UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Alessandra Lacerda da Silva

A poética de Domingos Pellegrini
Leitura de *As sete pragas*

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A poética de Domingos Pellegrini
Leitura de *As sete pragas*

Alessandra Lacerda da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

São Paulo
2016

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ariovaldo José Vidal, meu orientador, pela participação ativa e presente no processo de construção deste trabalho.

Aos professores que fizeram parte da minha banca de qualificação, professora Roberta Hernandez Alves e professor Jefferson Agostini Mello, pelas valiosas contribuições, críticas, análises e indicações bibliográficas que ajudaram a elaborar a dissertação.

Ao autor Domingos Pellegrini e sua esposa Dalva Pellegrini, pela hospitalidade, por conceder as entrevistas e consolidar esta pesquisa como um estudo concreto de literatura brasileira.

À minha família, principalmente meu irmão e melhor amigo Sergio Ferraz Lacerda, que sempre me acolheu nos momentos de angústia; aos amigos, pelo incentivo e compreensão nos momentos em que tive que estar ausente; e especialmente, ao meu marido Mike Koehne pelo amor, companheirismo, paciência, apoio nos períodos de dúvidas, e por sempre ter acreditado nas minhas capacidades em todos os momentos.

RESUMO

A seguinte dissertação tem por objetivo apresentar um estudo a respeito do autor Domingos Pellegrini e sua poética no contexto da literatura dos anos de 1970 no Brasil. Parte dos propósitos da pesquisa é levantar e analisar os percursos de construção da linguagem, os recursos literários utilizados e os temas escolhidos pelo autor.

Para isso, tem-se como objeto de trabalho o livro *As sete pragas* (1979) e, por meio da utilização da teoria literária baseada nos conceitos elaborados, principalmente, por Antonio Candido, com os quais se analisa os contos e novelas do livro, procura-se sistematizar a poética do autor e, ao mesmo tempo, apresentá-lo literariamente como um escritor da década de 1970.

Além da introdução, a pesquisa está organizada em três capítulos orientados de acordo com os principais temas implicados na obra, revendo a organização do livro que dispõe as narrativas em uma divisão de gêneros literários, ou seja, três contos e três novelas.

Este trabalho, no entanto, reorganiza as narrativas em dois novos conjuntos, em função dos seguintes temas: o primeiro, a respeito do feminino, como representação dos lugares e espaços sociais ocupados ou negados à mulher em *As sete pragas*; o segundo, sobre relações de poder configuradas por meio dos espaços ocupados pelo masculino no percurso das narrativas, que se reproduzem nos enredos e nas personagens como forma de representação simbólica do sistema capitalista subdesenvolvido, criando uma unidade com o primeiro capítulo; e por fim, o terceiro, sobre dois momentos da obra do autor, correspondendo às duas edições do livro mencionado (1979 e 2007), tendo como referência as entrevistas concedidas para esta dissertação, reproduzidas no anexo, bem como as alterações ocorridas na segunda edição.

Palavras-chave: Domingos Pellegrini, *As sete pragas*, anos 1970, personagem feminina, relações de poder.

ABSTRACT

The following essay aims to present a study about the author Domingos Pellegrini and his poetics in the context of the 1970s literature in Brazil. Part of the research purpose is to raise and analyze the language construction of his work, the literary devices used and themes chosen by the author.

For this, the focus is on the book *As sete pragas* (1979) and, through the use of literary theory based on concepts elaborated mainly by Antonio Candido to help analyze the short stories and *nouvelles* in the book. It thereby seeks to systematize the poetics of the author and, at the same time, present him as a literary writer of the 1970s.

Besides the introduction, the research is organized into three chapters corresponding to the main themes. The book is organized by a division of genres, three short stories and three *nouvelles*, and this work reorganizes these narratives into two groups based on these themes: the first is about the power configuration of the female character in *As sete pragas*; the second, on other power relations, configured through the space occupied by men in the course of the narratives as a symbolic representation of the late capitalist system in Brazil; and finally, the third presents a comment about two moments of the author's work (1979 and 2007), by making reference to the interview for this thesis, which is reproduced in the Annex.

Keywords: Domingos Pellegrini, *As sete pragas*, 1970's, female character, power relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: FEMININO – UMA DEFINIÇÃO PARA AS <i>SETE PRAGAS</i>	16
1. LEITURA DE “500 CERVEJAS”	17
2. LEITURA DE “VIDA NOVA”	26
3. LEITURA DE “CONHECIMENTO DE ALICE”	40
4. FEMININO – UMA DEFINIÇÃO PARA AS <i>SETE PRAGAS</i>	54
CAPÍTULO II: ESPAÇOS DO MASCULINO EM AS <i>SETE PRAGAS</i>	66
1. LEITURA DE “OUTROS TEMPOS”	67
2. LEITURA DE “NEGÓCIOS DE FAMÍLIA”	73
3. LEITURA DE “AS SETE PRAGAS”	82
4. ESPAÇOS DO MASCULINO EM AS <i>SETE PRAGAS</i>	101
CAPÍTULO III: O AUTOR E SUA OBRA	109
1. COMPARAÇÃO ENTRE 1979 E 2007	110
2. O QUE ACONTECEU?	127
BIBLIOGRAFIA	134
ANEXO I: ENTREVISTA 1 – RESPOSTAS ENVIADAS POR DOMINGOS PELLEGRINI	139
ANEXO II: ENTREVISTA 2 – GRAVADA EM VÍDEO COM DOMINGOS PELLEGRINI E TRANSCRITA PARA A DISSERTAÇÃO	155

INTRODUÇÃO

Os anos de 1970 instauraram um período de elaboração cultural de profunda crítica social no Brasil por meio de diferentes possibilidades de manifestação artística. Configurou-se como um período histórico e político capaz de fundamentar temas que estabeleciam identificação com o próprio tempo e capaz também de influenciar até a contemporaneidade. Sob uma perspectiva específica da literatura, constituiu uma geração de autores que deram respostas à dureza do militarismo e que, para além da reprodução da crítica já estabelecida, muitos produziram um modo singular do fazer literário engendrando de forma nova mecanismos poéticos já conhecidos.

A poética de Domingos Pellegrini é a materialização das características desse período, optando por temas que destrincham os relacionamentos humanos, expondo-os à sombra das dificuldades de acesso aos bens materiais, apresentando a miséria que ultrapassa o limite dos objetos, concebendo personagens e simbologias opostas e, ao mesmo tempo, paralelas no complexo movimento das configurações sociais, tudo isso a partir de uma composição linguística propositadamente simples.

O procedimento de análise terá como princípio um movimento dialético de leitura entre texto e contexto, pesquisando e analisando os conflitos da narrativa que são consequência desse movimento, procurando analisar as tensões internas da obra, tendo por princípio o procedimento da redução estrutural dos elementos externos a ela, conforme Antonio Candido:

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contacto com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. (CANDIDO, 1993, p. 9).

Personagens submersos na alienação, sem consciência de classe e do seu papel social no capitalismo, espaços em que a repetição de ações é similar ao ritmo de máquinas em uma fábrica, enredo que conta histórias ordinárias e momentos de vida meramente cotidianos do mundo do trabalho, sem glamour e sem grandes aventuras. Estes são os elementos estruturais dos contos e novelas em *As sete pragas*.

Esses elementos que são externos ao processo narrativo, por assim dizer, da arte literária, na verdade constituem um fio condutor importante para desvendar os significados implícitos na narrativa, à medida que fazem parte intrínseca da estrutura dos contos e novelas.

Por meio da composição das ações, do tempo, espaços e personagens, observaremos a configuração das tensões que impulsionam o paralelismo entre esses elementos nas diferentes narrativas. Cada conto ou novela nos apresenta um plano narrativo que constitui algumas ações dramáticas que vão concatenando dialeticamente a unidade do texto.

Domingos Pellegrini escreveu boa parte de sua prosa nesse período de 1970, tendo reeditado alguns de seus livros; o autor segue escrevendo prosa e poesia curta e tem concentrado sua atenção em composições para jovens e em seus haicais. Por compreender que a obra de Pellegrini, mesmo a escrita dos anos 2000 em diante, relaciona-se e resgata fortemente sua poética dos anos 1970, neste trabalho é feita a escolha por analisar uma de suas obras, *As sete pragas*, publicada em 1979 e reeditada em 2007. Todas as citações necessárias para a análise serão retiradas das edições apontadas na bibliografia do trabalho.

A perspectiva da investigação é construir um olhar crítico a respeito da poética de Domingos Pellegrini por meio da análise interpretativa do livro, vendo em cada narrativa sua estrutura, procedimentos narrativos e a matéria social nela implicada. Além disso, parte integrante, mas não principal, da pesquisa será traçar uma possibilidade de percurso de análise das razões pelas quais esse livro foi modificado na sua reedição de 2007, no sentido de entender quais foram essas mudanças e o que motivou o autor a fazê-las.

Tendo como ponto de partida conceituações vindas da teoria literária sustentadas por uma perspectiva de relação entre literatura e contexto

histórico, social e político, e afastando-se da ideia de neutralidade das escolhas estéticas feitas pelo autor, a leitura aproxima-se de um tipo de análise crítica que resulta em uma possível correlação entre elementos externos à obra com os significados e aspectos que constituem o texto literário, entendendo que se trata de um todo indissolúvel.

Os temas que surgem na obra de Pellegrini dialogam com o contexto histórico dos anos de 1970, assim como do período atual que, por um lado, conserva especificidades da década de 70, mas por outro toca sensivelmente em demandas do nosso tempo, da contemporaneidade.

Um desses temas, que será tomado aqui como parte da análise em *As sete pragas*, é o feminino: primeiro, por se destacar tanto nos contos quanto nas novelas e, segundo, por representar criticamente a oposição interna nos mesmos contos e novelas ao *status quo* que atribui o poder “naturalmente” ao homem. Assim, o trabalho vai apresentar a conceituação desse tema no percurso de elaboração interpretativa dos contos “500 cervejas”, “Vida nova” e da novela “Conhecimento de Alice”, por meio da análise de cada um dos textos para, em seguida, configurar os paralelismos entre essas narrativas.

Partindo desse tema específico chegaremos à unidade com o seu oposto, ao considerar os espaços de domínio do masculino, em que a mulher praticamente está ausente: da configuração do *status quo* abusivo e violento da ditadura militar até as relações de poder dentro dos espaços familiares, como decorrência dos mecanismos do autoritarismo vivido no universo do público e do privado.

Nesse sentido, *As sete pragas* retoma formas de expressão e apresenta essa temática do poder de modo a nos fazer rememorar aspectos da literatura brasileira do realismo de 1930, visto que se constrói criticamente uma representação simbólica do patriarcalismo e coronelismo agora no Sul do país, com a violência brutal da formação do capitalismo subdesenvolvido e das relações políticas dentro das instituições de poder, pautadas por favoritismos e apropriação privada dos bens públicos.

Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e outros grandes autores trouxeram essa temática em suas obras; o que se percebe em Domingos Pellegrini é a evidente continuidade desses autores em sua poética

e suas escolhas mais amplas, pois assim como outros autores seus contemporâneos, Pellegrini desdobra-se em configurar suas obras sustentando-se nos clássicos de nossa literatura de 1930, mas buscando sua própria forma de desenvolver a escrita e seus temas.

Para melhor pormenorizar o desenvolvimento da pesquisa, a dissertação está organizada em uma introdução e três capítulos, além da bibliografia do trabalho e as entrevistas nos anexos. Mais adiante, ainda nesta introdução, será feito um esboço biográfico e bibliográfico de Domingos Pellegrini, no sentido de apresentar o autor e posicioná-lo no conjunto da literatura brasileira dos anos de 1970 e após esse período.

No primeiro capítulo será feito o levantamento e a análise interpretativa, dos contos “500 cervejas”, “Vida nova” e da novela “Conhecimento de Alice”. Como dito, o fio condutor será o tema da configuração do poder no que se refere às personagens femininas, o que supõe uma definição do feminino na obra de Pellegrini, em consonância com o constructo do sujeito feminino na década de 1970; por fim, desenvolve-se um comentário entre os possíveis paralelismos e oposições, tanto em relação aos personagens quanto ao enredo dos contos e novela.

O segundo capítulo seguirá com a perspectiva do tema das relações de poder em *As sete pragas*, agora sob o aspecto da ocupação dos espaços da narrativa pelo masculino, no âmbito do poder político, social e econômico, dos quais a mulher está ausente. Para isso será feita a leitura crítica do conto “Outros tempos” e das novelas “Negócios de família” e “As sete pragas”. Aqui, parte do debate anterior sobre o feminino na obra de Pellegrini será retomada e analisada, especialmente na novela que dá título ao livro.

De passagem serão aproximados alguns aspectos do personagem Paulo Honório de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, com outros do protagonista Aziz Farah, da novela-título com a perspectiva de sugerir que há um desejo épico na poética de Pellegrini, que tenta explicar o Brasil no contexto da formação de um capitalismo marcado por contradições aberrantes.

Já no terceiro capítulo, será desenvolvida uma análise mais ampla sobre o autor e seu processo de composição literária, com base nas

entrevistas concedidas para esta dissertação. Ainda no terceiro capítulo, será possível tecer alguma comparação entre a edição de 1979 e a de 2007 do livro em questão, com o intuito de demonstrar o que mudou e apontar algumas sugestões sobre qual a razão das mudanças, por meio do percurso de leitura crítica tanto dos contos quanto das novelas, confrontando alguns elementos entre as edições, vendo as alterações de procedimentos retóricos e literários de uma versão para outra.

Finalmente, a bibliografia do trabalho, que contém não somente a teoria que fundamenta a pesquisa, mas também todas as obras produzidas e reeditadas por Domingos Pellegrini, além dos anexos, o registro das entrevistas concedidas pelo autor.

Um olhar crítico para As sete pragas

Pellegrini expõe sua obra dentro de um universo de hierarquias e tensões desenvolvidas em torno do que deve ser a literatura no contexto da ditadura militar. Isso significa estabelecer algumas mediações, já que, objetivamente, processo industrial, instituição dos centros urbanos, das multidões lutando pela sobrevivência, formação de um proletariado em oposição à burguesia existirão tardiamente e de forma conservadora no Brasil.

Para representar essas condições, o autor utiliza a descrição e a narração ao apresentar cenas e personagens. Em *As sete pragas* demonstra negatividade no processo de construção da narrativa, dos personagens, dos espaços e das cenas, o que configura uma perspectiva de integração dos elementos literários, concomitantemente ratificando uma posição de esquerda, mas não panfletária e ingênua.

Não cabe aqui uma visão esquemática da literatura, que determina tipos de narrativas, enquadrando-as em categorias dualistas, por exemplo, classificando-as como estruturas simples ou complexas. O fato é que a análise interpretativa deve considerar os fundamentos que compõem o discurso literário e, nesse sentido, retirar do extrato textual as características que

constituem o modo de ser daquela obra, numa perspectiva tanto explícita quanto implícita.

Assim sendo, construir um olhar que se queira dialético acerca da poética de Pellegrini significa entender o movimento de apreensão e compreensão do mundo objetivo do seu tempo, ou seja, a realidade como algo existente fora da consciência e a consciência formada pela realidade.

Domingos Pellegrini surge no momento em que o conto brasileiro vive seu auge nos anos de 1960 e 1970, cuja expansão marca também a entrada de novos autores na produção desse gênero, principalmente em decorrência do golpe militar de 1964, que trouxe uma necessidade de expor problemáticas de forma urgente.

Conforme descreve Antonio Hohlfeldt em *Conto brasileiro contemporâneo* a respeito do trabalho do autor, a realidade é parte integral de sua escrita, justamente no sentido de potencializar a combinação entre arte literária e um posicionamento social crítico e ativo:

A bebida, o bar, um universo marcado por tipos que raramente possuem empregos contínuos, sob o influxo das transformações macro-estruturais provocadas pela introdução da moderna tecnologia na área rural, compõe o pano de fundo para as ações que Domingos Pellegrini Jr. fixa em seus contos.
[...] é um dos mais lúcidos e fortes depoimentos em torno da marginalização rural, da migração camponesa, da transformação das mini-propriedades em latifúndios marcados pela desagregação familiar. (HOHLFELDT, 1988, p. 191)

Domingos Pellegrini é um dos vários autores que souberam articular a forma do conto (e novela) com a temática daquelas décadas. Ainda que a partir de temas supostamente ordinários, soube concatenar elementos literários fundamentais para configurar sua crítica social, por meio de personagens representantes da miséria brasileira e humana.

“Vida nova” é um bom exemplo dessa perspectiva adotada pelo autor, em que as condições de existência dos personagens giram em torno da vida precária e marginal que os conduz, pragmaticamente, à expulsão do *status* de humanos, sendo caracterizados por atributos de animalização.

A obra *As sete pragas* na sua totalidade, tanto os três contos como as três novelas, estabelece um padrão de seleção dos temas, mas mais importante do que as escolhas é a abordagem e o processo de construção de

uma determinada perspectiva de elaboração literária, que tem como objetivo romper com certas convencionalidades sociais e artísticas, o que se estende também a outros autores do período.

Ao apresentar personagens simples, que representam símbolos complexos, Pellegrini constrói imagens de ruptura com o *status quo* de vários aspectos da realidade social brasileira, tanto do período de 1970 quanto daqueles que permanecem semelhantes até hoje.

No mesmo "Vida nova", a situação sexual da mulher aparece como representação de um período de emancipação da sexualidade feminina. O conto se passa no contexto dos anos de 1970 e 1980, ao mesmo tempo descrevendo um tipo de atitude feminina que se confronta com aspectos do mundo de hoje.

O processo de relações interpessoais pressupõe o processo histórico de exploração inerente ao sistema capitalista, ao mostrar a formação dos personagens dentro do percurso de construção da narrativa e seu enredo.

A obra de Domingos Pellegrini e seu percurso

Nascido em julho de 1949 em Londrina (PR), filho de pai barbeiro e mãe dona de pensão, Pellegrini desde a infância demonstrou interesse por narrativas, o que o conduziu a um caminho voltado à literatura, com uma obra hoje extensa, considerando-se todos os gêneros; seu interesse estendeu-se também à reflexão sobre a literatura, formando-se em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 1972, e especializando-se em Teoria da Literatura na Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 1974.

Pellegrini é vencedor de importantes prêmios de literatura: em 1970 e 1974 recebeu o prêmio Fernando Chinaglia II da União Brasileira de Escritores (UBE); em 1977 o prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal, e também em 1977 o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro (CBL).

Com referência às formas literárias, Pellegrini é muito versátil: produziu crônicas, contos, romances, biografias e poesia, despontando porém

majoritariamente como um autor de prosas curtas – crônicas, contos e novelas –, no total produzindo dezesseis obras entre os anos de 1970 e 2000, sendo que a maioria concentra-se entre 1970 e 1980 como, por exemplo, *O homem vermelho*, vencedor do prêmio Jabuti em 1977, e mais tarde (2007) republicado com uma abordagem modificada dos temas, da construção dos personagens e do uso da linguagem.

Já na década de 1990, centra o foco na produção de romances e poesia como, por exemplo, os poemas de *Haicaipiras* e *Quadrais* (1994), e romances como *Questão de honra* (1996) e *Terra vermelha* (1998). A partir desse período e seguindo para os anos 2000, o autor produz prosa e poesia voltada ao público juvenil, além de reeditar alguns de seus livros e escrever a biografia de Paulo Leminski, posta à disposição na internet.

