UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLAS DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

NORIVAL LEME JUNIOR

RESQUÍCIOS TRÁGICOS EM ANTONIO, DE BEATRIZ BRACHER

SÃO PAULO
2017

NORIVAL LEME JUNIOR

RESQUÍCIOS TRÁGICOS EM ANTONIO, DE BEATRIZ BRACHER

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 24/11/2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dr. Adriano Schwartz

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Leme Junior, Norival

Resquícios trágicos em Antonio, de Beatriz Bracher / Norival Leme Junior ; orientador, Adriano Schwartz. – São Paulo, 2017
83 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo em 2016

Versão corrigida

1. Romance - Século 20 - Brasil - Crítica e interpretação. 2. Antonio (Romance brasileiro) - Análise. 3. Bracher, Beatriz, 1961-. I. Schwartz, Adriano, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 869.935

Nome: LEME, Norival Junior

Título: Resquícios trágicos em Antonio, de Beatriz Bracher

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:
Estudos Culturais

Aprovado: 24/11/2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mauricio Santana Dias

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Andrea Saad Hossne

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Juliana Santini

Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Adriano Schwartz pela oportunidade, paciência, compreensão e livros emprestados.

Aos meus amigos, amigas e familiares que entenderam o motivo de tantas ausências e negativas ao longo desses mais de dois anos, mas que sempre me receberam de braços e sorrisos abertos nas poucas oportunidades que tivemos.

Aos vários colegas que passaram por esse período comigo em todas as disciplinas cursadas, especialmente a turma de 2014 da disciplina *História e Teoria dos Estudos Culturais*, inclusive o Prof. Dr. Carlos Henrique Gonçalves, exemplo de erudição, humildade e generosidade.

Ao Zé, do Bar Gigabyte - espaço de discussões calorosas e muito aprendizado - pelo atendimento sempre cordial.

Aos meus alunos que tiveram um tempo precioso suprimido e, espero, recompensar, ao menos em parte, durante o período que ainda teremos, o meu muito obrigado.

“Fors in aliquibus rebus plus quam ratio potest”.

Cícero

Todas as famílias felizes são
iguais, mas as famílias infelizes
são infelizes a sua maneira.
Leon Tolstoi (*in Ana Karenina*)

RESUMO

LEME, Norival Junior. **Resquícios trágicos em Antonio, de Beatriz Bracher**. 2017. 83 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

O propósito desta dissertação consiste em analisar o livro *Antonio*, de Beatriz Bracher, à luz do trágico. Trata-se de uma saga familiar transgeracional que registra a decadência de uma família da burguesia paulistana durante o século XX. A hipótese que orienta a análise é a de que algo inconciliável se manifesta na vida de um de seus membros que ao viajar, rumo ao sertão mineiro, sucumbe às próprias escolhas, marcando negativamente a vida de todos à sua volta. O sujeito contemporâneo vive a falência das grandes narrativas do século XX, como a frustração das ideias libertárias das décadas de 60 e 70 e, de alguma maneira, sente-se desamparado, perdido diante de um futuro incerto. Esse cenário de crise existencial seria fértil para ressurgimento da tragédia por meio de traços ou “escombros trágicos” na ficção contemporânea. Por último, a partir do conceito de literatura política, pretende-se verificar se *Antonio* concentra questões relevantes sobre o Brasil contemporâneo sem apelar para visão conciliadora no âmbito da ficção, ou seja, problematizando a modernidade à brasileira – ou as suas ideias modernizantes e modernizadoras.

Palavras-chave: Beatriz Bracher, Ficção contemporânea, literatura política, sertão, trágico.

ABSTRACT

LEME, Norival Junior. **Tragic vestige in Antonio, by Beatriz Bracher**. 2017. 83 p. Dissertation (Master of Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo 2016. Corrected version.

The purpose of this study is to analyze the book *Antonio*, by Beatriz Bracher, on the tragic aspect. The story is a transgenerational family saga about the decline of a bourgeois family in São Paulo during the 20th century. The hypothesis that guides this analysis is that something irreconcilable happens in the life of one of its members, while he is traveling to a very arid region in the state of Minas Gerais, he has succumbed to his own choices changing negatively the lives of everyone around him. The contemporary individual lives the ruin of the great narratives of the 20th century, such as the frustration of the libertarian ideas of the 60's and 70's, and somehow feels helpless and lost about an uncertain future. This existential crisis scenario could be fertile for the revival of the tragedy with vestige or "tragic wreckage" in contemporary fiction. Finally, from the concept of political literature, this study aims to verify if *Antonio* concentrates relevant questions about the contemporary Brazil without resorting to a conciliatory view within fiction, which is, questioning Brazilian modernity - or its modernizing ideas.

Keywords: Beatriz Bracher, contemporary fiction, hinterland, political literature, tragic.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2 ANTONIO, O FIM DE UM CICLO?	15
3 NARRATIVA, NARRAÇÃO E NARRADORES.....	19
3.1 ORGANIZANDO A HISTÓRIA.....	19
3.2 ANTONIO, PRIMEIRAS OBSERVAÇÕES.....	21
3.3 O MOSAICO.....	25
3.4 BREVE REVISÃO SOBRE A TRAGÉDIA E O TRÁGICO.....	35
3.5 ELEMENTOS TRÁGICOS NO ROMANCE.....	38
4 A LITERATURA POLÍTICA: ACÚMULOS HISTÓRICOS E PERSPECTIVA CRÍTICA.....	55
4.1 O SERTÃO.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

O estudo desenvolvido tem como material o romance *Antonio* (2007) de Beatriz Bracher, cuja primeira edição foi em 2007, corresponde ao terceiro romance da autora e, assim como os anteriores, (2002) e *Não falei* (2004), e o posterior, *Anatomia do Paraíso* (2015), obteve boa recepção crítica e foi premiado com o 3º lugar no Jabuti 2008 e o 2º lugar no Portugal Telecom e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Beatriz Bracher também possui em sua bibliografia dois premiados livros de contos, *Meu amor* (2009) que obteve o prêmio Clarice Lispector, da Academia Brasileira de Letras, como melhor livro de contos de 2009; e *Garimpo* (2013), primeiro lugar na categoria contos/crônicas do prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de 2013. Claramente afeita aos dois gêneros da prosa, em Bracher considera o conto mais elevado por causa da concisão estrutural inerente ao gênero curto e revela que só se sentiu capaz de escrever contos quando soube que tinha um treino maior, quase muscular, de escrever ficção¹.

A perspectiva de estudar uma obra de uma autora contemporânea, fora de classificações estanques e de pouca ou nenhuma fortuna crítica se coloca de maneira desafiadora e ao mesmo tempo perigosa. Inaugurar um trabalho de fôlego capaz de contribuir para a difusão e compreensão da obra revela-se um privilégio, mas a curta distância histórica, o diminuto público leitor e o pouco espaço para o debate tornam a pesquisa um espaço fértil para divagações e dilatações temáticas pouco convenientes aos prazos de pesquisa de um mestrado.

Ao ler os dois primeiros romances de Beatriz Bracher, tive a impressão de que algo incontrolável se manifestava na vida de seus personagens e que, por mais que lutassem contra, isso ainda permanecia presente tornando todos os esforços de combate à tal manifestação nulos. A reconciliação não acontece de maneira plena e as fraturas não cicatrizam por completo. Nesses romances não há discurso moralizante, o *herói* não supera exemplarmente os obstáculos, enquanto as problematizações permanecem sem respostas claras: isso acaba por reforçar o caráter crítico do livro. Isso se repete de maneira ainda mais contundente em *Antonio*. O potencial de acúmulo das questões sociais e históricas que desaguam na contemporaneidade brasileira, sua densidade narrativa e essência enigmática faz de *Antonio*, o livro de maturidade de Beatriz Bracher.

¹ Entrevista ao sítio eletrônico *Leituras do século XXI*. Disponível em: <<http://leiturasdosec21.blogspot.com.br/2014/04/entrevista-com-beatriz-bracher-autora.html>> - Acesso em 15 jan. 2017.

A história discorre sobre a saga familiar transgeracional. O personagem que dá título ao romance ainda não nasceu e será herdeiro de uma tradicional família paulistana falida: tanto financeira quanto institucionalmente. Pode-se inferir que, mais do que o sobrenome tradicional e decadente, o pai, Benjamim, quer deixar como herança um passado “inteiro”, pleno, sem mentiras ou histórias mal contadas e, por isso, terá de juntar cacos e formar sua própria narrativa ancestral para que ambos possam, enfim, cientes de suas raízes, construir novas histórias. Além dessa busca em nome do filho, Benjamim também tem de restituir ou (re)construir a si mesmo. Ver em sua busca um gesto apenas altruísta em favor do filho por vir seria ingênuo, já que ele próprio é a encarnação de um segredo ou tabu familiar. Por mais bem resolvido que esse personagem pudesse ser, uma revelação desse porte oferece, sem dúvida, a chance de se iluminar um passado um tanto quanto turvo pela ação “adequadora” da avó.

Embora o livro traga muitas questões, a viagem do jovem Teodoro ao sertão mineiro² é central, pois ocupa grande parte da narrativa a respeito deste e nunca deixa de ser um referencial, já que essa viagem transformou sua vida de maneira definitiva. Toda revisão histórica da família gira em torno desse personagem que ousou não se adequar: o livro busca esclarecer essa viagem – e a vida de Teodoro - e seus desdobramentos que, em última estância, chegarão a Antonio.

Essa história é construída por uma narrativa fragmentada e polifônica, um trio de relatos que formam um arco temporal desde os anos 30 até a primeira década do século XXI. As falas se entrecruzam de maneira particular e suas partes são incapazes de entregar um todo inteligível, harmônico e a faceta inconciliável dos discursos sugere mais do que apenas pontos de vista divergentes. Além de uma elaborada estratégia narrativa que, como tentarei demonstrar adiante, torna a história ainda mais densa agregando “corpo” e qualidade à obra, as múltiplas vozes e discursos reforçam a tese de que algo do campo do intangível, do imponderável agiu na vida de Teodoro. É ele quem busca nova vida no sertão, mas acaba morto em São Paulo. Fruto do desequilíbrio pessoal e familiar e/ou familiar e pessoal, sua travessia sulcou-lhe profundas marcas, bem como em sua família, com o intento de compreender melhor tal travessia e superá-la que Benjamim vai às pressas do Rio de Janeiro a São Paulo para ouvir e reconstruir o passado depois da revelação de um segredo familiar.

² Sabemos na narrativa que Teodoro chega até Petrolina via Rio São Francisco, mas se enraizará mesmo é no sertão mineiro. Em uma de suas cartas à mãe, expõe o desejo de “refazer os caminhos de Rosa”. Isso é demonstração de um traço de erudição, já que Teodoro se refere, provavelmente, a *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

A voz mais dura e contundente cabe à Isabel, matriarca da família Kremz e avó de Benjamim, que o criou após Teodoro, já doente, abdicar pela segunda vez de uma de classe média e viver completamente à margem da sociedade. As outras duas vozes são de dois amigos da família: Raul, melhor amigo de infância de Teodoro e uma espécie de agregado dos Kremz; e Haroldo, o último amigo rico da família, segundo Isabel, e melhor amigo de seu marido, Xavier, pai de Teodoro e avô de Benjamim. É por meio desses três que acessaremos a história e os tabus da família Kremz e um deles compreende o estranho e incerto triângulo amoroso composto por Xavier (pai de Teodoro), Elenir dos Santos e o próprio Teodoro.

A operação de resgate do passado adquire complexidade tendo em vista que a memória é muito mais do que simples percepção, “é mergulho, retorno, de dentro para fora, de fora para dentro, eu-outro, troca” (TOGNOLLI, 2011, p. 24). O resgate da memória mobiliza todo o repertório afetivo daquele que lembra. Não por acaso, a memória e o contexto histórico desempenham papéis relevantes nos três primeiros romances de Beatriz Bracher.

Por sua vez, Beatriz Sarlo, a partir de Paul Ricoeur, sintetiza de maneira elucidativa o espectro que acompanha os relatos sobre o passado produzidos no presente da narrativa.

Paul Ricoeur se pergunta, no estudo que dedica às diferenças clássicas entre história e discurso, em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera. O presente da enunciação é o “tempo de base do discurso”, porque é presente o momento de se começar a narrar e esse momento fica inscrito na narração. Isso implica o narrador em sua história e a inscreve numa retórica de persuasão (o discurso pertence ao modo persuasivo, diz Ricoeur). Os relatos testemunhais são “discurso” nesse sentido, porque têm como condição um narrador implicado nos fatos, que não persegue uma verdade externa no momento em que ela é enunciada. É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma “experiência fenomenológica” do tempo presente da enunciação. “O presente dirige o passado assim como um maestro, seus músicos”, escreveu Ítalo Svevo. E, como observava Halbwachs, o passado se distorce para introduzir-se coerência (SARLO, 2007, p.).

A ideia de mergulho exposta por Dora Tognolli é expandida com o trecho de Sarlo quando esta acrescenta que “a hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apoia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade” (SARLO, 2007, p.). Ou seja, o testemunho no presente vem carregado da visão ou conhecimento de mundo daquele que fala. É preciso confiar desconfiando dos relatos lidos, ficar atento ao apelo individual de cada testemunha que, inevitavelmente, ancorará a fala não apenas nos fatos, como também na experiência tida até o momento do relato, tornando, assim, o seu testemunho numa peça ficcional, por mais que seja amparado num passado real.

Os fatos narrados em *Antonio*, como já dito, remontam há décadas: revemos uma fração da história recente do país e os valores de uma sociedade em transformação. Perspectivas libertárias e reacionárias da época são postas à prova sob a perspectiva do presente. Raul, Isabel e Haroldo contam suas versões para um ouvinte cuidadoso que pouco interfere – não há um só enunciado direto de Benjamim em todo o livro - e, portanto, o cenário permite um resgate livre da memória, sem grandes interferências, as poucas intervenções do ouvinte para corrigir o curso dos relatos são deduzíveis por marcas de interlocução nas falas dos próprios narradores, que, não raro, enveredam para caminhos muito pessoais e vagos, característica inerente do relato aberto e espontâneo.

Como bem destaca Silvia Barros, em seu artigo *A viagem existencial em Antonio* (2014), os narradores, na verdade, não contam uma história, pois já aconteceu, eles a interpretam e, por isso, recriam-na. Embora a história seja a mesma, a visão acerca desta muda, assim, saber quem conta e de onde conta torna-se fundamental. Isso porque a incompletude é uma condição da linguagem, segundo Eni P. Orlandi

Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também lugar do possível (ORLANDI, 2003, p. 52).

Isso por si só não quer dizer que os relatos não possam ser administrados por quem os faz, inclusive, ressalta Orlandi, os discursos por serem abertos permitem ainda o controle. O fato de o sujeito significar em condições determinadas, já que é impelido pela língua por um lado e por sua experiência, por outro, traz à tona as injunções da ideologia presentes no discurso. O ponto de vista do leitor também se mostra relevante peça do xadrez narrativo de Bracher: ele tem o mesmo ponto de vista de Benjamim e, por isso, terá a árdua e instigante tarefa de remontar essa narrativa memorialística fragmentada ao final.

O subjetivismo intrínseco ao discurso de resgate de uma história pessoal aporta consigo o imaginário rodeado de emoções: mágoa, saudade, sensação de impotência, ou seja, a narrativa traz à tona parte do narrador que, ao tentar reorganizar os fatos, recria-os e, involuntariamente ou não, borda-os com a linha da ficção. Entretanto, a “ficção não é gênero literário... A palavra denomina o estado de distanciamento entre palavras e realidade, que se indica a si mesmo” (NUNES, 2006, p.13). Há um espaço entre o fato e a narração que é preenchido por aquele que fala, que narra. É sem perder essas peculiaridades de vista que olharei para *Antonio*.

Algumas obras, ao buscarem soluções para a sua matéria, consciente ou inconscientemente, reprocessam traços mais tradicionais da própria literatura. Assim, trabalho com a hipótese de que características do gênero tragédia estariam presentes em *Antonio*. Não de maneira substantiva, mas adjetiva. A princípio isso sugeriria a insuficiência dos modelos mais tradicionais do romance para elaborar a realidade atual, como o herói problemático de Lukács e, por isso, um retorno a modelos anteriores. No entanto, o romance é um gênero aberto que absorve traços de gêneros diversos, isto é, as características básicas dos gêneros literários podem ser – e são – reprocessadas e atuam dilatando a expressividade do romance. *Antonio*, assim, seria um romance trágico como também poderia ser dramático, lírico ou épico. Além, é claro, de outras tantas designações mais formais como de formação, de viagem, policial etc. Como nos demais gêneros, o romance oferece uma “gramática interna”, ou seja, um grupo mínimo de características que permitem enquadrar minha leitura de *Antonio* na esfera da tragédia, ou melhor, do romance trágico.

Uma miríade de possibilidades de leitura surge em uma obra dessa complexidade, entretanto, para dar conta do que foi exposto, na primeira parte desta dissertação situarei *Antonio* em relação aos dois romances anteriores de Bracher e empreenderei uma análise interna da obra buscando restituir a sua fábula, sublinhando alguns índices como a presença do sertão – e a referência feita a Guimarães Rosa – e aspectos trágicos como elementos de composição literária e, portanto, possível chave de interpretação da obra.

Na segunda parte, alinhado com a perspectiva do crítico literário, ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz, olharei para o livro de Bracher a partir do conceito de *literatura política*, ou seja, obra inserida na realidade que oferece, pelo viés artístico, maneiras outras de leitura do mundo e suas manifestações político-sociais. Vale dizer que não se trata da chamada literatura engajada ou panfletária, mas política no sentido filosófico da palavra.

2 ANTONIO, O FIM DE UM CICLO?

Antonio pode ser considerado o fim de um ciclo. Beatriz Bracher, em seus três primeiros romances, cria uma breve e diversa abordagem da classe média contemporânea brasileira a partir do eixo São Paulo-Rio. No primeiro, uma mulher de classe média-alta perturbada por um acidente fatal envolvendo uma menina pobre com deficiência mental, em uma viagem à Suíça, tenta, sem muito sucesso, rever sua história e o acidente pelo qual havia sido responsável para, então, buscar a justiça. Durante a narrativa se desresponsabiliza ao forjar sua autoindulgência e, nessa incursão, aspectos estruturais da sociedade brasileira [privilégios, fisiologismo, favorecimento de classe etc.] pululam a narrativa. No segundo, um professor aposentado busca se livrar do estigma de uma delação inexistente que teria culminado na prisão, tortura e morte de seu cunhado pelas forças militares da ditadura que governou o país de 1964 a 1984. *Antonio* ainda perpassa esse Brasil. Mais arrojado e com o enredo mais potente dos três livros, narra uma saga familiar geracional múltipla e misteriosa que vai expor feridas e tabus. A história põe em perspectiva a elite paulistana herdeira da derrota da revolução constitucional de 1932 em suas nuances pseudorrevolucionárias cheias de privilégio, muito discurso e poucas realizações concretas. Como bem coloca Fábio de Souza Andrade em sua resenha do livro para o caderno Ilustrado da *Folha*, Bracher

(...) ocupa-se do dia seguinte de uma geração perdida: a que teve sua educação prática e sentimental sob a opressão do regime militar. “Antonio”, personagem-título do último livro de Beatriz Bracher, ainda nem nasceu e já é um novelo de dúvidas e divisões, herdeiro presumido de uma aristocracia decadente e de certa burguesia, brasileira e paulistana, urbana e atônita, cujo charme intelectualizado é pouco, cínico e indiscreto (ANDRADE, 2007, p.)

Essa é a família de Xavier Kremz, pai de Teodoro, avô de Benjamin e, claro, bisavô de Antonio. O leitor entenderá a árvore genealógica apenas no terceiro capítulo, quando Haroldo, melhor amigo de Xavier, faz o seu primeiro relato.

Há pontos em comum nos primeiros três romances de Bracher.³ Todos são construídos a partir de fragmentos, de cacos da memória e por motivos diferentes. A ideia de mudança ou deslocamento como parte desse processo também é encontrada: Suécia, Araçatuba e o sertão mineiro são espaços de reflexão. O período histórico é o mesmo, concentra-se nas últimas décadas do século XX e avança até a primeira do século XXI. Mas entre as semelhanças,

³ Durante esta pesquisa Beatriz Bracher lançou seu quarto romance *Anatomia do paraíso* (2015) também pela Editora 34.

diferenças significativas também garantem a originalidade e a identidade de cada romance. Se em *Azul e dura* e em *Não falei* há um narrador em primeira pessoa protagonista da história e que ao construir o romance reconstrói (ou tenta reconstruir) sua vida, em *Antonio* isso é um pouco diferente, na verdade, expande-se: ao contarem a história de Teo todos reveem parte de suas vidas. O processo de reconstrução torna-se mais complexo que nos dois primeiros livros. Neles, como disse, um narrador personagem tencionava reconstruir sua narrativa, em *Antonio* são três e, dessa vez, a intenção é reconstruir a experiência de um personagem já falecido para seu filho que busca, ainda, construir – pela escuta – a sua própria e, por conseguinte, passá-la adiante. Assim se caracterizará a transgeracionalidade: o desajuste começa em Xavier, passa para Teodoro, Benjamim e chegará a Antonio, não por acaso título do livro. A reconstrução narrativa da vida dos outros três narradores personagens é feita parcialmente, quase como um efeito colateral da tentativa de Benjamim. Se nos dois primeiros livros a mudança de país e de cidade são opções posteriores à experiência, espaços de onde se poderá ver a vida em perspectiva ou recomeçá-la distante do peso do passado, neste a viagem é a própria experiência, a tentativa de construção da vida que, em parte, falhou e agora é recontada do local de origem. Nos dois primeiros livros a viagem tem em si um valor de um novo começo que fica em aberto, em *Antonio* isso, definitivamente, falhou.

Em se pensando em Benjamim, a mudança para São Paulo, ao descobrir a certidão de óbito do meio tio, meio irmão, não é para fugir ou se afastar, mas, sim, para encarar o seu passado num processo de imersão diferente dos romances anteriores. Afastado da família, teve de voltar a São Paulo após a revelação do segredo familiar que envolvia além dele, a mãe, o pai e o avô. Ao contrário dos romances anteriores, ele vai ao epicentro dos fatos.

Outro ponto singular de *Antonio* é que se nos dois outros romances os protagonistas buscam uma saída e, independentemente do resultado, continuam suas vidas, nesse fica evidente que não houve conciliação possível. O herói não consegue superar seus obstáculos e sucumbe a eles. Para os demais envolvidos, a vida seguiu como pôde. E para Benjamim, herdeiro dessa malfadada busca, o objetivo parece ser não sucumbir como os demais nem condenar, de antemão, o filho por vir. Talvez esse seja um dos nós a desatar. Benjamim, que é quem ouve a história, precisa encontrar um modo de seguir em frente em face do segredo que lhe fora revelado. Os narradores Raul, Isabel e Haroldo serão contraditórios e complementares ao interpretarem suas lembranças, pois estão sendo ouvidos e entrevistados por Benjamim Kremz dos Santos, neto de Isabel e Xavier e filho de Teodoro. Este quer saber como o pai encontrou e se casou com a primeira esposa de seu avô, Xavier, e por que, ele, Benjamim, tem o mesmo nome do primeiro filho daquela união e por que isso nunca lhe fora contado antes.

Em suma, quer saber quem ele é. E isso significa encontrar a verdade sobre a viagem e a loucura do pai. E o quê de tudo isso está nele e ficará como herança para Antonio. Descobre-se, enfim, que não há uma verdade sobre Teo e sua família, mas verdades: a de Raul, a de Isabel e a de Haroldo. Benjamim construirá a sua e, provavelmente, Antonio também. E isso vale para o leitor.

Nesses relatos, os narradores falam muito de si, em que trajetórias pessoais e visões de mundo disputam espaço com a história de Teo. Um recurso técnico justificável: a história de Teodoro, ou da família Kremz, serve de mote para revermos posições de classe e especificamente da tradicional elite paulistana, herdeira da revolução de julho de 1932. O retrospecto geracional familiar realizado por Isabel e Haroldo, inevitável ou propositalmente, forma esse arco histórico. Por meio de Haroldo, temos o relato da mãe de Xavier, bisavó paterna de Benjamim, que comenta a sua contribuição com a campanha paulista doando joias e cozinhando.

