à medida que nos debruçamos sobre cada uma das obras analisadas e os contrapontos que apresentamos para elas. Um pouco de angústia, de cólera, de torturas e eis a experiência do horror que encaramos, e mesmo longe das experiências-limites acontecidas no Velho Mundo, que geralmente implicam os já conhecidos questionamentos acerca do indizível e do inexprimível, temos cá nossa cota de silêncio e medo. Por isso recorreremos com frequência a estudos sobre o Mal, o Medo, as visões do Paraíso, a presença do *estado de exceção* e o totalitarismo, das relações de tais elementos com a linguagem e a condição humana e os aplicamos aos nossos casos, posto que essa abordagem multidisciplinar consegue abarcar o nosso escopo. Por mais que as reflexões contemporâneas sobre o Mal, sua radicalidade e banalidade, detenham-se nas impressões e lições que tiramos da industrialização da morte ao longo da Segunda Guerra nos campos de extermínio, elas são importantes para que nós mesmos estabeleçamos nossos pensamentos acerca do Mal e sua representação na prosa romanesca brasileira. Se não visualizamos algo como a *Shoah* em nosso território, é inegável que há séculos ultrapassamos os limiares da opressão, da violência, de um desacerto imenso que sustenta o medo e a desesperança, a despeito de um imaginário que tenta fixar a ideia de uma Nação que conquistará o porvir, quase um paraíso na Terra, um dos pilares do Quinto Império. Enquanto isso, o que sobressai é um perder-se em um entre lugar no qual estamos, soma de vários atrasos, o medo de nunca alcançarmos o futuro e uma profunda estagnação que parece ser uma âncora de tantas esperanças.

Entre o medo e a violência, o Brasil vive sua própria crise de expressão: como lidar com nossas mazelas em um país cujo projeto literário, pensado por uma elite, na maioria das vezes procurava ignorá-las? Desde os jovens da Revista Niterói e Ferdinand Denis, a preocupação em representar um belo e novo mundo promissor instituiu-se como controle do imaginário e serviu como paradigma para gerações posteriores, o que talvez explique quase nenhuma representação ficcional das revoltas acontecidas, por exemplo, ao longo do período regencial, o que se configura uma ojeriza da violência por uma sociedade, ela mesma, violenta. Mesmo o Naturalismo brasileiro, com olhos cientificistas, primava mais pela curiosidade pelo exótico do que pela crítica, o que assinalava ainda mais essa crise de enunciação. A crise de expressão só poderia ser superada por meio do *choque* como em *Os sertões*; da *ironia*, e aí citamos a fase final de Machado de Assis e pelo *sarcasmo* que Lima Barreto lançou àqueles que ainda acreditavam que a literatura era o *sorriso da sociedade*.

O primeiro momento modernista, materializado no esforço dos paulistas de 1922 de tentarem reconciliar um projeto nacional com uma literatura capaz de expressar em uníssono o que evidentemente era plural demais, tentou lançar longe o medo por meio de uma bufonaria que, se criticava abertamente a ideologia burguesa tinha o mesmo apuro de vir de suas entranhas, o que redundava em diluição e em uma tautologia interna, incapaz muitas vezes de dialogar com o mundo exterior. Se depois houve uma preocupação pela cultura popular e suas raízes ainda assim a preocupação de tal momento modernista era como a de um mero estudioso observador que vai elencando manifestações e não percebe o mundo inteiro se manifestando em todas as suas pulsões. É um movimento de tentativa de compreensão que não consegue compreender e se situa em uma distância quase irreconciliável, somente reduzida com o movimento regionalista.

Com o Regionalismo, ao seu modo, retornam de forma aguda as críticas à sociedade e ao sistema e Graciliano, retomando a tradição machadiana da ironia (embora de forma peculiar e bem pessoal) vai além das meras questões regionais. Trazendo consigo reflexões existenciais e políticas de outra ordem, (não somente com *Angústia*, mas também com suas *Memórias do Cárcere*), já anotava com precisão não somente o absurdo do mundo, mas a opressão do *estado de exceção* e o quanto ele vai se entranhando no cotidiano e afetando do particular ao universal.