Além de escritor que produziu uma obra com mais de trinta livros – entre narrativas infanto-juvenis, coletâneas de contos, novelas, romances e outros - o autor também trabalhou como jornalista e publicitário durante vários anos escrevendo para revistas; Domingos Pellegrini continua escrevendo até hoje, e sua perspectiva neste momento é dar continuidade aos trabalhos em prosa voltados aos jovens, bem como continuar a escrever poesia.

Sua literatura, não diferente de sua postura política, traz consigo a análise de um mundo conturbado e uma nítida necessidade de revolução, de transformação, pelo menos nas obras originais dos anos de 1970. A concretização desse desejo revolucionário se faz na constituição das personagens, nos temas escolhidos, no foco direcionado a cada um desses temas, numa linguagem intencionalmente marcada pelo universo popular.

Um dos elementos de grande importância no processo de constituição do autor é a sua compreensão do feminino. Para além da descrição indignada a respeito da condição de vida miserável baseada na exploração imposta pelo capital, que se utiliza das diferenças para dominar com maior eficiência, Pellegrini passou a se apropriar de um certo feminismo, o que possibilitou ao autor dar poder às personagens mulheres de suas obras como, por exemplo, no romance *Herança de Maria* (2011), ou mesmo nos contos e novelas na reedição de *As sete pragas*.

Partindo da edição de 1979 para uma breve comparação com a reedição de 2007, estaremos, de certo modo, diante de dois autores: um Pellegrini no

auge de suas convicções político-sociais, e um outro que passou a rever suas posições comunistas. Portanto, a perspectiva aqui é também trazer à tona essa análise de como a contemporaneidade e seus acontecimentos, transformações histórico-sociais e, sobretudo, econômicas conduzem a literatura de Domingos Pellegrini para uma diretriz mais voltada ao didático e educativo, e menos denunciativa, o que torna perceptível um processo de adequação ao mundo construído hoje, e que fundamenta uma determinada forma de se pensar e fazer literatura.

A configuração da obra de Domingos Pellegrini pode ser sistematizada em períodos que representam as mudanças no processo de produção literária por parte do autor; ou seja, nas décadas de 1970 e 1980 tem-se um tipo de escrita marcada por um engajamento político militante, com perspectivas concretas a respeito da luta de classes e das correlações de forças no jogo do poder entre capitalismo e socialismo stalinista.

Mais tarde, nos anos de 1990 e 2000, especialmente com as reedições de livros escritos no período anterior, transforma-se, torna-se menos militante político e mais “humanístico”, baseando-se no que o autor chama de “princípios éticos ancestrais, todos em ‘ade’: honestidade, qualidade (de produtos e serviços), bondade ou fraternidade, sinceridade, verdade (o que os políticos menos praticam), produtividade, clareza, criatividade, diversidade” (ver entrevista anexa na dissertação); tal afirmação vem acompanhada de certa repulsa pela esquerda, bem como de posicionamentos polêmicos acerca do regime militar que marcou o Brasil por 21 anos.

CAPÍTULO I

FEMININO – UMA DEFINIÇÃO PARA AS *SETE PRAGAS*

LEITURA DE “500 CERVEJAS”

O conto “500 cervejas” apresenta a jornada de vida de um casal. A narrativa desenvolve o percurso com a descrição dos personagens, os acontecimentos do cotidiano e o desencadeamento da distância que se estabelece entre eles. Essa trajetória evidencia um processo de decadência do relacionamento que, a partir de uma voz narrativa solidária à personagem feminina, demonstra como acontece a degradação do casamento.

No conto, o casal representa um tipo de relacionamento que reproduz a lógica do *status quo* entre os gêneros masculino e feminino nos moldes tradicionais e, por meio de uma narrativa concisa, expõe essas oposições no espaço que configuram personagens da classe trabalhadora; isso orienta nosso olhar para uma composição social e econômica que estabelece a cada um o seu espaço, na disposição entre público e privado.

Ele é caminhoneiro, ela é dona de casa. As características individuais dos personagens dialogam e até mesmo são conduzidas por essa estrutura social, no sentido de opor um personagem ao outro. Nessa oposição há contradições, especialmente a respeito do personagem masculino, o que significa maior complexidade na construção dos personagens criando uma perspectiva não maniqueísta.

O encadeamento de motivos que formam a temática em “500 cervejas” constitui-se a partir dos sumários narrativos que são formados pelo verbo no imperfeito e das cenas que se constituem por meio dos verbos que marcam as ações no perfeito, resultando na caracterização de personagens desinteressantes e imersos em uma vida conjugal que passa por um processo de decadência até chegar à destruição.

A sexualidade é o motivo que abre a narrativa, demonstrando o tema da oposição entre o caminhoneiro e a dona de casa. Ele é bruto, mas ela forma-se nesse processo de entender o outro; ela aprende como ele é:

Ele tinha um jeito bruto de beijar, amassando a boca, os pelos do bigode entrando no nariz dela, e de repente afastava arrancando a boca, como se tivesse beijando contra a vontade – e ficava ofegando porque não tinha respirado. Assim os beijos dele eram curtos, estúpidos. Com o tempo ela aprendeu que ele era grosso feito um toco mas tinha suas coisas; chorava disfarçado no cinema e, na cama, depois de tudo, beijava ela na nuca, como se agradecesse. (p. 11).

O espaço da narrativa expressa a interioridade dos personagens; o desejo de uma vida melhor, e mesmo o desejo sexual, é reativado no percurso da narrativa nos espaços especialmente criados pela personagem feminina, apresentando, desse modo, a disparidade entre o caminhoneiro e a dona de casa, no que se refere à complexidade afetiva.

Logo no início da narrativa, a caracterização dos personagens nos demonstra essas diferenças. Ela é apresentada de forma mais humanizada e afetuosa, inclusive sexualmente: “Ela beijou a língua dele assim fora da boca, esticada no ar” (p. 11). O caminhoneiro é apresentado mediante a sua rudeza, no entanto as contradições são colocadas em evidência, confirmando que o contexto social o brutaliza.

Há a sugestão de certa densidade – de forma verossímil nesse enredo – na elaboração do personagem masculino, visto que, se por um lado “Ele tinha um jeito bruto de beijar” (p. 11), por outro “chorava disfarçado no cinema e, na cama depois de tudo, beijava ela na nuca, como se agradecesse, e ficava com a boca ali até dormir.” (p. 11).

Essa contradição é parte do processo de construção dos espaços que expressam a complexidade da narrativa, muito mais do que os personagens, ou seja, os espaços e objetos representam a humanização ausente no protagonista e pouco desenvolvida na dona de casa. Desse modo, o espaço da casa e as ações no início do conto simbolizam certo dinamismo e harmonia na vida do casal.

Quando ela “ia esquentar um arroz, fritar ovo” (p. 12) e “ele passava a mão nas coxas dela” (p. 12) significa que a rotina ainda não destruiu a relação. Além disso, as viagens do caminhoneiro ainda não são fatores de decadência da relação; a ausência do marido é lembrada pelo objeto cerveja, apenas uma,

que indica que ela o espera: “bebia uma cerveja que ela sempre deixava na geladeira esperando ele voltar” (p. 12).

A rotina do casal e as ausências do marido passam a ser índice de distanciamento e decadência da relação após o nascimento do filho e, especialmente, com o processo de deterioração do corpo dela, sugerindo dois planos de análise, o primeiro como uma simbologia representativa do esfacelamento do casamento e o segundo como a representação do corpo feminino, que expressa o desgaste do trabalho doméstico e, ao mesmo tempo, representa o distanciamento do homem, reforçando a relação tradicional de culpa e vergonha em relação ao próprio corpo:

Com quatro anos o moleque ia buscar cerveja quando ele chegava; agora tomava as duas da geladeira e mandava trazer mais duas. (p. 14)

E ficava olhando para a perna dela de short – como é que em tão pouco tempo tinha enchido de varizes? Ela percebeu, passou a usar calça comprida; mas inventou umas blusas que deixavam um pedaço da barriga de fora. (p.15)

Não usava mais aquelas blusinhas de barriga de fora, mas agora a barriga aparecia por causa da blusa levantada pra não molhar no tanque. Era uma barriga com estrias, e o umbigo dela que antes era uma laranjinha, agora estava afundado no meio duma banha que tremia conforme ela andava atrás de panela, Bombril e vinagre. (p. 17)

Na verdade, o tédio passa a ser parte constituinte da relação. Ela, cada vez mais solitária dentro do ambiente doméstico, ficando com os afazeres domésticos e cuidados com o filho, e ele sai para o trabalho; nesse sentido a monotonia adentra inclusive a vida sexual do casal, o que é significativamente impactante, especialmente para ela, que fracassa ao aproximar-se:

Mas agora ele chegava e às vezes queria comer, às vezes não queria, ela zanzava de short pela cozinha, ele passava a mão uma vez, só pra dizer que passava [...].

Depois ele tornava a dormir, ela afastava o cabelo da nuca e deitava esperando; mas ele já dormia de barriga pra cima; ela ficava passando a unha na nuca e acendia um cigarro. Só fumava nessas horas, de noite, pensando nele, com ele ali perto ou então na estrada. De manhã ele viu o cinzeiro – Deu de fumar desde quando? – e ela

nem se lembrou, só disse que fumava pouco, quando se achava sozinha demais. (p. 13-14)

A solidão impõe à dona de casa a busca por motivos de existência, então cria situações de mudança do ambiente justamente para materializar seu desejo e, aos poucos, a presença ou ausência do caminhoneiro passa a ter o mesmo nível de importância.

As tentativas de aproximação afetiva provocadas pela personagem cada vez menos têm efeito, e a indiferença por parte dele só aumenta: “ela já tinha esquecido da última vez que foram num cinema e ficaram de braço dado” (p. 15). E quando ela diz que não poderia mais ter filhos, a cena a apresenta de forma fragilizada, simbolicamente esperando algum afeto ou solidariedade:

la subindo no caminhão, ela veio atrás de camisola; fazia um friozinho, ela encorujada: O médico disse que eu avariei as trompas. Ficou esperando ele perguntar, dizer alguma coisa. Ele mexendo numa corda da carroceria, desatou o nó e tornou a amarrar bem esticada, o encerado até rangeu. Ela falou A gente não vai mais ter filho. Ele falou tá bom, montou no caminhão e virou a esquina com as luzes acesas, verdes, brancas, vermelhas. (p. 17)

Na estrutura de ação da narrativa, esse é o momento em que acontece a concretização da mudança da personagem feminina, no sentido de agir diante da indiferença, e por meio de linguagem sutil, a personagem feminina cresce no enredo, na medida em que aos poucos preenche o vazio com mais ações para criar alguma existência para si. Assim a personagem feminina sente-se isolada e tenta introduzir novas experiências em seu cotidiano como forma de retirar-se do tédio, mas a tensão provinda da falta de vigor e a estagnação na relação não geram conflito, mas distanciamento, aprofundando a oposição entre os personagens.

Na chave da humanização, a personagem feminina consegue agregar à sua busca o fato de que tem a habilidade da comunicação, não somente por ler, mas também por ter contato com a vizinha, tentando inclusive efetivar contato com o companheiro, que apenas responde sem muito interesse, não estabelecendo uma relação de comunicação mais humana:

Depois deu mania de ver fotonovela, lia uma porção, trocava com uma vizinha que também trocava com outra vizinha, e assim ela tinha o que ler o mês todo; às vezes lia revistas desbeijadas, os horóscopos riscados a caneta roxa, as receitas recortadas.

e perguntava: Como foi. Foi, ele dizia. Não furou pneu? Ele dizia que sim ou que não, às vezes só resmungava. Não deu prisão-de-ventre? Um pouco, ele dizia, e ia sentar na frente da televisão que ela pediu de aniversário. (p. 14)

Ela passa a ouvir rádio, ler fotonovela. Objetivamente, pode-se perceber os processos sutis de mudança na personagem feminina a partir do adentramento do tédio no relacionamento, materializado no motivo do cigarro como forma de distração da monotonia; e quanto mais a relação entra em declínio, mais ela fuma: “agora ela fumava um maço e meio por dia” (p. 17), ou seja, o cigarro é também metáfora dessa mudança.

A unidade estrutural do conto “500 cervejas” está construída de modo que a tensão entre interno e externo materializa-se na posição que os personagens ocupam na narrativa; concomitantemente, privado e público simbolizam os papéis sociais atribuídos a cada um deles.

O enredo é marcado por uma localização temporal e espacial na forma da constituição de uma família, ou seja, acentua-se o aspecto interiorano, não campesino, mas não necessariamente urbano, em uma ambientação tradicionalista na relação com o matrimônio.

A voz narrativa em terceira pessoa solidariza-se com a personagem feminina e, portanto, acompanha mais de perto o cotidiano da personagem dona de casa e quando ambos estão no mesmo espaço. Devido a esse recurso tem-se a dimensão da distância entre as características que compõem uma e outra.

Reproduzindo no conjunto do enredo a lógica do *status quo*, de que o homem trabalha fora de casa remuneradamente para prover o sustento da família, e a mulher permanece em casa garantindo o bem-estar familiar, a tensão sistêmica interna se estabelece no sentido de aprofundar a distância entre as personagens.

Esses espaços acentuam e localizam o externo como o local de poder e de disputa de poder dominado pelo masculino e, paralelamente, o interno, doméstico, imposto ao feminino é o ambiente do cuidado da resignação. A personagem feminina, quase imperceptivelmente, expõe essa oposição, na medida em que tenta usar a palavra para existir.

A linguagem é uma das formas na qual os personagens distanciam-se e configuram-se como indivíduos e como casal que vive a decadência do casamento, assim há um desenvolvimento que avança e regride no que se refere ao relacionamento do casal.

A partir da imagem do pé de maracujá, apresentando a simbologia da vida por meio da palavra, visto que ela pede a ele que plante o maracujá, “a gente precisa de um caramanchão, plantar aí um pé de maracujá” (p. 13), como forma de efetivar seu desejo de uma convivência melhor, simbolizando sua vontade de humanizar-se. Do mesmo modo se dá a representação da opulência natural do caramanchão, inclusive é possível aproximar essa imagem de grandeza natural à fertilidade, à virilidade e à sexualidade ativa do casal nessas primeiras cenas do conto, o início do casamento.

Com o percurso de decadência na convivência afetiva e sexual do casal, tem-se o processo regressivo e inclusive destrutivo da planta, que, além de não florescer mais, começa a destruir o telhado da casa apontando para uma deterioração na vida do casal: “Um dia ela disse que o pé de maracujá já estava trepando na asa, erguendo telha, ele falou Vou podar. Não podou.” (p. 15). Não há mais interesse afetivo e sexual, há o distanciamento inicialmente dele, mas logo seguido por ela e a sugestão de que há outros parceiros sexuais entre eles.

Outro motivo que configura o tema da sexualidade ou uma inicial emancipação sexual como característica de humanização feminina é a imagem do abajur, que a princípio ilumina o quarto com uma luz suave azulada. Ela, mais uma vez, é quem introduz para a vida do casal essa suavidade sensual, por meio da modificação do espaço, construindo uma forma de representação objetiva de seus afetos, constituindo uma tentativa de ativar os sentidos do marido e chamar a atenção dele para os seus desejos de afetividade e

sexualidade. Essa simbologia do abajur é apresentada em seguida na forma de falência do casamento, o objeto já está quebrado e o filho brinca com ele:

Ela arranhou um abajurzinho azul claro, botou do lado da cama; ele chegava, ela acendia o abajur, ficava uma penumbra azulzinha. Pra dar mais gosto, inventou de fritar ovo com toucinho. (p. 13)

O moleque foi, voltou, pegou um abajur quebrado pra brincar lá fora. (p. 17)

A narrativa não descreve mais esse fracasso da tentativa da personagem, na forma de discussão entre o casal ou ela claramente reclamando do afastamento do marido, inclusive não é necessário, visto que simplesmente a imagem que se segue da criança brincando com o objeto já destruído denota o insucesso de seu esforço, ou seja, o mote do objeto quebrado nos leva ao tema do casamento arruinado.

Todo o processo de construção das imagens e motivos no conto nos conduz até a temática das personagens femininas em *As sete pragas* no sentido de desenvolver um movimento de progressão na configuração tanto das imagens quanto do feminino nos contos e novela.

Esse primeiro conto nos apresenta o que seria a imagem primitiva de uma mulher que ainda está presa às normas e regras que opõem diametralmente o feminino e o masculino, apresentando a formação de uma sociedade sustentada por valores patriarcais que subjagam as mulheres e as situam em um determinado espaço de silêncio e aceitação.

Utilizando o recurso da generalidade, os personagens são chamados de “ele”, “ela”, assim como o filho é primeiro chamado de “a criança”, depois “o menino” e, por fim, “o moleque”; tal procedimento não impossibilita a definição social deles, mais precisamente dos dois amantes.

Do ponto de vista do constructo do feminino, a narrativa representa a faceta conservadora da divisão sexual dos papéis sociais. No entanto, a decomposição do conto no nível de significação mais profunda, a partir do campo semântico, constitui a personagem feminina de maneira oposta à masculina, sendo a mulher mais sofisticada do que o homem, apesar das

contradições que se apresentam na formação do caminhoneiro, pois ele é bruto, mas tenta como pode responder às demandas dela por um espaço mais harmonioso no lar.

Do início ao fim, a definição da personagem feminina se dá por verbos que a aproxima muito mais de particularidades humanas um tanto mais elaboradas – “ela aprendeu”; “como ela nunca pensou”; “ela deu de ouvir”; “ela inventava” etc. – do que aquelas que apontam as características do personagem masculino, demonstrando brutalidade – “ele era grosso feito um toco”; “então ele não pegou mais o menino” etc.

O título hiperbólico “500 cervejas” é a simbologia da rotina desgastante que transformou o relacionamento, visto que uma cerveja, no início do conto, já simbolizava um limite. Portanto, para estabelecer um paralelismo entre os dois personagens é necessário perceber a significação dos objetos: enquanto ela aumenta o número de cigarros, ele progressivamente faz o mesmo com a cerveja: “E bebia uma cerveja”; “e bebia duas cervejas”; “agora tomava as duas da geladeira e mandava trazer mais duas”; “Tomou cinco cervejas”; “mandou o moleque buscar meia dúzia de cervejas”.

E quando não há mais cerveja na geladeira, se estabelece a representação do último símbolo no âmbito da transformação da personagem feminina, no que se refere à sexualidade, com o enredo demonstrando que ela já não está envolvida no relacionamento. Ao final haverá a sugestão de que existe relacionamento extraconjugal por parte dela.

Então tá bom, ele falou, e viu que pela primeira vez não tinha cerveja na geladeira. Por que? Esqueci, ela falou, e foi fumar na janela; meio-dia em ponto, três mecânicos saíam duma oficina ali perto, passavam na frente da casa e um passava olhando pra ela. (p. 17)

No conto “500 cervejas”, pode-se ler, como forma de síntese, os primeiros indícios da crítica à situação de anulação da mulher, mas a personagem central ainda não tem forças para enfrentar a opressão, não compreende tal situação como opressiva, durante toda a narrativa ela não sai da casa, a sua configuração acontece por meio da negatividade de um realismo crítico.

Em um segundo plano, tem-se o marido que, da mesma maneira, segue cumprindo as demandas do seu gênero masculino à sombra da construção social representada de forma profundamente estereotipada: ele trabalha, é o provedor e mantém a família nas rédeas. As contradições que também o formam são parte fundamental da crítica que se desenvolve no percurso do enredo e da apresentação dos personagens.