O recente passado brasileiro configura-se como um dos elementos recorrentes nos romances de Beatriz Bracher,⁴ que admite escrever com o objetivo de melhor compreender a década de 60, embora tivesse apenas sete anos, tem grande interesse pelo período, pois isso ajuda a entender o fundo histórico abarcado nos três primeiros romances da autora. Apesar de *Antonio* resgatar lembranças desde os anos 30, o romance se passa na primeira década dos anos 2000, já no século XXI. Em contrapartida ao largo arco de resgate, o tempo de duração da narrativa é curto: são os últimos dias de vida de Isabel, que, aos 75 anos, está com câncer em estágio terminal. Neste sentido, revemos décadas em poucos dias. Essa compressão e extensão do tempo propicia uma dinâmica para a narrativa que vai e volta no tempo de maneira frenética, fazendo com que o leitor tenha de se situar temporalmente, sob o risco de confundir-se sem saber se está no presente ou no passado.

Os relatos enquanto fala produzem a estória e seus locutores. São cargas semântica e ideológica, discurso que expõe vidas, divisões de classe revelando e historicizando um Brasil arcaico e moderno: moderno que sofre os efeitos da ditadura e de seu projeto modernizante e, ao mesmo tempo, arcaico de “praça de poeira”, que mata porco e se aquece na fogueira. Os narradores acumulam em si outras vozes e discursos e Bracher, por meio de seu engenho narrativo, constrói literatura a partir da história, sociologia, psicanálise e da própria literatura.

⁴ “Daqui de 2008, procuro enxergar o caminho de 1968 até hoje, o caminho que serpenteia meus livros e seus personagens. Nasci em 1961, escrevi e publiquei 3 romances: *Azul e Dura* (AD), *Não falei* (NF) e *Antonio* (A). Os três se passam na primeira década do ano 2000 e são memórias de personagens que, de formas diferentes, viveram os anos 60 e 70.” (BRACHER, 2008, p. 37).

Ao nos colocar no mesmo plano de Benjamim, Bracher adota uma solução técnica para a desconfiança que pode haver em relação ao narrador que conta sua própria história, por outro lado, põe-nos a ouvir, separadamente, três narradores da mesma história e que, não raro, divergem do ponto de vista um do outro. Benjamim não fala, pouco interfere, não temos um enunciado seu sequer em todo o livro. Embora não tenha voz, influencia quem fala. Afinal, o pai, a mãe e demais familiares dele estão envolvidos na narrativa. De maneira mais explícita, ele apenas pontualmente interfere cobrando mais objetividade ou corrigindo o curso da história que, frequentemente, é tangenciado por quem conta. Isso, sem dúvida, faz parte da estratégia narrativa de Bracher, tendo em vista que o leitor fica preso nos intervalos entre a história de Teodoro e a digressão pessoal do narrador, a história se estende, ganha fôlego e revela detalhes de quem conta.

Análogo a *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo. O narrador Riobaldo busca adequar o seu discurso ao doutor, ao homem estudado da cidade e em suas reformulações recria o que se tem a contar, influenciado pelo que infere do interlocutor. O doutor da cidade não fala, não expressa uma sentença sequer, mas, em virtude de sua simples presença, redireciona o que será (re)criado e contado por Riobaldo. Em *Antonio* isso também acontece. Além das marcas indiretas da interferência de Benjamim deixadas pelos narradores, estes falam de Teodoro para o seu filho que viveu os primeiros anos de vida ao lado do pai e que conhece, ainda que muito pouco, parte da história da família. Cabe lembrar aqui que os narradores também ativaram seus filtros, porém o confronto dos relatos, em contrapartida, atenua as parcialidades entre si.

A diferença positiva dessa estratégia de Bracher reside no fato de que essa fragmentação impede uma visão do todo. O saldo desses diferentes pontos de vista resulta em uma não conclusão que exigirá de Benjamim e do leitor um esforço de memória em que se terá de juntar os cacos narrativos e remontá-los depois e, a partir disso, obter a sua própria versão da história. Talvez o resultado indique a impossibilidade de uma elaboração definitiva, porque esta se faz movediça: desloca-se conforme se tenta defini-la.

O capítulo final e seus *sketches* retratando os momentos de cada membro da família após a morte de Isabel deixa um recado: a vida segue. “A vida apenas, sem mistificação”⁵. Recado esse que também pode ser lido nos dois outros romances já citados de Beatriz Bracher.

⁵ Último verso do poema *Meus ombros suportam o mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1940 no livro *Sentimento do Mundo*.

3 NARRATIVA, NARRAÇÃO E NARRADORES

3.1 ORGANIZANDO A HISTÓRIA

Os narradores dos romances de Beatriz Bracher trazem consigo marcas, ou melhor, cicatrizes do recente passado brasileiro. Mas não só, trazem também cicatrizes pessoais revisitadas durante a narração e que, naturalmente, influenciam o que é dito. A reconstrução caótica ou no mínimo não linear é consonante à rememoração, ao que o inconsciente permite ser falado. Em *Antonio*, os narradores reveem suas marcas e mágoas, principalmente as deixadas por Teodoro.

A obra é composta por 14 capítulos, sendo 13 narrados em primeira pessoa. Cada um deles recebe como título o nome do personagem que o narra: Raul, Isabel e Haroldo. Os relatos têm como foco a trajetória de vida de Teodoro Kremz e são direcionados a Benjamim Kremz dos Santos, seu filho. O último capítulo foge à regra e se chama *Preparação do corpo*⁶ e é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente. Esse título impessoal se adequa à distância narrativa do próprio capítulo que é feita “de fora”, mudança de ponto de vista sobre a qual falarei mais adiante.

Creio que uma breve paráfrase seja útil para que a fábula seja lembrada. Dada a complexidade narrativa desenvolvida por Beatriz Bracher, esse elemento deixa também de ser simples, sob o risco de diminuir – em todos os sentidos – a construção literária, no entanto, ao final, caso alcance êxito em elucidar uma possível leitura de *Antonio*, essa simplificação será superada.

Xavier Kremz é membro de uma tradicional família paulistana. O pai é um médico sanitarista renomado e a mãe senhora distinta que atuou na revolução constitucionalista de 1932, doando joias e cozinhando. Ele mesmo se formou advogado pela faculdade de Direito do Largo São Francisco com relevante atuação política. Durante um estágio num escritório de advocacia, conhece a copeira Elenir dos Santos, menina ainda muito jovem e sem família. O que era para ser apenas um caso divertido entre um *playboy* e uma empregada acaba se tornando um romance que escandaliza a elite da época: Xavier – ou por inocência, por amor ou por questionável senso ético – resolve se casar com a moça. Não fica claro se ela está grávida, “mas acredito que ele se casaria mesmo assim”, dirá Haroldo, principal testemunha dessa história. Não se entende o porquê do casamento, caso ela estivesse grávida, mandá-la

⁶ Grifo do autor.

embora com uma compensação financeira, fazer um aborto ou ignorá-la, aparentemente, causariam menos escândalo do que assumir a relação com uma copeira. Para Haroldo, que viveu de perto a história, Elenir era uma mulher diferente, filha de padre ou órfã, criada por freiras, tinha uma força ou esperteza diante da vida diferente. Cursava o científico e tinha planos. As considerações de Haroldo são índices de como a classe dominante via pessoas como Elenir.

Xavier e ela se casam e têm um início muito feliz a ponto de causar inveja a Haroldo, no entanto, um erro no uso do fórceps durante o parto vitima o bebê. Menos de um mês após ter nascido, Benjamim Kremz dos Santos morre. Elenir foi impedida por toda a equipe médica de cuidar do filho, além de ser invisível aos olhos dos pais de Xavier e de todos que o cercavam. Xavier surta com a morte do filho e é internado num sanatório; Elenir, sozinha, desaparece após o sepultamento do filho.

Mais tarde, Xavier reconstruirá sua vida ao se casar com Isabel, jovem considerada de boa família, com quem terá quatro filhos, entre eles, o caçula Teodoro, que já adolescente ao saber fortuitamente da história do primeiro filho do pai não fica indiferente e pouco tempo depois decide viajar. Nessa viagem passará por muitas transformações e supostamente encontrará a primeira esposa do pai, Elenir, com quem se casará e terá um filho, o segundo Benjamim Kremz dos Santos. Mas agora é ela quem morre por complicações no parto. Depois de um tempo no sertão, Teodoro voltará a São Paulo doente, onde morrerá após um gesto sublime de generosidade e loucura. É Benjamim quem agora ouve a reconstituição caótica dessa história após também de maneira fortuita saber que a mãe teve um filho com o avô, o primeiro Benjamim.

Já nesta pequena paráfrase, é possível observar alguns acontecimentos trágicos mesmo que no sentido mais usual, ou seja, de um terrível acontecimento gerador de grande sofrimento. A referência à tragédia sofocliana é inevitável, mesmo que o incesto aqui não aconteça de fato, pois que não havia laços parentais entre Teodoro e Elenir. Como mencionado, estruturalmente, os relatos se alternam e a temporalidade e o espaço deslizam de acordo com a fala dos personagens até o décimo terceiro capítulo. Apenas no décimo quarto capítulo a “ordem” é imposta por um narrador em terceira pessoa, ao organizar linearmente os últimos momentos de vida de Isabel, as ações de cada um dos filhos com os trâmites burocráticos do velório e a relação desses com os filhos nesse momento em que, muitas vezes, inclusive as famílias separadas se unem por um instante.

3.2 ANTONIO, PRIMEIRAS OBSERVAÇÕES

A narração começa já com a narrativa em andamento. A primeira palavra proferida em *Antonio* é de Raul em resposta a Benjamim. O leitor só percebe isso depois de algumas linhas e aos poucos vai se encontrando dentro da história, assimilando seus meandros e ritmos. O fato de os personagens se colocarem nos relatos revela posições bastante individualistas, pois seriam incapazes de se reunir e falar amistosamente sobre Teodoro ou sobre o passado. Outro aspecto a se observar sobre a dificuldade de se explicar esta história de maneira racional é a abertura que se dá àquilo que não cabe dentro da lógica racionalista da qual somos tributários, ou seja, abre-se uma brecha ao inexplicável, ao acaso, na qualidade do que não está sob controle e que por mais que busquemos defini-lo, rebelde, foge a definições que possam ser tidas como razoáveis. As explicações em *Antonio* cercam Benjamim de possibilidades que se cruzam, mas não se completam, logo, não se fecham. A esse respeito, apoiar-nos-emos na formulação de Clement Rosset em *A lógica do pior* e nas ideias acerca da tragédia e do trágico.

Voltando aos relatos, embora haja convergência em alguns pontos nas falas de Raul e Haroldo, são três visões de mundo distintas. Isabel será a mais destoante. Ainda assim, o fato é que nenhuma das três narrações consegue explicar o porquê da viagem de Teodoro ou entender, mesmo com toda a reelaboração que permite um testemunho, as causas de sua loucura. A hipótese hereditária é descartada pela matriarca; enquanto Raul apostará no falso Édipo; e Haroldo, na fraqueza de Teo que teria sido, então, vencido pela vida. Rapidamente se percebe que o espaço familiar é hostil. As narrações são unânimes neste ponto: o ambiente familiar era muito peculiar. O primeiro relato de Raul ora descreve um ambiente vazio e em decadência, ora agressivo no trato das ideias e também alternativo, moderno e de liberdade.

Raul é o melhor amigo de Teo quando jovens e, talvez, o único que ele tenha quando adulto. Foi muito próximo e por isso se autodenomina um agregado, embora tivesse bastante contato com os Kremz, podia dosar essa convivência e tirar dela o melhor, já que tinha sua própria casa, tradicional, como refúgio. Ele responsabiliza o ambiente muito intelectualizado, e a maneira alternativa como foram criados os filhos de Xavier e Isabel como parte dos problemas. Diante disso, a casa cobraria mais tarde o seu preço. Além disso, acredita que tudo ali não passou de uma experiência malsucedida: eles viveram uma utopia que, apesar de não ter ultrapassado os muros da casa, deixou suas marcas. A diluição do meio familiar

corresponde a outro traço comum entre os três romances de Bracher, em *Antonio*, os laços de sangue permanecem, entretanto, os afetivos são duramente abalados.

Isabel se manterá dura e altiva, portanto, os seus relatos são os mais fortes. Além do laço sanguíneo com Teodoro e Benjamim, é a única mulher dos três narradores. Uma verdadeira matriarca que, mesmo no leito de morte, carregará sua arrogância até o último momento. Não demonstra arrependimentos, acredita ter feito o melhor possível e responsabiliza Teodoro por suas escolhas. Sua autocrítica não abala suas convicções nem é fruto de algum remorso, parece-lhe ser intrínseco o constante exercício da autocrítica. Apesar de libertária e buscar a transgressão, ela acaba por reproduzir diversos traços de classe oriundos da antiga burguesia paulistana que, embora decadente, ainda mantém a pose. É tamanha a sua força que o seu silenciar significa o silenciar dos relatos, o fim da história, abrindo definitivamente outro ciclo.

Haroldo traz consigo marcas que o caracterizam como homem de seu tempo e de sua classe social. A presunção meritocrática e o machismo, por exemplo, atestam que sua visão de mundo permanece conservadora. O seu discurso é profundamente coerente. Apesar das diferenças com Raul, em partes seu relato se aproxima do amigo de Teo. Haroldo vê Xavier como um “antinorte” (BRACHER, 2010, p. 115) para os filhos e na superproteção e exigência de Isabel uma luz quente demais que “acabou por torrar o chão dos seus protegidos” (BRACHER, 2010, p. 124). Teodoro ao tentar fugir disso teria caído “no outro extremo, diferente demais do seu sangue paulista, por isso, não tinha como dar certo” (BRACHER, 2010, p. 124). A aproximação continua na constatação de que os esforços de Xavier e Isabel em serem alternativos falharam ou não passavam de certo devaneio, da boca para fora, isso porque ela assumiu o papel de esposa tradicional - cuidava de tudo e de todos - e ele, após seu fracasso como editor ficou tomado por preocupações conservadoras como o nome da família “sujo” e as demais repercussões sobre sua falência e dívidas, o que impediria um bom casamento para as filhas. Além disso, Xavier também se mostrou arrependido de suas aventuras e por não ter acumulado algum dinheiro para ajudar os filhos a começarem a vida: comprar um carro, casa etc. Tanto Xavier como Isabel, em maior ou menor medida, convertem-se naquilo contra o que “lutaram”, mas exatamente para o que haviam sido criados.

Raul e Haroldo mostram a contradição ideológica que se constrói a partir da conformação de classe. O velho Haroldo ainda será determinante para a internação de Teodoro, como já fizera na juventude com Xavier. Coube-lhe ser quem mais nos fornece informações a respeito de Elenir, Xavier e seus pais.

Os três narradores compõem um mosaico discursivo (BAKHTIN, 1988) por meio de pedaços da memória que, quando resgatados no presente, ficam *sub judice*. Assim, os fatos já passados e agora rememorados recebem uma reavaliação, atualização e podem ganhar novas interpretações. No caso de Raul isso vai gerar, inclusive, a autoindulgência. A sensação de ter falhado com o amigo vai se dissolvendo e dando espaço à ideia de que nada poderia ter sido feito. Portanto, não houve culpados, ou se houve, isso não passa por ele. Já Isabel revê o passado como a justificá-lo, legitimá-lo e, de modo distinto dos outros dois narradores, para ela não há surpresas: Isabel é a única que sabe de toda a história, que, se não tivesse vindo à tona por “acaso”, teria ido com ela para o túmulo. Haroldo, por sua vez, em seu discurso reafirma seus valores conservadores e de classe tanto quanto Isabel. Para ele, São Paulo é para os fortes, não é qualquer um que vence nessa cidade e que qualquer *empreendimento* – pessoal ou coletivo –, para ser realmente válido precisa da chancela paulista. Além disso, consegue reatar algumas pontas perdidas da narrativa ao resgatar suas histórias sobre Xavier.

O que vem à superfície neste mosaico é a revelação de algo precioso a uma família: sua intimidade. A fragilidade das relações, a diferença entre a expectativa e as realizações concretas de uma vida. A casa vazia retratada por Raul simboliza a dimensão do vazio em que se encontravam os Kremz. Cada um procurava algo que o preenchesse o tempo todo. Cada um para um lado, não havia convergência. Xavier com seu “teatro da desopressão”, Isabel com os trabalhos e os filhos mais velhos, Henrique com a política, Flora com o teatro *hippie*, Leonor com ioga e o piano e Teodoro com seu manual de escoteiro mirim e, posteriormente, com a viagem. Embora haja um sobrenome em comum e um teto, faltam afinidades, vemos em *Antonio* a individualidade como motor das relações.

No entanto, a individualidade posta que vem à tona é diametralmente oposta aos eventos políticos da contracultura dos anos 60 e 70. Outra ordem imperou e não foi a coletiva. Além disso, esse pequeno coro de relatos individuais pode indicar também junto ao acaso a arbitrariedade do próprio Teodoro em suas decisões e escolhas que teriam sido influenciadas pelo ambiente familiar ou pela ausência deste, mas cuja busca individual e individualista se deparou com uma série de eventos com a qual não pôde lidar.

A transgressão em face da tradição, do trágico e do individualismo, fruto do ambiente histórico e social do final dos anos 70, são hipóteses e em breve falarei delas. Há no livro troca de acusações e um mea-culpa que não chega a implicar de fato, àquele que narra, alguma responsabilidade pelo acontecido. O que tentarei por em questão é diferente do que ocorre com outros narradores-personagens ditos problemáticos que tentam incutir a culpa a outrem e, assim, buscam o *status* de vítima como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis,

onde Bento Santiago constrói sua narrativa buscando justificar o seu vazio, a solidão e a casmurrice por meio de eventos dos quais só temos a sua versão da história, ou em *Leite Derramado*, de Chico Buarque, em que Eulálio, ao narrar suas perdas, mesmo sem se colocar na condição de coitado, alcança a vitimização (SILVIA, 2013), os narradores de *Antonio* – e arrisco dizer os de Beatriz Bracher – optam, senão pelo cinismo⁷, pela autoindulgência. Seja como for, a responsabilização do outro ou de outros, isenta aquele que narra das consequências e desdobramentos da história.

⁷ Aqui acompanho, parcialmente, a leitura feita pela profa. Dra. Ivone Daré Rabello e o prof. Dr. Edu Otsuka sobre a obra *Azul e dura* (2002) de Beatriz Bracher durante a disciplina FLT-5081 – Aspectos Estéticos-Sociais do Brasil Contemporâneo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo) durante o primeiro semestre de 2015.

3.3 O MOSAICO

O foco das narrativas recai em Teodoro Kremz. Raul é o primeiro narrador e já de início instala uma sensação estranha, visto que, ao citar Teodoro, informa haver alguém morto. “Teo dizia, ‘somos cinco, mas um morreu’, quando perguntavam quantos irmãos eles eram. Se a pessoa estranhava, ele balançava a cabeça e dizia ‘eu não o conheci, era o mais velho e morreu nenê’” (BRACHER, 2010, p. 7). O leitor poderia esperar a sequência dessa história: quem morreu, como, onde e quando, mas o que se segue é uma caracterização do narrador, as marcas de primeira e segunda pessoa aparecem e nos damos conta de que há mais alguém “ouvindo” o relato além de nós, leitores.

Desde pequenos estudamos juntos, fiquei amigo da família, passava muito tempo na casa deles. Quando eles eram crianças e adolescentes, a casa era alegre, bem diferente da que você conheceu. Tua avó Bel, além de trabalhar e ganhar dinheiro com as aulas na faculdade e no colégio, cuidava de tudo e a bagunça não chegava a ameaçar. Xavier foi editor, escritor, jornalista e dramaturgo, imagino que o dinheiro do dia a dia vinha mais do trabalho da Bel, e até onde entendo, de uns restos de herança (BRACHER, 2010, p. 7).

Ao informar sua posição de “amigo da família”, em seguida, anuncia também a ruína da casa. Sabemos que quando foi conhecida por esse alguém que escuta, ela já não era mais alegre. Na descrição nostálgica de Raul, “o interior da casa cresceu com os anos” e o fim dela foi mesmo a demolição. O espaço de brincadeira, de liberdade e de segurança onde se poderia sobreviver “por anos a fio caso uma guerra nuclear estourasse” (BRACHER, 2010, p. 8) se coloca, já de início, como metáfora da desagregação, da diluição de um lar. Nota-se neste trecho e no primeiro capítulo uma relação temporal externa ou histórica: Raul citará a novela *Dancing Days* e sua protagonista Sonia Braga⁸, Nádia Comaneci, *bunker* e guerra nuclear com as brincadeiras de quando eram crianças e adolescentes. O mundo vivia a Guerra Fria (1945-1991), o Brasil, particularmente, a ditadura militar e eles (Raul e Teodoro) estavam de certa maneira seguros naquela casa. O cenário inicial que se desenha no capítulo varia da tranquilidade do *bunker* à instabilidade da revelação trazida por Raul via discurso citado de Teodoro. Do exercício da liberdade à “violência das ideias” e do lar, local de acolhida, para o ponto de partida.

⁸ A novela, na verdade, foi exibida entre 1978 e 1979. Pela cronologia do livro, Teo já teria viajado. A novela tem em sua trama uma intriga familiar um tanto quanto complexa que pode até convergir para assuntos aqui discutidos, mas acreditamos não passar de uma referência histórica, já que a trama alcançou grande sucesso na época e até hoje é referência no meio.

O leitor, ao final do primeiro capítulo, já consegue inferir que há algo negativo por conta do relato um tanto quanto sombrio de Raul. Inevitavelmente, prepara-se para saber detalhes do desfecho da história de Teodoro sem ainda saber que em breve será surpreendido também com o epílogo de Isabel. Com o talento de contista, talvez natural dos grandes narradores, Bracher comprime praticamente todo o romance no primeiro capítulo. A partir de então, ele vai se desdobrando e revelando outras camadas, capítulo por capítulo.

A análise do espaço na narrativa parece despertar menos interesse que a análise temporal. Em *Linguagem e literatura*, Michael Foucault chama atenção para esse detalhe. Em particular, o interessante do espaço em *Antonio* é que ele é difuso ou, no mínimo, plural, ou seja, podemos também falar de espaços. Aliás, esta obra carrega em si o plural, já que falamos em vozes, tempos e também em espaços. A casa, o sertão *versus* cidade e o quarto de hospital em que Isabel narra toda a sua parte se colocam como signos a serem interpretados ou a influenciar qualquer leitura que possa se oferecer.

A visão dada por Raul da casa é única. Provém dele o discurso mais afetivo dentre os três narradores-personagens, até mesmo porque não morava ali, era um agregado que tinha para onde ir quando se cansasse do ambiente. Ele pôde usufruir o que julgava ser o melhor daquele lugar. Veremos, mais adiante, como ele reelabora isso no capítulo quatro do livro. Por isso, ele aparenta ser uma chave interessante, cujo ângulo singular permite o acesso a algumas intimidades do convívio da família Kremz. Ao usar do discurso citado do amigo para introduzir pontos cruciais da história, simultaneamente se reveste de certa credibilidade inerente ao referido discurso, ao argumento de autoridade, transfere a responsabilidade do que é dito e também a desconfiança de que alguém possa se lembrar de tanto detalhes e reproduzir de modo tão fiel. Essa ambiguidade em suas narrativas não se desfaz e se torna mais um elemento positivo da narrativa. Além disso, ao trazer memórias afetivas desde a infância até os momentos finais, constrói um discurso fácil de simpatizar e sofremos consigo a incapacidade de lidar com o amigo mais talentoso e popular, enquanto ele era apenas o agregado e o sentimental da turma.