Um dos objetivos de tal Estado parece ser fazer com que o corpo social do qual ele se alimenta se sinta ao máximo desfamiliarizado da realidade e inserido no horror do absurdo o qual a Literatura é capaz de perceber e apontar, ainda que amplificando a sensação do mesmo. E isso cabe perfeitamente a *Um copo de cólera*, *Não verás país nenhum*, *Porteira do mundo* e por que não a *Angústia*, que vislumbra essa violência política, este mal ligado ao Poder que parece encarcerar as pessoas sem precisar prendê-las.

Por isso Luís da Silva tem um pouco de *G.H.* no que diz respeito à sua percepção deste mal, em sua agonia nos espaços fechados, de uma casa infestada de ratos e das ruas repletas de gente que se machuca das mais variadas formas. *G.H.* se recolhe ao quarto para pensar sobre o mundo e si mesma e constata toda essa violência já descrita por Luís em *Angústia*. Ela não precisa recorrer ao crime, mas como ele, reflete sobre sua culpa, sobre suas responsabilidades: existir pode ser uma grande subversão. Afinal, desde o medo de Luís em ser preso por um crime comum ou por suas atitudes que poderiam desagradar um hipotético governo revolucionário ao caminho de *G.H.* em meio a um inferno pessoal, o mal está lá, humanamente configurado e ambos têm consciência da responsabilidade por existirem e serem livres. O Mal, apesar de palpável, já não correspondia aos trâmites maniqueístas. Suas manifestações tomavam a forma de um horror tamanho que, quando surge *Grande Sertão: Veredas* a própria negação do maniqueísmo se faz presente.

O humano é que deve ser responsabilizado e aí qualquer possibilidade de alguma teodiceia vingar é quase nula. João Guimarães Rosa, que viu de perto outra forma de demônio com tentáculos de Leviatã, na Alemanha Nazista (enquanto que no Brasil, em mais um de seus surtos de falta de democracia, tinha o seu próprio aparato “demoníaco” chamado Estado Novo), visualiza outros diabos no meio do redemoinho dos sertões. Com seus relatos de violência, onde o horror é prosaico, a reflexão sobre a responsabilidade humana com o Mal se materializa no relato de Riobaldo. Relato esse, que será semelhante ao pensamento de Luís, de Hermilo, de Souza, das personagens de *Um copo de cólera* e também a que *G.H.* experimenta e reflexiona em sua viagem “infernai”. Mas ainda assim o abismo sobre os quais se lançam, embora reveladores, mas não literalmente epifânicos, guardam a humanidade de alguém que reconhece a própria existência na linguagem e o quanto

ela encarcera e liberta ao mesmo tempo. E estaremos todos, à beira do abismo, inimigos íntimos deste mal tão próximo a nós.

Como constata Hermilo Borba Filho, não somente em *A porteira do mundo*, mas em toda a *Tetralogia do Cavaleiro da Segunda Decadência*: embora foque mais nas idas e vindas do humano frente a um cosmos hostil, Hermilo vê-se forçado a refletir sobre o quanto o humano é mais efetivo em termos de crueldade do que o universo, principalmente quando se vê perdido entre duas ditaduras. Se para o narrador em *Grande Sertão: Veredas* Deus é um gatilho, em *A porteira do mundo* Ele é o simulacro de uma indiferença que ruma o universo e é visualizado em *Deus no pasto* como um touro perdido no campo, alheio ao que se passa no mundo, enquanto o Estado tortura as pessoas que se torturam e tudo se constitui uma espécie de caos organizado cujas vítimas do caos questionam tal organização e são capturadas por causa disso e conhecem o lado sombrio das maquinações do caos. Então o medo se sobressai face a face com o mal, força as pessoas a se esconderem, a se isolarem em seu viver diário, quando se veem alijadas do processo de luta, e esperam o colapso, o fim.