LEITURA DE “VIDA NOVA”

O conto “Vida nova” narra a trajetória da protagonista Ivete, uma jovem mulher trabalhadora que mora com sua mãe em uma vila construída sobre o soterramento de um lixão. A cidade não é urbanizada integralmente, dividindo espaço com um cafezal. A sugestão é de que campo e cidade apresentam-se de forma conflituosa e contraditória, característica essa que dissemina uma tensão generalizada na narrativa.

Ivete trabalha em uma loja de departamentos e saberemos, já na primeira cena do conto, que a moça está mudando do setor onde trabalha para a seção de cosméticos. O narrador nos apresenta um ambiente de trabalho caótico e exploratório, vivido pelas 140 moças que se esgotam dia e noite, especialmente no período de final de ano, do Natal.

Ivete tem um namorado, Agenor, que trabalha na montagem de um parque de diversões. Casar-se com ele é uma vontade necessária para ela que usa, até o momento em que cede às investidas do namorado, a virgindade como moeda de troca para ter a possibilidade de garantir a realização desse compromisso.

A protagonista não tem muita experiência de vida, menos ainda alguém que possa orientá-la. A mãe assume um papel secundário, praticamente como vítima das circunstâncias em que nasceu, não tendo grande influência na vida da filha. Assim, Ivete aconselha-se com a colega de trabalho Norma que, ao contrário de Ivete, utiliza-se da esperteza, materializada na sexualidade, para ter pequenas conquistas, como caronas até a sua casa.

Apesar de Norma tê-la aconselhado a respeito do uso da pílula anticoncepcional, e mesmo tendo-lhe fornecido algumas, os atos culminam numa gravidez não planejada e não desejada. O que deverá resultar mais tarde na desilusão com o trabalho na seção de cosméticos, já que há a sugestão de que, assim como acontece com as demais funcionárias que engravidam, ela deverá ser demitida.

Na cena final, tem-se Ivete e a mãe em uma conversa patética, na qual Ivete revela a gravidez e a certeza de que Agenor não estará ao seu lado, reproduzindo o ciclo do qual desde sempre fez parte: filha de mãe sem pai, terá o mesmo destino da mãe.

Mesmo com um enredo de fácil entendimento, as complexidades do conto serão apresentadas a partir da análise dos elementos de sua estrutura interna e as tensões que constituem a narrativa.

A estrutura do conto: destino cíclico

O enredo de “Vida nova” desenvolve-se em um tempo correspondente aos momentos anterior, durante e após o período de Natal nos espaços em que Ivete experimentará os acontecimentos de sua vida: a loja onde trabalha exaustivamente e ocupa o lugar simbólico social da mulher trabalhadora; o cafezal onde pratica sexo com Agenor e, posteriormente, com Geraldo, simbolizando por um lado a reificação do seu corpo e de seu desejo e, por outro, a expressão de sua sexualidade e ímpeto feminino em busca de prazer físico; por fim, a casa onde mora com a mãe, símbolo do seu destino como mulher trabalhadora.

As tensões internas do conto podem ser sistematizadas em quatro unidades de significação e de exposição dos conflitos, que estruturam o conto, havendo uma articulação entre os planos do tempo, ação e espaço: 1. Ivete e Agenor; 2. Ivete e os espaços do campo e cidade; 3. Ivete e Geraldo; e 4. Ivete e a mãe. Dentro dessa unidade, as ações repetem-se submetidas à rotina de Ivete e, ao mesmo tempo, sofrendo alterações.

Concomitantemente, constitui-se a posição do narrador, dos personagens e, em especial, da protagonista, que apesar de reproduzir a condição de vida de sua mãe, é levada, no entanto, a um processo de mudança apresentada por meio de sua sexualidade, constituindo uma alteração de comportamento.

1. Ivete e Agenor

O conto começa com um diálogo entre a protagonista e o namorado; o narrador não atribui aos personagens Ivete e Agenor qualidades ou qualquer outro aspecto como, por exemplo, a respeito de suas aparências, suas complexidades psíquicas, suas concepções e visões de mundo; no entanto descreve as características dos objetos criando um paralelismo entre as ações dos personagens e os espaços em que se desenvolve o enredo.

Esse procedimento de construção do narrador significa justamente ampliar o máximo possível a percepção para as experiências vividas pelos personagens, explorando de forma intensa e ao mesmo tempo distanciada suas ações, com o mínimo de traços psíquicos, a fim de expor a negatividade em todo o percurso de vida dos personagens, configurando, portanto, um processo narrativo e de descrição de forma dialética.

Ivete está no caminho do trabalho para casa, junto com Agenor e revela ao namorado a mudança de setor na loja:

Ivete passou a roleta, falou. Fui pra seção de cosméticos. Agenor perguntou – Vai ganhar mais? – e ela não respondeu direito, só disse Quem sabe dá pra tirar um batom, algum desodorante. (p. 29)

Nessa cena de abertura, apresenta-se a primeira tensão da narrativa que, na verdade, vai desencadear todas as demais, visto que no trecho está contido um indício de falsa ascensão social da protagonista, uma suposta independência econômica, que gera um conflito com Agenor.

O namorado não demonstra muito interesse, a não ser pela possibilidade de o salário dela aumentar. Agenor tem o interesse também bastante evidente em praticar sexo com a namorada, mesmo sabendo que ela pensa em casar-se primeiramente, antes de consumir o ato.

Pode-se perceber que há um entrecruzamento das duas demandas de vida da protagonista: casar-se e ascender socialmente, a segunda simbolizada pela mudança de setor na loja.

No entanto, a protagonista não tem o entendimento dessas demandas de vida, uma vez que não tem consciência de sua condição de classe, apenas vive sem grandes reflexões sobre seus propósitos, anseios e perspectivas de vida, está imersa na alienação de sua condição de mulher pobre trabalhadora e, nesse sentido, o narrador cumpre um papel importante ao orientar nosso olhar para essas modestas ambições.

Essas demandas serão narradas por meio da negatividade, na medida em que as aspirações da protagonista apresentam-se como ilusões que serão destruídas: a primeira desilusão é o casamento, pois, após muito insistir, Agenor consegue convencer Ivete e ambos praticam sexo no cafezal, ou seja, sua única moeda de troca não tem mais valor.

A configuração do personagem Agenor obedece a uma determinada concepção ou tipo de comportamento masculino; por assim dizer, ele simboliza um impulso de dominação do macho sobre a fêmea, na medida em que o parceiro a questiona sobre o salário, sem apresentar qualquer empatia pela suposta ascensão social conquistada por Ivete. Há nesse sentido a destruição da expectativa, da ilusão de melhoria de vida.

Além dessa primeira caracterização do personagem Agenor, é possível perceber também que o narrador faz uma escolha de não ignorar a relação dialética entre o feito da protagonista em mudar de setor na loja, representando uma frágil ascensão social, e a imagem metafórica da “seção de cosmético”, que pode tanto ser lida como estar diante do belo quanto, ao mesmo tempo, da falsa realidade, já materializada no comportamento de Agenor, que tem interesse apenas no valor do dinheiro dessa suposta conquista.

A primeira reação de Ivete é evasiva, em seguida, não fala sobre o dinheiro, mas sobre os objetos que podem ser consumidos, o que aponta para a construção de uma personagem que tem como característica fundamental a alienação, pois é levada pelo meio em que vive sem consciência crítica e objetiva da sua própria realidade, o que nos revela o contrário de grandes perspectivas de mudança; antes, demonstra uma postura estática.

Ivete e Agenor continuam o trajeto na presença da hostilidade exercida pelo espaço. Ambos estão submetidos a essa situação, mas é Ivete quem sofrerá efetivamente a opressão, inclusive por parte de seu parceiro que, abruptamente, volta a questioná-la sobre o dinheiro, mesmo já tendo obtido a

resposta anteriormente: “Agenor tornou a perguntar se ela ia ganhar mais, Ivete foi responder, tossiu”. (p. 29)

A sensação de certo desconcerto por parte de Ivete é claramente expressa; no entanto, Agenor insiste com insensibilidade, o que o torna incapaz de perceber que Ivete acredita ter alcançado, ainda que modestamente, um novo espaço social.

Há aqui uma sugestão de que os mesmos atributos brutais do ônibus e da rua se propagam ao personagem Agenor, ou seja, processos de coisificação aos quais os personagens estão socialmente submetidos.

Essa sugestão perpassa pela construção dos personagens junto aos ambientes descritos, as ações praticadas, a composição de suas características e o próprio enredo, relacionando-se diretamente numa condição de extensão.

Quando finalmente Ivete e Agenor descem do ônibus, segue-se mais uma sequência de cenas, representada pelo segundo espaço de tensão, o cafezal. É ainda na rua que Agenor inicia a sua empreitada para a conquista do ato sexual que, a princípio, é negado por Ivete: “Ele abraçou o pescoço dela, enfiou a mão na blusa pela frente, ela puxou pra fora, parou com as mãos na cintura: – Você vai viajar de novo, né?”. (p. 30)

É importante analisar a sequência de cenas no espaço da rua e principalmente do cafezal, onde os atos sexuais vão acontecer e qual a posição que o narrador ocupa: mais uma vez há um distanciamento, na medida em que a descrição situa tanto os atos quanto os personagens relacionando-se de forma abrupta e animalizada. Porém, o narrador conduz a narrativa em um sentido em que a exteriorização de algum juízo de valor, seja de solidariedade a algum dos personagens, seja de denúncia do processo de coisificação, é omitida, quase como se quisesse incomodar e reivindicasse do leitor alguma atitude.

O narrador expõe a tensão na narrativa entre Agenor e Ivete materializada no ato sexual, assim como a imposição do desejo do homem sobre o da mulher, dado que a protagonista tinha a intenção de casar-se antes de consumir o ato:

– Só se a gente desmanchar o trato. Ela olhou bem pra ele:
– Depois você casa, Agenor?
Ele tirou os peitos dela pra fora. Ela sentiu que ele crescia na mão dela. – Caso.
Ela afastou um passo, desceu a calcinha até as canelas. Ele foi, suspendeu ela pela cintura, deixou sentada em cima da peroba; aí tirou uma sandália dela, depois a outra, puxou a calcinha pelos pés. Ela deitou de comprido no tronco, ele foi por cima; a casca da peroba machucava as costas dela. A cachorrada endoidou latindo; a lua rompia uma nuvem. (p. 32)

Durante o percurso da narrativa, as ações da protagonista sugerem uma determinada dimensão de sua sexualidade e desejo, que por um lado demonstra certo alinhamento com o seu tempo, mas por outro ainda está presa aos preceitos de dominação, imbuídos na miséria material, que não a deixam conquistar plenamente sua emancipação sexual.

Portanto, a oposição entre Ivete e Agenor chega ao ápice com a consumação do ato sexual. No entanto, a partir desse momento da narrativa, a protagonista inicia o seu transcurso de mudança, havendo aqui a sugestão de percepção por parte dela de que não conseguirá conquistar do namorado o casamento, assumindo, portanto, uma atitude sexualmente ativa, mesmo diante do fato de que o processo de coisificação de sua sexualidade repete-se mais tarde no relacionamento com Geraldo, irmão de uma colega de trabalho.

2. Ivete e os espaços do campo e cidade

O espaço do trabalho em que Ivete está inserida apresenta o contexto de contradição entre desenvolvimento material e impossibilidade de melhoria da vida social, gerada pela condição histórica, marcada economicamente pelo processo de expansão da produção de bens de consumo interno e politicamente pela ditadura militar, ou seja, havia no período vários conglomerados de lojas e consumo exasperado e, ao mesmo tempo, uma massa de trabalhadores que não tinham os seus direitos trabalhistas e sociais básicos garantidos.

Ivete existe socialmente na medida em que ocupa o espaço urbano da loja como trabalhadora. Simbolicamente a característica existencial da protagonista está localizada nos meandros da venda de sua força de trabalho, o que configura o espaço do papel social cumprido como mulher trabalhadora, e do acesso limitado aos bens de consumo e à cidade.

Ao mesmo tempo, o cafezal também é um espaço que define a protagonista; nesse caso existe uma dimensão muito mais individual e íntima, já que é por meio de sua sexualidade. Aqui a representação é do campo, melhor dizendo, da não urbanização; há uma correlação desigual entre cidade e campo: o primeiro, excessivo no que se refere ao acesso aos recursos materiais, ao passo que o segundo, escasso, mas ambos produzindo um efeito de brutalidade.

Os cenários estendem-se às características e ações dos personagens e, ao mesmo tempo, descrevem a passagem do espaço rural para o urbano. É justamente nessa contradição entre a loja e o cafezal que Ivete é configurada, sua figura refletindo suas ações, por um lado, a repetição de um cotidiano submerso na alienação e, por outro, a busca pela sobrevivência, tudo imerso em negatividade.

Ainda dentro da primeira cena (próximo do espaço rural), apresenta-se o processo de coisificação dos personagens – não podem sequer conversar – e suas ações, uma vez que a descrição expande a imagem do espaço aos personagens:

O lotação deu um tranco quando o asfalto acabou, a lataria desandou numa tremedeira com tudo quanto era porca repicando; a estrada era empedrada na subida do morro. Naquele trecho não se conversava; foram apertando os dentes naquela batedeira, até que na lombada de repente o ônibus amansou igual um bicho; começava a descida – agora era a poeira. (p. 29)

Há uma tensão subjacente aqui que confere ao conto, no geral, uma potência crítica elementar para a literatura; trata-se da urbanização tardia, sem planejamento e ainda misturada a características do campo, visto que a protagonista trabalha em um conglomerado comercial, mas o caminho para

casa apresenta a violência da inconsistente urbanização que, consequentemente, brutaliza os personagens.

O espaço narrativo construído serve como denúncia a uma condição de existência de absoluta precariedade; como exemplo tem-se a casa em que Ivete e sua mãe moram e que fica sobre um lixão perto do cafezal, metonimicamente representando o espaço social concedido a elas, mulheres trabalhadoras, em um capitalismo subdesenvolvido.

Como exemplo da técnica que torna o espaço significativo da personagem, a sequência da cena seguinte descreve uma mulher e três crianças, uma de colo e outras duas mais velhas, todas com dificuldade para descer do ônibus:

Uma dona puxou a cigarra, ficaram engulindo pó enquanto a dona descia com uma criança de colo e dois guris. Vai, peste! – ela empurrou o maiorzinho, ele desceu trocando pé, quase cai, ela empurrou o menor e o de colo desatou a chorar. [...] o motorista engatou e arrancou levantando tanto pó que a mulher lá fora segurou numa cerca e ficou esperando pra enxergar de novo. (p. 29)

A brutalidade exercida pela mulher contra as crianças, que podemos entender como uma mãe e seus filhos, é parte da extensão da violência do espaço projetada no personagem. E não se trata de coincidência o fato de a personagem central dessa cena ser uma mulher, uma vez que Ivete, como mulher protagonista do conto, centraliza os processos opressivos da realidade e do espaço onde ambas vivem.

Constitui-se novamente a metonímia do patriarcalismo na cena da mulher com as crianças, na medida em que o abandono por parte do parceiro é dado concreto e a responsabilidade em cuidar da prole é da mulher; inclusive, é possível fazer uma leitura de que esse será o futuro de Ivete: abandonada na condição de mulher trabalhadora pobre com seus filhos.

O próximo segmento descreve o novo espaço de trabalho de Ivete – a seção de cosméticos. Aqui há um conjunto de parágrafos em que é narrado o cotidiano, num ambiente que “fervilha”, com a agitação configurando um processo de alienação.

As trabalhadoras chegam ao nível da exaustão física e mental: “Meio-dia na seção de embrulhos uma desmaiou. [...] Estavam zonzas.” (p. 37). Sofrem diferentes formas de assédio por parte dos fiscais, desde a imposição de ordens de poder superior, até o constrangimento sexual, sendo desprovidas dos direitos básicos do trabalhador, como alimentar-se, descansar, tudo para garantir as vendas: “Ele falou Demorou muito [...] ela retrucou Nem dez minutos, ele segurou na perna dela pra sair agachado.” (p. 38).

A escolha do vocabulário designa sucessivamente o abuso em nome do lucro, descrevendo com precisão o cenário de um capitalismo selvagem, tudo configurando imagens que reificam as trabalhadoras como parte de um maquinário em pleno funcionamento que as desumaniza:

[...] as pernas latejando; entrou no depósito, uma dúzia de homens rasgavam caixas, arrebatavam caixotes a marteladas. Espremidas num canto, as moças mastigavam. [...] olhou as outras comendo agoniadas, mordeu e mal mastigou, engoliu [...]. (p. 38)

3. *Ivete e Geraldo*

Com traços do naturalismo, a narrativa demonstra concretamente que Ivete está imersa em uma realidade de violência objetiva e subjetiva, no entanto, a personagem reivindica o seu direito ao desejo sexual, apesar da imposição do poder por parte de Agenor. O narrador constrói uma imagem da personagem protagonista que aponta para a busca de alguma independência ou autonomia sobre o seu prazer sexual:

Quando ela sentiu as coxas melecando, beijou o pescoço dele repetindo Agenor, Agenor, com uma voz calma e cansada – mas ele afastou se abotoando.
–Não senhor – ela falou – agora é minha vez. (p. 31)

As imagens construídas apresentam a violência e imposição do desejo de Agenor sobre o de Ivete; nesse sentido, a violência de um desejo sobre o outro, ou seja, o interesse do sexo versus o casamento.

A sexualidade exerce a função de imposição, por um lado, com o desejo do personagem masculino e, por outro, de reivindicação do direito ao

prazer por parte de Ivete, evidenciando a situação de opressão imposta à protagonista. Assim, a cena pode servir como metonímia da condição feminina, nesse contexto da literatura dos anos de 1970.

Mais tarde na narrativa verificamos que acontece o mesmo jogo de imposição e reivindicação, quando Ivete se relaciona com Geraldo, irmão de uma colega de trabalho, que reproduz a mesma lógica de Agenor em colocar o seu desejo sobre o dela, inclusive com certo desprezo pela postura sexualmente ativa da protagonista. E, da mesma maneira, ela tenta reivindicar o seu direito ao prazer: “Quando ele levantou, ela falou Fica mais que eu não gozei – mas ele fechou o zíper num golpe. Cuspiu.” (p. 41).

Os quatro trechos seguintes mostram um encadeamento de cenas diretas e indiretas que dão início a um movimento de transformação da protagonista; não há mediações que transmitam a ideia de condenação moral, mas sim de ampliação da vivência pessoal. Esse processo é um resultado que vem a partir das experiências sexuais, mas também do relacionamento de amizade com Norma.

A oposição entre experiência e in experiência coloca Norma e Ivete em um plano diagonal que, apesar das diferenças entre ambas as personagens, estabelece uma correlação e cruzamento entre as ações das duas, na medida em que a protagonista tem, de forma inconsciente, Norma como o seu paradigma, referência. Nesse sentido a esperteza de uma passa a interferir na outra, que aos poucos começa a perceber a necessidade de se posicionar no jogo das relações.

A construção das personagens femininas constitui-se a partir das imagens simbólicas que perpassam pelos espaços: a casa com a mãe, a loja com Norma. A casa pode ser entendida como a estagnação, a aceitação da condição estabelecida historicamente; já a loja (o ambiente de trabalho), a ação, a tentativa de articular-se para ter uma condição de existência diferente da que foi imposta.

Ivete transita entre esses ambientes transformando-se e, mesmo que fragilmente, assumindo uma autonomia que a faz posicionar-se, como a de ter relações sexuais, usar pílula e trabalhar na seção de cosméticos; ela entende que isso pode significar ascensão social, alguma mudança positiva na vida.