Cabe aqui uma observação a respeito da composição do discurso de Raul. As citações de Teo, marcadas por aspas, trazem consigo a confiança do discurso de autoridade, característica da esfera jornalística. Ele próprio, Raul, deixa isso claro ao afirmar: “tudo o que eu sei lembro, mas não sei muito. Eu tenho uma memória insuportável [...] um plagiador profissional” (BRACHER, 2010, p. 10). Ainda assim, lembrar-se de maneira exata, ou quase, de conversas da adolescência parece indicar duas possibilidades. Ou inverossimilhança que põe em xeque a qualidade ficcional desse personagem ou a recriação elaborada em cima de

fragmentos de lembrança para legitimar a própria visão sobre os fatos. Opto pela segunda. É preciso desconfiar de toda confiança que Raul busca demonstrar a Benjamim, logo, ao leitor.

Essa visão afetiva será constante em seu relato, funcionando como oposição ao niilismo de Isabel e ao objetivismo de Haroldo. A objetividade responderia satisfatoriamente ao que Benjamim quer saber, no entanto, é tangenciada por resgates que apresentam o lugar e o tempo ao leitor. Essa maneira de contar parece ser uma estratégia para conquistar a confiança de quem ouve, ou lê – os três narradores têm habilidade com a linguagem: Raul é publicitário, Isabel professora universitária de literatura e Haroldo, advogado.

Raul passa grande parte da adolescência na casa de Teodoro. Sua visão romântica da casa de quando jovem se mescla com sua (re)visão crítica a partir do retorno de Teo que se instala de maneira caótica em sua casa por alguns dias e também do agora, do presente. Entre lembranças mais amenas e doces surgem caracterizações que remontam à instabilidade financeira que imperava na casa e como Isabel teve de criar os quatro filhos e ainda Xavier, como mais tarde dirá Haroldo.

Apesar da percepção de agora enquanto adulto, com quase cinquenta anos, ele é um admirador de Teodoro adolescente e sofreu com a transformação do amigo em outra pessoa. A dificuldade de se reaproximar de Teo evidencia como este se encontrava deslocado em São Paulo. Com pouco tempo de viagem, o afastamento que se deu entre os dois é significativo e a distância merece destaque por parte de Raul algumas vezes em seus relatos.

O teu pai estava fora de São Paulo há quase um ano e, quando nos encontramos em Minas, tive dificuldade de reconhecê-lo. Ele estava super queimado, magro, de cabelo curto e só usava um short de cadaço e sandália havaiana. Parecia um menino de lá. [...] Fiquei na casa da família em que ele morava, era um povoado de duas ruas, uma pracinha de pó, capim e casas ao redor. A gente dormia em esteira e o programa eram caminhadas, banho de rio, às vezes um forró de noite, umas meninas que ele já conhecia. Teu pai ajudava quando tinha serviço, aprendeu a fazer a parede de taipa, pintar com cal, ganhava em pagamento comida, às vezes um trocado. Ele estava magro e feliz. Um ensimesmamento sem marola. Foi difícil para mim acompanhar (BRACHER, 2010, p. 29).

A rápida mudança de Teodoro pode também assinalar proporcionalmente o seu desajuste em São Paulo e o seu distanciamento acontece tanto pela questão física quanto comportamental. A dificuldade de Raul em acompanhar o ritmo de Teo permanece por mais alguns dias e, na verdade, não se dissolve completamente. A descrição feita de Teo acentua o abandono total da condição de paulistano ou garoto da cidade e dá a dimensão do novo rumo de vida que ele irá adotar. “A vida com a mão” (BRACHER, 2010, p. 34). não era o que Raul esperava dividir com seu amigo, com seu modelo e, embora tente incorporar esse espírito, a

relação entre eles começa a mudar e tudo aquilo que Teo prezava e Raul queria para si, já não era mais importante para o amigo que “se desintoxicava das palavras” (BRACHER, 2010, p. 34).. Enquanto Raul tinha começado a faculdade e lia filosofia e crítica literária, Teo buscava o mínimo essencial na natureza. O conhecimento formal, acadêmico, erudito era incompatível com o empirismo popular a que Teodoro se apegara. O desajuste aqui registrado entre os dois ganhará mais intensidade e permanecerá até o fim.

Para Raul, esse comportamento era consequência de uma infância e adolescência mergulhada na intelectualidade de Xavier e Isabel. A desintoxicação se deu fisicamente: teve vômitos e caganeira; e intelectualmente: não aguentava falar e queria apenas deixar as coisas acontecerem (BRACHER, 2010, p. 35). Para Raul, esse era o preço cobrado pela casa dos Kremz e, quando reencontrou o amigo nesta viagem, Teodoro não estava enlouquecendo, mas se distanciando do amigo Raul e, de tudo que conhecia. O mundo que tinha sido o deles já não era mais o mesmo para nenhum dos dois.

O assunto do primeiro Benjamim não é mencionado durante o relato desta viagem, nem sequer é sugerido como a razão do ensimesmamento de Teo. Mas sim o ambiente da casa dos Kremz. Então, Raul segue explicando a Benjamim, “Talvez por isso seja difícil entender o meu susto, porque você não conheceu Teo antes de Minas. Mas pense na tua avó e nos teus tios. Hoje, todos adultos e ficando velhos, talvez não soe nada diferente. Mas aquela casa cobrava um preço alto” (BRACHER, 2010, p. 32).

Ao pedir a Benjamim que veja os tios e a avó, atualmente, espera que este identifique traços que sirvam de analogia ao que era Teodoro antes da desintoxicação, ou seja, culto e áspero, um paulistano oriundo de uma família tradicional. Ao falar isso, Raul antecipa um possível contra-argumento de Benjamim. Ora, poderia este pensar: e o que isso tem de relevante? Estão todos tocando suas vidas. Por isso, tomar a vida dos tios e da avó hoje como modelo camufla a verdadeira essência daquela casa nos anos 60 e 70. Embora eles tenham seguido adiante, faz questão de esclarecer que a casa cobrava o seu preço.

Contudo, ao mesmo tempo em que responsabiliza a casa, Raul alivia suas críticas, dizendo não querer ser injusto, “porque no final Isabel e Xavier criaram os filhos naquilo em que acreditaram, a liberdade foi uma coisa batalhada. Eles achavam que poderiam sempre segurar a barra, não atinaram que o pior podia acontecer com um deles”. (BRACHER, 2010, p. 32). É fato que ninguém espera o pior e de alguma maneira as experiências com os filhos mais velhos, se não foram exemplos de sucesso, tampouco tiveram o desfecho trágico de Teodoro.

No entanto, ressalta-se que não fica nítida a “batalha” pela liberdade. Embora o período seja de ditadura, os Kremz eram uma família de classe média ou classe média alta, tradicionais, e não há nos relatos problemas com a força repressora da época. Isabel, inclusive, faz menção de ter escondido amigos e desconhecidos, comenta o temor vivido pelos filhos ou pelos jovens da época, mas em momento algum há interferência direta do estado de exceção na vida deles. Então, “esta liberdade batalhada” ganha ares de um recurso meramente retórico de Raul tornando sua crítica mais branda. É possível tal batalha representar os preconceitos ou censuras sofridas pelos Kremz diante de uma sociedade que se dizia moderna, mas, na verdade, era bastante conservadora. É sabido que o golpe de 1964 foi civil-militar.

Ou ainda, a batalha pela liberdade poderia ser estendida para o cotidiano familiar. Seria uma maneira simbólica de se opor e não sucumbir ao regime vigente no mundo externo e, paradoxalmente, cair no que Raul afirma ser a violência das ideias, a ditadura da liberdade na casa de Teodoro. Isso conflui com a parte do relato de Isabel, quando esta afirma que

Nós tínhamos mesmo essa ideia, e mesmo depois de tudo [o que aconteceu com Teodoro] eu continuo achando que a liberdade é o mais fundamental para a formação de qualquer pessoa, inclusive a liberdade de morrer, sem esse risco não somos senhores, mas escravos. Criei meus filhos assim, Benjamim. Gosto de pensar que tua mãe também foi uma pessoa livre, esse podia ser o teu pensamento, meu neto, no lugar desse susto ou raiva (BRACHER, 2010, p. 18).

Nessa mesma linha de raciocínio temos Haroldo, quando em seu último relato faz considerações acerca das fixações de Isabel e Xavier na conduta da vida e da família.

Mas sei também que nem Isabel, nem ninguém naquela família, conseguiu ter discernimento para ver que existe um mundo, uma ordem e a nossa história a se preservar, que não somos feitos de culpas a se pagar a cada surto de loucura de um filho ou ataque de um pobre. Xavier e Isabel com sua necessidade de serem permeáveis a tudo, com a vontade mesma de se expor aos mais diversos riscos, um desejo de viver perigosamente à beira do abismo, eles acreditavam que eram imunes à destruição da loucura e da miséria. Ou supunham que a loucura e a miséria não carregam em si a capacidade de destruir o que encontram pela frente. Eram tão especiais e superiores que podiam permitir-se brincar de pobres e loucos. (BRACHER, 2010, p. 171).

Isso também pode ser lido como presunção ou prepotência. Dado o padrão cultural, a origem, enfim, o que poderia dar errado? É exatamente o mesmo princípio que fez Isabel não aceitar os filhos ou netos trabalharem como empregados, assalariados. Embora entenda o valor do trabalho, ela acredita que alguém do nível deles precisa produzir algo, ter seu próprio rumo e não ser mais um alienado vendendo sua força de trabalho para alimentar os lucros de outrem. Ao insuflar o desejo irrestrito de liberdade no centro de sua estrutura familiar, ela

permite que se instale também uma brecha para a dimensão incontrolável da vida. “Acacianismos a parte (tipo Viver é muito perigoso, Guimarães Rosa)”⁹, esquecemos a fragilidade da vida em todos os seus aspectos e da peripécia¹⁰ sofrida por Teodoro que pode atingir qualquer um a qualquer momento.

Raul retoma a convicção libertária vivida naquela casa. Isabel tinha a ideia de mudar o mundo, de se achar agente da mudança e que hoje os jovens seriam insossos, “sem sal e nem tônus” (BRACHER, 2010, p. 18). Ao se reportar sobre a idiossincrasia da época, a personagem nos dá a dimensão de contágio, ou seja, de que o mundo a impulsionava para a transformação, para a mudança. A ideia de Isabel é de algo grandioso e intenso, fato desconstruído por Raul.

Imagino que está de saco cheio com essa babaquice de que naquela época se ousava e agora o sonho acabou e isso que falo deve parecer meio decadente para você. Mas a nostalgia não é minha e sim da tua família, eles viveram aquilo tudo de um jeito intenso. E “aquilo tudo” foi apenas a criação dos filhos, a formação e dissolução da ilusão de uma família diferente, especial (BRACHER, 2010, p. 33).

Torna-se patente a visão de que havia naquela casa um mundo à parte, talvez só existisse nas cabeças de Isabel e Xavier, os quais, por sua vez, impunham isso aos filhos. Seus esforços não foram além das suas próprias paredes e, quando foram por meio de Xavier, resultaram frustrantes e custosos. No mais, a vida seguia o padrão: Isabel com jornada tripla envolvida com faculdade, colégio e casa, ao passo que Xavier escrevia crítica de arte para os jornais na época que vigorava o AI-5¹¹, ou seja, com a censura instaurada e a imprensa sob o controle do governo militar. Provavelmente, a crítica feita por Xavier era direcionada e nada libertária. Embora seja importante enfatizar que havia intensa atividade cultural produzida por grupos de esquerda (FRANÇA, ANO).

Isabel e Xavier são personagens que representam o pensamento esclarecido da época que atingia, principalmente, pequena parte engajada da elite e dos universitários. Eles, por exemplo, foram um dos primeiros a possuírem televisão em casa. Estar antenado aos movimentos culturais e políticos no mundo não era a realidade de boa parte da população mais simples, assalariada. Mesmo a resistência à ditadura não arrebatava a maioria da

⁹ Expressão retirada da crônica *A vida é perto*, de Rui Castro. FSP 24/8/2009.

¹⁰ Aqui no sentido aristotélico de um evento não causal, mas fruto da desmedida do herói.

¹¹ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. Fonte: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>.

população, principalmente, nas camadas mais populares. A ideia aqui é contextualizar o mundo no qual Teo foi criado para justificar sua modificação em Minas. É como se houvesse uma ditadura da liberdade, ou da expressão, já que ficar em silêncio não era uma opção. Todos eram incentivados a falar e não havia distinção entre adultos e crianças. Em parte, esta descrição contrasta com trechos do primeiro capítulo, “a fase dos almofadões” e que demonstra certa decadência da casa. Essa fase já é mais próxima da viagem de Teodoro.

Neste sentido, o discurso dominante na casa de Teodoro de liberdade e contínua reflexão acompanhou a decadência do espaço interno do lar, e o vazio que crescia na casa também contaminava a família, que não aparece em momento algum unida por algo além das ideias dos pais. Assim, a responsabilização do ambiente familiar pelo que houve com Teodoro permanece. “Ironias eram incentivadas; o bom português, condição essencial; o lugar-comum, a vaguidão e a burrice punidos com um sarcasmo fino e perverso” (BRACHER, 2010, p. 34). Não há relatos de Raul ou de Isabel sobre momentos afetuosos entre pais e filhos. Se isso existiu, não sabemos, pois só nos é relatada a parte dura do convívio, e isso, na fala de Raul, culminará em outro apontamento acusativo.

Depois de tudo que aconteceu com Teo, eu comecei a me lembrar daqueles dias da nossa adolescência vendo ali o início do vírus que desencadeou a doença dele, era uma doença da casa. Eram muitos estímulos, eu só enxergava riqueza de espírito, a única sombra era eu, porque não conseguia estar à altura de entender aquilo tudo. Tudo que a retórica tornasse elegante estava certo. De Silvio Santos a Erik Satiê (BRACHER, 2010, p 34).

O exagero retórico descrito pelo narrador pode ser visto como paródia (HUTCHEON, 1991) da classe média burguesa esclarecida, de boa formação e elite intelectual que durante muitos anos a Universidade de São Paulo formou e talvez ainda forme. Grandes cientistas, intelectuais e políticos de destaque. O arco que se forma de Silvio Santos, o conhecido ex-camelô que se tornou dono e apresentador de apelo popular do canal SBT, ao pianista e compositor francês Erik Satiê é enorme e dá a dimensão da pompa que ali se instaurava e bordava o debate. *Grosso modo*, havia uma supervalorização do intelectual, certa artificialidade que mais alimentava ao ego do que tinha alguma finalidade prática ou político-ideológica. As discussões eram inócuas, era a arte do argumentar pelo argumentar e que de revolucionário ou libertário nada tinham. O espírito *cult* do intelectual de classe média burguesa de se aproximar do povo e ser capaz de opinar e criticar a tudo e a todos num eterno exercício crítico-teórico do cotidiano.

Há muito se fala da família e seus problemas e isso quando não é dada a esta a condição de falida, junto a outras instituições. E é sabido também seu papel de socialização e

controle dos instintos, ou seja, dela quanto instrumento de racionalização e integração social. Esse paradoxo que se constrói entre o que se espera da família e do que ela realmente pode fazer, segundo Adorno, “(...) a família na sociedade burguesa tardia, encontra-se frequentemente numa situação que não difere muito do cadáver que, em plena civilização, recorda a todos a relação com a natureza e será higienicamente incinerado, quando não embelezado pelos cosméticos” (ADORNO, 1973, p. 134). No entanto, ela é ainda o “lugar socialmente definido, no qual se forma a estrutura da personalidade, que por sua vez, tornar-se-á socialmente relevante” (BRACHER, 2010, p. 136).

Já Isabel, ao se referir à criação dos filhos, lembra que cada um teve o seu rito de passagem. “Flora mutilava o corpo e Henrique, a inteligência” (BRACHER, 2010, p. 46). Leonor se tornará macrobiótica e se dedicará ao piano. Teodoro, como sabemos, viaja. Em sua defesa, ela afirma não saber à época que “alguns não sobrevivem” (BRACHER, 2010, p. 46). Além da fuga de Teodoro que busca no sertão uma alternativa de desligamento profundo, após a morte de Xavier, a casa é vendida e a família, fragmentada.

O espaço familiar como lugar de opressão tem precedentes na literatura brasileira contemporânea seja com a redescoberta *Crônica da casa assassinada* (1973), de Lúcio Cardoso, com a conhecida *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar ou ainda com o elogiado *Dois irmãos* (2000) de Milton Hatoum. É fácil lembrar como a casa vai se diluindo estruturalmente com os acontecimentos até a ruína completa. No entanto, na casa dos Kremz, embora o ambiente fosse de fato hostil ou pouco acolhedor em se tratando de um lar, todos foram criados sob o mesmo “regime”. Como Xavier era consumido por suas investidas artísticas, estava sempre ocupado e mais distante, coube à Isabel criar os filhos, praticamente, sozinha. Não entrarei aqui a fundo em mais uma contradição dessa vida alternativa, mas vale observar que a carga absorvida por Isabel não foge à clássica condição da mulher como dona do lar e por trás dessa habilidade multitarefa, a velha exploração da mulher inerente à estrutura patriarcal já há muito conhecida e revelada, a qual, inclusive, opunham-se os libertários de maio de 1968.

A casa de fato cobrou o seu preço. A ilusão construída nos ideais libertários ressoou em todos da casa: Henrique segue a política partidária; Flora larga a escola por alguns meses, viaja com uma trupe de teatro e vivencia uma fase *hippie*; Leonor se concentra no piano e Teodoro, viaja. Apesar disso, Isabel em momento algum se sentirá culpada e diz

(...) que não faria nada diferente porque são passos necessários para forjar o caráter individual; qual o direito de impedir, breçar, amortecer isso tudo? No início é preciso exercitar-se como porta-voz de tribos cada vez mais excludentes, para só

depois ser a própria voz e poder assim voltar ao grupo maior dos homens. [...] Só os originais interessam, só eles são capazes de emitir luz, só os verdadeiramente ímpares podem formar novos pares. Nunca quis filhos carneiros. Nem saberia para onde guiá-los. Porque também tem isso, os pais estão aprendendo ao mesmo tempo [em] que os filhos, não podem tudo (BRACHER, 2010, p. 46).

A ideia de liberdade foi levada ao extremo. Ela não interferia nas experiências dos filhos, mas de certo modo sempre esteve por perto para contingências, caso fossem necessárias. Não foi assim com Teodoro durante alguns anos, embora tenha tentado se aproximar e, quando chamada pela dona da fazenda em que ele trabalhava, buscou o filho doente e cuidou dele como pôde. Que neste momento limite algo já tivesse sido perdido e talvez fossem mais dois estranhos do que mãe e filho, isso é outra coisa. Dentro da lógica narrada pelos três narradores, Isabel não tem mesmo por que se sentir culpada e isso é um dos componentes narrativos que mantém a história em alto nível. Caso se convertesse em arrependimento barato ou vitimização, mera tentativa de ser perdoada pelo neto para que morresse feliz, tranquila e alcançando a indulgência da família, o romance provavelmente perderia a sua potência.

Sobre a loucura de Teodoro, especificamente, Isabel declara o seguinte:

Hoje em dia está na moda atribuir tudo à depressão, transtorno bipolar ou hereditariedade. Teodoro de fato enlouqueceu, mas o mundo e as opções que uma pessoa faz ao longo da vida também podem levá-lo à loucura. Temos algum poder sobre nosso destino, não se pode reduzir tudo à genética (BRACHER, 2010, p. 86).

Esse trecho é capital. A responsabilidade que Raul e Haroldo atribuem à casa, e que Isabel não nega por meio de seu testemunho, é aqui rechaçada pela responsabilização do próprio Teo. Assim como os outros, talvez com exceção de Leonor, ele fez escolhas arriscadas, e, provavelmente, tenha lhes levado longe demais. A desmedida o levou para um caminho sem volta, enquanto os irmãos perceberam seus limites. Talvez ele tenha sido o único a buscar a singularidade desejada por Isabel e Xavier, o único que manteve o ideário dos pais justamente por transgredi-lo e, ironicamente, isso foi o fator de sua ruína. Foi também, por isso, o único de quem Isabel teve de cuidar, o carneiro/ovelha que se desgarrou.

A partir do que foi levantado, podemos inferir que o espaço exerceu inequívoca influência sobre todos. No entanto, Teodoro buscou um caminho diametralmente oposto e não suportou. Foi para um lugar que não era o seu e por mais que tenha tentado se tornar um deles, falhou. Mesmo em São Paulo, quando poderia ter recomeçado, busca novamente o extremo.

Os relatos de Raul, Isabel e Haroldo convergem e se afastam em vários outros momentos. O recorte aqui escolhido faz parte de uma análise maior desses (des)encontros narrativos que ajudarão a compor um quadro mais perceptível do personagem Teodoro, mas é possível notar, apenas por este trecho, que os relatos feitos a Benjamim não elucidam completamente os conflitos vividos por Teodoro. Antes, serão porta-voz desta impossibilidade de estruturar, elaborar a experiência negativa de Teo gerando a ideia de algo inexplicável. Isso representaria, então, a marca de algo irreconciliável, fato que, para Goethe, é condição para o trágico. O vazio que se instala em Teo, ainda jovem, cresce e se desenvolve ao longo do tempo e qualquer tentativa de reconciliação resta insuficiente e ele acaba sendo sempre suprimido pelas próprias escolhas.

3.4 BREVE REVISÃO SOBRE A TRAGÉDIA E O TRÁGICO

Convém salientar que o nosso interesse é o trágico e não a tragédia em si. No entanto, cabe aqui uma primeira retomada sobre tragédia e alguns dos seus importantes estudiosos. Muito se tem estudado e teorizado acerca da tragédia grega. A gama de teóricos que se debruçou sobre este assunto vem desde a antiguidade. A influência de Aristóteles com sua *Poética*¹², ainda hoje, é inegável. No entanto, desde o século XVIII, com Schelling, tem-se uma discussão mais filosófica que, de acordo com Peter Szondi, “volta sua atenção não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno do trágico” (SZONDI, 2001, p. 29). No mesmo volume, Szondi ainda reúne as reflexões comentadas de Hegel, Hölderlin, Solger e outros, ou seja, literalmente há visões sobre a tragédia e o trágico.

A ideia do embate de forças opostas (Kierkegaard) ou contraditórias (Hegel) está presente em todos os pensadores com maior ou menor influência de um deus ou força metafísica de qualquer ordem. Em *Breves observações sobre os sentidos e a evolução do trágico moderno*, Gerd Bornheim (2007) releva quão vasta e confusa é a bibliografia destinada a pensar filosoficamente a tragédia moderna e o quanto as palavras trágico e tragédia têm sido banalizadas e o seu sentido próprio (sob a ótica da tradição) tem se esvaziado. Glenn Most fala do substantivo que designa o gênero literário surgido na antiguidade e que carrega um *ethos* ligado ao da literatura. Das tragédias áticas, só trinta e duas peças chegaram até nós de apenas três autores: Eurípedes, Sófocles e Ésquilo e, ainda assim, mesmo entre não estudiosos, é raro encontrar quem não conheça ou não tenha ouvido falar, por exemplo, de Édipo, aquele que matou o pai e se casou com a própria mãe, ou de Medeia, a que matou os filhos para se vingar da traição do marido. Por causa dessas histórias, espera-se que uma tragédia seja trágica, ruim. Portanto, ao se utilizar a palavra tragédia para nomear um evento hoje, a intenção é mesmo dizer que algo foi trágico, catastrófico. Assim, o adjetivo é utilizado para qualificar algo como muito ruim ou muito triste. É necessária a ênfase: muito ruim, já que não se usa tragédia para designar qualquer evento negativo, mas profundamente, ruim. Por isso se diz que um *tsunami* é uma tragédia, bem como a um ato terrorista ou algo do gênero. A comoção também aparece como fator indispensável.

Apesar de todo apelo negativo, Friedrich Nietzsche e Soerem Kierkegaard são dois teóricos que identificaram alegria na tragédia, já que uma de suas características reside no restabelecimento da ordem, ou seja, com o retorno do equilíbrio, viria também a alegria. Há

¹² Aristóteles. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008.

quem defenda a continuidade da tragédia para além da fase helenística, e há quem defenda o contrário. Quando George Steiner decreta a morte da tragédia, ele não está de todo equivocado, contudo não é intenção dos que defendem a viabilidade da tragédia moderna querer que esta seja idêntica àquela. Como surgiu e se desenvolveu no século V a. C., só mesmo a ática. Por outro lado, o ressurgimento na modernidade, seja no renascimento ou nos séculos seguintes, e exclusivamente no Ocidente, subjaz mudanças, adaptações ou ajustes que tornam a obra fruto do seu tempo, mas sempre vinculada às suas raízes gregas.