Um copo de cólera bem demonstra isso, no dismantelo que o medo e o sentimento de isolamento provocam e todos vivem pisando em rastilhos de pólvora, o fio da navalha. A cada explosão cotidiana o particular vai se despedaçando frente à descrença no universal e os olhares vigilantes do aparato de opressão sistemática penetram — ainda que no plano do imaginário do temor e do terror — nas vidas das pessoas que giram atarantadas sem saber onde pisar. A desconfiança perene anula o maniqueísmo, e o inimigo está em todos os lugares. E acontece de acharmos que o mais próximo é o verdadeiro inimigo.

“E quem é o inimigo? ”, parece perguntar Souza em *Não verás país nenhum*, em um Brasil esfacelado, corrupto e em colapso ambiental, mas no qual o Estado continua exercendo o poder mesmo com a possibilidade de não existir mais sequer algo para controlar. O importante é manter o controle até o fim, ainda que isso custe a aniquilação do próprio corpo social que o sustenta. Em um dos princípios da ponerologia, o mal, usado ou oriundo de ações políticas deliberadas, frequentemente é exercido por prováveis psicopatas, mas a verdade é que em sua banalidade e cotidianidade, o normal é corrente e daí a estupefação, o olhar o abismo sem saber o que dizer.

No entanto continua-se a enunciar: a Literatura continuará sendo aquele lugar em que o *ad absurdum* une tropos e imagens até que o inexprimível cesse seu domínio. E o absurdo une utopia e distopia na expressão do temor, do tremor e do terror: não sabe se é fim ou começo. Em tempos perenemente sombrios a Literatura permanece sendo um acinte ao senso comum, uma tensa provocação aos lugares comuns — a não ser quando diminuída pelo panfletarismo, quando se torna *literatura* e se anula por sua própria irrelevância, justamente por não conseguir atribuir fisionomias às datas. Não simplesmente atribuir uma ligação das datas com a História, mas livrá-las da tendência do emudecimento ou da diluição em meio à impregnação da atualidade que as lançam no espaço dos clichês e do vazio.

Fisionomias mais ou menos impregnadas de atualidade que nos fazem perguntar: o quanto a atualidade acumulada pode diluir a realidade na ficção e negá-la tecendo críticas a ela ou esta mesma acumulação faz com que só exista meramente diluição, que a encaminha para o vazio? Cremos que quando o absurdo do mundo é representado ficcionalmente as datas vão assumindo suas fisionomias, como dissemos, fugindo do silenciamento das vozes que se recusam a apagarem-se. Não apenas como simples testemunhos, enquanto a atualidade se acumula pretendendo-se assumir a face da realidade, sendo jogada no vazio e se tornando apenas datas, sem significado, presas à sua atualidade, incapazes de se perenizar. Mas também como significados maiores, que buscam outras datas, que continuam lá, à espera de suas fisionomias e continuam surgindo mais e mais: *Pode-se negar o mal, mas não a dor*⁶².

A consciência da dor, sofrida diretamente ou não, instaura a autorreflexão do pensamento e ela se debruça sobre a negatividade da força que tenta anular a individualidade e sua voz. O furor do obscurantismo quase sempre tem belas roupagens, um discurso agridoce e tem aquela aparência e a intenção higiênica, de que o mundo é sempre um lugar que precisa ser limpo de algo. A autorreflexão faz com que as coisas e fatos que não parecem de algum modo importante, como bem lembra Adorno na *Dialética Negativa*⁶³, — segundo as instâncias burguesas —, se sobressaiam, mantendo a voz ativa em relação à angústia da percepção da nulidade da própria existência. De ressaltar o humano em meio à desumanidade, ao grotesco

⁶² Fala de Thomas Payne em *A morte de Danton*, de Georg Büchner, Ato II, VIII Cena.

⁶³ Meditações sobre a Metafísica.

diário da barbárie. Principalmente porque, como assevera o pensador alemão, se a autorreflexão anda de braços dados com a dialética negativa, o pensamento há de se voltar contra si mesmo justamente para não ceder à nulidade exigida pelos algozes que tocam música para encobrir os gritos das vítimas.