Norma apresenta a Ivete suas táticas para conquistar pequenas vitórias, sendo que o uso da sexualidade é a forma mais eficiente que a personagem encontra:

No outro dia Norma explicou que pílula era pra tomar todo dia. Não podia descuidar. Vendeu uma caixinha pra Ivete – Depois você arranja receita, compra na farmácia. Piscou: Ou então faz amizade com algum farmacêutico. (p. 35)

A relação de amizade entre Ivete e Norma traz consequências à protagonista, visto que de algum modo Ivete dá continuidade ao seu processo modesto de transformação, o que estabelece uma possibilidade de perspectiva de que seu destino pode ser diferente do de sua mãe.

O percurso da narrativa prova que não haverá grandes diferenças entre o futuro da protagonista e o de sua mãe, no entanto estaremos diante de uma personagem que se modificou devido aos acontecimentos objetivos que a transformaram.

Nesse sentido, a malandragem de Norma é por um lado uma forma de escapismo da miséria social e econômica em que está submetida e, por outro, serve como manutenção da opressão, com uma atitude de acomodação à iniquidade e exploração sofrida. Essa imagem pode ser lida como uma metonímia das situações de vida brasileira, não somente no enunciado do período de 1970, mas também da contemporaneidade.

A correlação entre os acontecimentos da vida pessoal da protagonista e os do mundo do trabalho resultaram na elaboração de uma personagem que agora possui características um tanto mais complexas.

Essa elaboração perpassa pelo posicionamento do narrador que organiza a narrativa de modo a configurar as mudanças, fazendo o mesmo movimento no que se refere a Norma ao demonstrar o seu ponto de vista sobre o mundo do trabalho.

Por meio do discurso direto, o narrador passa a voz narrativa a Norma, procedimento que permite visualizar que entre a situação de trabalho anterior e a atual, efetivamente, não há muitas diferenças – eventualmente elas têm a permissão de sentar-se (p. 33) – e, nesse sentido, a percepção do espaço dá

prossequimento à violência física e psicológica que o meio exerce contra as trabalhadoras.

Já dotada de alguma experiência, Ivete sabe que para tentar garantir a presença do namorado deve usar o sexo como barganha; nesse momento da narrativa, o casamento já não se apresenta como uma alternativa concreta, visto que a moeda de troca – virgindade – já não é mais válida e o namorado se mostra evasivo em relação ao assunto, no entanto Ivete insiste em reivindicar a sua demanda:

Ele foi abraçar, ela afastou.
– Quero falar do casamento.
Ele acendeu um cigarro: Vou ver se guardo um dinheiro todo mês.
– A gente tinha é que marcar uma data.
Ele demorava pra responder, tragava uma vez, duas: Tem que fazer um pé-de-meia primeiro. (p. 35)

4. Ivete e a mãe

A casa é o último espaço desses segmentos do conto. Após o primeiro ato sexual de sua vida, a protagonista se lava, prefere ir dormir sem comer, para não acordar a mãe e, sozinha, vai para a cama. Além da imagem da miséria material, pode ser lido um símbolo da solidão, do abandono e da primeira grande desilusão: “Deitou e ficou mirando a escuridão; um galo cantou, e nenhum respondeu.” (p. 33)

A última descrição elaborada sobre o espaço da casa demonstra a capacidade do autor em manipular a linguagem e organizar os elementos linguísticos de tal modo que se pode verificar a correlação entre os objetos e os atos da personagem em um processo de desencadeamento da imagem do ambiente através dos cinco sentidos humanos.

Apresenta, desse modo, um jogo de palavras que despertará o tato, a visão, o olfato, o paladar e, por fim, a audição. Pode-se ver que há um processo de construção que se pauta por um enredo simples, mas com sutilezas complexas no manuseio das palavras:

Em casa, ela abriu a porta e entrou *apalpando* no escuro. [...] e mosquitos no teto, nas paredes. A mãe tinha pendurado folhas de mamona; não resolvia. O *fedor* sufocava.
[...] Destampou o prato na cozinha, *jantou frio*. Falou pra mãe na escuridão do quarto – Me acorda às sete – e não *ouviu* um resmungo, nada; mas às sete em ponto foi sacudida. (p. 36, grifos meus).

Agora, ao voltar para casa já no segmento final, Ivete tem certeza de que o resultado da tentativa de se casar se frustra e não chegará a lugar algum. Ela já sabe que está só e o que lhe restará será tentar viver sua história como possível.

Os últimos parágrafos do conto constituem-se da descrição patética e solidária entre Ivete e sua mãe, em que ambas concluem que Ivete não terá nenhum apoio de Agenor para criar o filho. O final, brutalmente realista no sentido de descrever a realidade dessas mulheres sem nenhuma possibilidade de ter esperança no futuro, é uma visão compreensível com as expectativas do período em questão, os anos de 1970:

Melhor que ele fique pra lá, nega. Quem dá valor em mulher é a mulher mesmo.
A cidade pipocava de rojões. O ônibus passou buzinando, o motorista sozinho com o cobrador.
Feliz ano novo, nega.
Feliz ano novo, mãe. (p. 43)

A construção da personagem Ivete e o seu percurso sugerem uma dinâmica evolutiva se comparada com a dona de casa do conto “500 cervejas”, o que não significa um rompimento com as demandas estereotipadas do papel social imposto às mulheres. Essa evolução caracteriza-se no sentido de configurar o mundo do trabalho – remunerado, ou seja, não doméstico – como uma possibilidade de posicionar-se no mundo.

Esse segundo conto posiciona a personagem de forma central, constituindo, ainda que de forma precária, um espaço social em que o poder de decisão é um pouco maior. Apesar de o casamento representar para ela uma

saída de uma condição de solidão, ela tem uma vida sexual ativa sem ser casada e tenta dar vazão aos seus desejos sexuais.

Nesse sentido, aproxima-se de uma postura mais independente, porém o fato de trabalhar é o elemento crucial de crescimento da personagem em comparação com a primeira; e assim rompe a barreira do espaço da casa e torna-se nítida a passagem histórica entre um tipo de mulher e outro.

LEITURA DE “CONHECIMENTO DE ALICE”

A novela “Conhecimento de Alice” é essencialmente uma estória de amor, entretanto está muito distante de ser uma narrativa convencional, em que há encontros e desencontros nos caminhos da vida e, por fim, culmina-se na união do casal que consegue dispor suas existências em comunhão, ou em um fim triste ou trágico, que provoca a impossibilidade da concretização do romance, ocorrendo, então, o desfecho da aventura.

Trata-se, na verdade, de um amor representado por personagens que buscam satisfazer desejos objetivos e subjetivos, mas simboliza um tipo de amor que está muito mais interessado em emancipar, em libertar e, a partir dessas características, produz o efeito de desenvolvimento de aspectos de humanidade fundamentais aos personagens.

O narrador em primeira pessoa nos apresenta como conheceu Alice, conta que em uma festa popular que aconteceria durante uma semana, uma quermesse, desesperado para encontrar um banheiro, esbarra e derruba Alice no chão, não se importa com o ocorrido e continua a sua procura. Depois de aliviado, do modo como foi possível, encontra novamente Alice, uma amiga e um rapaz. Este questiona o narrador sobre a trombada que deu em Alice minutos antes e, sem ter a chance de responder, é atingido por uma pancada desferida pelo rapaz, sente apenas o sangue escorrendo e vai embora.

Na noite seguinte, ele reaparece na festa com o propósito de revanche contra o rapaz e conta com a ajuda de Moacir, um amigo, caso o rapaz não esteja sozinho. Logo em seguida, eles veem Alice, a madame, conforme ele a intitula, a amiga intitulada a vesguinha, mas o rapaz não as acompanha desta vez, então todos se sentam juntos. Moacir rapidamente se envolve com a vesguinha, nesse momento o rapaz chega e questiona Alice se há algum problema, o narrador faz alguns cálculos rápidos: o rapaz era muito maior do que ele imaginava, sua cerveja estava bem geladinha, então decide não enfrentar, mas é Alice que resolve o problema e diz ao rapaz que está tudo bem, que ele podia ir embora.

A construção da unidade de sentido em “Conhecimento de Alice” perpassa pelo desenvolvimento do relacionamento entre o narrador e a personagem Alice, ao mesmo tempo em que constrói a essência dos significados internos no enredo da novela e da constituição dos personagens.

A sequência narrativa que se segue descreve encadeamentos de cenas que detalham o percurso de conquista sexual por parte de Moacir sobre a vesguinha e do narrador sobre Alice. Os dois casais representam a constituição de um contraste, ou seja, Moacir e a vesguinha podem ser lidos como um par caricato em relação a Alice e o narrador, apresentados, de certo modo, mais seriamente na narrativa.

Há nesse processo de elaboração do enredo a duplicidade, que forma as características de um a partir do outro, portanto a novela estrutura-se de forma superior ao próprio enredo. O que configura a essência emancipacionista de Alice é justamente a correlação entre ela e as demais personagens femininas, e o mesmo acontece com o narrador em comparação aos demais personagens masculinos.

Entre o primeiro casal, não há grandes rodeios no que se refere aos desejos dos personagens: “O Moacir e a vesguinha já estavam testa com testa.” (p. 49), já o segundo casal envolve-se, a princípio, em gracejos que demonstram carinho e certa timidez, mas a atmosfera sexual já é apresentada, de certo modo explícita por parte dele e de forma suave por parte dela:

De vez em quando eu dava uma olhada de lado, comecei a reparar naquelas pintinhas que ela tem no rosto; e naquele tempo ela usava o cabelo meio pra trás, aparecia a orelha e eu sempre fui tarado pra chupar uma orelhinha. Acontecia qualquer barulho do meu lado, ela olhava muito interessada pra poder olhar pra mim. Ai ela pôs a mão em cima da mesa e ficou mexendo num buraco da toalha, enfiando e tirando o dedo do buraco, de modo que eu fui bicando a cerveja de golinho em golinho, e cada vez deixava o copo mais perto da mão dela. (p. 50)

Quando os casais conseguem alguma privacidade, representado objetivamente por espaços públicos, primeiro na rua, em seguida pelo cinema e finalmente em um bar, a liberação das vontades sexuais é posta em prática, e apesar da postura conservadora dos homens, que acreditam estar no controle

dos jogos sexuais, na verdade vesguinha e Alice apropriam-se de suas vontades.

Na rua, elas delimitam até onde vão chegar com as brincadeiras, no cinema, apesar de Moacir não estar mais presente, vesguinha envolve-se com outro rapaz que se senta ao lado dela: “Em cinco minutos estava se agarrando, o cara amassando os peitinhos dela.” (p. 52) e o narrador incide com os jogos sexuais; por fim, no bar, eles falam das mulheres como se tivessem absoluto controle da situação, no entanto Alice domina os jogos sexuais e o desconhecido casa-se e tem filhos com vesguinha.

(...) – Comeu?

– Vai ser preciso dar um papo nela primeiro.

Andou um tempo pensando, depois garantiu: – Mas vou comer.

Acabaram casando no civil e no religioso depois de uns dois anos; outro dia vi os dois passando na rua, ela mais gordinha com uma menina no colo, ele empurrando um carrinho de nenê.

Obstinado em concretizar o ato sexual, os dois próximos fragmentos descrevem o empenho do narrador, mas Alice o interrompe e vai para casa. De algum modo, há a sugestão de que ela percebe que, talvez, a intenção do rapaz era apenas a de satisfazer seus desejos e ela se retira dessa situação.

Somente depois de algum tempo eles se reencontram e finalmente concretizam o ato sexual, entretanto, apesar da iniciativa ter surgido novamente por parte dele, ela participa ativamente tanto da decisão de efetivar a relação sexual quanto em concordar em usar o quarto do avô, que faleceu, e mesmo com medo e dor ela permite: “Ela falou baixinho – Vem duma vez. Entrei mais e ela falou com dor – Pode vir.” (p. 59)

O estudo das tensões internas do texto nos revela a dualidade entre masculino e feminino, não de forma passiva, mas sim de maneira dinâmica, pois inicialmente apresenta-se em um sentido em que o papel sexual masculino está exposto como o do macho dominante, em seguida e paralelamente, aponta para um processo de transformação dessa concepção. Aos poucos, a partir da linguagem e das ações das personagens, demonstra a apropriação feminina sobre sua sexualidade.

Mais um tempo se passa e ele precisa ir para Brasília servir ao exército, então eles têm a última relação sexual. Ele ficaria um ano por lá e prometeu que a escreveria, mas não escreveu, então depois de três meses ela escreve a ele e, a partir daí, ambos seguem caminhos diferentes.

Quando retorna depois um ano e depois de ter alguma vivência, o narrador reencontra Alice, e sua primeira pergunta foi: “Conheceu alguém?” e ela: “Conheci muita gente, (...)” (p. 61), ele tenta desconcertá-la e pergunta: “Na cama?” e ela responde “Na cama e fora da cama”. O diálogo seguinte aponta novamente uma postura de independência por parte de Alice, sua bolsa cai no chão e o seu contraceptivo também, ele pergunta: “Tomando pílula, é?” e ela “Precisa, né?” (p. 62).

Ele passa a trabalhar em diferentes lugares e assim esquece Alice depois de um mês ou dois. Quando a vê na rua, ela está com alguém, ele começa a se embriagar e ter relações com prostitutas, segue assim por um tempo, até que reencontra Moacir e, em mais uma bebedeira, o amigo revela que Alice esperou por ele durante todo o tempo em que estava no exército. Bêbado, a insultava e fingia que não se importava com a revelação feita pelo amigo, mas no dia seguinte lá estava ele na porta do trabalho de Alice.

É possível traçar um paralelismo entre os níveis de elaboração do percurso da narrativa, com os caminhos traçados pelos personagens, de acordo com a perspectiva de entender as suas transformações em decorrência do desenvolvimento em suas existências, a partir da tensão primordial a respeito da sexualidade e do mundo do trabalho, que os define de forma não necessariamente oposta, mas bastante diferente. Alice busca um trabalho que tenha algum significado para si, enquanto o narrador apenas trabalha.

Alice não trabalha mais no mesmo lugar, agora é telefonista. Ele tenta encontrá-la em todos os setores, até que por fim consegue e ela concorda em vê-lo. No encontro, ela confessa que as pílulas eram para eles pudessem continuar a ter relações quando ele voltasse, e que não tinha tido nenhuma relação sexual com outra pessoa até aquele primeiro encontro, mas depois teve. Ele, de algum modo submisso, fica quieto e ela segue para casa, ele permanece em uma lanchonete perto da casa de Alice, ela volta, o toma pela

mão e o conduz para o antigo quarto do avô; agora ela mora lá, eles passam várias noites juntos.

O comportamento de Alice agora é diferente, ela sabe exatamente o que quer no momento da relação sexual:

Ela agora gozava, gemia. Me beijava o peito. Eu começava a beijar na boca, ia descendo, e ela se contorcendo conforme eu descia; quando chegava lá, ela pedia aí, aí, aí. (p. 66)

Mais adiante:

Depois perguntei Gostou? Ela disse Não, mas agora é minha vez.
– Vez do que?
– De fazer o que *eu* tenho vontade.
E inventou uma porção de coisas. (p. 68)

O narrador passa a não ser mais assíduo em suas visitas, então ela resolve aproveitar sexualmente o máximo possível quando eles se encontravam e esclarece isso para ele, que sabia que ele desapareceria, portanto eles conquistam certa igualdade no momento do sexo.

Seguindo com a mesma conduta de estar presente quando queria e desaparecer quando conveniente, revê Alice em uma dessas idas e vindas. Ele diz durante o intercuro sexual que queria se casar, ela não reage como ele esperava, diz a ele que não quer ter filhos e que é consequência de casamento ter filhos e, portanto, não queria se casar, ela tinha outros interesses, estava preparando-se para tornar-se auxiliar de assistente social.

Os demais encontros eram puramente sexuais, o que não incomodava o casal, até o momento que passa a existir uma disputa sobre o controle do ato. Isso gera certa violência, ela então percebe que o relacionamento não é mais saudável e rompe.

Após um ano ele agora é caminhoneiro, por acaso a vê e conversam, passam um tempo juntos, mas ela está ocupada, precisa dar continuidade às suas tarefas e deve seguir para a aldeia de índios. Ele oferece uma carona e a conduz até a aldeia, ao se despedirem beijam-se, então ele resolve esperá-la e dorme no caminhão.

A narrativa é contada pelo narrador em primeira pessoa, que apresenta sua trajetória de vida, no entanto sua estória ganha alguma importância somente a partir da configuração da personagem Alice.

No primeiro parágrafo, ela é mencionada, primeiramente, e isso não é sem propósito. Estruturalmente, o início da narrativa conecta-se com o fim, a princípio em uma lembrança da personagem Alice, em virtude da sua função, seu trabalho como assistente social no final da novela e, em seguida, com a perspectiva futura de encontrá-la, como uma consequência ao percurso que traçou em sua vida e da relação com a personagem:

A gente num bar com chuva lá fora, entra um índio pedindo esmola, penso em Alice. Pra falar a verdade, tenho pensado nela demais, não vejo a hora.

Ao mesmo tempo o elemento estrutural do enredo e da composição dos personagens é o tema da sexualidade, paralelamente ao percurso que Alice segue enquanto mulher trabalhadora, visto que ela busca formar-se e trabalhar com temas que fazem sentido para sua vida, distanciando-se do narrador, que não faz nenhuma reflexão a respeito do que trabalha. Estabelece-se essa distância como característica fundamental, ou seja, essas são as principais tensões internas na narrativa, o que fomenta as escolhas linguísticas para o seu sistema de composição.

De repente, Alice surge dizendo que uma das índias estava em trabalho de parto e ela precisa ajudar. Nesse momento chegam com a índia e a colocam no caminhão, ele então dirige rumo à cidade, mas no meio do caminho decidem parar em um restaurante, onde haviam comido anteriormente, pois a índia não conseguiria chegar a tempo. Então o velho e uma outra índia começam o parto ali no banco do caminhão, mas o bebê morre, então eles retornam à aldeia já de noite.

O narrador a acompanha o tempo todo, por fim segue com ela para casa, ambos um tanto constrangidos, ela o questiona sobre amor e ele então percebe, pela primeira vez, que não sabia muito sobre o que é amor e se

envergonha, retorna a pergunta a ela, que diz que se relacionou com outras duas pessoas.

Chegam finalmente na casa dela, ela o convida para entrar, ele recusa, ela diz que o pai faleceu e não seria problema, o constrangimento aumenta, ela então segue rumo à porta e ele vai para a cabine do caminhão e, ao dar a partida, ela diz que ele foi o melhor. Nesse momento ele tem mais uma percepção, a de que precisa conhecer Alice.

Alice é apresentada a nós, a partir da ótica do narrador, o que significa que os elementos não narrados são objetos da análise também e para explicar, de forma mais compreensível, será feita aqui uma pequena subdivisão fundamentada no desenvolvimento e nas etapas do tema da sexualidade em torno dos personagens, utilizando a relação espaço/tempo e tendo como referência a partida do narrador para Brasília.

Desse modo, podemos organizar a análise da seguinte forma: a primeira etapa é o momento em que se conhecem, portanto antes da convocação para o exército, a segunda é enquanto o narrador está no exército e, depois de um ano, retorna: 1. Antes da primeira viagem; 2. Durante as viagens e após a última viagem.