Nessa linha segue também Raymond Williams, em sua obra *Tragédia Moderna* (2004), que atualiza tal manifestação destituindo a ideia clássica de que homens comuns não seriam sujeitos trágicos. Williams aborda a tragédia liberal, assim incluiu o homem comum ao contexto trágico e lançou um novo olhar para as tragédias do século XX. Isso se dá a partir de um curto e elucidativo resgate histórico da tragédia e de alguns dos seus principais estudiosos como Hegel, Schopenhauer e Nietzsche passando também pela tragédia do mundo burguês sob a ótica materialista. A sua verve marxista, o seu engajamento na Nova Esquerda britânica e a sua *práxis* nos primórdios dos Estudos Culturais ingleses são amplamente conhecidas. A teorização da tragédia por Williams parte do drama trágico ático e suas diferentes manifestações e modificações ao longo da história que, obviamente, acompanha as transformações das sociedades nas quais essas tragédias foram compostas.

Nessa linha histórica da tragédia, para Raymond Williams, embora sempre se possa encontrar de acordo com o período histórico uma *formulação geral sobre a tragédia*, não se pode tomá-la como absoluto. Foi a Fortuna na fase clássica e medieval; o *sublime* e/ou *nobre*, *elevado* e *secular* no período Neoclássico; moral, objetivando a “justiça poética”; o princípio de liberdade e independência individual para Hegel; ou ainda a busca do equilíbrio com a resignação como objetivo final, isto é, a “Tragédia seria ‘uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisíacos’” (WILLIAMS, 2004, p. 61) para Nietzsche. Assim se percebe que há sempre um pano de fundo para tragédia e, apesar dos percalços e crises teóricas, ela parece trabalhar na linha de ação da ordem e desordem. Assim, afirma Williams, “há uma evidente variação na natureza da desordem trágica” (WILLIAMS, 2004, p. 77) e isso porque em diferentes culturas a ordem e a desordem sofrem variações, já que são parte de interpretações mais gerais sobre a vida, e isso destaca a força e a importância da tragédia como forma de arte capaz de dramatizar circunstâncias delicadas da vida.

É muito feliz essa formulação que destaca a força desse gênero como potência artística antes de tudo, sendo assim, indispensável ferramenta da criação humana que permanece

presente ao longo do tempo porque sempre retomada, com suas devidas particularidades. Outro traço importante sobre a Tragédia salientado por Raymond Williams

(..) ao que tudo indica, [as Tragédias] não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva (WILLIAMS, 2004, p. 77).

Aqui também há uma formulação compartilhada por outros teóricos de que a tragédia ressurgiria em momentos de crise. Talvez daí surja essa potência como forma indispensável de arte e de elaboração da subjetividade de alguns grupos no Ocidente. Para Bornheim (2007), há outro problema além das “teorias divergentes” ou da banalização cotidiana das palavras, que engloba a própria dificuldade de definir algo que “é rebelde a qualquer tipo de definição, [e] que não se submete integralmente a teorias”. Isso ocorre, segundo esse autor, porque “nos deparamos com uma situação humana limite”, pois se trata de uma “realidade que não pode ser reduzida a conceitos” (BORNHEIM, 2007, p 71.).

Desse modo, retomamos a ideia do trágico por Goethe, para quem o inconciliável representa a condição mínima para o desenvolvimento do trágico. Para ele, em se havendo qualquer possibilidade de reconciliação do sujeito com o mundo, o que acontece é outra coisa e não uma tragédia. Essa é também, em parte, a ideia de Hans Ulrich Gumbrecht para quem “a tragédia só pode existir se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro (ou pelo seu diferendo das demandas da ordem objetiva), mediante a alegação que seu erro não correspondeu a suas intenções” (GUMBRECHT, 2001, p. 11). Outra condição negativa, como coloca Gumbrecht, é o fato de “não ser permitido ao herói trágico tornar-se a perfeita incorporação de algum valor positivo (ou seja, ele não aparecerá como vítima inteiramente inocente), nem ele pode tornar-se um salvador” (GUMBRECHT, 2001, p. 11). Mais adiante, declara que por fim “um herói realmente trágico não pode dispor da possibilidade de proteger-se do perigo e, finalmente, do evento de uma morte violenta proveniente do seu erro, de seu pecado contra uma ordem objetiva” (GUMBRECHT, 2001, p. 11).

Outra voz que se coloca a favor da tragédia na modernidade é a de Sidney Zink (1958) em seu ensaio *The novel as a medium of modern tragedy*, no qual entende a ideia de outros críticos que consideram impossível haver tragédia na modernidade porque as estruturas sociais mudaram, mas ele também afirma que da mesma maneira que as sociedades e o ser

humano não são exatamente iguais, ou seja, modificaram-se ao longo do tempo, o meio de representação artístico também mudou. Assim, argumenta que “para apresentar o ceticismo do herói moderno, o artista necessita de ferramentas especiais. Estas ferramentas pertencem não ao palco do drama, mas ao romance” (ZINK, 1958, p.170).

A flexibilidade do romance pode ser atestada por suas diversas classificações: histórico, de formação, de aventura, de vingança, autoficcional, enfim, é um gênero maleável que tem absorvido características dos momentos históricos pelos quais vai atravessando e ajudando a construir desde sua aparição. Para o nosso trabalho, é importante deixar claro que não estudaremos a tragédia clássica ou alguma de suas reproduções teatrais posteriores, mas buscaremos características, ruídos, ou, para usar a excelente expressão de Roberto Vecchi (2004), buscaremos escombros do trágico no romance.

A verificação de *escombros trágicos* não tem a intenção de reconstituir todas as condições para que se veja em *Antonio* uma tragédia sofocliana, ou como forças divinas castigaram os ímpios. Tal reconstrução seria não apenas anacronismo, já que a obra aqui estudada é contemporânea, como também um deslocamento forçoso entre gêneros, pois a ficção em questão pode ser classificada como romance. Assim, quero tentar compreender analiticamente, como por meio de suas escolhas e decisões um personagem pode ter um desfecho trágico, causando, evidentemente, transtornos aos mais próximos e à ordem vigente, mas, em especial, a si próprio. Nessa esteira, Teodoro seria vilão e vítima de suas escolhas e ações. No bojo dessas escolhas está a família, espaço privilegiado de percepção social e termômetro das transformações históricas sob a perspectiva sincrônica ou diacrônica. Segundo Jean-François Lyotard (apud GUMBRECHT, 2001, p. 11), as relações familiares são os lugares privilegiados da tragédia e a literatura é rica em exemplos que confirmem tal afirmação.

3.5 ELEMENTOS TRÁGICOS NO ROMANCE

Já conhecemos a estrutura de *Antonio*, seus personagens e sabemos da inexistência de um motivo específico e pontual que tenha levado Teodoro a viajar, mas a casa e tudo que a cerca num determinado contexto histórico e *modus operandi* se mostra menos acolhedora e mais perturbadora. A família, libertária e opressora, não parece ter dado suporte suficiente para uma transição segura entre o espaço do lar e o mundo. Apesar disso, também não podemos apontar nessa “falha” a razão concreta do comportamento rebelde e mais tarde instável de Teo: a loucura que é a tragédia humana por essência, conforme Marco Aurélio Rosa (2001, p. 74). Até porque o impacto de alguém louco é imensurável: o difícil trato, a

necessidade de buscar explicações – e buscar explicações para a loucura, com o perdão do trocadilho, pode ser um exercício insano -, o preconceito e o medo do desconhecido habitando o corpo (e mente) de alguém tão familiar. No caso de *Antonio*, isso perpassa duas das três gerações envolvidas – Xavier e Teo – de uma das famílias mais prestigiadas da época que corria o risco de ter a história de sucesso de seu patriarca ser sobreposta pela loucura de Xavier em seu surto e na maneira como decidiu levar a vida após sua recuperação; ao se repetir isso com Teo, mesmo que ao contrário: primeiro a vida motivada pelo desejo e prazeres e depois a loucura, parece abalar definitivamente as estruturas dos Kremz que se tornam uma família tanto mais unida quanto mais separada. Desse lar fraturado forja-se parte da personalidade de Teodoro – a arrogância, mesmo quando camuflada pela simplicidade – é herança incontestada dessa casa e ele será apenas o maior expoente dela. Todos comentem seus excessos, erram e buscam harmonizar a vida, mas nem Henrique ou qualquer uma de suas irmãs conseguem no desenvolver de suas vidas uma convivência harmoniosa seja na casa materna ou nas famílias que compuseram. Vemos isso de maneira sutil no capítulo final do livro. Mas é Teodoro que leva isso até as últimas consequências e não finge reconciliamento qualquer, ao contrário, ele rompe com qualquer expectativa disso e vai de peito aberto ao único final possível ao herói trágico, a morte. Sua trajetória de vida, loucura e morte é, sem dúvida, o principal elemento trágico do livro. Seu isolamento sertanejo ou seu esconder-se urbano, o abandono (ou sacrifício?) do filho Benjamim e o vazio existencial, aparentemente, insolúvel são elementos verossímeis de uma história que recorre a um dos pilares da literatura ocidental para se colocar em pé: o trágico. Segundo Raul, seria impossível Teo sair ileso dessa história. E se a morte é a única saída possível para que a harmonia possa retornar e algo positivo – senão alegre – possa estar contido dentro da tragédia ou do romance, neste caso, além de Xavier, que já não pode mais perturbar, com Teo e Isabel mortos todos os demais podem se liberar e seguir com suas vidas. Elenir também deixa de ser uma sombra para Benjamim, já que sua exposição via relatos é mais do que suficiente para que seu filho possa moldar uma imagem. O primeiro Benjamim também deixa de ser um mistério para todos. Assim, a harmonia possível é restabelecida e os elementos trágicos do romance, embora não elucidados, são reorganizados pelos personagens e pelo leitor que, entre outras leituras, pode racionalizar e aceitar essa acaso natural, essa possibilidade de simplesmente a vida tomar caminhos inexplicáveis.

Mas antes desse desfecho, retomando a análise, sabemos que Teodoro radicaliza em sua caminhada, provavelmente, sem se dar conta, tendo em vista que buscava conhecer outro modo de vida diferente daquele ao qual esteve exposto em São Paulo. Nitidamente, não quis

reproduzir os passos dos pais e do que ele alcançou do mundo a partir da pauliceia. Músico, advogado, médico ou qualquer outro caminho lhe seria possível. Talentoso, enciclopédico, tinha de se esforçar para ser ruim em algo. Ainda assim e, talvez, por isso mesmo, buscou outra coisa. Nada que se ligasse ao continuísmo poderia ser atraente. Teodoro se dispôs a conhecer o chamado Brasil profundo. Saiu do lugar mais desenvolvido e moderno do país e foi ao encontro do arcaico. O outro Brasil.

Nesse instante, insere-se o Sertão na vida de Teodoro. Aqui propositalmente grafado com letra maiúscula por se referir a algo além do espaço geográfico de difícil definição pela geografia (MORAES, 2016) e que, por isso, transcende o significado apenas físico para angariar uma dimensão também simbólica. Aqui se marca uma diferença permanente entre Teo e a família: toda ela, apesar da base libertária, tende para estabilidade. Isabel é livre-docente da USP, Xavier se arrepende de não ter sido mais responsável financeiramente e no final da vida se torna um homem recluso, caseiro; Henrique segue uma carreira comum, sem sobressaltos; Flora se torna mãe de família, Leonor também forma uma família e se torna musicista profissional, enfim, o único que resolve se aventurar em um caminho alternativo é Teodoro. É o único que transgride e é, sobretudo, a partir de sua ação que resíduos do trágico irão se revelar.

A desmedida também é um elemento trágico indispensável. Teo busca o limite, o extremo para se diferenciar da família. No entanto, cabe aqui uma distinção ou esclarecimento do conceito de trágico que empregaremos ao tratarmos de Teodoro e sua viagem ao sertão. Em *Antonio*, desde o início o leitor convive com o irreconciliável: “somos cinco, mas um morreu” (BRACHER, 2010, p. 7). A contradição temporal entre o presente do ser que profere o discurso e o passado daquele que se silenciou se instala como algo sobrenatural, impossível de existir dentro da lógica exata da vida. E esse é apenas o estopim para o *flashback* de outras situações inconciliáveis e que se acumulam ao longo da história resgatada por Benjamim, ele próprio um símbolo da tentativa de conciliação entre passado e presente-futuro e da incapacidade de superação ao receber o mesmo nome do primeiro filho morto do avô.

Assim, Teodoro ao viajar para o sertão buscará o extremo da sua realidade paulistana: o talentoso garoto com características intelectuais e artísticas se dedicará a “uma vida com a mão”. Buscará a natureza em oposição à cultura e desse embate forja-se, aparentemente, outro Teo, mas que nunca deixará de ser o mesmo. Para Raul, ele queria deixar o sentimento de ser especial para trás, contudo, era sendo igual aos sertanejos que mais se destacava como alguém de fora, especial. Por este relato de Raul, vê-se a ideia do mesmo que é o outro: por mais que

Teo buscasse se livrar de suas marcas paulistanas, fato que tentará muito, inclusive de maneira agressiva e negando-as nos próprios amigos, ele era, ainda, o que negava ser. A impossibilidade de se tornar outro perseguirá o jovem Teodoro que, segundo Haroldo, inclusive fisicamente é muito parecido com o pai, Xavier.

Se o desejo de Teodoro é se diferenciar da figura paterna, indo ele para a terceira margem do rio, não fica claro, mas é certo que há o desejo de transgredir a casa, romper com os confusos valores da família Kremz, já abordados no trecho de análise anterior. A sua jornada, travessia ou batalha, é contra ele mesmo. Para se livrar disso, a única alternativa é eliminar a si próprio. Este seria, então, o destino trágico de Teodoro. Sua travessia: o autoaniquilamento.

Durante o período em que fica fora de São Paulo, Teodoro faz escolhas das quais se tornou tão vítima quanto culpado. Ao decidir ir para Petrolina com amigos que vinham de São Paulo, acreditou que poderia, de uma maneira sádica, machista e ambígua, marcar as amigas, a quem se referia como “as paulistas”, num triângulo amoroso em que exercia o papel do homem local, o macho alfa, bruto que as fariam sentir na pele a indiferença que, supostamente, tinham em relação ao lugar que para elas não passava de espaço turístico embora para uns fosse um lugar de trabalho, moradia e, muitas vezes, de uma vida sofrida, mas. E por Raul, via Carmem, conhecemos a “piração” de Teo.

Ela, então me contou da piração de Teo sobre as meninas que ele chamava de “as paulistas”. O discurso era mais ou menos assim: “Por que elas não andam de biquíni em um ônibus em São Paulo? Por que elas não vão tomar sol na frente de um prédio em construção? Por que desprezam assim os homens daqui? Quem as garante? Povo trabalhador passa por aqui, vai levar sua farinha para vender e voltar com sal, açúcar, café e dois metros de pano para a mulher e tropeça no chão com uma fêmea madura em interação com a natureza. Ele é parte da natureza tentada e excluída nessa integração cósmica, ele queima quieto, queima bravo e vai dar o troco. Aí ela leva um véu fino sobre a pele morena, [...] se agacha na porta do bar e emborça uma cerveja e ri, [...] porque é brasileira, [...] e gargalha como homem das piadas de homem, somos todos irmãos, ela pensa, e a vida é simples (BRACHER, 2010, p. 75).

Carmem elabora, assim, a fala de Teo, “ele pensa que a alegria ofende. A falta de medo é um desrespeito.” (BRACHER, 2010, p. 75). O longo discurso de Teo, aqui reproduzido em parte, traz material diverso. A alienação “das paulistas” em terras sertanejas é grande. Lugares, pessoas e modos de vida viram atração turística e ignora-se por completo a condição de vida dessas pessoas. É o Simba Safari humano. A pobreza, muita vez camuflada pelo eufemismo de “simplicidade”, é objeto de admiração distanciada, como são os bichos num zoológico ou obras de arte num museu, ou seja, algo que contemplamos, gozamos e

depois esquecemos. No entanto, ele fala de lá, do sertão, por já morar a algum tempo, ele não é de lá. Sua arrogância fará com que ele leve esse discurso ao limite.

Ao testar sua ideia de que as meninas precisavam sentir na carne a realidade da qual falsamente se integravam, permite que o homem se aproxime demais e flerte com Teresa. Quando a situação sai de controle, ele se envolve numa luta corporal com o homem que agride a amiga depois de ter a sua tentativa de estupro frustrada. Teo recebe uma garrafada e uma facada e, ao reagir, atinge várias vezes o rosto do oponente com uma pedra. Ao ser retirado pelos amigos, o homem está desacordado. O jovem paulistano talentoso e especial pode ter se tornado um assassino. A situação é tão caótica que, mesmo ferido, Teo é impedido de ser levado ao hospital. A briga acaba acelerando a partida da embarcação quebrada à espera de uma peça. “Melhor não envolver polícia”, ponderará o capitão.

Não sabemos se o homem morre, mas essa é a impressão que fica em Teodoro. Eles foram vítimas exatamente da situação por ele descrita a Carmem e, assim como as meninas, era mais um paulista no bar se divertindo. Na ilusão de entender ou dominar o lugar, permitiu que Teresa se envolvesse de maneira perigosa com o homem no bar e as consequências foram drásticas. Todos feridos de alguma maneira e, possivelmente, um morto. Dias depois, Teo partirá de uma pousada onde decidiram ficar até que ele se recuperasse. Deixa um bilhete para Raul em que atesta não ser mais o mesmo. Carrega consigo o peso de um assassinato. Precisaria começar de novo, de novo.

Raul é isso aí. Gostei de matar o porco. Podia virar um justiceiro. Billy the Kid, lembra? Mas ainda não cultivei meu Pat Garrett e quero mais é ficar gordo e careca, como o mr. Hoss, do Bonanza. Viagem de turismo é um saco. Matei o homem, fudeu, cara. Não sirvo mais para andar em bando, perdeu a graça. Ele não vai fazer falta para ninguém, eu também não. Cada um com seu caminho. Lembranças à família. Teodoro, the old (BRACHER, 2010, p. 98).

O porco ao qual ele Teo faz referência é o animal, mas, com a ideia de Billy, the Kid, em seguida, como um justiceiro, forma-se a ambiguidade sutil sobre o homem, possivelmente, morto por Teo. Ao deixar este recado e partir mais uma vez para o autoexílio, ele procura romper de vez com o amigo: “Cada um com seu caminho”. É exatamente a partir daí que Raul decide seguir em frente e deixar Teo para trás. O único laço com sua vida anterior é rompido. Teo está isolado. As ações e as palavras ganharam enorme peso. Esse elemento pode ser também um traço, ou escombros, trágico.

Segundo Ingrid Vossatz, a palavra trágica caracterizaria um modo particular de incidência da palavra, estaria ela entre a imanência épica e a razão filosófica. Assim, a

tragédia ática encontra-se na transição entre o século épico e o advento da filosofia. Por isso, esta não contraria ou

(...) se opõe à *logos*, traço grego por excelência; antes, é uma de suas manifestações. Trata-se de uma palavra em ato que não demonstra, mas mostra. Nela vê-se singular a relação do herói com sua própria ação, que de um lado, não é regulada por nenhuma forma de saber e, de outro, faz dele menos o agente do que o efeito de sua tomada de posição da cena trágica (VORSATZ, 2013, p. 23).

Não há divagação filosófica ou busca da razão. A palavra neste ponto é a própria ação. Ela simplesmente é. Assim, Teo virou vítima e algoz de si mesmo. Além de expor as amigas, também se expôs e levou a pior. Além dos ferimentos físicos, carregava agora a morte de alguém, um fardo bastante pesado para um menino da classe média paulistana, criado para ser um humanista. Ao tentar agir com autonomia, foi consumido pela desmedida e sua face dionisíaca, que vinha disputando espaço com a apolínea (NIETZSCHE, 1992), tomou conta dele por completo. Após esta separação não temos detalhes do que Teodoro passou sozinho. O que aconteceu neste trecho da viagem não nos é narrado, vemos apenas o seu resultado: o encontro com Elenir, o nascimento de Benjamim e, mais adiante, a ruína de Teo.

Por outro lado, fica claro que há um divisor de águas e que uma nova fase começaria tanto para Raul quanto para Teodoro. Os dois viajam, casam e têm filhos. Mas, no que Raul segue seu caminho previsível sem grandes percalços, Teodoro constrói um caminho oposto, procurando se anular e se tornar outro. Deixa de ser Teo para se tornar Tito. “O violeiro, o vaqueiro Tito”.

É durante essa nova investida, mais uma vez buscando deixar para trás seu novo passado, que Teodoro, doente, supostamente encontrará Elenir num hospital. Ela, então médica, teria tratado dele e, de modo instantâneo, teriam se apaixonado. Durante todo o relato de Raul, nada indica que ele soubesse o paradeiro dela ou tivesse qualquer outra informação. Mesmo porque, ao sair de São Paulo, segundo Haroldo, Elenir desaparecera. A partir da ideia de acaso e da vida ser probabilidade, é impossível aqui afirmar ou negar por meio da narrativa o encontro entre Elenir e Teodoro. Essa suspensão, automaticamente, transforma-se em elemento ficcional de peso em *Antonio*. Assim como outras ambiguidades famosas na literatura brasileira que são mais férteis em suspensão do que forçosamente solucionadas como houve ou não houve pacto com o *demon*, em *Grande Sertão: Veredas*; Capitu traiu ou não traiu Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, não podemos afirmar, tampouco negar esse encontro, senão trabalharmos com o que temos narrado, sempre desconfiando. Como já alertado anteriormente, temos acesso à voz de Teo via Raul. Além da condição mental

instável, ainda temos um intermediário, por isso, inevitável e propositalmente ao se pensar em recursos de composição, temos um discurso pouco confiável.

O que sabemos segundo a versão de Teo via Raul é que ao encontrá-la foi amor “*at first sight*”. Casou-se com uma mulher, no mínimo, 20 anos mais velha e ex-esposa de seu pai. A história, ao menos em parte, repete-se. Como no casamento de Xavier e Elenir, há uma cerimônia sem padre ou juiz, uma casinha acolhedora, um enxoval de bebê montado delicadamente e uma morte. Mas, agora, a da mãe. A famosa e clássica tragédia Édipo Rei salta aos olhos do leitor já no primeiro capítulo. A ideia do incesto cerca a relação de Teodoro e Elenir, no entanto, isso é mais uma impressão moral, pois não há laços de sangue entre os dois. Entretanto, para Raul, Teo se sentirá “mais homem ao ter um filho homem e ser viúvo da preferida de seu pai” (BRACHER, 2010, p. 106). A ideia do incesto e a referência a Édipo são diretas.

Para Teodoro eu tenho certeza de que a relação era incestuosa. Dormir com a mulher do pai, quem aguenta uma coisa dessas sem depois furar os próprios olhos e vagar sem rumo? Ela precisava morrer, eles sabiam disso, um deles precisava morrer, e não seria novamente o bebê, é essa violência que entendo hoje (BRACHER, 2010, p. 104).

O relato de Raul é, neste ponto, surreal. Quem em sã consciência levaria tal ideia de sacrifício a cabo? A vida de Elenir e de Benjamim sendo decididas na moeda do destino, na convicção mística-*hippie*-católica e inconsequente deles. A alegria que Teodoro tinha em São Paulo, quando contou esta história, era estranha a Raul, “...faltava um pedaço da história.”

Se o relato de Teodoro condiz com a verdade não sabemos. E podemos inferir que tudo isso foi, ao menos em parte, uma fantasia deste. No mínimo, uma compensação imaginária ou a maneira delicada que Elenir inventou para não se sujeitar ao que já havia passado trinta anos atrás em São Paulo. Para Haroldo, Teo era jovem demais e não estava entendendo nada, e Elenir, mesmo desconhecendo que este era filho de Xavier, estava ciente de que se tratava de filho da mesma gente, do mesmo barro e não preferiu o parto de risco à impessoalidade e à indiferença.