Daí lembramos mais uma vez da paridade de Pedro e Paulo, personagens de Machado de Assis que bem encarnam uma suposta diferença de temperamentos, que na verdade representa o padrão de pensamento de uma esfera que acha que oferece muito, mas em face dessa paridade cuja essência não deixa de ser a materialização da barbárie, o resultado dela é um enorme zero, tal o vazio das ideias que representam e o quanto a ausência do maniqueísmo aponta emblematicamente para a perpetuação de um mal que aparentemente, àquela época, só o Conselheiro Aires percebeu. Podemos ligar um dos capítulos de *Esaú e Jacó* (o capítulo CVII, chamado *Estado de sítio*) no qual o Aires começa a descrever o enterro de Flora, justamente no dia em que o Governo Republicano Provisório decretou um dos vários estados de sítio, à fala conhecida de Walter Benjamim, sobre chegar a um conceito de história que corresponda à ideia de que vivemos, em regra, um *estado de exceção*. Machado percebe a ideia da cotidianidade da violência, ainda que sutil, começa a entranhar-se e é algo que seria difícil de desvencilhar-se da realidade brasileira. É bom anotar que, no começo do romance, a mãe dos gêmeos, D. Natividade, vai à procura de uma vidente cabocla do Morro do Castelo que vaticina “coisas futuras”, “gloriosas” para os filhos, mas sem especificá-las. Ao final do romance, com os filhos às voltas em disputas políticas, D. Natividade relembra a Aires isso; e ele, após a morte dela, torna a visitar a Câmara, onde os dois, deputados, deixavam extravasar a ojeriza mútua, conclui que a violência entre ambos era a mesma do nascimento. E que prosperaria, com rostos iguais, que prometiam progresso e concórdia.

As *coisas futuras*, as quais a cabocla do Castelo se referia, talvez hoje exijam de nós que estudemos mais o Mal, por representar esse perigo que a ambiguidade que marca a humanidade traz em seus aspectos de incerteza. O futuro parece ser um lugar onde residem todas as esperanças, mas é também o espaço das datas não figuradas, da incerteza do que acontecerá e do medo de as coisas que sucederam no passado se repetirem. Principalmente quando correremos o risco de vermos datas já significativas, sejam pelas marcas da tragédia, sejam pela das

conquistas sobre tudo aquilo que provoca a desumanização, terem suas fisionomias desfiguradas em nome das mesmas justificativas que uma série de testemunhos e narrativas nos alertaram do perigo. Quando o discurso que pode provocar o desacerto do mundo, o retorno do caos, o aumento da violência e do domínio do absurdo, percebemos que não nos debruçamos suficientemente sobre o Mal, erramos a mão em sua compreensão ou subestimamos a sua capacidade de assumir as mais diferentes faces e depois aparecer aparentemente sem nenhuma, e da qual só nos lembramos de que é humana, demasiadamente humana.

Nossas escolhas pelas obras aqui analisadas mostram que todos os autores perceberam essas facetas e o quanto desembocam na mais pura humanidade: suas reflexões logicamente não se constituíram paradigmáticas ou seguiram um diálogo consciente e coordenado; mas que se interpenetram, aqui e ali, apesar de seus distanciamentos estilísticos e formais. Foram efetuadas por pessoas que souberam dar fisionomias às datas, cada um ao seu modo, percebendo o impacto do Mal e suas diversas configurações. Talvez guiados pelo Anjo da História que nos mostra que ainda há muito a ser dito, porque, como falamos, os tempos sombrios são terrivelmente sombrios e o inimigo não cessa de vencer.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Homo Sacer. o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. (Homo Sacer II, 1). São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O sacramento da linguagem: Arqueologia do juramento* (Homo Sacer II, 3). Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha*. (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudia Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Nudez*. Tradução de David Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de David Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Responsabilidade e julgamento*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10 Ed. São Paulo: Forense Universitária, 2007.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Retórica das paixões*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997. (Obras completas de Machado de Assis)

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *A parte maldita*, precedida de "A noção de dispêndio". Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 3 ed. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. 18.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 195

BORBA FILHO, Hermilo. *Margens das lembranças*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

_____. *A porteira do mundo*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. *Deus no pasto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *O cavalo da noite*. 2 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BORNE, Étienne. *O problema do mal: mito, razão e fé — o itinerário de uma investigação*. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. 27. ed. São Paulo: Global, 2008.