1. Antes da primeira viagem

O narrador é construído por meio de uma linguagem bastante dinâmica. A coloquialidade e a simplicidade no uso das palavras trazem uma imagem de um personagem energético e inclusive é perceptível certo humor; “(...) meio encharcado de cerveja com estainhaguer, esteinheiger essa pinga alemã que eu não sei como se pronuncia, (...)” (p. 47), o que confere coerência na produção do personagem.

A descrição das ações faz o narrador se autoapresentar como um homem que precisa se estabelecer com os requisitos tradicionais masculinos, do machão, portanto se embriaga e quase se envolve em um confronto físico. O uso de serviços sexuais pagos é parte integrante de sua estória, contudo o

personagem vive as contradições que são reforçadas pela presença e pela ausência de Alice.

Quando se conhecem, Alice o salva da possibilidade de enfrentamento físico, assim como vesguinha pede com os olhos para que não haja problemas, o narrador acata e não se envolve em confusão, volta sua atenção à Alice, diferente do amigo Moacir que, de algum modo, queria se impor fisicamente e marcar seu território.

Os personagens Moacir, vesguinha e, posteriormente, o desconhecido com quem ela se casa passam a ter pouca ou nenhuma importância para a narrativa depois das primeiras cenas. Entende-se que esse recurso no sistema de composição do enredo, o fato de alguns personagens serem introduzidos e, em seguida, perdem espaço na história, pode ser interpretado como uma possibilidade de constituir a ambientação e, de certa maneira, formar o corpus para o processo narrativo.

Portanto, Alice e o narrador são os que de fato impulsionam a elaboração do enredo, seus procedimentos, seu desenvolvimento e desfecho. Nesse primeiro conjunto de cenas, apreendemos que o narrador foi construído na chave da possibilidade do aprendizado, e isso vai se materializar e se desenvolver a partir do relacionamento com Alice.

O primeiro contato com Alice rapidamente se revela dentro da figuração sexual, no entanto observamos a quebra da expectativa em relação ao comportamento de Alice, visto que nas primeiras cenas ela é apresentada a partir do estereótipo do papel feminino. O rompimento do esperado se dá justamente quando ela age e fala de forma explícita o que quer e gosta: “Ela encostou no muro e me pegou com as duas mãos no queixo, falou Você tem um jeito que eu gosto.” (p. 51), ou seja, estamos diante de uma personagem feminina que reflete sobre seus gostos e exterioriza-os, é importante lembrar que o narrador define Alice no conjunto da narrativa.

Ele a apelida de madame, o que evidencia um autoposicionamento de ironia e suposta inferioridade social, uma vez que ambos são pertencentes à classe social dos trabalhadores, mas essa é a maneira que o personagem encontra de localizá-la na narrativa objetivamente, que na verdade corresponde a um olhar subjetivo acerca de Alice.

Alice demonstra que não está submetida aos desejos do narrador, estabelece as suas vontades e impõe os seus limites, assim transgride o estatuto de objeto atribuído à mulher, ela está disposta a ter experiências com o próprio corpo, viver suas vontades sexuais:

(...) – A gente nem se conhece direito... – falou e me apertou (...) Te melequei, falei no ouvido dela. Não faz mal, ela falou – e ficou esfregando as coxas uma na outra, eu ali; e começou a perguntar Gostou? Hem, gostou? E esfregando.
Falei continua, e ela continuo, continuo. Aí fui de novo e até doeu. E depois ela: Gostou, gostou?
– E você, gostou?
– Não sei, ela falou. (p. 55)

Nos jogos sexuais, mesmo antes da concretização do ato em si, Alice pensa, reflete sobre o processo de constituição de sua própria sexualidade, a narrativa demonstra a aceção de construção da categoria de sujeito feminino, socialmente referenciado em sua postura de indivíduo sexualmente ativo, todos esses elementos são partes integrantes da formação da personagem.

O narrador, apesar de acreditar que está no controle tanto dos jogos sexuais quanto, posteriormente, do sexo entre eles, na verdade é apenas um instrumento no percurso de desenvolvimento da sexualidade de Alice:

Suspendi o vestido por trás; aí ela sentiu o negócio, perguntou O que você vai fazer? Falei Nada, e abaixei um pouco a calcinha. Que que você vai fazer? Nada. Abaixei mais, abri e tentei enfiar; ela afastou e virou de frente pra mim.
– Me leva pra casa. (...)
– Não agüento mais esfregação.
– Que que você quer?
– Enfiar.
Ela arrancou uma folha da trepadeira, ficou rasgando na mão.
– Me leva pra casa. (p. 56 e 57)

A cena é escrita de forma dinâmica, com o uso e a expressão de diversos estilos de discurso, do indireto, passa pelo discurso indireto livre até o diálogo em si entre os personagens, o que reafirma a imagem do movimento na configuração interna dos personagens.

Da mesma maneira, a disposição dos elementos no conjunto das cenas e diálogos reforça traços característicos dos personagens, distanciando-os, no sentido de elaborar as diferenças de ponto de vista de suas introspecções. A sugestão é que Alice está muito mais conectada com temas profundos, ao passo que o narrador quer apenas satisfazer seus desejos primários.

Essa oposição fica explícita na noite em que terão o primeiro intercuro sexual. Ela o leva ao quarto que era do avô, ele não se sensibiliza com a tristeza dela e parte para o ato, o que simboliza outra faceta da oposição esquemática entre feminino e masculino representado pelo diálogo no enredo: a mulher é sensível e o homem abrupto.

A desconstrução desse esquema terá início na segunda fase do relacionamento, o período em que ele está no exército e, posteriormente, quando retorna. Alice progride em várias facetas de sua trajetória, isso o coloca em uma situação de questionamentos, que é apresentada de forma indireta, uma vez que não narram seus movimentos internos.

2. Durante as viagens e após a última viagem

Alice, quando soube que o narrador viajaria para Brasília para servir o exército, imaginava e esperava que eles se corresponderiam, mas logo constatou que isso não vai acontecer. É aqui que veremos o ponto de virada no curso de vida de Alice.

Mesmo tendo o esperado e sofrido ao longo desse período: “Eu sabia que você não ia escrever. (...) Eu não esqueço você, mas não vou mais ficar lembrando de você. (...)” (p. 61), ela, de forma resiliente, dá continuidade à sua jornada.

Começa a trabalhar, passa a usar contraceptivo, sua perspectiva de mundo amplia-se, assim como suas vontades desabrocham, nos âmbitos de experiências ao seu redor. Sua evolução interior não é explicitamente descrita ou narrada, esse recurso de omissão é elaboradamente produzido, com o intuito de voltar nosso olhar para as ações do narrador, já que se adéqua, de certo modo, às mudanças pelas quais passaram Alice.

Esse paralelismo, na realidade, nos leva a entender as diferenças objetivas das escolhas feitas pelos personagens e, nesse sentido, posicioná-los dentro da estrutura mais abrangente da novela, o que significa analisar a unidade de sentido que envolve a sexualidade como um elemento figurativo de emancipação social e, ao mesmo tempo, de absorção de novas formas de entender a realidade, assim, nessa lógica, ser capaz de entender o movimento dialético de desenvolvimento e aprendizagem entre Alice e o narrador.

Os eventos na estória do narrador, durante e após o tempo em que viveu no exército, são corriqueiros e desinteressantes; indisciplina no quartel que o impediu de ter licença, algumas relações sexuais com uma mulher casada. Quando retorna à sua rotina fora do exército, volta a frequentar prostíbulos, perde noites se embriagando, segue com alguns empregos e sem grandes perspectivas. No entanto, suas reflexões passam por uma sutil mudança a partir do segundo encontro com Alice.

O narrador, ainda envolto pela postura do macho dominante, ao conversar com o amigo Moacir, que reencontra, tenta destruir a imagem de Alice, por meio de ofensas atribuídas às aventuras sexuais, que ele acredita que ela tenha tido.

Ele usa termos que, no português, referenciam-se à mulher de forma animalizada em razão de sua sexualidade, justamente por ela não aceitar, não se enquadrar nos padrões conservadores em que o homem corteja, domina e avança para o coito. Essas denominações expulsam a mulher, que vive livremente sua sexualidade, dos espaços sociais, ela passa à categoria de animal, o que não acontece com um homem: “(...) aquela vaca, (...) Aquela dona é uma vaca, é uma biscate, uma galinha. (...) É uma galinha. (...) Mas é uma galinha. (...)” (p. 64).

Todavia, as contradições que formam o personagem narrador fixam Alice em sua memória, assim a encontra novamente, e nesse momento se depara com uma nova mulher, uma mulher que se impõe sexualmente de forma veemente.

Define para si uma conduta em que se apropria singularmente de seu destino. No nível narrativo acontece uma extensão dialética do espaço público para o espaço privado, ou seja, simbolicamente a independência conquistada

por ela através do mundo do trabalho e dos estudos garantiu que a personagem alcançasse também total controle de seu corpo e de seu desejo.

Ele apenas a acompanha de vez em quando, tentando retomar o seu papel de dominação, a desafia, no sentido objetivo e subjetivo. Alice não se intimida e corresponde aos desafios no mesmo nível e às vezes o superando.

Objetivamente é tão ou mais ativa do que o narrador, obtém satisfação e completa seu desejo:

Eu enfiava um dedo hoje, amanhã ela pedia dois. (...)
Me pegava sem parar, me alisava com as unhas, (...)
Empurrei de leve a cabeça dela pra baixo, ela desceu. Perguntei
Você gosta? – ela respondeu com a boca cheia Hum-hum.
– Uma noite gozei e perguntei gozou? – ela: Duas vezes. Aí eu
sempre perguntava, e uma noite ela disse quatro vezes. (p. 67)

Subjetivamente, Alice tem controle de seus sentimentos, no sentido de não se surpreender ou se abalar com as ausências do narrador, consegue superá-las, dar continuidade às suas buscas, inclusive sexuais: “(...) ela fala Eu quero aproveitar, logo você não vai mais aparecer.” (p. 69).

Após algumas idas e vindas do narrador, e várias peripécias sexuais, inclusive homossexuais, ele retorna aos braços de Alice, e angustiado, “(...) como quem procura santo pra promessa. (...)” (p. 71), ele a pede em casamento durante o coito. Nesse momento, vemos o ápice da evolução de Alice, que, incomodada, revela que esse não é seu plano, ter filhos ou se casar. Surpreso e, de certo modo, com o ego ferido, já que para ele sem sombra de dúvidas toda mulher sonha em se casar e ter filhos, ele a questiona:

– Por que não?
– Por que não. Casar pra quê?
– Pensei que quisesse.
– Por que? Só por que sou mulher? (p. 71)

Comprova-se, com o diálogo acima, que a personagem apreendeu por meio de suas experiências que há uma determinada concepção a respeito de seu gênero, historicamente, socialmente e artificialmente delineada para garantir a oposição do masculino contra o feminino, delimitando e determinando os papéis sociais, de acordo com a divisão sexual social e que

exige da mulher uma postura de recolhimento ao lar, ao mundo privado e, consequentemente, de não interferência nos assuntos do mundo público.

A sistematização que compõe a tensão elementar na narrativa concatena-se diretamente com o encadeamento de ações descritas que resultaram no empoderamento de Alice sobre sua sexualidade, na medida em que se opõe aos preceitos estabelecidos a ela enquanto mulher, em uma sociedade essencialmente machista, simbolicamente, não querer ter filhos e não querer se casar expõe o enunciado de emancipação sexual que consequentemente produz o efeito de conquista social.

Confuso, o narrador não entende os motivos de Alice, especialmente quando ela conta seus planos de estudar e se tornar assistente social, então ele usa a sexualidade para calá-la. Ironicamente, a liberdade sexual é a metáfora da voz libertadora de Alice: “Aí eu fui de língua nela por baixo, porque sabia que assim ela calava a boca.” (p. 71).

No próximo parágrafo, o narrador exterioriza sua confusão e ao mesmo tempo indignação comparando-se com Alice. Aqui o nível de representação de sujeitos sociais torna-se explícito, e atinge o ponto máximo de tensão na narrativa.

A tensão movida ao nível superior caracteriza o fim da ilusão do narrador, de que exerce algum domínio sobre sua fêmea, principalmente agora que ela ocupará, objetivamente, uma posição social mais elevada do que a dele. Por conseguinte ele age, novamente, utilizando o sexo para impor seu poder, mas nesse momento é meramente físico: “Depois meti nela socando com raiva, pensando Caralho, eu dirigindo Kombi na porra da vida e a madame vai ser assistente social.” (p. 71).

Seguindo o mesmo padrão de comportamento, o narrador só a reencontra depois de muito tempo, o relacionamento sexual já não tem mais espaço em suas vidas, eles tentam e praticam um sexo quase sadomasoquista, representando a figuração da violência e dor que ambos sentiam. Ela percebe que não há mais possibilidade de continuar, então em um fim com muitos elementos poéticos, a natureza ao redor dos amantes, ela nua e uma comunicação carinhosa, ela diz:

– A gente tá se machucando, é melhor acabar.
– É melhor, falei.
Aí a gente ficou se beijando, ela ali pelada e um vento balançando a mangueira, galo cantando e acho que nunca existiu beijo mais comprido no mundo, começou a chover e a gente ainda se beijando (...)

A emancipação de Alice, metaforizada pela liberdade sexual, fez com que a personagem se estabelecesse de forma poderosa na narrativa, tanto no espaço público quanto no privado, a ponto de implicar mudanças no narrador na chave do aprendizado.

Depois de mais um ano separados, o narrador reencontra Alice, os diálogos e as descrições que seguem são carregados de resultados da dialética vivida pelos personagens, sobretudo por parte do narrador.

É revelado a respeito do narrador, que segue sem nome até o final da novela, que os movimentos de seus percursos estavam atrelados à Alice, a sobra da perspectiva simbólica de compreender os processos que a configuraram e isso perpassa, por apreender a sua emancipação, de modo que somente conhecendo Alice, “olhando bem pra trás e pra frente, (...)” (p. 78), será capaz de desvendar o que é o amor.

O propósito do narrador não ter nome pode ser analisado de diferentes formas, mas entende-se aqui que, no nível interpretativo mais profundo da narrativa, o narrador encarna o papel social coletivo do masculino, que está estancado no conservadorismo baseado na oposição entre homens e mulheres, enquanto isso Alice se compõe e se fundamenta como sujeito sexual e social. Ele ainda precisar conhecer Alice metaforicamente significa apreender o que é emancipação feminina e o que é estar em igualdade com uma mulher.

FEMININO – UMA DEFINIÇÃO PARA AS SETE PRAGAS

Apreender o significado de um constructo do feminino, neste trabalho, reivindica de nós a observação das diferentes conjunções que estão em contato com as mulheres, o que quer dizer compreender as diferentes correspondências entre os ambientes públicos e privados; entre as experiências de sexualidade e violência; entre as possibilidades de formação de sujeitos sociais; e entre subjetividade e objetividade.

Não se pretende aqui buscar definições na psicanálise, menos ainda tentar conceitos originais a respeito desse tema. O intuito é o de unir as elaborações das sínteses feitas a partir da combinação de diferentes elementos, a fim de determinar o nosso conceito de feminino, levando em conta a distinção entre esse conceito e o que se entende por ser mulher na sociedade, orientando-se por elementos apresentados textualmente na obra em estudo.

Tendo em vista que nenhum conceito é formulado de maneira neutra e isolada, essa definição perpassa pela oposição entre masculino e feminino e, paralelamente, pelo entendimento de que, na sociedade capitalista, essas diferenças são utilizadas para garantir lucros, utilizando a tática de enfraquecer um gênero em relação ao outro, para, assim, por exemplo, justificar salários menores ao gênero feminino, o que resulta na concretização da opressão.

Em *As sete pragas*, os espaços sociais em que os enredos se desenrolam – local de trabalho, moradia, festas populares, ruas etc. –, a forma como os personagens são construídos e a estrutura literária que é desenvolvida são, essencialmente, espaços, características e enredos que condizem com o protagonismo da classe trabalhadora a partir de suas ações. Portanto, a efetivação da opressão atinge diferentes dimensões.

Essas dimensões vão desde as materiais – como as condições de trabalho – até as morais, como a respeito da sexualidade. A opressão implicada nas relações de trabalho funciona como um mecanismo para

impossibilita a solidariedade de classe entre os personagens e, assim, garantir maior controle sobre os trabalhadores no percurso dos enredos.

Na obra toda é possível verificar que nos níveis de elaboração do enredo e da personagem feminina a opressão se materializa a partir do afastamento do gênero feminino das instâncias de decisão e de poder. Isso ocorre mesmo na novela “As sete pragas”, em que a personagem feminina ocupa o espaço da classe dominante.

A leitura das tensões internas da obra está, majoritariamente, centrada na oposição entre masculino e feminino, disposta internamente no conjunto da classe trabalhadora, especialmente no que se refere às mulheres, uma vez que estas se configuram nas narrativas como personagens que apresentam múltiplas características do feminino, no sentido de dar abrangência à representação simbólica.

Desse modo, a conceituação será feita em três níveis: primeiro, demonstrar algumas facetas da realidade a respeito desses elementos opostos no tempo e no espaço; segundo, desconstruir a aceção do feminino que está em conformidade com essa realidade e, por fim, estabelecer correlações entre o feminino dos contos “500 cervejas”, “Vida nova” e da novela “Conhecimento de Alice”.

Faces da oposição entre masculino e feminino

Opor masculino e feminino passa por fazer alguma escolha que norteie essa diferenciação; é possível selecionar diversas categorias opostas como, por exemplo, no sentido biológico, no entanto, a escolha aqui está em sintonia com o sistema estrutural de composição dos contos e novelas do livro, elegendo a categoria social como mais condizente com os objetivos traçados.

Como se sabe, o desenvolvimento do papel social feminino no Brasil conquistou impulso a partir dos anos de 1960, estabelecendo-se e ganhando força, de certa maneira, nos anos de 1970 por meio da organização em grupos, os quais já analisavam e chegavam à conclusão de que a construção dos conceitos de masculino e feminino são elaborações ideológicas, cumprindo a

tarefa de organizar sexualmente a sociedade e, assim, atribuir funções a cada um dos gêneros.

Nesse período, foi crucial a entrada decisiva das mulheres no espaço público do mundo de trabalho, não somente para desenvolver e expandir a economia e as fábricas e indústrias no Brasil, como também para a sua afirmação como ser social. Como se sabe, entretanto, o mundo do trabalho para as mulheres, nesse período, tinha sobretudo o significado de auxílio ao trabalho dos homens, até porque as diferenças salariais eram enormes. Portanto, a subsistência da mulher ainda estava atrelada à figura masculina, seja pela dependência do salário maior dos homens, seja pela imposição do papel da mulher como mãe e dona de casa, o que fazia as mulheres paulatinamente serem movidas de novo para o espaço do lar, isso tudo sustentado por uma forte ideologia de desqualificação do gênero feminino, por meio de preconceitos.

No âmbito da literatura, a poética de Domingos Pellegrini reflete essa demanda da década de 1970 em seu livro *As sete pragas*. No conto “500 cervejas”, por exemplo, há uma progressão que expressa essa atmosfera social e cultural, que será desenvolvida no segundo conto, “Vida nova”, e que chega ao seu ápice na novela “Conhecimento de Alice”. Ou seja, no primeiro conto não há a configuração de uma mulher socialmente ativa, de forma intelectualmente elaborada, que se posiciona publicamente, no entanto ela lê, conversa e tenta travar comunicação na chave do distanciamento das características de seu parceiro.