Não podemos afirmar que era Elenir e, sendo ela, se sabia quem era Teodoro. É possível que no hospital, caso ele portasse documentos, que ela tenha tido acesso e descoberto sua filiação. Filho de Isabel Belmiro Kremz e Xavier Kremz. Isso, aliás, é muito provável. Mas não se pode afirmar por meio da narrativa. Além disso, segundo Haroldo, Teo e Xavier eram muito parecidos fisicamente.

Você diz que ela não conhecia a família de teu pai, que talvez nem soubesse dessa possibilidade, isso é brincadeira. Só conheci teu pai depois do seu retorno de Minas, já carcomido pela doença mental, que lhe enfeava e deformava as feições, e ainda assim ele era a cara do Xavier. E mesmo que não fosse, nós temos inscritos em cada milímetro de pele, no nosso cheiro, no formato dos dentes, na maneira de dizer bom dia, por favor, o nosso lugar de nascimento e de formação. Não tenho dúvida de que Elenir sabia com quem estava lidando, podia até não saber que Teodoro era filho de Xavier, meio-irmão de seu menino perdido, mas com certeza sabia que se tratava da mesma gente, formado do mesmo barro. Sim, teu pai não queria ajuda, havia rompido com os pais, ora, Elenir saberia passar por cima disso com muito tato, se fosse esse o seu desejo (BRACHER, 2010, p. 119).

É mesmo muito difícil de defender a ideia de que pelo menos ela não soubesse quem era o paciente e, posteriormente, o seu marido. E também difícil de acreditar que uma mulher madura, como afirma Raul, não aceitasse ajuda caso fosse o seu desejo. Mais uma vez se destaca também a habilidade narrativa de Bracher. Embora tivesse condições de afirmar que a mulher encontrada por Teodoro era Elenir, todos os personagens comprem com maior ou menor intensidade essa *verdade*. O relato de Raul é exemplar neste sentido: é impossível ao ler não comprar a ideia de que, de fato, Teodoro e Elenir tenham se conhecido, reforçando a essência ficcional da obra.

Voltando à história, soma-se a imaturidade de Teodoro: mesmo tendo passado o que passara na viagem anterior e o que provavelmente passou até ser hospitalizado, ele tinha no máximo vinte anos. Sem nunca ter tido um relacionamento sério, filhos ou responsabilidade sobre a vida de outros. Portanto, Elenir agiu segundo sua própria vontade e Teodoro seguiu o que ela determinou. O relato místico dado a Raul quando conversaram na primeira visita de Teo a São Paulo, já com Benjamim andando e Xavier no fim da vida, não se justifica segundo Haroldo.

Você fala de religião, de um sentimento místico de teu pai com a formação de uma nova família pura, no catolicismo de raízes indígenas de Elenir, vejo que nem você acredita muito nisso. Principalmente agora, que vai ter teu primeiro filho. Eu sei como é, o prosseguimento da vida é mil vezes maior do que qualquer bobagem filosófica.[...] Teu pai era garoto, não devia estar entendendo nada, penso que Elenir não tocava no assunto. Ela sabia bem da agitação estéril dos homens nessa seara, acredito que tenha sido uma decisão solitária dela (BRACHER, 2010, p. 120).

Conscientemente ou não, Teodoro, era levado pelo fluxo da vida. Se realmente aconteceu o sugerido por Haroldo, sobre Elenir estar cumprindo o destino que traçou para si e para isso faltavam apenas o companheiro e um filho, Teo foi tão vítima como vilão dessa experiência e, assim, incapaz de encontrar outro caminho. Se na primeira vez foi Elenir quem encontrou em Xavier um pai, como disse Isabel, e inerte assistiu a maneira como tratavam o seu filho, sem poder reagir, desta vez quem encontrou abrigo foi Teodoro. Contudo, a morte

mais uma vez atinge sua vida e desvia seu caminho. Após dias de luto, despedindo-se das roupas da mulher, da casa e reelaborando as lembranças, parte mais uma vez buscando, novamente, um novo começo. A resignação de Teodoro chama a atenção porque ao contrário de Xavier, Teo não surta. Não neste momento.

O destino de Teodoro será Cipó, onde viverá alguns anos de tranquilidade e Benjamim crescerá. Ali se transformará no violeiro e vaqueiro Tito. E, até ficar doente, parece ter levado uma vida feliz. Se não como imaginou, muito próximo disso. Uma vida com a mão. Desde o início do romance, e de sua vida, Teo vive sob o signo do impasse, da incompletude.

A dificuldade era escolher o que fazer. Ele era o cara mais talentoso do nosso grupo, escrevia, desenhava, compunha, tocava, tudo e qualquer coisa e sempre bem. Desde o primário ele era impressionante em matemática, vários níveis acima de todos os colegas, tudo era fácil para ele. Talvez por isso mesmo ele hesitasse e a verdade é que no último ano vinha se esforçando para ser mau aluno. Depois dessa conversa com o pai, parece que juntou umas coisas na cabeça, coisas já de antes com outras que fantasiou e resolveu que não ia fazer faculdade. Estava de saco cheio de São Paulo e queria dar um tempo, viajar, conhecer o sertão, coisas que hoje não fazem muito sentido, mas que estavam dentro das nossas possibilidades (BRACHER, 2010, p. 13).

Antes de alcançar este momento, sabemos por Isabel que Teodoro ficava perto dela, sempre quieto e muito autônomo. Quando Xavier chegava, falando alto, acabando com o sossego da casa, Teo se refugiava, procurava outro espaço. Há aí um sinal de não ajuste com a casa. Quando ganha idade suficiente para viajar não hesita, vai para o sertão. O pêndulo da má infinitude é uma imagem que pode explicar a vida de Teo. Incapaz de alcançar a síntese, sua transgressão não é completa: apesar de romper com o *status quo*, não consegue estabelecer outro modelo, outra lei. Está condenado a ser o mesmo. É o mesmo e o outro. Sai de São Paulo para buscar uma nova vida e volta à cidade para morrer e dar fim à mesma vida de sempre. Ao se afastar geográfica, física e ideologicamente de todos, Teodoro abre um abismo entre ele e os seus, entre ele e o mundo que conhecia, mas não suportou. Caiu no vazio que ele mesmo criara. Ao virar outro, ele mente a si mesmo. Sua jornada fica sem rumo. Bornheim assim descreve a marca do indivíduo trágico:

O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular; ele incide em *hybris*, ou desmedida, o oposto da existência que encontra a sua medida na "lei divina", e que por isso é justa. O herói adota, de um modo consciente ou não, uma espécie *de faux semblant*; ele age como se toda medida que o transcende tivesse perdido sentido. E ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira. Topamos, pois, com uma Injustiça que obriga ao reconhecimento da justiça (BORNHEIM, 2007, p. 79).

Para Bornheim, essa injustiça ou não justiça causa o conflito trágico. Essa desmedida, essa incompletude que incomoda Teo e o faz sair da estabilidade e ir para a instabilidade que, ilusoriamente, crê que vai dominar, contudo, não só o mantém dividido como acentua, dilata essa divisão. A viagem é rumo ao encontro daquilo que tornará essa divisão impossível de ser desfeita, a não ser pela morte. Seja Édipo ao insistir em ser o decifrador de enigmas, ou Diadorim em insistir com a vingança, ou sobre qualquer outro que se exponha de maneira aberta ao mundo, este tratará de acentuar tal divisão, talvez, inerente ao ser humano que já nasce de uma, mas que ao herói ou personagem trágico, encontre seu modelo perfeito, justamente por sua inquietude diante desse miasma. Assim,

Em outros termos: o homem é um ser "híbrido", no sentido de que pode perder de vista a sua medida real, transcendente, e emaranhar-se na aparência ou na desmedida, confinando-se à sua própria imanência. Em última análise, toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. **Toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira.** O não-reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico (BORNHEIM, 2007, p. 80).

Para alguns teóricos, entre eles Nietzsche e o próprio Bornheim, a morte traz de volta o equilíbrio necessário. Reestabeleceria o equilíbrio quebrado pelo herói trágico. A exposição até agora parece trazer elementos suficientes para sustentar a perspectiva de que há resíduos ou *escombros do trágico* em *Antonio*. No entanto, outro elemento a esse respeito pode abrir uma nova leitura, senão, complementar a que fiz até agora: o acaso.

O poeta Ferreira Gullar, em uma entrevista ao comentar a dor que carregava a respeito de seus filhos, mostrou profunda resignação ao responder: a vida é probabilidade. Dentre as múltiplas possibilidades, só acontecem, claro, as possíveis e não há algo que ordene isso ou determine. Então, embora marcado pelos eventos que esta vida tem lhe proporcionado, não há como questionar “por que comigo?”. Clement Rosset, em *A lógica do pior*, trará à tona a ideia de acaso. Em sua formulação chegará à seguinte conclusão

Ao término dessa análise das relações entre o acaso e o pavor, depreende-se uma definição geral do conceito de "trágico", que interessa ao conjunto da presente *Lógica do pior. Trágico*, em todos os sentidos que lhe foram aqui reconhecidos, não designa nunca nada mais que o *acaso*: com a condição de se entender esse último termo no sentido mais geral, aquele de "acaso constituinte", que engloba todas as possibilidades de "acaso acontecimental". O que se exprime na tragédia, desde os gregos até hoje, não somente tem relação com o acaso, como foi dito no início: trata-se sempre do acaso em pessoa, aparecendo, é verdade, em papéis infinitamente variados, isto é, sob formas e em níveis diferentes. Perda, perdição, não-ser, desnaturalização, estado de morte são variações de um mesmo tema fundamental que se chama indiferentemente acaso ou trágico, e que designa o caráter impensável

- em última instância - do que existe, quaisquer que sejam a estrutura e a organização. O trágico é isso que não se pensa (não há "leis do trágico"), mas também isso a partir do que todos os pensamentos são - a um certo nível - revogados. Ele designa assim, num certo sentido, a impossibilidade da filosofia. Acrescentar-se-á: talvez, também, uma de suas mais insistentes razões de ser (ROSSET, 1989, p. 121).

A tensão entre ordem e desordem colocada por Williams e, provavelmente, todos os anteriores podem ter por trás o acaso. No excerto apresentado e em parte do livro de Rosset, o acaso é anterior a tudo. Revestidos que somos de pensamento filosófico, ou seja, a tudo queremos explicar e encontrar o porquê, admitir que algo não possa estar sob o controle da razão é, de alguma maneira, desconfortável. Ao se admitir o acaso, a ideia de natureza, como princípio organizador, também não se sustenta e abre espaço para que se pense que tudo o que existe é resultado de combinações feitas entre diversos elementos, propriedades ou quaisquer outras fontes geradoras do que existe misturados de maneira ocasional, ou seja, ao acaso. A vida é probabilidade. Certamente que em nossa sociedade tecnocrata-racional-lógica-weberiana essa ideia não é facilmente digerida. Esse pensamento que leva o homem a se perceber como nada, como não-ser dirá Clement, o levaria ao pavor. Esse pavor nasce da revelação de que tudo que pensávamos ser/estar, de certa forma, ordenado por algo que achávamos que existia e cumpria essa função ordenadora é falso.

Talvez o que mais assuste em *Antonio* seja justamente o fato de não encontrarmos nada que possa ordenar o “caos” ou a desordem a qual Teo submeteu a sua vida. Para seu filho, Benjamim, Raul, Haroldo e para o leitor, encarar o acaso é essencialmente, trágico. Por sua vez, Isabel abrirá uma questão interessantíssima ao dizer de maneira aparentemente fria que Teodoro havia sido o responsável por seus atos e escolhas, ela não só se desresponsabiliza, bem como sugere que, em vez de se olhar para fatores externos, é necessário olhar para o próprio Teo. Rosset nos fala que um homem se torna trágico quando “o ‘inimigo’ está também nele mesmo” (ROSSET, 1989, p. 121). Assim, apesar de todas as influências sofridas na casa ou quaisquer outras pelo caminho, elas não seriam, necessariamente, razões para seu caminhar e desfecho trágicos se não houvesse nele mesmo algo de conflituoso. Essa sem dúvida é uma probabilidade e ao se encarar o acaso de frente, tão real quanto qualquer outra que venha a ser especulada com o mínimo de razoabilidade.

O fim de Teodoro é a morte por consequência de mais uma escolha equivocada. Permanece tempo demais dentro da água podre de uma enchente na favela onde morava depois de sua última fuga da clínica psiquiátrica. Sua ação “heroica” não foi sacrifício redentor, foi, antes, um tipo de suicídio. O máximo do autoabandono não em prol do outro,

como um franciscano, mas na certeza de que não teria mais de carregar nada depois deste último esforço. Enfim, o equilíbrio se restabelecerá. Ao menos até que Benjamim descubra o que descobriu e retome a história, como vimos até agora.

Diante de toda a instabilidade que surge dos relatos por causa da descoberta de Benjamim sobre mais um segredo da família Kremz, mais uma vez, a morte reestabelece o equilíbrio. Com a morte de Isabel, morrem também os relatos referentes a Teo. A impessoalidade assume a narração no último capítulo. Assim como Teodoro, Xavier e Isabel também foram tão vítimas quanto culpados de suas escolhas. O trágico enquanto efeito da disputa desses para com o mundo atinge a todos, mas, principalmente, a Elenir e a ele. Agora, com todos mortos, Benjamim e Antonio têm uma vida por construir, com suas próprias escolhas. O livro tratou do passado o tempo todo, contudo, devido ao fato do título ser o nome daquele que ainda não nasceu mostra que há uma janela aberta para o futuro. A única certeza que se pode ter é de que é imprevisível e o pequeno que nascerá, carregará consigo parte de tudo o que foi narrado.

Por isso, em *Antonio*, vemos as incorporações de resíduos trágicos como uma solução romanesca da experiência negativa do herói. Beatriz Bracher, ao que tudo indica, não consegue conceber a superação do herói dentro dos moldes romanescos mais prosaicos. Embora seus personagens permaneçam perturbados e escolham a viagem e/ou a mudança, como início de uma nova fase em que possam deixar o passado para trás, isso não se realiza de fato. Embora isto não chegue a ser inovador, até certo ponto é diferente em Bracher. Seus personagens são testemunhas de uma farsa ou da impossibilidade reconciliatória com o mundo, desse modo, revelando a sua negatividade e quiçá denunciando-a. Não há saída fácil, não basta virar a página, não basta simular em um romance – ruim – como nos alerta Isabel, avó de Benjamim.

A impossibilidade de superação, de síntese de Teodoro o leva à morte. O jovem talentoso que virou as costas para a família, o amigo e a cidade das oportunidades e perseguiu outro estilo de vida, ao final, morre no lugar que abandonou. Volta ao mesmo lugar. Sob essa perspectiva, é curioso observar que nenhum dos personagens alcança essa síntese: Isabel morre agarrada à pose e ao espírito altivo que lhe era inerente; Xavier, fracassado, não se torna artista, empresário ou, sequer, pai de família segundo os moldes burgueses; Raul, apesar de um relato que aponta para impossibilidade do resgate de Teodoro e ter seguido em frente enquanto o amigo ficara no passado, segue revistando-o e sendo revisitado por este; e Haroldo que cuidou e conviveu com Xavier, revive em parte a experiência com Teodoro e embora

tenha tido um *affair* com Isabel, vê a amiga-amante, a mulher de sua vida morre sem poder levá-la para casa.

Benjamim também busca sua síntese e, aparentemente, não a alcança: a partir da impossibilidade já destacada dos relatos fornecerem material narrativo para que isso aconteça e da constatação que os demais personagens também não alcançaram, isso inclui Henrique, Flora e Leonor. Vemos no último capítulo o fim de uma narrativa que se abre e se lança para o futuro ainda por vir, Antonio, talvez. O tom melancólico da chuva que alagaria a cidade e encharcou Benjamim “entrava pela janela que alguém, distraído, se esqueceu de fechar”. A “mesma” chuva que matou Teodoro bate na janela que Benjamim não conseguiu fechar em sua vida e que possivelmente ainda estará aberta para Antonio.

Gostaria ainda de retomar um aspecto narrativo que a meu ver dialoga com a Tragédia. O trio narrativo compõe um coro ainda que dissonante. Essas vozes constituem um discurso narrativo maior da jornada de Teodoro. Como já dissemos antes, a palavra era fundamental para a Tragédia. Segundo Déborah Scheidt, por conta dos recursos teatrais do século V a. C., as cenas dramáticas seriam melhor executadas por meio da narração em vez de cenas naturalísticas, ou seja, encenadas em detalhes. Dessa forma

As palavras tornam-se, assim, responsáveis não somente por demonstrar as atitudes dos personagens no palco e seus relacionamentos uns com os outros, mas por revelar tempo, espaço, acontecimentos passados, presentes e futuros, refletindo até mesmo as atitudes esperadas do público diante dos acontecimentos apresentados. É importante salientar-se que protagonistas e personagens secundários, por si só, não dariam cabo tão satisfatoriamente dessa missão não fosse pelo suporte do coro (SCHEIDT, 2010, p. 50).

Obviamente, como em toda a retomada sobre a Tragédia e o trágico já feitos, não tenho a intenção de alinhar perfeitamente o coro da tragédia ática a *Antonio*, e sim identificar traços ou rastros que possam ser interpretados realizando funções próximas às realizadas pelo coro e que, dentro do ponto de vista desenvolvido desde o início, reforcem-no. Isso ocorre, por exemplo, quando Easterling (2001) discorre que o coro era fundamental para esclarecer eventos passados e futuros para que o público acompanhasse a contento o enredo, ou seja, o coro tinha responsabilidade de trabalhar os aspectos temporais dentro da narrativa, papel muitas vezes do narrado, neste caso, dos narradores. O fato também de anciões fazerem parte do coro seria mais um traço: figuras que viveram o passado e por sua sabedoria acumulada poderiam julgar, historicizar o que já ocorreu e ainda “prever” o que estaria por vir. Observamos isso em o *Antonio* nas três vozes principais, embora o futuro seja sempre uma porta aberta no livro.

O leitor acompanha em *in off* a história narrada pelo trio Raul, Isabel e Haroldo que alternam entre a distância, a proximidade e a interferência na história. A ligação entre coro e narração é natural, já que uma explicação bastante aceita sobre a origem da Tragédia é a do seu desdobramento a partir dos ditirambos entoados pelo coro em festas dionisiacas. Essa relação entre o coro e a narração em obras contemporâneas é abordada também por Nery e Camocardi (NERY; CAMOCARDI, 2005) ao analisarem as adaptações do conto *Diabólica*, de Nelson Rodrigues para a televisão e para o cinema. Em *Antonio* o leitor é obrigado a buscar as referências temporais discretamente oferecidas pelos narradores em cada relato ou ainda em parte de cada relato, visto não serem necessariamente lineares ou versarem sobre um único assunto, evento ou época. Ao mesmo tempo essa técnica narrativa de um mesmo narrador transitar livremente pelo tempo/espço no mesmo relato dinamiza a leitura e confunde o leitor, exigindo-lhe maior empenho e concentração para acompanhar a história sem deixar de cumprir um papel até dêitico dentro do enredo.

Ainda sobre os narradores aludirem ao coro, é sabido que na tragédia não havia interferência do coro sobre o personagem, embora houvesse interação, ficava independente da ação em si, ficava à parte. Nossos narradores ainda que tentem intervir como na internação de Teodoro, na maior parte do tempo ficam à parte e os resultados de suas ações mostram o quanto estas foram inócuas, sem efeito.

Por fim, no último capítulo do livro, tem-se um narrador onisciente que radicaliza o distanciamento narrativo com o qual flertavam os narradores em primeira pessoa e, assim, o leitor tem acesso à sobra da família Kremz após a morte da matriarca Isabel. Com essa morte cessam os relatos e o foco é desviado de Teodoro para a mãe. O distanciamento narrativo se conjuga com o aparente distanciamento entre esta, os filhos e os netos. O curioso aí é que, apesar do vazio entre eles, a morte de Isabel os desorienta e dividem entre si as providências para o sepultamento: todos ficam reflexivos. Henrique, responsável pela papelada do cemitério, distraído, demora a dirigir e se perde no trânsito; Flora vai decorar a sala de velório e viaja em seus pensamentos enquanto recolhe pétalas na calçada do hospital e Leonor divaga entre vida e morte limpando as feridas do corpo de Isabel com água de colônia, depois de dispensar o serviço das enfermeiras.

Esse narrador dá voz a personagens até então secundários na narrativa, inclusive citando suas falas. A narrativa é linear: anuncia a morte de Isabel, faz um pequeno retrospecto das últimas horas e avança para mostrar em sequência Henrique, Flora, Leonor e, por último, Benjamim.

Isabel morreu às seis horas de um entardecer paulistano no quarto verde do Hospital Severo Pinto, fundando por seu falecido sogro. Às quatro horas entrou em coma. Os filhos e netos foram avisados, às cinco e meia estavam todos ao redor de Isabel, meia hora depois seu coração parou de funcionar. O neto Benjamim e a filha Leonor acompanharam seus últimos momentos de lucidez. [...] Leonor entrou no quarto com olheiras da noite não dormida no avião. “Como foi o concerto?”, perguntou Isabel de pronto, sem dar tempo a cumprimentos – mais exatamente, para evitar o cumprimento e o susto nos olhos da filha. “Como foi o concerto? Ovationada em Paris?” Leonor riu, enxotou o pânico da face, beijou a pele seca do rosto encovado de Isabel e respondeu brincando: “*Oui, mamam, pas mal, vraiment pas mal*”. Isabel fechou os olhos, o pior tinha passado, ainda uma vez tomara ela a iniciativa. Não seria mau terminar sua vida com uma pergunta, não fizera feio, até o final não fizera feio. *Pas mal*. Fechou os olhos e foi embora. O corpo demorou ainda algumas horas para acompanhá-la (BRACHER, 2010, p. 177).

O tom é nostálgico e não deixa de imprimir valor no que relata. Isabel preocupa-se com a sua imagem até o final. Despede-se da vida com a altivez que tanto prezou durante toda sua história e sutilmente reforça o que esperava da filha, a única que seguiu um caminho produtivo segundo sua visão de mundo, ovacionada em Paris. O detalhe das horas, a descrição do estado físico de Isabel, a citação de suas últimas palavras, e pensamentos, o eufemismo ilustrando o paradoxo consciência e corpo constrói uma morte digna para a forte Isabel, primeiro o ocaso da mente, como se tivesse tomado a decisão de ir antes mesmo de sua hora e assim, mais uma vez, assumira a iniciativa.

Com Teodoro e Isabel mortos podemos olhar os remanescentes da família Kremz mais de perto. Henrique e o filho Fábio; Flora e a filha Laura; e Leonor e a filha Renata. É comum dizer que a morte é redentora e é possível ver isso nesse final. Os filhos e netos que Haroldo reclamava estarem distantes se aproximam: Henrique, Flora e Leonor sentiram a morte de Isabel; Henrique ficou completamente desorientado, com ações vagas e ao ouvir as tentativas do filho de puxar assunto vê neste um traço característico da mãe: o desapego; Flora, por fim, irrita-se com a resposta da amiga florista sobre como o cheiro do cadáver se misturaria ao cheiro marcante das flores e decide, junto com a filha, colher pétalas de tipuanas e jacarandás-mimosos na calçada e a passagem é, no mínimo, curiosa.

[...]. Flora, que já estava bastante sensível, ficou ainda mais emocionada ao ver a filha parada no meio da sala de velório, tão linda, exuberante, tão oposta à morte. [...]
Flora levou Laura para fora e começou a recolher das calçadas as flores amarelas das tipuanas e as lilases dos jacarandás-mimosos, constringendo a filha que, por mais que gostasse da mãe e entendesse o momento, achou um pouco demais ficar agachada na calçada em frente ao hospital catando pétalas de flores já meio sujas e, discretamente, sentou-se na mureta, acendeu um cigarro e olhou para o outro lado (BRACHER, 2010, p. 180).

Fábio e Laura, filhos de Henrique e Flora respectivamente, compreendem o momento pelo qual os pais estão passando, mas estão alheios a ele. Não estão insensíveis, mas revelam a ausência de uma ligação afetiva profunda com a avó, que não significava tanto para eles. Fábio chega a dizer ao pai que achava que não gostava mais da avó.