_____. *Zero*. 12. ed. São Paulo: Global, 2001.

BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *Visão de Graciliano Ramos*. In: RAMOS, Graciliano. Angústia. Edição Comemorativa dos 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CELSO, A. *Porque me ufano do meu País*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1997.

COELHO, Marcelo. *Graça pôs uma pedra no meio do caminho*. In.: In: RAMOS, Graciliano. Angústia. Edição Comemorativa dos 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. In: Intérpretes do Brasil. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. (Biblioteca Luso-Brasileira)

CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2011.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800 — uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O que sobrou do paraíso?* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Préjugés.Devant la loi*. In.: La faculté de juger. DERRIDA, Jacques, Vincent Descombes et al. Paris: Editions de Minuit, 1985.

_____. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Translated by Shane B. Lillys. 3 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução Paulo Meneses. 5.ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 3.ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

HORA, Álisson Alves da. *Estrela polar e Alegria breve: visões de um mundo caótico e absurdo*. 2011. 141p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

JOYCE, James. *Epifanias*. Tradução de Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1992.

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Matos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Tradução de Melo Furtado. Lisboa: Edições Século XXI, 1997.

KIERKERGAARD, Soren Aabye. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Tradução de Carlos Grifo; Maria José Marinho; Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Coleção Os pensadores).

_____. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário de Vigilius Haufniensis*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2010.

_____. *Repetition and philosophical crumbs*. Translated by M.G. Piety. New York: Oxford Press, 2009.

LACAN, Jacques. *Seminário, Livro 7*. Tradução de Antônio Quinet. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In.: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 58 ed. Posfácio de João Luiz Lafetá. Rio de Janeiro, 1992, p. 189-213.

LEBENSZTAYN, Ieda. Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro. **Estud. av.**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 237-242, Dec. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300023&lng=en&nrm=iso>. access on 17 Jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300023>.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Ensaio de Teodiceia*: sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal. Tradução de William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

LIMA, Luiz Costa. *Os limites da voz*: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Mímesis e Modernidade: Formas das Sombras*. São Paulo: Graal Editora, 2003a.

_____. *O redemunho do horror*: as margens do ocidente. São Paulo: Planeta, 2003b.

_____. *Ficção. Literatura. História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo*: séculos XII-XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NABERT, Jean. *Essai sur le Mal*. 1995. Paris: Cerf, 1997.

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um copo de cólera*. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Lavoura arcaica*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva. 19 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ORTEGA Y GASSET, Jose. *Meditações do Quixote*. Tradução de Gilberto de Melo Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUEIRUGA, Andrés Torres. *Repensar o mal: da ponerologia à teodiceia*. Tradução de Afonso Maria Ligorio Soares. São Paulo: Paulinas, 2011.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 41 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Vidas secas*. 82 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *São Bernardo*. 80 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Memórias do cárcere*. 45 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu; Elegias de Duíno*. Tradução de Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ave, palavra*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSENFELD, Denis. *Do mal: para introduzir em filosofia o conceito de mal*. Trad. Marco A. Zingano. Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. *Retratos do Mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal: o el drama de la libertad*. Traducción de Raúl Gabás. 2 ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

SARTRE, Jean Paul. *O Ser e o Nada — Ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo, Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VON CHAMISSO, Adelbert. *A singular história de Peter Schlemihl*. In: Três novelas alemãs. KELLER, Gottfried e VON CHAMISSO, Adelbert. Tradução de Otto Schneider e Germano Thomsen. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção *Os pensadores*)

ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Tradução Odilon Gallotti. eBookLibris, Disponível no endereço: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paisdofuturo.html>>. Acesso em: 05 dez. 2016.