O que traz a consequência de que essa personagem feminina – sem nome – está em busca, de forma inconsciente, da tentativa de tornar-se socialmente visível e assim desconstruir o papel historicamente atribuído a ela, do espaço interno doméstico e da aceitação do silêncio, apresentando, dessa forma, a divergência entre interno e externo, feminino e masculino.

Ivete, de “Vida Nova”, já ocupa o espaço público e seu posicionamento diante da própria sexualidade permite que a progressão se efetive na chave da desconstrução do papel social imposto a ela. Conforme Nelly Novaes Coelho em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993), ao discorrer sobre a

obra de Márcia Denser, há necessidade de “transformação de pelo menos quatro ordens básicas onde ela (a mulher) está inserida: a do *sistema familiar-social, da produção do trabalho, da sexualidade e da procriação*. (COELHO, 1993, p. 251). Pellegrini configura Ivete exatamente nesse contexto de transformação e incorporação das mudanças na vida das mulheres: “A descoberta da pílula anticoncepcional, permitindo a *mudança da condição biológica* da mulher, torna-se um fato histórico de importância basilar, pois permite, definitivamente, a *dissociação entre sexualidade e procriação*.” (COELHO, 1993, p. 251).

Dentro desse contexto, ainda persiste a ideologia do espaço para o feminino estar voltado para o mundo interno, sendo desse modo imposto às mulheres o espaço privado, em que a preservação do lar e o cuidado com o outro são suas atribuições. Com isso, a possibilidade de participar das decisões a respeito de assuntos fundamentais à sua existência torna-se limitada.

Concomitantemente, uma das faces do masculino é o mundo externo, da ocupação dos espaços públicos, nos quais estão as mais importantes decisões da vida em sociedade e, por intermédio do domínio com o uso da força física ou do intelecto, o homem se estabelece no poder.

Explicitamente, as personagens femininas em *As sete pragas* são elaboradas por meio de suas tarefas; ora elas estão na labuta do dia a dia, exercendo alguma função remunerada, sendo então posicionadas socialmente nas narrativas, ora centralmente voltadas aos trabalhos domésticos, ao trabalho de criação da prole e como responsáveis pelos cuidados com os homens pertencentes à família ou não.

A definição tradicional de masculino e feminino é descrita e narrada em todo o percurso da obra, demonstrando e ratificando esse tradicionalismo, tanto no que se refere aos espaços quanto à formação dos personagens. No entanto, essa apresentação está carregada de ironia, elaborações literárias que por um lado satirizam esse *status quo* e, por outro, o desconstroem, funcionando ambos como denúncia.

Desconstruindo paradigmas

Na passagem dos anos de 1970 para 1980 essa situação começa a se radicalizar de modo que a independência feminina se torna aos poucos um fato concreto, na medida em que controlam sua sexualidade e ocupam o espaço social do mundo do trabalho. A protagonista da novela “Conhecimento de Alice” é a representação dessa mulher agora estabelecendo-se de forma completa na narrativa, assim como aparece em obras como *Muito prazer*, de 1982, e *O prazer é todo meu*, de 1984, organizadas por Márcia Denser, que posicionam centralmente a sexualidade feminina na perspectiva de libertação.

O artigo de Flávio Aguiar “O trio das dez”, que analisa a elaboração de algumas telenovelas e seriados nos anos de 1970 e 1980, traz a discussão dessa nova configuração da personagem feminina em uma linha de representação das transformações estruturais do feminino na vida e nas narrativas televisionadas, quando discorre sobre a personagem central do seriado Malu Mulher no tópico “Malu: mulher no purgatório”:

A consciência que ela tem da sua situação faz parte da situação dramática apresentada. Malu é a que traz problemas, porque ela quer encarar a vida como um problema, quer dizer, como algo que deve ter uma solução, como algo que tem ponto de partida e de chegada, princípio, meio e fim. Como algo que tem uma “razão de ser”. Uma vida só pode ter “razão de ser” na medida em que uma pessoa se coloca em busca de tal coisa; antes ela pode ter função, objetivos, meios. Razão de ser depende do jogo de consciência, e é essa a grande novidade que Malu trouxe para a televisão, por sobre ser feminista (...): é ter uma consciência. (AGUIAR, p. 197)

Assim é Alice, havendo paralelismo entre essas personagens que possuem consciência de si, buscam por um sentido em sua existência e, para Alice, o mundo do trabalho representa a metáfora dessa busca, no sentido de não aceitar sua condição e procurar ultrapassar os próprios limites, esses que foram ideologicamente dados a ela. Então ela estuda e trabalha com algo que permite uma vida menos esvaziada de sentido.

Reitera-se nesse tópico a intenção de desconstruir os paradigmas em função de outros aspectos, como o uso da força física, por exemplo,

justamente porque já se sabe que as mulheres podem ser fortes fisicamente tanto quanto ou até mais do que os homens ocupando hoje muitas áreas de atividade física, que até então lhes eram interditas. Contudo, a escolha feita aqui e, de novo, mais coerente com o processo de análise da obra é o tema da sexualidade.

A primeira orientação nesse momento, e a título de sustentação da desconstrução do paradigma entre masculino e feminino, é avaliar de que modo as personagens Ivete (“Vida nova”) e Alice (“Conhecimento de Alice”) são construídas: o conto e a novela caracterizam essas personagens como mulheres jovens trabalhadoras que se relacionam sexualmente com seus parceiros e, ao contrário de se reservarem ao espaço privado, do casamento, da preservação da castidade e da sacralização da família, estabelecem seu percurso pela narrativa na chave da liberação sexual, diferindo ambas da dona-de-casa sem nome do conto “500 cervejas”.

A constituição desses elementos que caracterizam as personagens não supõe condescendência alguma, muito ao contrário, os espaços, os demais personagens – sobretudo os masculinos – e o próprio enredo representam obstáculos para se atingir a sexualidade na forma como ela é apresentada. Nesse sentido, a força das personagens se faz no processo estrutural das narrativas de um modo amplo.

O paradigma da opressão de gênero, tendo como espelho a sexualidade, é o ápice do estabelecimento das diferenças entre o masculino e o feminino, pois a contenção da sexualidade feminina é a forma essencial de limitação das potencialidades das mulheres. Ao mesmo tempo, ao libertar-se dessa repressão primária, ela pode transformar-se, assim como disputar frontalmente os demais espaços com o homem, o que garante o seu empoderamento.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Essa famosa frase de Simone de Beauvoir presente em *O segundo sexo – A experiência vivida*, livro publicado originalmente em 1949, nos remete ao questionamento do que significa ser mulher. Adaptando o questionamento para os anos de 1970, podendo-se, inclusive, estender para o nosso tempo, é possível encontrar algumas respostas.

Tornar-se mulher significa reverter os estigmas, preconceitos e realidades opressoras que inibem o ser mulher. Portanto, estabelecer distinção entre o que foi historicamente construído com o que de fato ser mulher é, nesse sentido, apontar para o forjamento da característica do feminino como extensão dessa distinção.

A tomada de consciência da mulher em seu processo de transformação atravessa o caminho do entendimento de que as características do feminino são dinâmicas, mutáveis, inúmeras, singulares e atuam diferentemente em cada mulher.

Em “Vida nova” e “Conhecimento de Alice”, as transformações que acontecem no decorrer dos enredos para Ivete e Alice ocorrem como possibilidade de consolidá-las enquanto mulheres, por meio de características diferentes do feminino imposto, distintas, nesse sentido, da dona de casa em “500 cervejas”.

Para a protagonista do conto “Vida nova”, esses aspectos são apresentados no sentido da tensão direta com o mundo do trabalho e da sexualidade, tentando pulverizar sua formação enquanto mulher. Em outro sentido, na novela também mencionada, as características do feminino são parte integral do desenvolvimento da personagem como ser independente.

Um conceito para As sete pragas

As mulheres de Pellegrini não são passivas: elas pertencem ao conjunto daquelas que, às vezes, de forma consciente, questionam sua realidade e agem diante dela e, às vezes, sem consciência do seu papel social, posicionam-se e surpreendem, pois não atuam conforme o que se espera delas no percurso narrativo, configurando-se enquanto representação simbólica de sua condição.

Nos três contos e três novelas do livro evidencia-se que o masculino e o feminino são construções sociais que, como tal, criam e direcionam gestos e ações apreendidos, a fim de determinar funções específicas no âmbito das relações entre personagens e no andamento do enredo, diferenciando os

sexos para cumprirem papéis sociais que foram aprendidos no percurso de suas histórias de vida.

Todavia, essa disposição do sistema narrativo conta com os elementos de contradição que são parte constituinte da poética de Domingos Pellegrini em *As sete pragas*, ou seja, as construções sociais movem-se e esbarram na necessidade de mudança. No que se refere ao masculino, percebemos que em algumas narrativas o posicionamento das personagens femininas gera confusão nos homens, experiência que resulta em sutil mas relevante mudança na característica do masculino, como acontece com o narrador de “Conhecimento de Alice”.

Dentre as várias facetas e possibilidades de se definir o feminino nessa obra, sem dúvida a palavra-chave é transformação, quer dizer, o ser feminino significa a habilidade de transformar a definição de si mesma enquanto personagem feminino, da mesma maneira transformando o espaço e os demais personagens ao seu redor.

Evidentemente, esse processo não acontece mecanicamente, mas sim de forma dialética, havendo implicações positivas e negativas que enriquecem as narrativas, proporcionando complexidade à poética do autor.

Voltando aos contos “500 cervejas” e “Vida Nova” e à novela “Conhecimento de Alice”, agora em uma aproximação comparativa, encontramos um ponto de intersecção entre as narrativas, o que nos remete à análise da poética de Domingos Pellegrini. Dado que os elementos integrantes formadores das narrativas são também parte constituinte de problemas localizados no tempo e no espaço de situações referenciadas socialmente na realidade nacional, constata-se que a estrutura das narrativas é bastante similar, ainda que as três personagens respondam de maneira distinta a essas situações, havendo uma progressão qualitativa entre elas.

A mais importante conexão estrutural entre os contos e a novela é a atribuição social conferida à mulher. Nos textos são projetados personagens elaborados de forma profundamente crítica e, conseqüentemente, a linguagem propicia a materialização do propósito dessa literatura, que pode parecer muito simples, no entanto as escolhas, linguísticas, apontam para um mecanismo de composição em que as tensões sociais integram-se no enredo.

Tendo como ponto de partida a análise dos três títulos, é possível depreender que, no primeiro, “500 cervejas”, o título hiperbólico direciona o olhar do leitor para o objeto, o que no percurso do enredo muda, na medida em que se configura a relação entre a dona de casa e o caminhoneiro; já no conto “Vida nova” e na novela “Conhecimento de Alice” há um duplo sentido, diante de suas significâncias em si e, em relação à unidade de sentido do enredo.

No conto “500 cervejas”, a anulação da humanidade acontece a partir do destaque dado ao objeto já no título, e no fato de que todos os personagens do enredo são desprovidos de nomes, eles são referenciados pelo que fazem na vida, o caminhoneiro, a dona de casa, ou pela sua existência em si como a criança.

Em “Vida Nova”, há a denotação de que se trata da vida de uma pessoa nova, ou seja, Ivete é uma jovem trabalhadora que dá início à sua própria trajetória, procura ser independente e tomar as próprias decisões, a conotação está na ironia contida no adjetivo “nova”, explicitada no contexto do enredo, já que na estória da protagonista não há progressões, na verdade sua rotina delimita suas ações e a conclusão de seus feitos resulta apenas na repetição do destino que a ela foi historicamente imposto.

Portanto, em sua vida não há nada de novo, assim como para a nova vida que ela carrega em seu ventre, a gravidez de Ivete não representa um recomeço; na chave da ironia, é apenas mais uma vida nova, muito provavelmente será desprovida de sentido dando continuidade ao ciclo de opressão.

Em “Conhecimento de Alice”, a duplicidade está no uso do substantivo masculino, o primeiro sentido é tal como no conto, um tanto mais objetivo, ou seja, trata-se do conhecimento que Alice adquire no decorrer de sua vida, já o sentido figurado trata do conhecimento que Alice proporciona (ao seu parceiro). Ela acumula sínteses, que são reflexos de suas experiências e resultam na formação do sujeito sexual e social que ela se torna. Seu companheiro reconhece, ao final da novela, o quanto ele precisa conhecê-la, entender a emancipação que a formou, mas, mais do que isso, ele precisa aprender a conhecer a si mesmo, à medida que aprende a conhecer o outro.

Posicionar os contos e a novela paralelamente, na verdade as personagens que protagonizam as narrativas, nos faz entender que há uma progressão de uma personagem para a outra. Estamos, primeiramente, diante de uma mulher voltada ao lar ou ao casamento, anulada por sua condição social, reproduzindo o que foi ensinado e seguindo um percurso de vida que não escolheu, ela é apenas parte de um todo, sem nenhuma interferência em sua própria realidade ou na realidade ao seu redor. O marido é a referência de sustentação dessa realidade, quer dizer, ele é a representação da garantia de que essa anulação e subserviência feminina será mantida.

A dona de casa, que não tem nome, vive quase que exclusivamente no espaço interno, a casa dimensiona a extensão de seu papel enquanto mulher, os poucos momentos em que sai de casa são justamente para falar com o marido, e em um desses, além de se apresentar de forma fragilizada, de camisola no frio, expõe o fato de que não poderá mais ter filhos, ou seja, ela é, ironicamente, destituída de sua principal função como mulher, a da procriação.

“Vida nova” nos apresenta uma mulher – com um nome, Ivete – que trabalha remuneradamente e vive complexidades diferentes dessa primeira protagonista. Agora pode-se ver uma mulher nos primórdios de uma emancipação mais concisa, essa mulher responde por si mesma, apropriou-se de alguma possibilidade de transformação pelo menos da sua realidade, provavelmente não do mundo ao seu redor e de sua vida de forma efetiva, mas já consegue ver as amarras que a prendem. Os homens que circundam a vida da personagem estão em um segundo plano na narrativa, no sentido de representarem socialmente a opressão e de certo modo serem um obstáculo para sua emancipação, apesar de estarem em situação social similar à de Ivete, já que na medida em que sofrem opressão no mundo do trabalho, não estão em condições de entender e superar a imposição do poder contra as mulheres.

Já a novela “Conhecimento de Alice” pode ser lida como uma superação evolutiva em relação aos dois outros contos, a narrativa é muito mais densa e reorganiza de forma complexa os planos de poder entre o feminino e o masculino. Alice transforma a sua própria realidade e a realidade ao seu redor a ponto de aguçar no outro a vontade de se transformar também.

A escolha do título ambíguo e o fato de que a personagem protagonista, além de ter um nome, ele estar no título da novela, revela a progressão das mulheres. A elaboração da personagem Alice representa a emancipação social e sexual da mulher; ao mesmo tempo em que o personagem masculino, com dificuldade de entendimento e de aceitação, posiciona-se de maneira inferior a Alice, o que completa a configuração progressiva na poética de Pellegrini da figura feminina em seu livro.

Essa conduta a respeito da própria sexualidade e do mundo do trabalho situa os personagens no contexto dos anos de 1970, momento no qual a sexualidade feminina podia ser entendida como uma forma de emancipação social, o que não representa uma absoluta tomada de consciência de classe. Há a permanência de um processo de adaptação à condição historicamente constituída para as mulheres, simbolizada, no primeiro conto, pelo espaço (a protagonista não sai de dentro da casa) e pelo objeto hiperbólico das 500 cervejas. Para Ivete o símbolo é a mãe, que seria quase como a protagonista do primeiro conto. Porém Alice é a representação de si mesma que enfrenta as contradições do mundo em sua própria vida e em tudo ao seu redor.

O aspecto elementar que conecta as narrativas e desencadeia os demais, tanto nos contos quanto na novela, é a evidência de que as personagens femininas possuem maior relevância e protagonizam as histórias; a configuração do paralelismo estará no fato de que elas passam por transformações, por intermédio de sua sexualidade e por meio do mundo do trabalho em “Vida Nova” e, especialmente, em “Conhecimento de Alice”.

Para a primeira, a realidade é o que lhe foi ensinado; para a segunda, existe certa inquietação a respeito do mundo que foi feito para ela, mas o resultado é ainda a ratificação do destino de sua mãe, permanecer no mesmo lugar, com os mesmos problemas, da miséria, da exploração como trabalhadora; já para a terceira, o desfecho é a emancipação, a apropriação de seus desejos foi estendida dialeticamente para as demais esferas de sua vida, isso garantiu um posicionamento consolidado como mulher trabalhadora e sexualmente independente.

As oposições entre a dona de casa, Ivete e Alice acontecem justamente na forma como o conteúdo narrativo foi construído, como os elementos de

composição dos personagens foram organizados e como os níveis estruturais foram dispostos no corpo dos contos e da novela.

Em “500 cervejas”, apesar da solidariedade do narrador com a personagem feminina, tanto o espaço quanto o percurso da vida da dona de casa significam a reprodução do tradicionalismo nas relações de gênero, principalmente no que se refere ao relacionamento amoroso e do posicionamento social de cada um no enredo; a crítica por trás é a exposição objetiva dessa realidade.

“Vida Nova” foi narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente e distanciado dos personagens e do enredo, a fim de provocar incômodo. Apresenta os personagens ao redor de Ivete, esmagados pela miséria do capital, assim como ela, portanto incapazes de refletir sobre a própria condição. Isso impossibilita a protagonista de ter qualquer impulso que pudesse torná-la socialmente consciente, de sua condição feminina, de mulher. Esses níveis estruturais ocasionam o coerente desfecho circular, de um destino cíclico.

Por outro lado, em “Conhecimento de Alice” o narrador representante genérico da voz masculina narra os acontecimentos de sua vida. Alice adquire importância no enredo, o processo de composição que a forma privilegia a habilidade dela em se construir como sujeito.

Portanto, a presença do narrador em sua trajetória possui uma relevância relativa. Na verdade, Alice é muito mais relevante na construção do personagem narrador; isso acontece devido ao fato de que o sistema de composição está organizado em um sentido que garanta a transformação de ambos, Alice primeiro e o narrador depois, na chave figurativa do aprendizado.

CAPÍTULO II

ESPAÇOS DO MASCULINO EM *AS SETE PRAGAS*

LEITURA DE “OUTROS TEMPOS”

Este segundo capítulo debate a respeito do espaço do masculino em *As sete pragas*. Tomando como objeto o conto “Outros tempos” e as novelas “Negócios de família” e “As sete pragas”, percebe-se que o espaço público, como sendo um espaço dominado pelos homens, é concretamente e propositalmente elaborado a fim de apresentar criticamente esse *status quo*.

As ironias que configuram as formas de poder político, social e econômico configuram as oposições entre os personagens femininos e masculinos em toda a narrativa. No conto “Outros tempos”, por exemplo, não há personagens femininos, e esse é justamente o que inaugura abertamente o tema político do autoritarismo e das ditaduras no Brasil, centrando maior foco na militar.

Não por acaso, a configuração de um personagem infantil é colocada em destaque para trazer as reflexões necessárias a respeito da temática humana, opostamente às imagens dos homens que representam a lei e a ordem.

O título do conto é a ironia evidente de que os tempos não são outros, está associado aos desmandos das ditaduras brasileiras, da mesma maneira reforça o papel masculino no comando do poder, exercendo a violência, o espaço do jogo de futebol, como metáfora de masculinidade, porém a relação entre pai e filho e a perda do jogo revela a ironia construída em torno desse homem.

Portanto, o conto explora imagens que nos remetem ao universo masculino, configurado na posse do poder político, que representa necessariamente a violência física, psicológica e mesmo corrupção, concomitantemente com a memória, o plano da lembrança, como forma de oposição subjetiva no conto.