Na sequência do parágrafo reproduzido, Flora, em sua “colheita triste e distraída”, descrição que reverbera nostalgia, uma vez que tristeza e distração são marcas desse sentimento, relembra um fato de sua adolescência e, por conseguinte o quanto o seu caminho se distanciara do da mãe e sua tristeza se acentua. Já Leonor, a mais próxima, e sua filha Renata tomam para si a função de limpar o corpo de Isabel. A parte delicada desse trecho, a confusão mental entre vida e morte, mistura-se a um relato mais cru e escatológico: por causa dos movimentos impostos ao corpo de Isabel para a limpeza e de não ter seguido o conselho das enfermeiras sobre o uso de algodões em todos os buracos, e aqui Bracher se utiliza de uma técnica conhecida que o leitor mais experiente perceberá imediatamente, fezes jorram do corpo de Isabel e sujaram tudo, inclusive Renata e Leonor. O resultado são as duas tomando banho e lavando uma o corpo da outra.

Em comparação com o restante do livro, o último capítulo destoa não apenas pela mudança de foco narrativo, assim como por não alcançar no todo a mesma tensão literária dos anteriores, o que de certa forma é natural, já que os personagens por si não suscitam isso. Não só pela passagem escatológica e cruamente orgânica, que ainda tem a quebra do pescoço do cadáver, mas o relato de tudo entre a saída de Henrique do hospital e a volta de Benjamim ao quarto já vazio é tão verdadeiro, real que não me despertaria interesse, senão tivesse também a possibilidade de compará-lo, mais uma vez, na perspectiva de “escombros trágicos” com o êxodo na tragédia. Há, neste desfecho, um balanço, um saldo da história quase uma mensagem moral. A tal redação trazida pela morte serve para que Henrique veja a mãe no filho; Flora se ressinta do distanciamento que se repete simultaneamente na filha e para Leonor que dispensará um cuidado que até então não tivera com a mãe. Aliás, todos dispensam esse cuidado e o constrangimento dos filhos talvez indique isso: porque agora estão tão sentidos pela morte dela que, aparentemente, não representava tanto para eles. Cabe retomar aqui como Isabel se lisonjeou de Benjamim quando este se preocupou em comprar óculos para ela ler no hospital. Dizia, Isabel, que apenas Renata a visitava um pouco e comentou, com certo desdém, como os demais netos eram comuns. Por trás de sua casca dura, de sua armadura de matriarca orgulhosa, havia também a mulher sensível, carente e que, embora visse certo tom brega no sentimentalismo, gostaria de ter sido mais bem amparada pelos filhos, a quem dedicara a sua juventude.

Isso reforça a ideia já defendida anteriormente de não reconciliação. As mágoas permanecem, embora o último capítulo venha a “passar uma mensagem”, ele o faz de maneira tão dura e aberta que é possível ter mais de uma leitura. Apresentarei mais algumas observações na próxima seção.

4 A LITERATURA POLÍTICA: ACÚMULOS HISTÓRICOS E PERSPECTIVA CRÍTICA

... para construir um romance verdadeiro é preciso que sua matéria seja verdadeira. Isto é, para nosso caso de país dependente, que seja uma síntese em que figure com regularidade a marca de nossa posição diminuída no sistema nascente do Imperialismo. Por força da imitação, da fidelidade ao “cunho nacional”, as ideologias do favor e liberal estão reunidas em permanência, formando um quebra-cabeças que ao ser armado – a força lógica, e já não de mimetismo – irá dar uma figura nova e não-diminuída da dimensão burguesa, cujo ciclo ainda hoje nos interessa, pois não se encerrou (SCHWARZ, 1981, p. 51-52)

Escrever sobre literatura contemporânea traz subjacente a dificuldade de pensar a matéria do agora com pouco distanciamento histórico e pouco material crítico. O trabalho crítico é complexo e pode abordar seu objeto de diversos pontos, além da teoria literária como mercado, leitores, premiações e uma série de outros aspectos, no entanto, penso que não pode se furtar, no mínimo, de pensar de maneira mais aguda a literatura nacional como fez também o escritor Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt em 2013:

O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora? Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil (RUFATTO, 2013).

Há uma ligação entre o trecho da fala de Ruffato, na verdade, toda ela e o de *Ao Vencedor as Batatas*, de Roberto Schwarz, escolhido para epígrafe desta seção. O Imperialismo já está maduro e o Brasil figura entre as dez maiores economias do mundo, mas, apesar dos avanços, ainda somos diminuídos e dependentes. Além disso, a desigualdade social permanece atroz e o cenário para os próximos anos voltou a ser nebuloso, para não dizer pessimista.

Esse deslocamento feito por Ruffato ao situar-se na “periferia do mundo”, “escrever em português” e habitar “um território chamado Brasil” segue a perspectiva crítica pós-colonial que abrange os estudos literários e os estudos culturais, a mesma adotada por Ricardo Piglia em seu ensaio *Una propuesta para el nuevo milenio* (2013), base para o artigo síntese de Renato Cordeiro Gomes que aborda a pertinência dessa ideia num período

(...) em que a assunção das diferenças (não somente das diversidades) e as reivindicações a elas referentes, bem como a desterritorialização, ao lado de deslocamentos cada vez mais intensos, por razões diversas (das migrações ao turismo, passando pelos êxodos, pelas diásporas), abalam a conjuntura específica de identidade, locação e locução da cultura, que tem por base uma determinação estável

e apresentável de uma localidade, isto é, que traz as marcas identitárias fornecidas pela permanência, pela continuidade, pela tradição, portanto. Essa realidade pós-moderna do desenraizamento das formas espaciais e temporais e dos homens cria espaços com limites indeterminados e irregulares entre e dentro de culturas, como vem estudando Homi Bhabha (GOMES, 2004)

Sem entrar no já longo debate teórico sobre o pós-moderno, o que interessa aqui é situar de onde fala a obra de Beatriz Bracher e como se implica com questões históricas e sociais pungentes na sociedade brasileira contemporânea. A perspectiva crítica que balizará esta seção é a de que a literatura é capaz de trabalhar o acúmulo histórico e as questões contemporâneas dentro da “dialética da forma e do conteúdo” oferecendo nova perspectiva a elementos da realidade via obra de arte. Ou seja, que questões relevantes sejam retratadas e retrabalhadas pela ficção, além de sua mera exposição e sem oferecer resoluções fáceis e, por isso, inverossímeis que eliminariam de maneira forçosa as contradições da vida real dentro da ficção. Enfim, capaz de reunir consciência histórica da realidade e criação artística, capaz de tocar o íntimo (as questões brasileiras) e o universal (as questões comuns aos seres humanos).

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) afirma que o contemporâneo se define por uma sintonia e ao mesmo tempo distância do presente, já que dissociado poderá ver em perspectiva sua época, quer dizer, enxergar parte constitutiva do presente e o que presente faz de tudo por ocultar; a literatura contemporânea nos diz agora o que não poderia ser dito ou o que só será dito por historiadores anos à frente.¹³ E o que o presente oculta ou quer ocultar? As condições sociais, econômicas e políticas atuam de que maneira nessa camuflagem ou são o próprio “oculto”? E diante desse ocultamento ou apagamento (automatismo, alienação, anomia, apatia etc.) o que pode a literatura fazer e qual é o seu papel?

O período narrado em *Antonio* é de intensas mudanças no cenário político mundial, inclusive brasileiro. Durante os anos 60 e 70 do século passado ocorreram mudanças que influenciaram a realidade global e das quais vivemos os efeitos até hoje nos campos econômico, político e social. Depois do “milagre econômico” e sem uma política econômica autônoma e eficaz, o Brasil viveria uma transição supervisionada para o governo civil e amarguraria a “década perdida”. As mudanças iniciadas nesse período com a ascensão do neoliberalismo britânico e norte-americano como a flexibilização das conquistas trabalhistas segue até os dias atuais e, claro, tem suas particularidades na periferia do capital.

Em um delicioso ensaio chamado *Os nomes do capital*, Carla Rodrigues faz breve retrospecto do que foi pensado e elaborado sobre o capitalismo contemporâneo. Neste texto que tem como ponto de partida o clássico centenário de Max Weber, *A ética protestante e o*

¹³ Idelber Avelar desdobra isso direto de Nietzsche em sua tese *Alegorias de la derrota*.

espírito do capitalismo, alerta para dificuldade de se nomear o capitalismo contemporâneo e faz isso de maneira interdisciplinar, começando de maneira perspicaz pela psicanálise.

Novo, flexível, tardio, pós-industrial, manipulatório, informacional, cognitivo, parasitário. São muito os nomes com os quais se busca definir o capitalismo contemporâneo. A psicanálise ensina a enfrentar o sintoma a partir da sua tradução em palavras. Dizer o nome de um sintoma é singularizá-lo, reconhecê-lo – e o sintoma, ao ganhar um nome, se transforma em desejo e pode deixar de ser sintoma. Estamos falando de capitalismo e procurando palavras para defini-lo, de que sintoma estamos tentando falar? Se o capitalismo é o analisando, o nome que se dê a ele é o nome do sintoma do tempo contemporâneo (RODRIGUES, 2011, p. 103).

Chama atenção essa dificuldade que se tem de definir, nomear, dar concretude ao estágio atual do sistema econômico praticamente hegemônico no mundo. Ela retoma Weber para contrapor o capitalismo moderno ao contemporâneo. O primeiro baseado na incorporação de valores da ética protestante, repulsa ao hedonismo com a conseguinte entrega ao trabalho e acúmulo de capital, e na produção de bens duráveis; já o segundo, alicerçado na produção de serviços traria consigo uma série de expressões ou jargões que, segundo ela, desafia o idioma como “fidelização”, “agregação de valor ao produto”, “times de trabalho” etc. Essa “evolução” teria tido início em maio de 1968, quando jovens e intelectuais foram às ruas contestar a ordem hegemônica e colocaram em xeque o Estado, a Igreja, os sindicatos, a família e demais instituições, tradições e estruturas rígidas, exaltando, valores como mobilidade, fluidez, flexibilidade e isso chegaria mais tarde à gestão, administração, logo, ao mundo do trabalho.

Com a diluição do tempo pessoal e do trabalho e da hierarquia, o envolvimento pessoal se aprofunda e a subjetividade fica cada vez mais a serviço da empresa e da produtividade. Pessoal e profissional cada vez mais se confundem, soma-se a isso também “os discursos questionadores das identidades fixas e abre-se espaço para o sujeito comemorar o fim do peso metafísico da identidade e o solapamento da rigidez das organizações” (RODRIGUES, 2011, p. 105).

Essa investigação realizada por Luc Boltanski e Ève Chiapello e publicada em *O novo espírito capitalista*, de acordo com Carla Rodrigues, demonstra como o capital se serviu de discursos contestatórios daquilo que ele mesmo tinha produzido para aperfeiçoar o seu modelo de exploração. Aliás essa é uma de suas características mais fortes do “novo” capital: cooptar e absorver a crítica se beneficiando dela. Símbolos antes de contestação são hoje *souvenirs*, por exemplo, pedaços do muro de Berlim, camisetas da antiga URSS e acessórios do exército soviético. Carla segue citando nomes do capitalismo como o *flexível* de Richard

Sennett, *em rede* de Manuel Castells, *parasitário* de Zygmunt Bauman e *manipulatório* de Georg Lukács e constata que “nosso maior cinismo é saber, mas não saber, de que sintoma padecemos.” (RODRIGUES, 2011, p. 117). Ao absorver todos os discursos que pretendem criticá-lo, o capitalismo esvazia a crítica e torna-se inominável diante de nossos olhos.

Tenho a impressão que os discursos críticos ao capital não raro soam maniqueístas – ainda mais quando feitos de forma resumida como aqui – de tal forma que faz com que muitos não o vejam assim ou simplesmente ignorem tais discursos rotulando-os genericamente de comunistas, ideologizantes ou qualquer outra generalização que esvazie a crítica, ou quando não são apenas ignorados em virtude da dificuldade de se materializar termos e conceitos como “o capital”, “o mercado”, “o estado”, “a economia”, “o câmbio” etc. No entanto, pode ser que aí mesmo se configure uma camuflagem, esse oculto ou sintoma como se refere Carla Rodrigues que não conseguimos nomear, logo, não se revela para nós no presente, ou que fingimos não se revelar, por cinismo. Uma vez levantadas, ainda que de maneira muito resumida, algumas indicações do que seria o “não dito” no presente, passamos para o que pode ou qual é o papel da literatura nessas condições.

A linguagem consiste na ferramenta política por excelência, já que permite a comunicação, o entendimento e a ação do homem em sociedade. Assim, quando não conseguimos definir, nomear, delimitar determinado objeto pela linguagem é praticamente impossível torná-lo visível ou “palpável”, ou seja, seguindo a lógica de que o capitalismo assume muitos nomes por ser difícil apreendê-lo no plano do discurso linear, cartesiano, talvez seja a literatura com sua forma particular de uso da linguagem uma das maneiras mais eficazes de se refletir e criticar uma realidade tão dinâmica nos campos econômico, social e político.

Temos senão uma longa tradição, no mínimo, alguma experiência em questionar a realidade local e “universal” pela ficção: de Machado de Assis, a partir de sua fase realista, o modernismo dos anos 30, com Jorge Amado, Graciliano Ramos ou com Carlos Drummond de Andrade, passando pela poesia marginal dos anos 70, além do realismo cru de Rubens Fonseca a Marçal Aquino, passando por Paulo Lins e o seu *Cidade de Deus*. O cinema novo, a música com nomes que vão de Geraldo Vandré e Belchior até Caetano Veloso e Chico Buarque. O leque é amplo e diverso, mas num país em que até hoje há milhões de analfabetos e apenas um quarto dos jovens compreende textos complexos, a música e o cinema são importantes difusores de cultura e apesar da eterna-crise-da-literatura e da arte, ela ainda tem sido fundamental como núcleo de resistência ou de permanente crítica ao que se configurou

no Brasil desde o golpe civil-militar de 1964. Parte desse paradoxo cultural nos define, é o que significa ser escritor na periferia do mundo, um paradoxo.

Ao se inserir numa realidade como a resgatada anteriormente, a literatura produzida por Beatriz Bracher assume incontestável postura e relevância política, pois não ataca de maneira panfletária ou direta os tais acúmulos históricos, habilmente forma sua narrativa com aspectos presentes na realidade brasileira, na qual estamos submersos, envolvidos e, por isso, próximos demais para notar. A ficção nos proporciona o distanciamento entre a palavra e a coisa em si e, desse modo, oferece caminhos para se pensar a realidade. Para o poeta e crítico mexicano Octavio Paz “*A literatura política é o contrário da literatura a serviço de uma causa. Brota quase sempre do livre exame das realidades políticas de uma sociedade e de uma época*” (PAZ, 1989, p. 13) e que “na figura do escritor se esboça uma ambiguidade que consiste na combinação, em doses variáveis, de traços antigos e modernos” (PAZ, 1989, p. 345) e se nem todo intelectual é um escritor, (quase) todo escritor é um intelectual. Isso porque, ainda segundo Octavio Paz, “desde o século XVIII, o canto do poeta, do artista, sem deixar de ser canto, tornou-se também reflexão crítica” (PAZ, 1989, p. 345).

O escritor – a boca que canta e conta – desdobra-se na mente que analisa e desmonta situações e personagens. A apresentação se interioriza e se transforma em uma reflexão sobre aquilo que apresenta e sobre si mesma. O escritor moderno introduz na sociedade a crítica da sociedade. Como por sua vez, a linguagem é uma sociedade, a literatura se converte na crítica da linguagem (PAZ, 1989, p. 346).

O romance é o gênero da Era Moderna e um dos principais registros da experiência individual burguesa que chega ao poder “em nome da mudança”, pela revolução, pelo ato político. A razão crítica faz parte da essência burguesa, assim o autor também afirma que “A história da literatura moderna, desde os românticos alemães e ingleses até nossos dias, é a história de uma longa paixão infeliz pela política” (PAZ, 1989, p. 347).

A história brasileira tem na desigualdade um lastro. Desde a colonização até a segunda metade do século XX, houve genocídio indígena, escravidão, golpes militares, a começar pela proclamação da república, e a construção nada ingênua da realidade bastante desigual que, por sua vez, gerou ainda mais conflitos e desigualdade. Embora tenha havido grandes avanços desde Getúlio Vargas, ainda persistem velhos problemas. O material a ser tratado pela literatura é vasto. Não por acaso, em *Antonio* a narrativa remete à revolução constitucionalista de 1932, perdida pelos paulistas, e alcança os dias atuais, sem data definida. A história se passa em poucos dias, mas a estrutura memorialística inerente ao relato o permite deslizar no

tempo, construindo a concomitância passado-presente, aliás, uma das forças do livro ao condensar no espaço-tempo da narrativa diferentes gerações.

Embora tenha crescido durante a ditadura militar que governou o Brasil durante 20 anos e ter apenas sete anos de idade em 1968, Bracher declara ter canalizado seus três primeiros livros para entender esse período e seus desdobramentos atuais. O golpe civil-militar de 31 de março de 1964 derrota o governo Jango que se propunha à época fazer uma série de reformas estruturais no país, contudo, numa conjuntura muito complexa Jango é deposto e exilado, mesmo tendo 70% de aprovação, segundo Luiz Antonio Dias, professor da PUC-SP. A resistência armada não logrou êxito e o que se viu, ao longo da ditadura, foi uma forte e criativa resistência cultural e política, apesar da censura e da violenta perseguição aos “subversivos”. Isso ocorre em outros países da América Latina como Chile e Argentina, ambos com regimes longos e brutais. De acordo com Avelar, as ditaduras são a resposta do abandono das elites a um modelo de desenvolvimento independente para abraçar o capital multinacional como sócios menores (AVELAR, 1999, p. 30).

O empreendimento de Bracher e de outros autores contemporâneos em retomar esse período para melhor delinear-lo e entendê-lo serve de indício da névoa que paira sobre ele na história oficial brasileira. Sobretudo, cabe ressaltar que é preciso assumir a derrota com a instauração da ditadura e todo o retrocesso que isso implicou para o país, inclusive a sua *assimilação local* da evolução do capital internacional já descrita anteriormente.

Para Avelar, o desafio da literatura residiria na capacidade de contar uma história sobre o passado (que o confronto) num cenário de derrota e esvaziamento da experiência e da arte de narrar. A literatura que ao se revelar não entra em conformidade com o presente e o contesta traz subjacente a marca do *intempestivo*, capaz de se desgarrar do presente para revelar o que este oculta, e isso seria, então, “própria qualidade constitutiva da literatura”¹⁴ (AVELAR, 1999, p. 17). Da não conformidade do discurso literário com o discurso hegemônico sobra um resto, um resíduo que é a prova de vida e vitalidade da ficção.

Beatriz Bracher em sua literatura enfrenta esse cenário de derrota perpendicularmente, sob perspectiva, trabalhando mais com seus efeitos e consequências. Quando em *Antonio Teo* decide viajar, opta por um caminho oposto ao de milhares de brasileiros que migravam do campo para os centros urbanos e São Paulo representava um dos principais destinos. É possível especular alguns motivos: a conversa com o pai, a busca de um período sabático, apenas uma aventura ou até de que Teodoro, dando-se conta do possível futuro que lhe estava

¹⁴ Tradução livre - autoria própria.

reservado, dentro da lógica de precarização do trabalho, e que seguido por Henrique e seu filho Fábio tanto desgosto causaram em Isabel, procurou outro rumo. Arrisco que a viagem de Teo alegoricamente configura a negação completa do capital desde seu estágio moderno até o contemporâneo mostrando um país incapaz de superar o paradoxo arcaico-moderno. O achatamento temporal que nos priva enquanto leitores de datas precisas parece suspender essa crítica no tempo, estendendo-a para o passado e para o futuro, alcançando assim o tempo da enunciação e permanecendo no tempo do enunciando e se projetando também para o futuro, embora Antonio ainda não tenha nascido, já dá título ao livro.

O romance de formação (*Bildungsroman*) aqui é posto em questão: Teodoro não só não alcança sua síntese, como ao voltar para a cidade é consumido, destruído por ela. Não só o herói não alcança sua síntese, assim como a imobilidade atinge ou está presente nos demais personagens: Isabel morrerá ativa, segura e credita o fim de Teodoro a ele mesmo; Raul esboça assumir alguma responsabilidade sobre o destino do amigo, entretanto recua; e Haroldo, apesar de demonstrar relativa compreensão dos fatos, via na loucura de Teodoro apenas um fardo para Isabel e permanece fiel ao seu pragmatismo conservador. Todos permanecem iguais diante da experiência (ou da falência dela), porém isso não é definitivo, ainda sobram Benjamim e o filho, Antonio. A viagem de Teodoro é a outra face da fase dos almofadões sob a Guerra Fria, a cultura de massa representada por *Dancing Days* e a melancolia de uma casa vazia em que móveis quebrados não eram consertados ou substituídos, sumiam. Casa com a aparência de *bunker*. Teodoro não se livrará da melancolia da casa, de uma família falida financeiramente e derrotada ideologicamente.

Ao longo de sua desventura, expõe sutilmente um país fraturado e revela que o projeto modernizador brasileiro falhara de novo, isso se se pensar que não foi feito para falhar. Teodoro mata, rompe com os amigos, ama, vira vaqueiro, muda de nome, desconstrói-se todo e não se encontra mais, dissolve-se e desterrado não encontra mais o caminho de casa ou talvez não tenha mais para onde retornar: não é mais o vaqueiro Tito nem mais Teo. Incapaz de elaborar sua experiência enlouquece e morre.

Era o mais jovem, o mais talentoso, poderia ser o que quisesse e, aos olhos da sociedade produtivista e manicomial, um louco. A mãe, professora de literatura, ainda conseguia ver alguma beleza na loucura, mas para os demais era estorvo, incômodo e perigoso. Havia sido internado duas vezes e fugiu, Isabel o encontra numa favela, confuso, alienado.

Ele não quer ser um bom professor, não se preocupa tanto que eles escrevam ou leiam bem. Acho que ele resolveu virar santo. Ajuda as pessoas a consertarem seus barracos, ensina como fazer, diz que eles já sabem e que ele é que precisa aprender. Fala sobre ser generoso com as crianças e ouvir com atenção o que elas dizem. Fala indignado das violências que têm assistido, das histórias de abusos que ouve contar, tornou-se uma pessoa intolerante. Ele não tem interesse nenhum fora dali, daquela favela, e estranha eu todos não sejam como ele. Não come quase nada, dorme pouco, a chuva pinga na sua cama, não conserta o seu barraco e está magro. Não vou mais lá, ele não quer e eu também não. [...] Ele diz que sua dedicação vai ajudá-los a entender que são pessoas capazes, pessoas amáveis porque ele as ama; eu penso que talvez não precisem dele para saber disso, penso que eles precisam dele para aprender a ler e escrever. Esse bom Teodoro é a incorporação de um homem antigo que sempre existiu, um lugar vazio e universal onde os outros entram e se sentem bem (BRACHER, 2010, p. 174).

Esse é o retrato derradeiro de Teodoro. A fala de Isabel é uma citação de Haroldo, o que por si só traz a questão dos filtros pelos quais passa esse testemunho, mas certo é que isso culminará na morte de Teodoro após a enchente. Fraco, debilitado não resiste a uma infecção após ficar muito tempo na água salvando gente e seus pertences e morre dias depois.

Teodoro havia ido atrás de um novo começo, tentara reconstruir a sua família – supostamente a partir de outra fratura, Elenir, parece preso ao eterno retorno, volta para São Paulo e vira uma versão piorada do próprio pai. O trágico aqui emerge de uma crise edipiana com raízes sociais e políticas complexas, mas, sobretudo, da crise e do acaso a que se entrega Teodoro, na sua extrema individualidade. Mais uma vez recorro aqui a Idelber Avelar que via Walter Benjamin compara o viajante ou *flâneur*, para quem o acaso e individualidade são condições inerentes. Teo ao permitir se perder não mais se encontrou.

Diferente das literaturas distópicas de George Orwell, Aldous Huxley ou Ray Bradbury e outros, não há projeção de um futuro catastrófico, o livro (ou os livros) de Bracher nos põe a pensar esse futuro a partir da compreensão das “esperanças irrealizadas”. Mais uma vez se aplica uma das explicações de Octavio Paz, a *literatura política* não diz o caminho, não oferece remédios, mas auxilia na compreensão das causas da doença. Não há projeção catastrófica porque a catástrofe é agora. As metanarrativas (LYOTARD, 1998) do século XX se mostraram inócuas e Bracher retrata o dia seguinte, o momento do próximo passo. A cidade compreende o meio natural do homem moderno e o espaço político por excelência, além de expressão e condição de existência da modernidade.

Em seu ventre nasce e morre o homem moderno. Também sonha: para Baudelaire, a cidade é um pesadelo geométrico da qual foi abolido “o vegetal irregular”. Um pesadelo que só se desvanece, diz Xavier Villaurrutia, à hora do despertar: a morte. A cidade é o nosso mundo e nosso além-mundo: o lugar onde os homens, por seus atos, salvam-se ou se perdem (PAZ, 1989, p. 346).

Vemos São Paulo por meio de reflexões, julgamentos em *Antonio*, não a temos descrita em seus concretos e espaços, por isso a sentimos como os personagens a sentem, principalmente Haroldo. Ao expor por meio de narradores o agregado, a mulher de “boa família” que passa de progressista a matriarca em torno da qual sobrevivem os últimos valores da tradição decadente: Isabel é o último bastião de altivez da família Kremz, “ainda uma vez tomara ela a iniciativa. Não seria mau terminar sua vida com uma pergunta, não fizera feio, até o final não fizera feio. *Pas mal.*” Assim o narrador nos revela ter sido último pensamento de Isabel. E por fim, em Haroldo, o convicto classista que acredita numa sociedade onde cada um tenha o seu lugar, e que vê a cidade como a locomotiva do país, de fato o lugar onde os homens ou salvam-se ou se perdem e que se não vencer aqui, não terá tido de fato um grande teste. Transparente e coerente em suas posições, Haroldo consegue ver contradições profundas na família Kremz, a tradição se desfazendo, talvez, que são inerentes àqueles que se arriscam a romper com uma ordem estabelecida, mas que é estruturante em sua formação. Bracher não mimetiza, como afirma Roberto Schwarz, pela força lógica constrói uma cabeça que expõe uma figura nova da burguesia, no caso, paulistana, pois têm elementos locais muito marcados, no entanto, traz também traços universais, embora anacrônicos, mas que fazem sentido ao se tratar do caso brasileiro. Haroldo diverge da ideia de Isabel e Xavier de se gerar algo novo, original, pois aposta no sucesso em São Paulo, mas um sucesso repetitivo, correndo baixíssimos riscos, apoiado nas garantias de sua classe social, um sucesso sem criar nada, calcado na reprodução acrítica da realidade (NUNES, 2012), enquanto Xavier e Isabel apostaram no “fato de que o homem é capaz de agir significa que pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável” (ARENDT, apud NUNES, 2012, p. 117).

Sendo a cidade o ícone da modernidade, da racionalização cartesiana, reduto da vida burocrática de um Estado moderno, Haroldo é um índice de que há traços conservadores nessa modernidade contemporânea. Já ao inserir o sertão, Beatriz Bracher adiciona forte tensão e ambiguidade que fazem pensar: se “o caminho da imaginação é o descaminho da razão cartesiana; a ação da literatura se dá e se inspira na imprecisão da vida” (NUNES, 2012, p.120), ou seja, na capacidade do homem de agir diante da crise em busca do inesperado, de algo novo. A *literatura política* por ser crítica se alimenta da crise, ao colocar o sertão de Guimarães Rosa em ligação direta, ou em oposição, com São Paulo, Bracher coloca espaços literários antagônicos lado a lado. Um associado ao arcaico, em parte ainda com características do mundo pré-moderno (LUKÁCS, 2002), em que a ordem vigente é a da

natureza, da *physis* e sobre o qual o poder do homem é limitado. Enquanto a cidade como lugar em que o racionalismo da modernidade se desenvolve plena e dialeticamente, já que a modernidade não entregou tudo que prometeu, em especial na América Latina. Por isso o próprio romance é posto em xeque. Diego Nunes sintetiza a visão crítica de Theodor Adorno e dos surrealistas de maneira muito clara, quando discorre que

Na perspectiva dialética: o romance – literatura essencialmente moderna – abre espaço para o Eu, elemento (tanto literário quanto filosófico) revolucionário em se comparando ao cosmos pré-moderno, pois vive num mundo “desencantado”, humano, incerto. Por outro lado, convertido em “porta-voz” da “razão burguesa”, conservadora, portanto, ao insistir na autoafirmação do Eu, o congela, tirando dele sua própria capacidade de “ação”. Esta “perspectiva”, ou melhor, “percepção”, fez com que Benjamin considerasse o surrealismo como “o último instantâneo de inteligência na Europa”, ao “explodir” de dentro os domínios da literatura, e Adorno acusasse o romance de “ideológico” (NUNES, 2012, p. 122).

Adorno acusa o romance de ideológico porque é um dos produtos da modernidade, ou seja, porta-voz da razão burguesa e assim perderia seu poder de crítica, compondo o *status quo* e convertendo-se em ideologia. Porém vemos em *Antonio* e demais livros de Bracher um exercício constante de autocrítica à literatura e ao comportamento burguês, ela tem, na minha visão, o *intempestivo* a que se refere Avelar em sua tese. Isso se manifesta no plano da forma por meio da própria linguagem dos livros de Bracher, com uma prosa sempre inquieta, por exemplo, a polifônica e em ziguezague de *Antonio*. Além do plano do conteúdo, quando Isabel, professora da faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, afirma que a vida não é literatura.

Não. Isso não é um romance intrincado e bonito em que tua mãe é a heroína e eu o personagem que recolhe os feridos de seu amor. Não. Benjamim, esta história são nossas vidas e ainda não acabou, nunca vai acabar. Criar esse espaço para a tua mãe, essa narrativa para teu pai e teu avô, como se a vida não tivesse existido entre um Benjamim e outro, tivesse sido um oco, um lapso, vão, entre um amor perdido e seu reencontro, isso é pouco. Veja, Benjamim, faz sentido, mas um sentido pobre, não somos literatura, querido. Muito amor, esperma, sangue, risos, ódios, mortes, doenças, catarro, puns, banhos, remédios, médicos, escolas, provas, violão, inglês, natação, balé, empregadas, babás, unhas cortadas, escovas de dentes, [...] herança, tempo e muito mais correu entre um e outro encontro, e isso é você também, e é bem mais complicado do que uma história de amor (BRACHER, 2010, p. 20)

Isabel opõe o romance às circunstâncias concretas da vida, como se dissesse que na vida não há final feliz; que diante de nossa humanidade e de nosso passado não é possível haver conciliação pelo discurso, principalmente quando essa história já foi escrita por personagens que não estão mais entre nós. A crítica feita aqui é à literatura romântica de entretenimento com o objetivo de ser espelho de uma sociedade burguesa, vaidosa e cheia de privilégios. Ou mesmo de literatura contemporânea, que ao servir a projetos políticos

partidários em nome da causa ou do projeto acabam tornando inverossímeis certas “soluções” da vida real no campo ficcional. Além disso, indica a impossibilidade da ficção de dar conta da experiência, a incapacidade da literatura de conseguir narrar histórias além de histórias de amor, além de histórias de entretenimento. Verificamos essa crítica presente também em *Azul e dura* com Mariana:

Preciso separar o torto do direito, procurar a verdade, preciso que a verdade exista, mesmo que seja verdade do meu mundo e do meu modo. Que não seja apenas coerência. Uma história que se feche, uma teoria que se prove, um discurso que se abra. Não falo de literatura, psicanálise ou filosofia. Todo fim é leve, por ser fim, e a leveza não tem sido meu caminho. Tenho muitas páginas e apenas três semanas pela frente (BRACHER, 2002, p. 13).

A personagem de *Azul e Dura* está nos Alpes suíços refletindo sobre a vida, cercada de romances já lidos e anotações, supostamente tentando encontrar uma verdade para o acidente que causou por distração matando uma menina de seu bairro, deficiente mental e de família humilde. Tudo se arranja burocraticamente para que não seja condenada, por isso, mas consciente desses arranjos, lança-se numa busca que resulta clinicamente na autoindulgência. Assumir a culpa, transformar a vida numa cruzada pela justiça seria inverossímil demais e amenizaria a crítica, uma das forças do livro ao lado da excelente narrativa metalinguística em primeira pessoa.

Os romances de Bracher se alimentam da crise, assumem naturalmente a postura de “pôr-a-pensar” questões históricas da sociedade brasileira ainda não superadas e que se camuflam em meio uma falsa sensação de conciliação social no dia a dia, mas permanecem latentes no século XXI. Esses personagens, ao negarem a literatura, negam também a reconstrução de elementos da realidade, estariam, assim, negando a crítica.

Ora, não se “mede” a modernidade, diz Paz, “pelos progressos da indústria, mas pela capacidade de crítica e autocrítica”. O mesmo disseram Rouanet sobre a razão moderna, e Benjamin, que, ao fazer da literatura de Baudelaire eixo da sua reflexão sobre a modernidade, afirmou que ela “conspira contra a própria linguagem”. Trata-se, na crítica, da capacidade de intervenção e participação no processo, na realidade, no mundo, através das brechas deixadas pelo vácuo do “novo” que a própria escrita faz abrir, “quebrando” a totalidade estanque. Na autocrítica, a permanente suspeita de si mesmo, seja esse si o “eu” e a identidade, a própria modernidade, a literatura e a linguagem, e/ou os limites e fronteiras da natureza e da cultura, e, portanto, da liberdade (NUNES, 2012, p.118)

Essa consciência em Bracher, que se revela pela constante autocrítica, demonstra e reforça a necessidade da ficção literária em tempos de crise: no espaço literário é possível organizar o caos do mundo real. Soma-se a isso o aproveitamento de elementos advindos da

tradição, em *Antonio*, como já alerta a orelha do livro redigida por Rodrigo Lacerda, há uma estreita relação com o escritor norte-americano William Faulkner e durante a leitura encontramos nominalmente Guimarães Rosa, dois escritores que pensaram a fundo a formação de seus respectivos países.

A dissolução de parte da elite paulistana no período pós-ditatorial, a mulher assumindo o protagonismo financeiro e intelectual, a falta de perspectiva para os jovens burgueses, a distância entre a cidade e o sertão e como os dois podem ser violentos de diferentes formas e um com o outro que atestam a falha do Brasil e conciliar a nação são algumas das questões históricas e sociais levantadas pela obra, a qual também é dotada de qualidade estética, acúmulo literário e intertextualidade criadora. Numa escrita própria que não determina, mas demonstra criticamente, coloca sobre a mesa a ambiguidade necessária à literatura política, as fissuras pertinentes da sociedade local, sem deixar de lidar com questões do drama humano, com o universal.

Aliás, como já dito, é a partir de um drama existencial que Teodoro vai ao sertão e se estabelece na obra a oposição da *cidade x sertão* ou do *civilizado x incivilizado* ou *urbano x rural*. Oposição que toma outras formas como *moderno x arcaico*, *sofisticado x rústico* etc. Isso porque parte da construção da nação brasileira que se deu por meio da literatura está ligada ao regionalismo que, na sua formação, tratou o homem sertanejo ou do campo de maneira mais pitoresca do que humana (CANDIDO, 2006). Assim, até hoje ainda se fala de um Brasil profundo que às vezes serve como expressão máxima do atraso nacional e outras como símbolo do que ainda temos de genuíno em nossa cultura, algo preservado: nossa verdadeira identidade (PEREIRA, 2008).

4.1 O SERTÃO

Teodoro Kremz decide viajar após uma conversa constrangedora e reveladora com o pai. Num primeiro momento, não há uma menção específica de que Teodoro tivesse como objetivo o sertão mineiro, mas seu primeiro destino é Minas e logo se percebe no relato feito por Raul que o lugar age sobre ele e que a viagem duraria mais do que um mês ou simples estadia sabática. Enquanto Raul vê isso *in loco*, Isabel recebe cartas, cada vez mais escassas, em que o filho diz querer fazer os caminhos de Rosa, em uma referência direta ao autor de *Grande Sertão: Veredas*. É amplamente conhecida, por quem estuda a literatura roseana ou o sertão mineiro, a incursão de João Guimarães Rosa pelo interior desse estado, suas anotações em relação aos universos botânico, geográfico e linguístico. Assim, têm-se tanto os caminhos percorridos por Guimarães mineiro de origem, médico, pesquisador, num sentido mais amplo, quanto mapa construído em seu romance, resultado de uma mistura das cartografias real e ficcional.

É também sabido que o sertão é um objeto recorrente em obras literárias do chamado Regionalismo brasileiro desde José de Alencar, passando obviamente por Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, entre outros. Embora não seja tão lido quanto seus colegas, Rosa compôs um clássico da literatura nacional e divisor de águas na tratativa sertaneja dentro da literatura brasileira. Obra até hoje intensamente estudada para além da literatura, deixou emergir o que as outras ainda não haviam deixado: a voz local, a voz sertaneja.

Por isso a narração de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* tem a importância que tem na literatura brasileira. Com ele é que o sertão virou mar. Até então, a voz do sertanejo só tinha sido, dentro dos textos literários, ou reproduzida, numa clara concessão do escritor da cidade, homem culto, frente ao homem inculto do sertão ou do campo, ou omitida, com o narrador tomando todas as iniciativas narrativas. Guimarães Rosa não reproduz a voz do sertanejo, mas cede a palavra a ele, mantendo-se só como presença simbólica, sem voz de homem da cidade, escutando uma narrativa de um homem sertanejo seu igual. Ele não passa, no livro, de um *doutor da cidade* (VICENTINI, 1998, grifo da autora).

Albertina Vicentini escreve isso após resgatar José de Alencar e outros sertanistas, inclusive Euclides da Cunha e dizer que o autor d'*Os sertões* explicava, defendia, interpretava o sertanejo com a autoridade de ex-militar, homem da ciência, jornalista e homem da cidade. Ela ainda traz o conceito de Angel Rama de *trasculturación narrativa* ao dizer que Guimarães toma a linguagem do sertanejo como paradigma, diferente do que se tinha feito até então. Essa ideia também está presente em Willi Bolle (BOLLE, 2004) ao colocar o romance

de Rosa em perspectiva com o mesmo Euclides; além de Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda e outros, tamanha é a importância do romance roseano. Tal importância e magnitude da obra leva Antonio Candido (ano) a cunhar outra classificação, o trans ou sur-regionalista, já que contém todos os elementos pitorescos de uma obra regionalista, como também alcança valores universais aprofundando a ambiguidade do romance de maneira poderosa transcendendo e renovando o que o regionalismo brasileiro havia feito até então. O curioso nesse raciocínio é o ponto de vista crítico: o ponto de referência do universal é o centro, a cidade, justamente quem escuta na obra ou lê na obra de Guimarães Rosa, na qual tem papel secundário. Ao ter o seu discurso suprimido no livro, a cidade retoma ou sequestra via crítica e como o *Grande Sertão: Veredas* é obra de primeira qualidade deixa de ser algo regional e passa para o universal, simbolicamente, passa a ser da cultura hegemônica do centro, local desenvolvido, sofisticado: se for bom, não é mais local, observa Albertina Vicentini. No entanto, Guimarães coloca o sertão mineiro no mapa definitivamente a partir de 1956 ao expor em sua história a ambiguidade amorosa, religiosa e existencial. Ao retomar questões universais e complexas a partir da matriz sertaneja, João Guimarães Rosa funde sertão e cidade, periferia e centro, simples e complexo, arcaico e moderno e quantos binarismos mais puderem ser constituídos para representar oposições construídas sob densa carga ideológica que pressupõe sempre um dominador e um dominado. Não pretendo aqui teorizar amplamente sobre o sertão já muito estudado. No entanto, boa parte da abordagem sobre o sertão é interdisciplinar: geografia, antropologia, sociologia e literatura estão sempre se interseccionando. É comum que se use trechos ou mesmo pequenos aforismos da obra de Guimarães Rosa tamanha é sua importância no assunto. Parte da relevância do sertão para se pensar o Brasil se dá porque

Na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. *Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo.* O objeto empírico desta qualificação varia espacialmente, assim como variam as áreas sobre as quais incide tal denominação. Em todos os casos, *trata-se da construção de uma imagem, à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados.* Nesse sentido, a adjetivação sertaneja expressa uma forma preliminar de apropriação simbólica de um dado lugar (MORAES, ano, grifo nosso).

Essa “apropriação simbólica” cria uma ambiguidade poderosa, pois se “o sertão é dentro da gente”, ele será um para o homem da terra e outro para o forasteiro impregnado de outras referências, de outra subjetivação, provavelmente, muito diferente da visão sertaneja. Apesar disso, há traços comuns quando se pensa o sertão e que delineiam o já mencionado imaginário e, por conseguinte, o seu contraste, classicamente o litoral, mas com o passar do tempo também o centro, a cidade etc. Antonio Moraes dirá que em consequência disso há um segundo traço geral do imaginário, o sertão concebido como um espaço para a expansão e colonização.

No geral, utiliza-se o termo sertão para qualificar porções que se quer apropriar dos fundos ainda existentes no território nacional em cada época considerada. Nesse sentido, trata-se de um qualificativo que induz um novo processo de domínio territorial sobre os espaços enfocados, isto é, que introduz um novo surto de dominação política no âmbito espacial delimitado pela qualificação proposta (MORAES, ano).

Assim, o sertão é sempre definido por um oposto, pelo olhar externo do estrangeiro e como um espaço que precisa ser transformado, superado de acordo com a visão que esse estrangeiro tem de desenvolvimento e mesmo quando este lhe confere características positivas, estão essas adormecidas, subutilizadas e que precisam, então, ser incorporadas e assim o sertão se torna de uma maneira ou de outra refém de projetos colonizadores, espaço de ocupação ideológica.

Nesse sentido, trata-se de uma imagem construída por um olhar externo, a partir de uma sensibilidade estrangeira e de interesses exógenos, que atribuem àquele espaço juízos e valores que legitimam ações para transformá-lo. Mesmo aquelas concepções que veiculam uma visão positiva desses lugares vão equacionar tal positividade como um potencial adormecido, cuja efetivação prática demandaria ações transformadoras da realidade vigente. É o caso dos intelectuais estado-novistas que ressaltam a autenticidade e a originalidade presentes na vida sertaneja, as quais deveriam guiar um novo projeto nacional para o país, que teria por eixo central a incorporação dessas terras e de suas riquezas (Velloso, 1983; Diniz Filho, 1994). O sertão é sempre um espaço-alvo de projetos (AUTOR, ano, p.).

Seguindo essa lógica de imaginário, o sertão também será o lugar distante, isolado ou “ocupado por povos diferentes, exóticos, qualificando-se como a morada dos ‘outros’”.

Depositário dos males inerentes à mistura das raças, para alguns; produto positivo dessa miscigenação adaptado às condições adversas do meio, para outros; portador dos valores autênticos do caráter nacional; fruto da degeneração advinda do isolamento e do abandono; enfim, são múltiplas as faces desse personagem desenhadas pela intelectualidade brasileira (Lima, 1999). Contudo, uma acentuada localização não-urbana delimita e unifica o universo sertanejo, marcado pela ruralidade e pela vida agrária e extrativa. A “roça”, o “bairro rural”, o habitat disperso, são imagens que se associam a este mundo estranho à cidade e às atividades citadinas. Um mundo de fronteira, cada vez mais circunscrito e impelido para áreas

economicamente marginais ou próximas aos limites territoriais do país. Nesse sentido, o sertão pode ser concebido como um território não urbanizado, morada do “bugre”, do caboclo, do caipira, do quilombola, do ribeirinho, do caçara, enfim – em termos contemporâneos – o habitat das hoje chamadas “populações tradicionais” (DIEGUES, 1996, p.).

Enfim, o sertão sempre foi visto pelo seu oposto como lugar a ser conquistado, dominado, para onde os “benefícios” tecnológicos deveriam ser aplicados para o seu amplo desenvolvimento, tirando esse lugar do arcaísmo e do atraso e levando-o para a modernidade à qual nem as grandes cidades brasileiras alcançaram se pensarmos nas periferias desses grandes centros urbanos. De qualquer forma, na verdade, ao se falar de sertão, segundo Moraes, “tratam-se de sertões, que qualificam caatingas, cerrados, florestas, campos. Um conceito nada ingênuo, veículo de difusão da modernidade no espaço” (MORAES, ano, p.).

Mas o sertão de Guimarães Rosa é de muitas faces. É lugar de beleza aos olhos míopes de Miguilim (GUIMARÃES ROSA, 2001), de falimento (GUIMARÃES ROSA, 1969), de regeneração (GUIMARÃES ROSA, 1970), de repentina solidariedade e cantigas coletivas (GUIMARÃES ROSA, 1969), além de medo, amor, pacto e, sobretudo, travessia (GUIMARÃES ROSA, 1986). Em *Grande Sertão: Veredas* temos um narrador professor e jagunço, um homem que crê e duvida, que ama um homem-mulher, de raciocínio sofisticado e de postura simples. Essa ambiguidade latente na obra de Rosa está posta em *Antonio*. Com a ideia de refazer os caminhos de Guimarães Rosa e viver uma “vida com as mãos”, Teo viaja com o consentimento dos pais libertários. O ano é 1977 e a liberdade familiar contrasta com a repressão vivida no Brasil sob a ditadura. Esse autoexílio dentro do país reforça a ideia do sertão como um lugar outro, espaço onde se vivencia outra realidade. Ao mesmo tempo em que isso vai ao encontro do discurso da diversidade de culturas, depõe contra a imagem de união nacional, vendida em certa medida pelo governo militar. As reações físicas sofridas pelo personagem como vômitos, diarreia, corte de cabelo e mudança do tom de pele sugerem como ele era alguém de outro lugar, outra realidade, praticamente um estrangeiro, inclusive pela mudança de comportamento e fala: após um ano ele se parecia com alguém da terra, “falando mineiro”.

Em seus relatos, Raul, conta as desventuras vividas com Teo quando viajaram pelo São Francisco e como o comportamento das “paulistas” o incomodava. Nesse momento há uma síntese da visão da cidade ou da civilização sobre o sertão e o sertanejo. E também o alheamento dos de fora sobre a realidade dessa parte do país, como se a situação social daquele espaço não tivesse ligação com o modelo de vida das grandes cidades, dos grandes centros políticos e financeiros que, no mínimo, ignoram a existência do sertão e seu povo

deixando-os à mercê da própria sorte, sem que o Estado aja de maneira efetiva na garantia de direitos básicos de vida e cidadania.

O sertão em *Antonio*, mais do que mera referência ou inevitável intertexto com o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães, aparece como espaço ambíguo: de genuíno e intocado, realmente “nosso”; e, ao mesmo tempo, incivilizado e lugar de atraso; portanto, negativo.

Ao expor essa ambivalência, Bracher dialoga não apenas com Guimarães Rosa, bem como alcança boa parte da tradição regionalista. Evidentemente, como qualquer diálogo, aproximando-se e afastando-se de um e outro, o resultado é uma voz própria e original oriunda do urbano que expõe o conflito e obriga a pensá-lo. A questão nação é posta aqui na perspectiva da cidade para o interior, só que não por seu viés pitoresco ou estereotipado, mas, justamente, problematizando-o. Embora não seja o foco principal do romance, Bracher fala desse espaço sem a romântica e excessiva descrição paisagística, sem tom de denúncia da geração de 30 e sem a invenção linguística roseana: ela nos oferece o sertão como lugar incompreendido e até hoje mal resolvido dentro da imaginação e realidade brasileira, o sertão visto pelos de fora e à distância.

O que torna este livro bom em todo seu conjunto é a permanente tensão que se sustenta pelas ambiguidades e dualismos postos ao longo da narrativa. O sertão mineiro via Guimarães Rosa é o do mito, da loucura, da síntese de formação do Brasil e da tragédia. Em Bracher, São Paulo é cidade também do mito (da racionalidade), da loucura, a síntese de formação de outro Brasil e da tragédia, ou seja, o sertão e a cidade são espelhos, por isso, parecidos, mas não os mesmos. Querer que o sertão se desenvolva pela lógica da cidade é negar-lhe a liberdade de ser outro. O sertão sabe disso, o centro não pode lhe proporcionar algo que nem o centro conseguiu para si ainda. Seria uma catástrofe já que um se define em oposição ao outro, ao homogeneizar esses espaços, haveria perda também de identidade.