A trajetória de um homem é apresentada no conto “Outros tempos” como forma representativa da realidade opressora e violenta, causada por policiais respaldados pela lei e pelo Estado, em momentos diferentes da história, trazendo uma sugestão de que a repressão pode ser aleatoriamente distribuída em governos ditatoriais em processos históricos que se repetem.

São duas gerações marcadas pelos desmandos da agressão física e psicológica arbitrariamente infligidas por esses policiais que, por meio de questionamentos, provocações, violências, justificam suas ações para impor o poder e a autoridade, subjugando o outro:

O soldado viu alguma coisa mexer nos olhos do homem; ficou esperando uma mexida de braço, um pé que afastasse; a mão no peito do homem, a outra no cabo do cassete; esperando que o homem dissesse um a. No fundo dos olhos do homem começou a passar um filme antigo, e ele ficou quieto sentindo um velho cheiro de pastéis. (p. 19)

O conto é sistematizado na forma do contraponto temporal, as duas gerações apresentadas alternam-se em planos narrativos, ora o plano temporal do homem quando criança, que vê seu pai vivenciar a opressão, portanto no passado, ora o momento em que ele mesmo experimenta a situação de repressão e violência, ou seja, no presente da narrativa.

A relação entre passado e presente desenvolve o plano da memória, tanto a rememoração do período ditatorial em que o pai se situa quanto a lembrança trazida pela criança. Nesse sentido há certa poeticidade na prosa, visto que o olhar da criança por um lado não entende plenamente os acontecimentos do ponto de vista objetivo, mas por outro compreende subjetivamente a necessidade de crescer, de acompanhar o pai.

A narrativa organiza-se em nove segmentos no total, sendo cinco no presente, do homem abordado por policiais, e os outros quatro segmentos no passado, na perspectiva do homem quando era criança. Desse modo nos são revelados os eventos da ditadura do presente, ou seja, a militar, na figura do homem interpelado pelos policiais e, ao mesmo tempo, a do passado, por meio das imagens retratadas pelo menino, quer dizer, o da ditadura varguista vivida pelo pai. Recorrendo ao recurso do *flashback*, parte da estória é narrada no

percurso de uma viagem: o menino segue com seu pai para o estádio do Maracanã no Rio de Janeiro, a fim de assistir ao jogo da final da Copa do Mundo de futebol, Brasil contra Uruguai. A outra parte é narrada no presente, do homem tendo que responder aos policiais. O fio condutor da narrativa é justamente o autoritarismo, unindo dois momentos históricos diferentes submetidos à mesma problemática.

O homem do presente caminha pela rua e é submetido à hostilidade de um policial militar que o obriga a se identificar. O policial, abusando de sua autoridade, questiona o homem sobre o que ele faz naquele lugar e é inclusive acusado de ser bicheiro.

O modo como esses policiais são representados explora ironicamente a imagem da ditadura militar, visto que os soldados não só são apresentados de forma esculachada, mas também estão bêbados e inclusive roubam o homem, constituindo um paralelo irônico de que os regimes autoritários, além de não serem legítimos, representam uma falsa ordem.

Praticamente em um estado quase hipnótico o homem lembra-se de quando era criança e foi ao jogo do final da Copa com seu pai no estádio de futebol no Rio de Janeiro, remontando, desse modo, ao quadro histórico de vinte anos atrás e isso significa o ano de 1950, ano da final da copa do mundo no Brasil.

Essa memória traz ao homem a lembrança de quando o pai experimentou os mesmos sentimentos aos quais estava exposto agora e, nesse movimento de volta ao passado, narra a percepção de criança diante do acontecido que vivenciou com o pai e, ao mesmo tempo, constrói a sua própria experiência.

O percurso da viagem é fortemente marcado pelo olhar da criança que durante o caminho aprende com os acontecimentos e amplia a sua percepção a respeito do pai, de si mesmo e da vida; a viagem simboliza quase que um rito de passagem entre a infância e a vida adulta, o menino aprende o que é a dor e o sofrimento. Mesmo que com o olhar infantil, passa a entender a brutalidade e violência do mundo.

Quando menino, o homem preocupava-se em acompanhar o pai e seguir corretamente suas instruções: “(...) e o menino catou sua maleta e saiu

atrás do pai, tonto de sono e responsabilidade.” (p. 19), há uma relação de cumplicidade e amizade entre os dois, certa ansiedade para a partida e ao mesmo tempo o menino estava encantado com toda a correria das cidades grandes e com o estádio. Há uma relação de autoridade entre pai e filho, mas muito distante de autoritarismo, o menino aprende com o pai, que de forma direta não é condescendente com o menino, justamente por não impedi-lo de ver e viver a realidade brutal que o mundo oferece.

A cumplicidade entre pai e filho acontece no percurso da viagem, justamente por rememorar cheiros, imagens e sons que ativam no adulto o afeto configurado quando criança. Essa poeticidade do conto é elementar para destacar de forma oposta a brutalidade e desumanidade do autoritarismo. Antagonicamente, mas sem maniqueísmos, a narrativa evolui no sentido de preservar positivamente as relações, simbolizadas pelo pai e filho, em detrimento das relações de poder, simbolizadas pelas figuras dos policiais, tanto do passado quanto do presente.

No momento em que o pai e o menino estão no caminho do estádio são interpelados por policiais, que agressivamente questionam o homem sobre os seus documentos, especialmente pelo fato de que o homem está com a carteira de motorista, mas não tem carro; sugerindo por um lado desconfiança, e por outro despeito por parte do policial:

(...)

– Tem carteira de motorista. Cadê o carro?

– Não tenho.

– Como tem carteira e não tem carro?

O homem ficou quieto. Fechou os olhos um pouco, suspirando.

Procuraram uma pensão perto da rodoviária, (...) (p. 21)

Nesse momento da narrativa há uma quebra do contraponto temporal da memória e retorna-se do *flashback* para a situação inicial do conto, o homem está ainda sendo questionado e, ironicamente, é justamente a respeito de sua carteira de motorista e o fato de não ter carro.

A narrativa então retorna ao tempo passado da memória, eles seguem para o estádio de futebol e com a mesma excitação o menino acompanha o pai observando e admirando tudo ao seu redor.

O jogo começa, mas o final é triste para pai e filho, Uruguai vence a Copa e todos seguem seus caminhos decepcionados. Em seguida, o menino acompanha o pai, que terá o contato com a repressão policial; é abordado e é obrigado a se identificar, mas logo se livra do tipo e, furioso, segue viagem reclamando do acontecido.

Organizado em dois tempos, passado e presente, em “Outros tempos” os níveis de descrição dos acontecimentos são dispostos na narrativa sugerindo uma sequência histórica. A partir de um acontecimento do presente, volta-se ao passado para uma circunstância diferente, porém o contexto de repressão é semelhante.

De volta ao presente, o homem é reprimido e os policiais militares continuam com os abusos, retiram a carteira do homem, roubam dinheiro para pagar sua bebida e só depois devolvem a carteira ao homem que finalmente está liberado para seguir seu caminho.

A última cena é a conclusão do enfrentamento entre o homem e os policiais que, depois de muitos abusos, liberam o homem, ele tenta se recompor, mas sua lembrança, de quando era menino, demonstra exatamente a mesma experiência que seu pai viveu.

(...) Viu o soldado enfiar o troco na carteira, recebeu a carteira de volta.
— Não vai tomar o guaraná, cidadão?
Saiu cego pela rua batida de claridade.

O conto termina com a expressão de indignação e um sentimento de continuidade, como se nada tivesse mudado, passado ou presente estão no mesmo nível, não são diferentes.

O procedimento literário utilizado por Pellegrini nesse conto desenvolve o distanciamento ao representar e captar o olhar da criança; a rememoração faz o aprendizado se completar; as simetrias no conto, como a imagem do trabalhador do passado e do presente, evidenciam a simpatia do narrador e seu posicionamento nos rumos a que a estória se encaminha.

A imagem do trem está muito ligada à aventura e ao início da modernidade (como o bonde) no Brasil e também à ideia do mistério. O menino

aprende por meio de sua experiência concreta, do que viveu com seu pai durante a viagem, visto que ela tem uma dimensão de lazer e de busca existencial.

O plano do presente é o plano do imóvel, o homem não aprende, não se desenvolve, está reprimido em uma situação sem controle; já no plano passado há o movimento, da viagem e do aprendizado. O que unifica os dois personagens, do passado e do presente, é o percurso histórico de sua vida e o autoritarismo.

LEITURA DE “NEGÓCIOS DE FAMÍLIA”

Se por um lado o conto “Outros tempos” expõe a crise da ditadura militar conforme uma perspectiva política mais ampla, pública, ou seja, demonstra imposição, o abuso autoritário e a relação de violência explícita, por outro a novela “Negócios de família” expõe a crise da ditadura militar à sombra de uma perspectiva privada, ou seja, as relações de poder e violência explicitam o poder do dinheiro.

Nesse sentido, acontece a dessacralização da morte a fim de evidenciar que as relações de poder são estabelecidas por meio do poder aquisitivo e que, portanto, sentimentos de solidariedade e respeito são relativamente importantes, visto que terão um custo material necessariamente.

“Negócios de família” apresenta relações familiares que, por um lado simbolizam a cordialidade da vida interiorana típica brasileira, tema constante na poética de Domingos Pellegrini e, por outro, reforça as relações comerciais frias, distanciadas e assertivas no que se refere ao dinheiro.

Luís é o narrador que conta a história da fatalidade que envolveu um dos membros de sua família, seu sogro Francisco Rodrigues faleceu em um acidente grave. O desenvolvimento do enredo gira em torno desta tragédia: primeiramente é narrado o momento em que a família recebe a notícia, em seguida a preparação e viagem para a retirada do corpo, e, por fim, o retorno à cidade de origem.

O narrador recebe o telefonema em um sábado à noite com a notícia de que o sogro faleceu. Depois do choque e certo drama por parte do resto da família, Luís assume a responsabilidade juntamente com um dos filhos do velho, como é chamado durante todo o conjunto da narrativa, para ir retirar o corpo na cidade em que ocorreu o acidente, a 1200 quilômetros de Londrina, na divisa do Mato Grosso com São Paulo.

A descrição é utilizada na novela como um processo de construção das relações que organizam os elementos constituintes da composição narrativa, isto é, entre o enredo, os espaços, os personagens e inclusive os objetos, com

o intuito de revelar as partes integrantes da narrativa dentro da perspectiva de realidade total. Assim é evidente o papel da mulher no sentido de sua nulidade, quer dizer, a presença da mulher está na ausência de qualquer intervenção na realidade ou de decisão, elas permanecem no espaço interno da casa, aguardando que os homens resolvam os problemas.

Já na preparação para a viagem, há a constatação das dificuldades, especialmente financeiras. Logo seguem a viagem, que é carregada de adversidades. A primeira delas foi um temporal, em que todos na estrada tiveram que interromper sua viagem e, nesse momento, a apreensão da realidade impõe às pessoas um senso maior de solidariedade.

A cena é elaborada a partir do recurso que estabelece o desenvolvimento dialético entre o discurso histórico da realidade com o enunciado literário, ou seja, a necessidade objetiva está vinculada à formação dos personagens:

O argentino escorou as costas no carro e estudou a situação, gritou pra mulher, ela também encostou no carro; a água empurrando e eles escorando o Fiat.

(...)

O carro deve ter deslizado mais um pouco, porque o argentino começou a berrar. Acuda-nos, acuda-nos.

O motorista do caminhão pegou uma corda, foi amarrando uma ponta no pára-choque e me jogou a outra: Vai amarrar no Fiat. A correnteza vai arrastar aquela bosta, falei.

(...)

Ficaram os cinco na beira da água, o argentino, a mulher, com a roupa molhada aparecendo os peitos e, as três meninas, ficaram chorando e vendo o Fiat ser arrastado até despencar pelo aterro, ficou de rodas pra cima (...) (p. 87 e 88)

Após esses primeiros momentos repletos de dificuldades, Luís segue viagem com Pedro, o cunhado mais novo, até chegarem ao local de retirada do corpo. Desentendem-se sistematicamente, um desses episódios revela que Pedro não tem muita experiência de vida e não está atento a detalhes importantes como, por exemplo, a quantidade de gasolina que ainda contém no carro.

Chegam a um posto de gasolina que também era uma borracharia e compram o combustível necessário, essa situação causa mais transtornos entre os cunhados, visto que Pedro deveria ter sido mais atento à reserva que ainda tinham, já que agora serão praticamente extorquidos na negociação do preço.

Finalmente estão na cidade. Após conversarem rapidamente com o médico, quem assume o controle dos trâmites é um agente funerário. O homenzinho que, por meio de grande lábia, tenta demonstrar condolências aos familiares reforçando suas habilidades em lidar com o tema, reafirmando o seu profissionalismo e o quanto é importante o respeito aos sentimentos dos entes que perderam alguém querido, como se de fato se importasse.

Evidencia-se no conjunto narrativo o movimento irônico de constituição do personagem homenzinho, direcionando para o fio condutor de elaboração do enredo:

Aí não deu mais tempo pra ninguém respirar; disse que estava de vigília desde a madrugada de sexta-feira, quando compareceu pessoalmente ao local do sinistro e supervisionou pessoalmente os trabalhos de retirada do corpo; (...) (...) virou para mim e falou baixo que tinha sido horrível, uma coisa pavorosa (...) e falou pro Pedro que não era nada, pavoroso era apenas o fato de um homem ainda saudável, trabalhando, ter a vida interrompida bruscamente daquela maneira. (p. 98)

No momento em que os cunhados veem o corpo, o filho Pedro se abala, como se finalmente tivesse entendido o que houve, exterioriza seus sentimentos e chora copiosamente, o homenzinho tenta acudi-lo com calmantes, Luís impede reafirmando que “chorar nunca matou ninguém!” (p. 102). Luís consegue retirar Pedro do local e seguem para a pensão até o dia seguinte, o momento de levar o corpo para a cidade.

A realidade de tantas medidas por parte do homenzinho enfim torna-se visível: as contas de todos os gastos são apresentadas para Luís pagar. Os valores dos serviços funerários, o trabalho do legista, além do valor do caixão e do transporte que prontamente o agente funerário oferece.

Pedro assume as negociações, mas não avalia em momento algum as intenções do homenzinho, é levado pela emoção de garantir um final honroso para o pai, inclusive assume uma linguagem que não é a sua. Luís até se assusta com esse comportamento, isso configura-se um procedimento de construção do foco narrativo, em que o narrador é não somente protagonista, mas também é testemunha de determinados processos de atuação dos personagens.

No nível do personagem, Pedro não se apresentou por meio de características fortemente marcadas por psicologismos ou emoções precisamente delimitadas, contudo nesse momento da narrativa surgem aspectos que não existiam antes, isto é, a correlação entre a ironia e a mudança do personagem resulta quase que em uma contradição, no que se refere à formação do personagem:

(...) o caixão escuro era mais adequado – aí olhei pra ele, pra ter certeza de que ele tinha mesmo dito aquilo (...) porque eu nunca tinha visto o Pedro ter essas sensibilidades e agora ali estava ele discutindo cor de caixão. Mas a madeira clara hoje em dia é muito aceita, é até preferida, disse o homenzinho. Aí o Pedro falou tá bom, a gente fica com o claro (...)
Pedro continuou a tratar com o homenzinho. Eu tinha virado zero na ordem das coisas. (p. 106 e 107)

Estando tudo agora organizado, seguem rumo a casa e o retorno aparenta ser sem muitos contratempos, apenas em um momento em que o motorista da perua funerária dorme ao volante e dirige pelo acostamento a 80 quilômetros por hora, Luís assume a direção do carro funerário e chegam a Londrina.

Quando estão todos prontos para o velório, Luís ainda terá que resolver questões ligadas aos pagamentos do carro funerário. Os representantes da família reúnem-se para encontrar uma solução, até que um deles, Eduardo, de São Paulo, menciona a herança do velho. Todos ficam em silêncio, já que ninguém havia pensado nisso até aquele momento; “(...) a gente anota e recebe da herança depois.” (p. 118)

Luís paga com um cheque ao motorista da funerária e manda-o embora, mas pouco tempo depois descobre-se que ninguém havia providenciado a sepultura. O narrador assume mais uma vez a responsabilidade em conseguir um lugar para o sepultamento e, depois de algumas tentativas frustradas, Eduardo assume a tarefa e consegue uma sepultura depois de negociar com o agente funerário.

A cerimônia na igreja acontece e, logo em seguida, Luís descobre, a partir de Pedro, que o padre exigiu o pagamento de seus serviços; ele disse que pensariam sobre isso mais tarde. Após o sepultamento, o coveiro exigiu uma gorjeta, Luís deu o resto que tinha no bolso.

Às seis horas a família está reunida, sem nada o que fazer; começam a preparar uma variedade de comidas, ficam todos juntos comendo e conversando sobre diversos assuntos, com bastante cuidado para não falar do velho. O tempo passa, ninguém parece estar disposto a dormir, continuam todos reunidos até que Eduardo introduz um novo assunto: a herança do velho.

Com um subtítulo carregado de ironia – “Conversa de velório” – e uma epígrafe (“Tem que pagar pra nascer / Tem que pagar pra viver / Tem que pagar pra morrer – Silvio Brito”) que, de algum modo, define todo o conteúdo da novela, “Negócios de família” estrutura-se em três planos do enredo: inicialmente quando a família recebe a notícia da morte de Francisco Rodrigues, o velho; em seguida, o percurso de viagem para a retirada do corpo; e, finalmente, o momento do retorno à cidade para o velório e sepultamento.

Os três blocos que sustentam a narrativa são interconectados pela problemática da falta de dinheiro e da frieza dos que vivem da morte. O conjunto da família é de trabalhadores simples que precisaram lidar com a tragédia da morte e, ao mesmo tempo, com o grupo de indivíduos/agência funerária, que apesar da tentativa em demonstrar solidariedade, tinha como propósito fazer dinheiro.

Os personagens de “Negócios de Família” podem ser analisados na perspectiva de duas categorias: a primeira são aqueles que estão no luto e fora do contato frio da realidade do negócio da morte – as mulheres, os mais velhos e as crianças – a segunda sendo aqueles que precisam encarar a brutalidade

do dinheiro operando as relações – Luís o narrador, Pedro o cunhado e mais tarde os demais homens representantes da família.

Essa divisão de papéis sociais aponta para uma estrutura familiar conservadora, em que as atribuições de tarefas são distribuídas, quase que naturalmente, entre os homens mais ativos e os demais são expectadores ou auxiliam paralelamente.

Ao mesmo tempo, há um elemento forte de ligação coletiva, que une não somente os familiares do falecido, mas também os vizinhos e até mesmo parentes distantes, elaborando, desse modo, uma simbologia que se opõe à tensão mais abrangente da narrativa.

A relação de correspondência ou inclusive de consequência entre a morte e a comercialização dela está emaranhada em todo o percurso seguido por Luís, desde o início da viagem, as peripécias no decorrer do caminho até o sepultamento do velho.

O narrador em primeira pessoa possui características de simplicidade, objetividade e ao mesmo tempo de possuir um determinado conhecimento do mundo, por meio de suas experiências de vida, o que o posiciona em oposição a Pedro, o filho do velho que o acompanha, que, além de ser jovem, a princípio, não assume o peso da responsabilidade da mesma maneira que Luís.