“O sertão está em tudo” (GUIMARÃES ROSA, 1986, p.). E é nessa vastidão, no espaço mítico do sertão (PACHECO, 2008) que Teodoro supostamente encontra a ex-mulher de seu pai e com ela faz um filho: o segundo Benjamin, o narrador-ouvinte da obra. Ao explorar as duas facetas do sertão: a do objeto do discurso estatal e de estudos intelectuais e o sertão enquanto espaço literário que ressurge dos escombros via ficção e que está em toda parte, vemos rapidamente que a primeira face está impregnada no imaginário nacional ou senso comum e é facilmente reconhecível nos relatos; já a segunda, a que traz subjacente uma maneira original de ver o sertão além de seus aspectos concretos e físicos, por meio de sua singularidade, por uma visão de mundo ao mesmo tempo simples e encantada, por isso, mais

genuína, pois parte de elementos da terra está encarnada em Teodoro e é encarada com ceticismo peculiar daqueles que têm o mundo sob o domínio da lógica, ou seja, o relato de Teo é encarado como loucura, delírio.

Todo o ritual de ter deixado Benjamim recém-nascido com uma amiga de Elenir e quorar seu luto ao sol, tocando violão, sentindo o cheiro das roupas e compreender que o amor entre ele e Leninha era algo positivo, um privilégio e que, sobretudo eles eram corpos diferentes e, assim, ele deveria se resignar e seguir em frente com o filho, é inaceitável para Haroldo. Para ele, isso já é reflexo de uma mente fantasiosa, perturbada e senil. Estaleiro de um misto de ceticismo com pragmatismo que tipifica bem a oposição ao sertão ilustrado por Teo. Crises existenciais ou dúvidas metafísicas lhe são estranhas. Mas é exatamente uma crise existencial que leva Teodoro a viajar, viajar longamente em busca de algo novo, um espaço vazio onde pudesse preencher e ser preenchido. A mãe acreditou que sua postura seria a do desbravador, que algum projeto intelectual sairia dessa viagem e no início foi assim, a referência a Guimarães Rosa, aprendeu ponteios de viola, trocava informações via carta com a irmã pianista, mas, paulatinamente, Teo foi incorporando o sertanejo, sua transformação física vai acompanhar a existencial. A viagem se transforma em travessia. Os aspectos mítico, místico e trágico do sertão vêm à tona ao se pensar na trajetória de Teo: sua mudança de comportamento, física e de nome; as mortes do motorista de ônibus com quem briga e da mãe de seu filho, supostamente a ex-mulher de seu pai, e seu adoecimento são índices de uma existência marcada por atitudes destrutivas.

A partir da chegada de Teo ao sertão, perdemos a referência temporal: sabemos que vai embora entre os 17 e 18 anos e que viaja com seus amigos entre os 18 e 19 e que isso é no final da década de 70 do século XX. Mas, no desenrolar dos relatos e referências à viagem dele, é como se houvesse a suspensão do tempo cronológico. A sucessão de fatos narrados indica que o tempo passa: transformação física que evolui para degradação, viagem com os amigos, casamento, nascimento do filho, morte do pai, doença, retorno para São Paulo. A fusão tempo-espaço quando Teo viaja se insere na tradição da literatura de viagens que dificilmente é paralelo ao da realidade, fundando, assim, outro tempo que também é o espaço para o discurso literário, para o ficcional. O tempo mítico que se opõe ao tempo social, cronológico não é o tempo da evolução linear e sem fim, mas o tempo cíclico, do retorno. As estações do ano, as fases da lua ou a regularidade de qualquer outro corpo celeste, enfim, algo que seja cíclico (BARROS, 2010). Agrega-se aí que não estamos acompanhando a narração do que ocorre, mas sim do que já ocorreu, abrindo ainda mais espaço para a perspectiva mítica. Como bem observa Barros, as narrações não privilegiam o acontecimento em si, mas o

seu efeito, tornando os relatos um ato de reflexão sobre o ocorrido, mais uma vez abre-se espaço para o constante exercício da crítica. Daí provém a falta de temporalização cronológica. O espaço e o tempo de Teo são outros e se estabelece uma assimetria tal que ele mesmo se perde, não consegue retornar, ao voltar para cidade, perde-se de vez, torna-se um incapaz, um desterrado: ao se aprumar com o sertão, esqueceu-se de quem era de fato.

Ao trazer tudo isso para dentro da literatura contemporânea, Beatriz Bracher foge a classificações tradicionais como literatura urbana, regionalista, de viagem etc., ao mesmo tempo em que congrega tudo isso a favor de uma prosa densa tanto no plano da forma quanto no plano do conteúdo. A literatura contemporânea brasileira tem oferecido diversas obras de qualidade e buscado pensar o passado recente do país. Seja pela literatura classificada de marginal, autoficção ou qualquer outra denominação a de Bracher encontrou um espaço bastante significativo e singular: pensar a sociedade a partir de um lugar pouco espetaculoso e, por isso, pouco explorado, o da elite, principalmente a mais intelectualizada, neste caso formada pela Universidade de São Paulo, um dos centros criados para formar as grandes mentes deste país.

A própria autora em artigo para a revista *Terceira margem* (BRACHER, 2008, p. 37) aborda o seu interesse nos anos seguintes a 1968 e a ideia de falar sobre a elite paulistana. O mérito em tratar de questões vivas ou vividas sem optar pela entrega fácil da literatura de entretenimento, sem, necessariamente, responder ou dar soluções a essas questões, mas problematizá-las e exigir do leitor sua reconstrução atenta (PERRONE-MOYSÉS, 2012) é, sobretudo, um ato de defesa da ficção como interlocutora de uma realidade muita vez inalcançável por meio de seus vários mecanismos de mídia. Assim, a literatura como obra de arte livremente inspirada em elementos reais pode ativar outras percepções para a melhor compreensão da vida em sociedade, podendo promover o encontro do sujeito consigo mesmo, do sujeito com a família e pares, enfim, do sujeito com o outro, assim, sendo um elemento de alteridade.

No período de formação de nossa literatura, estudado por Antonio Candido e expandido por Roberto Schwarz até Machado de Assis, vemos nascer o romance brasileiro a partir da adaptação de modelos europeus à cor local e num curto período de tempo alcançar a maturidade técnica, se comparada à tradição secular europeia. Posteriormente, já nas décadas 30 e 40, consolidar o gênero com obras de qualidade que conseguem manter o foco nas questões locais e também alcançar o universal. Hoje, no século XXI, podemos falar de uma tradição do romance que aprofunda as questões nacionais e humanas e não é tido, apenas, como um objeto de entretenimento. Apesar do país ainda carregar nisso um paradoxo, tendo

em vista a complexidade da estrutura social brasileira que não tem conseguido avançar significativamente na educação e no cultivo da leitura e, assim, os autores dessa literatura chamada aqui de exigente têm público reduzido e circunscrito quase todo à elite e à academia (o que dá quase no mesmo), a literatura brasileira contemporânea tem se desenvolvido e novos autores surgido. Quantos desses terão uma carreira sólida como Milton Hatoum, Chico Buarque e, aparentemente, Beatriz Bracher que recentemente lançou seu quarto romance *Anatomia do paraíso* (2015), não se sabe. No entanto, com todos os problemas desde a sua formação, como adverte Candido no prefácio da *Formação*, é ela (a literatura brasileira) e não outra que nos exprime, assim, se não a amarmos, ninguém fará isso por nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar o livro *Antonio*, de Beatriz Bracher, sob a ótica do trágico. Além disso, houve a preocupação de analisá-lo como obra política capaz de fazer pensar a realidade na qual está inserido e da qual é produto. A intenção foi demonstrar que o livro é relevante dentro do cenário literário nacional tanto por sua qualidade composicional por dialogar de maneira produtiva com a tradição literária e com a literatura de seu tempo quanto por carregar, em seu bojo, acúmulos históricos de questões sociais e políticas da realidade brasileira.

Para tanto, primeiro situo *Antonio* dentro da obra de Bracher, colocando-o como o fim de um ciclo em que a autora se dedica a pensar: o período das manifestações de maio de 1968. Aponto também *Antonio* como o resultado da maturidade narrativa, pela radicalização do uso do narrador em primeira pessoa, agora tripartido, nas vozes de Raul, Isabel e Haroldo, formando um leque narrativo polifônico que se cruza ora afirmando ora se contradizendo. Isso serviria para simbolizar que a história a ser contada é tão complexa que seria inviável para um único narrador e pessoal demais para estar em terceira pessoa.

A partir daí empreendo uma análise interna do romance, primeiro organizando a fábula e depois analisando o ambiente familiar, a casa e contexto histórico, a fim de identificar possíveis razões para o inconciliável que se manifesta em Teodoro e o faz viajar para dentro do Brasil. A análise desse personagem pelos relatos dos diretamente envolvidos traz, em cada um dos casos, dificuldades específicas que colocam os relatos sempre em suspensão, pois ninguém assume nenhuma responsabilidade ou identifica um responsável além do próprio Teodoro. Essa constante desconfiança dos narradores, os relatos que não se coadunam, a incorporação de Teodoro via citação de Raul e as demais lacunas narrativas tornam *Antonio* um terreno fértil e movediço para a análise literária.

A hipótese que de algo irreconciliável se manifesta nos personagens de Beatriz Bracher, neste caso, em Teodoro, trouxe a ideia de elementos, resquícios do trágico para dentro do romance. Como não há consenso sobre a tragédia moderna e devido ao fato dessa palavra ter sofrido desgastes ou apropriações ao longo dos séculos, fiz uma breve revisão de alguns dos principais pensadores da tragédia grega. Como disse, a ideia de que a literatura contemporânea possa resgatar ou reutilizar elementos composicionais da tragédia clássica não é consenso entre críticos e helenistas, no entanto, não se trata de afirmar que se reconstruiria atualmente, no livro analisado ou em qualquer outra obra, a tragédia clássica grega como

conhecemos por meio de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo e primeiramente teorizada por Aristóteles. Esta é única e diz respeito àquela cultura ou sua fase de transição da palavra mitológica para a filosófica, enfim, àquele momento histórico e social. No entanto, é impossível negar a influência de tal gênero na cultura ocidental, bem como fechar os olhos para a (re)utilização da linguagem trágica em outros momentos da história por artistas incontestes como William Shakespeare (1564-1616) e Jean Racine (1639-1699) ou ainda presentes no drama alemão dos séculos XVIII e XIX, bem como também no século XX como analisa Raymond Williams em *Tragédia Moderna*, em que observa o fato de a tragédia sempre emergir em momentos de crise, conflito, de “derrocada de uma cultura”. Assim, o que de fato interessou neste trabalho foi identificar resquícios trágicos que explicassem a diluição da família Kremz a partir de Teodoro Kremz, o filho caçula de Isabel e Xavier.

Ao empreender sua viagem existencial para o interior do Brasil, mais especificamente para o sertão mineiro, Teo tem sua vida consumida em consequência de seus próprios atos, como se a despeito de toda liberdade de escolha, de todo controle que buscou ter sobre sua vida, não pudesse controlar nada, sendo tanto causador quanto vítima de sua derrocada, degradação. Sem que se desse conta disso, Teo é tragado para dentro da loucura que não permitiu sua reinserção no círculo familiar e o levou à morte.

Ainda avento a hipótese dos três narradores funcionarem como uma espécie de coro, sempre dando explicações e lembrando os valores que foram usurpados pelas ações do herói e dos desdobramentos, consequências dessas ações. A desmedida de Teodoro produz consequências fatais para si próprio e deixa marcas profundas em todos à sua volta.

Ao pensar o livro enquanto *literatura política*, ou seja, obra de arte capaz de congrega aspectos históricos pertinentes para se pensar a realidade na qual se esta inserida e da qual é produto, localizo a narrativa de Bracher no que se convencionou chamar periferia do capital nos estudos culturais ou literários com influências do pensamento pós-colonial.

Seguindo e aglutinando teóricos como o mexicano Octavio Paz, Roberto Schwarz e o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, ao deslocar a produção da perspectiva eurocêntrica de literatura, cultura e produção artística, pode-se pensar o papel da literatura, da ficção, da obra de arte como um todo numa realidade bastante adversa para as sociedades, países que habitam tal espaço, o então chamado Terceiro Mundo.

O que poderia propor o romance numa época pós-utópica, em que as perspectivas revolucionárias falharam e o que se viu foi uma mutação do capital que se tornou quase inominável, dada a sua astúcia e maleabilidade diante dos discursos que o criticam, como bem constatou Carla Rodrigues em seu ensaio, *Os nomes do capital?* O que poderia a ficção tratar

num mundo onde a experiência é relativizada, as fronteiras profissionais e subjetivas estão diluídas e, ocupado demais em sobreviver, o homem contemporâneo prefere ignorar a crítica e continuar a empreitada individual para garantir o sustento e conquistar o conforto e a dignidade nunca entregues plenamente pela Modernidade na América Latina?

Para Octavio Paz, por exemplo, a *literatura política* não serviria a um projeto ou ideal, mas sim colocaria em perspectiva a realidade e sem dizer qual o caminho se deve seguir, por meio da crítica, natureza do romance, sugeriria alternativas por onde caminhar. Para o autor, a história da literatura moderna é uma triste história de amor com a política. Uma vez que não há neutralidade, qualquer obra que se insira num determinado contexto social se não o questiona, contribui para a manutenção do *status quo*, para a permanência da ideologia dominante. Sem precisar recorrer à sociologia do romance, a postura política do escritor é inerente à sua profissão e, sem dúvida, Beatriz Bracher como qualquer outro escritor que escreva “português e habite um território chamado Brasil” tem responsabilidades e compromissos, ou com a crítica ou com a alienação.

Além dos acúmulos históricos vistos sob a dialética da forma e conteúdo, como sugere Schwarz, e o de *literatura política* de Paz, enxergo também o conceito de *intempestividade* de Idelber Avelar, que se aplicaria àquele que pensa o presente se desprendendo deste para ver aquilo que ele fez tudo para ocultar. Assim, a literatura seria capaz de revelar esse elemento sob a chave da ficção, oferecendo aos leitores a chance de ver a realidade de maneira perpendicular, em perspectiva, ainda que de maneira turva, aquilo que até então estava completamente oculto.

Por fim, o sertão é visto como espaço literário capaz de aglutinar elementos ficcionais, políticos e trágicos. A referência a João Guimarães Rosa não parece ser simples intertextualidade. O fato de Teo se estabelecer no sertão mineiro depois de dizer que queria refazer os caminhos de João Guimarães Rosa não entra como mera acaso ou simples referência na narrativa, senão uma justa posição entre cidade e sertão, moderno e arcaico.

Após uma breve recapitulação do que já foi dito sobre o sertão, faço uma breve reflexão sobre esse elemento geográfico-narrativo dentro de *Antonio*. A perspectiva é de que o sertão revela que o projeto de desenvolvimento baseado no colonialismo civilizador eurocêntrico do governo militar falhou, e o sertão continuou a sobreviver por meios próprios. E que a cidade, símbolo da fartura e modernidade, ao final dos anos 70, início dos anos 80 do século XX, oferecia tão poucas perspectivas para Teodoro quanto o interior do país. Ao negar uma vida regrada e condicionada pelo tempo da civilização e, após viver a falência das ideias e ideais do pai ao tentar negar isso em São Paulo, Teo pode ter ido buscar o tempo da

natureza, num lugar ainda de raízes pré-modernas como conceitua Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*, guiando-se pelas estrelas, dias e estações.

A presença de um “falso Édipo” reforça a hipótese da presença de elementos trágicos no livro e deixa uma sombra sobre a viagem de Teodoro. Se ele viajou para reconstituir o passado do pai, para construir uma nova vida, uma nova família como fizeram Isabel e Xavier ou porque teria ele se negado a viver a vida automatizada em São Paulo, sob a rotina de um trabalho formal cada vez mais precário por causa da conjuntura política, econômica e social da época, não foi exatamente a finalidade deste trabalho, senão apenas demonstrar que este livro problematiza questões pertinentes a todas essas opções. Indubitavelmente, Beatriz Bracher, ao resgatar o sertão de Guimarães Rosa, traz consigo toda a carga simbólica desse espaço mítico, já que o “sertão é dentro da gente”, e “está em todo lugar”.

A discussão sobre as dificuldades de se continuar a transmitir experiências vividas pela arte de narrar vem, no mínimo, desde o clássico texto de Walter Benjamin, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, quando o filósofo alemão alerta para o risco da extinção dessa prática, dessa técnica da impossibilidade de ser narrar determinadas experiências vividas por soldados na primeira guerra mundial. Mais tarde, Theodor Adorno, não sem razão, discorre sobre a impossibilidade da lírica após Auschwitz, embora tenha voltado atrás depois. Maurice Blanchot nos escreve acerca do silêncio que seria o espaço de escrita do indizível, enfim, é antiga e diversa a angústia sobre o futuro da literatura que por diversas vezes teve o seu fim anunciado. Por outro lado, crise após crise, a ficção permanece firme reformulando a realidade e nos oferecendo outras verdades, seja pela verborragia da prosa ou pela palavra exata do verso. Em tempos de crise (algum tempo não o é?), a ficção é capaz de ilustrar de maneira outra o que a linguagem cotidiana não pode nos contar.

A prosa de Beatriz Bracher não busca o caminho fácil da compreensão nem vende ilusões de linguagem, como finais felizes que amenizam e distraem o leitor, aliviando, assim, o seu incômodo, mas que (por cinismo?) prefere não fingir que não sente. Ela oferece um caleidoscópio por meio do qual se apreende outras visões do mesmo, mas nunca a mesma.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução: Jorge B. M. de Almeida. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2003.

ADORNO, Theodor. A família. In: **Lições básicas de sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Fabio de Souza. Viagem na família. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 23 de julho de 2007.

AVELAR, Idelber. **Alegorias de la derrota**: postdictatorial y el trabajo del duelo. 1999. Disponível em: <<http://idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>> Acesso em: 21/02/2016.

BARROS, José d'Assunção. Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX. **Revista Crítica Histórica**, ano I, n. 2, 2010.

BARROS, Silvia. **A viagem existencial em Antonio**, de Beatriz Bracher. In *Letrônica*. V.7 n. 2, 2014.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKTHIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. **O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov**. Berlim: Editora, 1936.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. O romance de formação do Brasil. São Paulo: Editora 34, 2004.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre sentidos e a evolução do trágico moderno. In: **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRACHER, Beatriz. **Azul e dura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

BRACHER, Beatriz. **Antonio**. São Paulo. Ed. 34, 2007.

BRACHER, Beatriz. O mundo já tinha acabado. **Terceira Margem**, ano XII, n. 19, p. 37-xx, 2008. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/temp/admin/upload/Terceira_Margem_n19_-_final.pdf> Acesso em: data.

BRACHER, Beatriz. **Meu amor**. São Paulo: Editora 34, 2009.

BRACHER, Beatriz. **Garimpo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Entrevista sobre Grande Sertão: Veredas**. ano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQI>> Acesso em: data.

DIEGUES, 1996, p.).

EASTERLING, Peter. E. Form and Performance. In: EASTERLING, P. E. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 2001.

FRANÇA, Jacira Silva da. Indústria cultural e ditadura militar no Brasil dos anos 70. **Sumaré Revista Eletrônica**, n., p., ano Disponível em: <http://sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf> Acesso em: data.

FREUD, S. **A interpretação dos Sonhos I**. volume IV. Cidade: Editora, 1900.

FROSCH, F. Memória e História através dos narradores de Beatriz Bracher. **Revista Diadorim**, v. 13, p. , 2013. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>> Acesso em: data.

GOMES, Renato Cordeiro. **De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio**. **Alea**, v. 6, n. 1, p. 13-25, 2004.

GUIMARÃES ROSA, João. **Manuelzão e Miguilim: Corpo de Baile**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

GUIMARÃES ROSA, João. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: **Sagarana**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

GUMBRECHT, Hans U. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr; MARSHALL, Francisco (Orgs.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Filosofia Política. Série III; n. 1).

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LIBRANDI-ROCHA, M. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O Eixo e Roda**, v. 21, n. 2, p. 179-202, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MATA, A. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. **Iberic@l Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, n. 2, p. 77-86, 2012. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?page_id=134> Acesso em: 13 jan. 2015.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão – um “outro” geográfico. In: **Terra Brasilis**, n. p-xx, ano. Disponível em: <<http://terrabilis.revues.org/341>> Acesso em: x maio 2015.

MOST, Glenn. Da tragédia o trágico. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr, MARSHALL, Francisco (Orgs.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Filosofia Política. Série III; n. 1).

NERY, Silvana Maria de Souza e CAMOCARDI, Elêusis Miriam. **Nelson Rodrigues: do conto ao filme A vida como ela é...: o conto Diabólica e suas adaptações para as mídias televisivas e cinematográficas**. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.) **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **Prefácio de Sabedoria do Nunca** de Juliano Pessanha. Cidade: Ateliê Editorial, 2006.

NUNES, Diego Cunha. Da literatura como ação política modernidade utopia ficção. **Revista de História Comparada**, v. 6, n. 2, p. 113-137, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 5. ed., Campinas, SP: Pontes, 2003.

PACHECO, Ana Paula. Jagunços e homens livres pobres. O lugar do mito no *Grande sertão*. **Novos estud. – Cebrap**, n. 81, p. x, 2008.

PAZ, Octavio. A Letra e o Certo. In: **O Ogro Filantrópico**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. **Sociedade e Estado**, v. 23, n.1, p. 51-87, 2008.

PERRONE-MOYSÉS, Leila. A literatura exigente. **Folha de S.Paulo**, Ilustríssima, 25/03/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>> Acesso em: data

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el próximo milênio. **Cuadernos Lirico**, 1 set. 2013. Disponível em: < <http://lirico.revues.org/1101>> Acesso em: 22 jul. 2016.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RODRIGUES, Carla. Os nomes do capital. **Serrote**, n. 9, p. 103-117, 2011.

ROSA, Marco Aurélio. Comentários sobre a banalidade do trágico. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr; MARSHALL, Francisco (Orgs.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Filosofia Política. Série III ; n. 1). p. 74

ROSSET, Clement. **A lógica do pior**. Trad. Fernando J. Fagundes e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

RUFFATO, Luiz. **Discurso para a abertura da Feira de Frankfurt**, em 8 de outubro de 2013. Disponível em:
<<https://docs.google.com/file/d/0B2crgO385cdQMmtjSUtyRm90dEU/edit>> Acesso em: x dez. 2015.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: **Nas Malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, D.R. dos. O narrador no romance e na escrita (auto)biográfica: ficção e realidade a serviço da experiência. **Rev. Let.**, v. 52, n. 1, p. 9-22, 2012.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado, cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo e Belo Horizonte: Companhia das Letras e Editora da UFMG, 2005.

SCHEIDT, Déborah. A “muralha viva” da tragédia grega: o coro e as suas sutilezas. **Revista Nupem, Campo Mourão**, v. 2, n. 3, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Aos Vencedores as Batatas: forma literária e processo social no s inícios do romance brasileiro**. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SILVIA, Célia Cristina da. A melancolia e o embotamento da memória em Leite derramado. **Revista de Letras**, v. 15, n. 16, 2013. Disponível em:
<<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/viewFile/2347/1483>> Acesso em: 21/02/2016

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

TOGNOLLI, Dora. O poeta na SBPSP. Aproximações. **Psicanálise e Cultura na SBPSP**. 2011/2012 p. 24.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: ETTORE, Finazzi-Agrò; VECCHI, Roberto (Orgs.). **Formas e mediações do trágico moderno**. Uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 1, n. 1, p. 41-54, 1998.

VORSAT, Ingrid. **Antígona e a tragédia ética da psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. Cosac&Naify. São Paulo, 2004.

ZINK, Sidney. The novel as a medium of modern tragedy. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 17, n. 2, p. 169-173, 1958.