Mais tarde, após o sepultamento e depois de entregar vários cheques para saldar as dívidas, Pedro compreende as dificuldades, o que configura um traço distintivo na chave do amadurecimento, o cunhado finalmente está no mesmo nível de entendimento do narrador: “Aí falou de novo: A gente tá fudido com tanta conta Luís.” (p. 123), posicionando-se de forma solidária ao cunhado.

Um dos ápices da tensão está descrito nas cenas em que o homenzinho – agente funerário – tenta convencer Luís de pagar todos os custos de preparação do cadáver etc. expondo efetivamente os reais motivos da extrema gentileza e condolência.

Configurando uma argumentação pseudointelectualizada que sugere uma tentativa de intimidar o narrador, o agente funerário insiste que o legista, por exemplo, “(...) tinha curso no exterior, um verdadeiro artista.” (p. 109) e isso justificaria os valores abusivos dos serviços prestados pelo “verdadeiro artista”.

A descrição e a narrativa constituem a oposição entre o homenzinho, representando o discurso intelectual, e o narrador, simbolizando a simplicidade.

O dinheiro é o fio condutor de todas as tensões no percurso da narrativa que gera, conseqüentemente, os conflitos interpessoais e desestabiliza os espaços coletivos que, originalmente, eram repletos de solidariedade e do sentimento de pertencimento e comunidade.

O personagem Pedro é a designação do primeiro desgaste das relações interpessoais em decorrência do capital, antes de apreender o problema é ingenuamente manipulado pelo profissional da morte, a partir de seu sentimento de perda do pai, a comprar objetos e ideias de que não precisa. Princípio básico da comercialização: criar uma necessidade inexistente, para produzir um desejo falso de indispensabilidade e então lançar-se ao consumo do produto, que nem sequer imaginava que existisse e que tinha tanta importância para si.

A metáfora dessa artimanha do capitalismo é a compra do caixão; enquanto Luís, mais experiente e maduro entre os dois tinha o objetivo de adquirir um caixão simples e barato, Pedro é convencido pelo homenzinho a querer o objeto mais sofisticado, dado o:

(...) gabarito do falecido pelo sentimento da família, é melhor uma homenagem mais condizente. (...) o Pedro vira pro homenzinho e diz o senhor tem razão, a gente vai escolher um mais qualificado. Foi pra seção de luxo com o homenzinho todo se empavonando (...) (p. 105)

Então, arrematou a venda, como uma serpente dá o bote final:

O homenzinho abriu os dois caixões, acolchoados até a tampa, uma almofada de cabeça em cada um, tudo de seda, de cetim sei lá um pano indecente de brilhante. Pedro achou que realmente o claro era melhor por dentro, mas preferia a almofada do escuro – aí o homenzinho pulou depressa – Não seja por isso; trocamos! – e trocou, arrumou, ajeitou aí fechou e deu um tapinha em cima: – Meus parabéns. (p. 106)

Ao chegar à cidade junto à família, vizinhos e parentes distantes, mais dois episódios da tensão estabelecida pelo capital são narrados por Luís; primeiro o pagamento do carro funerário: “– O motorista tá lá esperando com a conta, negão, pra você acertar.” (p. 116), e em seguida a procura por uma sepultura: “(...) o velho não tinha onde cair morto; (...)” (p. 121). Eis que após mais negociações com alguma funerária conseguem um lugar para o velho.

A construção da narrativa é atropelada por todos os problemas da tensão fundamental que a elabora e, em meio disso, tem-se pequenos momentos de expressão de poeticidade, retomando, em certa medida, ao calor humano, em torno da frieza calculada da indústria da morte.

O narrador direciona nosso olhar para a esposa do falecido que, alheia aos trâmites comerciais em que Luís e os demais estão envolvidos, é apresentada como figuração do papel social da mulher sob tradicionalismo, em que sua existência está atrelada ao homem e a espera é parte integral de sua condição de esposa:

Esperando a hora do enterro. Depois ia esperar o dia de visitar o túmulo, ir lavar a laje, levar flor, acender vela. Passou a vida esperando o velho voltar pra casa, o velho chegar de viagem, o velho chegar pro almoço,

o velho dar as caras pra dizer se estava com dinheiro ou com dívida até o pescoço, e agora ia acabar a vida esperando o dia de juntar com o velho. (p. 121)

Após o velório e sepultamento, em que obviamente foram exigidos pagamentos por parte do padre e do coveiro, são descritas as últimas cenas da narrativa. Nessa descrição, há a representação intensificada do espaço coletivo como ratificação da solidariedade na comunidade, entre os familiares, mesmo os distantes e os vizinhos.

Cozinhar, comer e beber juntos configuram-se traços estruturais da narrativa como forma de composição dos sentimentos de pertencimento ao grupo, recuperando, inclusive, um aspecto primitivo de relacionamento comunitário, porém, mesmo nesse espaço, o tema do capital coerentemente surgirá como elemento de descaracterização do espaço:

Aí saiu um café decente, todo mundo tomou e ficamos ali de olho estalado, sem sono. Comecei a cortar palha pras pamonhas. Pelo jeito, ninguém ia dormir antes de comer pamonha. Então o tal Eduardo falou Bom, já que está todo mundo aqui reunido, a gente podia resolver a questão da herança. Aí começou outra conversa. (p. 130)

Esse é o último parágrafo da novela. Não coincidentemente, o tal Eduardo é de São Paulo, representa, por assim dizer, as relações comerciais e tem uma orientação pragmática a respeito do capital. A narrativa termina reposicionando de forma centralizada a tensão unificadora de todo o percurso narrativo, remetendo ironicamente ao próprio título, ou seja, trata-se de negócios, que agora são da família.

LEITURA DE “AS SETE PRAGAS”

“Uma novela desajeitada”, essa epígrafe que abre a novela-título do livro apresenta a perspectiva de um desejo épico do autor. Configurando uma intertextualidade paródica e irônica com a Bíblia, a novela traz a sugestão de uma totalidade em desvendar a problemática brasileira usando como simbologia essa correlação entre as pragas e os problemas objetivos do país.

As pragas representam por um lado uma relação direta com as pragas descritas na Bíblia, que foram lançadas por Deus, a fim de castigar a humanidade, na medida em que são vindas diretamente da natureza, mas existem as que são de total responsabilidade humana. Na verdade, mesmo aquelas que dialogam com as pragas do Egito são configuradas ironicamente, visto que todas elas foram causadas de algum modo pelas ações exploratórias do colonizador Aziz Farah, que tinha como meta conquistar todo o poder possível.

A estrutura organizativa da novela “As sete pragas” é composta por uma pequena introdução e sete textos consecutivamente expostos para apresentar os (des)feitos do colonizador Aziz Farah. Parte dessa estrutura é o fato de que estamos diante de uma narrativa focada exclusivamente no espaço masculino, as mulheres em “As sete pragas” estão voltadas ao espaço interno das casas e não fazem nenhuma diferença no processo de constituição da narrativa, são figuras decorativas, esse recurso é ironicamente constituído.

Situada geograficamente no estado do Paraná, a narrativa constrói um processo histórico de desbravamento colonial da região, mimeticamente referenciado nos acontecimentos de domínio geográfico, político e econômico ocorridos na história brasileira.

A pequena introdução é aberta como simbologia irônica da relação entre Estado, religião (católica) e família, referenciando-se ao encadeamento

histórico da colonização e anuncia os primeiros indícios de significação do título da novela e do livro.

Quando o Grande Pai Católico governava o Paraná com a graça de Deus e a bênção de Nossa Senhora da Aparecida, um dia um sírio peludo, de sobancelhas emendadas, subiu a escadaria do palácio em Curitiba, só de camisa num frio de matar passarinho. (p. 131)

O sistema de composição da narrativa está exposto já nesse primeiro parágrafo, a repetição exacerbada das menções religiosas não somente configura a ironia em torno das violentas descrições que se seguirão, como aponta para a elaboração de uma justificativa divina a respeito dos atos desbravadores e esforçados do protagonista: “O Grande pai ficou olhando aquele sírio que não sentia frio. Falou: – O senhor ainda vai fazer grande coisa, é um homem abençoado.” (p. 136)

O protagonista é, então, concebido nos primeiros parágrafos da novela, o percurso narrativo estabelece a correlação entre a constituição do personagem principal com o processo de colonização brasileiro. Aziz Farah é um estrangeiro, autointitula-se como o colonizador, tem o objetivo centrado e seguro de tornar-se rico a qualquer preço e possui uma mentalidade empreendedora capitalista.

Aziz Farah promete ao governador retorno garantido de seus esforços, assegurando-o dos votos para as eleições no município que irá fundar. Desse modo, há a correspondência direta ao projeto de democracia e de uso da política para interesses privados, que se desenvolve na realidade, que a partir do mandonismo, do voto de cabresto e da violência forma-se a incipiente elite nacional:

– Qualquer coisa o senhor acerte com meu secretário, estava dizendo o Grande Pai.
Aziz Farah despertou.
– Antes de um ano eu volto, o senhor me dá a escritura.
Depende dos votos que você contar por lá, falou o Grande Pai com a mão estendida; Aziz Farah apertou, era mole e frouxa como de um bispo doente.
– Vai com Deus, meu filho. (p. 137)

Depois de esbanjar com prostituta, bebidas e viagens de avião, o protagonista está sem dinheiro e está longe de ter a aparência do mais importante proprietário de terras do Paraná. No entanto, aos 30 anos de idade, em 1946, diz a si mesmo que será milionário e, de forma irônica, os procedimentos narrativos alocam nosso olhar para um homem que sai da miséria, “Dormiu numa pensão num quarto com mais três, despreocupado – não tinha um tostão pra ser roubado (...)” (p. 137), e conquista o mundo com a ajuda de Deus e dos seus esforços individuais.

Por conseguinte, caracteriza-se aqui o mito do *self-made man*, conceito desenvolvido por meio da ideologia capitalista provinda de uma orientação estadunidense, que significa aquele que se formou socialmente, essencialmente no que se refere às conquistas materiais, de acumulação de capital, por esforço pessoal próprio.

Evidentemente trata-se de um mito por representar uma realidade fantasiosa, configurando, na mesma medida, a influência e o convencimento ideológico do trabalho individual recompensador e da labuta no sentido, inclusive, de retirar a responsabilidade dos governos de cumprirem suas obrigações para garantir o bem-estar coletivo.

O “mito” do *self-made man* funciona, ao mesmo tempo, como instrumento de alienação que introjeta a falsa ideia de superioridade de um sobre o outro, no sentido de exercer poder sobre aqueles que não possuem o mesmo suposto entusiasmo e vontade profunda em transformar sua própria realidade.

Sendo que, obviamente, as condições não são as mesmas para todos e a simbologia da violência avassaladora descrita na narrativa interage com os mecanismos de produção de uma sociedade à sombra do capitalismo subdesenvolvido imerso na desigualdade, que tem também a função de fomentar o enriquecimento de indivíduos envolvidos no mundo da política e das manobras econômicas do capital.

Aziz Farah incorpora, exerce e simboliza esse conceito mítico. Primeiro consegue – sem nenhum esforço – as terras que, em seguida, vai, por meio do trabalho alheio, explorar os recursos naturais até a exaustão, a fim de gerar lucros. Vai apropriar-se do que não é seu com o uso da força bruta, vai

construir grandes conglomerados empresariais para ampliar tanto os patrimônios, as posses na forma de fazendas, plantações, prédios etc. quanto seu dinheiro, colocará seus interesses privados acima de toda e qualquer necessidade coletiva para fazer fortuna.

O protagonista aguarda o momento de abertura do banco para conseguir empréstimos e começar sua empreitada. O narrador define o tempo histórico, o espaço e, utilizando tanto o discurso direto quanto o indireto livre, nos retrata, sucintamente, quem é Aziz Farah:

Tinha acabado a II Guerra; Aziz Farah tinha 30 anos; Vou casar e abrir um município, falou; vou ter dinheiro que nem ladrão vai acabar; e amanheceu.
Quando abriu o primeiro banco, Aziz Farah entrou. (p. 138)

Nesse momento da narrativa, as sete subdivisões serão dispostas, elas demonstram de que modo os acontecimentos encadeiam-se e todo o percurso de corrupção e violência construído por esse desbravador; iniciam-se as sete pragas da vida do protagonista.

É possível construir uma observação e sugestão genérica de que as pragas representam os obstáculos na trajetória de Farah, que destruirá uma a uma, a fim de impor os seus desejos por poder e riqueza, concretizando a elaboração da simbologia do processo de colonização e configuração da elite política e econômica parasitária.

Aziz Farah se constitui por meio do trabalho duro e de toda a violência que promoveu em seu percurso de imposição e conquista do poder. Portanto, a ideia de parasitismo burguês relaciona-se ao personagem no sentido amplo de suas ações, especialmente no fim de sua vida.

A mala que Farah carrega no início da narrativa, cheia de dinheiro para comprar seu primeiro lote de terras para explorar, representa, simbolicamente, seu ímpeto parasitário, visto que não há indícios de como ele conseguiu esse dinheiro. No final da narrativa, a configuração do personagem como um parasita estabelece-se quando se envolve na política e novamente se tem a imagem da mala cheia de dinheiro para as negociatas da política em Brasília.

Desse modo, o colonizador é a metáfora do processo de constituição da formação do capitalismo desigual e combinado no Brasil.

1ª praga – Os índios

O sistema de organização das sete subdivisões da novela desenvolve-se de forma independente, mas, ao mesmo tempo, elas complementam-se, isso quer dizer que é possível ler cada fragmento em separado sem prejuízo de compreensão daquela parte especificamente, entretanto somente com as demais partes complementares pode-se analisar o conjunto da narrativa.

Como no formato de um diário, determina-se, nesse momento, o posicionamento do narrador, localizando a narrativa no tempo e espaço; de 15 a 19 de março de 1946 são estabelecidos os primeiros contatos entre Aziz Farah com o terreno dado a ele e, por conseguinte, com a natureza local.

Ao final desses dias de março, o formato da narrativa muda, a orientação temporal torna-se mais abrangente, as datas não serão mais diárias, mas sim anuais. Esse recurso faz com que a novela passe a ter uma dimensão histórica mais ampla da metonímia da colonização, a espinha dorsal do enredo torna-se mais evidente.

Equipado e com a ajuda de um topógrafo, denominado o Alemão, e de trabalhadores braçais, sem nomes e sem qualquer denominação, o personagem principal inicia sua jornada de exploração do terreno, a natureza é descrita na sua forma mais selvagem, o espaço é hostil, o que não intimida Farah, que explora seus empregados ao limite, até mesmo doentes ou com dor, como é o caso do ataque de marimbondos: “A cara dos peões logo vira uma massa, os olhos fechando, as orelhas perdem a feição. (...) o topógrafo lacrimeja de dor, (...)” (p. 142)

Durante esses dias Aziz Farah conhece a Baiana, que, mais tarde, já como sua esposa, será chamada por ele de dona Baiana ou dona Baianinha, ela sendo filha da dona da pensão onde o colonizador, o topógrafo e os peões dormem.

No plano narrativo, ocorre a extensão do colonialismo empregado pelo explorador nas terras em que está adentrando, para o modo como conduz o início do relacionamento com a esposa. Apropriar-se da mulher como seu

objeto é parte integrante de suas ações e dos eventos que se seguem na narrativa.

As personagens femininas Baiana mãe e filha representam, por oposição, em um sentido a reprodução do tradicionalismo, na medida em que fazem trabalhos de cunho doméstico e estão sujeitas às opressões sexuais vindas dos clientes, mas, em outro, se configuram como mulheres independentes, pois além de seus trabalhos serem remunerados, elas mesmas organizam as regras na pensão.

As imagens que demonstram essa oposição podem ser: primeiro a delimitação da distância, diante da opressão sexual: “Não esquento coberta de ninguém não senhor.” (p. 140); mais adiante quando é atacada: “(...) agarra aquela bunda com as duas mãos. Ela vira feroz: - Que liberdade é essa, moço?!” (p. 148) e segundo, a garantia da mãe de certa emancipação por parte das escolhas da filha, quando Aziz decide que quer a Baiana filha e questiona a mãe, ela diz: “Mas quem resolve a vida dela é ela mesma. (...)” (p. 149).

Outro elemento constitutivo da novela é a evidente desagregação baseada no poder criado pelo status social, efetivando uma relação hierárquica no grupo que, no decorrer da narrativa, estende-se, da mesma maneira, aos demais que se relacionam com o colonizador, situando-o sempre no topo da pirâmide.

Então, o traço distintivo de composição do grupo é: o mais importante, o desbravador, no topo, visto que está com posse do dinheiro; o de importância intermediária, o topógrafo, no meio, com a posse do conhecimento letrado e por fim e menos importante, os peões, na base, somente com a posse da força do trabalho físico: “Os peões fritam o charque na própria gordura, despejam farinha; Aziz e Alemão comem nos pratos, os peões agacham e comem juntos na panela.” (p. 142).

Essa é uma das imagens que registram a relação hierárquica imposta pela força do poder, segregando o grupo em duas categorias: a primeira é a do humano civilizado, eles comem em pratos, por exemplo, e a segunda é a de animalização, comem agachados, na panela e ao mesmo tempo. As características de animais serão reforçadas pelas falas de Aziz e pela

descrição: “(...) os dois pulam pra fora alegres feitos macacos. Raça lazarenta, diz Aziz Farah para o topógrafo (...) (p. 139); (...) Aziz Farah vê os peões pulando como macacos; (...) (p. 141); - Agora tira essas mulas daqui, macaco. (p. 145)”.

Apesar de Aziz e o Alemão estarem posicionados no nível narrativo hierárquico da categoria humana, a superioridade de um sobre o outro existe; quando o topógrafo insiste em saber qual área do terreno deveria demarcar, Aziz o inferioriza, reforçando que quem impõe o limite da terra é ele mesmo, a presença do topógrafo ali é apenas *pro forma*, para cumprir uma exigência legal, mas a demarcação não precisa ser legal.

No dia 17 de março, a primeira praga da narrativa é explicitada: são os nativos, que foram aos poucos expulsos de suas terras. Mesmo antes da chegada do grupo, há a simbolização do acultramento imposto aos nativos, eles estão em seu habitat natural, mas usam utensílios do mundo dos brancos; “um mexe numa panela, outro está de óculos raibã; os três pelados.” (p. 141).

Os conflitos com os nativos serão descritos por meio de uma digressão, que nos leva trinta anos mais adiante, momento em que Aziz Farah rememora os assassinatos, matou pessoalmente 37 indígenas da nação Taxó. As cenas de assassinato são descritas, de modo que é possível perceber a extensão da violência.

Os caminhos seguidos por Aziz Farah são descritos em um só fôlego de um grande parágrafo; a utilização dessa técnica de estruturar a narrativa em uma sequência enunciativa de descrições retira as marcações temporais dos eventos trazendo a sugestão de continuidade.

As sequências podem ser concebidas como uma projeção da enormidade das conquistas do colonizador, o tom acelerado desse último parágrafo pode ser lido como metáfora da frenética busca por poder e dinheiro, que não cessa e não terá descanso: “(...) até o dia em que parou seu motor movido a frustração” (p. 151).

A conquista imposta contra a primeira praga da novela finaliza a representação que compôs um personagem que, necessariamente, prioriza a sua ascensão material, acima de qualquer valor humano, por meio da força

bruta e prova que, para esse protagonista, a violência é parte fundamental e integrante da sua busca.

2ª praga – Posseiros

Posicionando-se criticamente, a partir do processo narrativo em que reconstitui a imagem da cidade grande em meio ao caos e mazelas sociais, o narrador constrói o retrato da ambientação de onde surge a segunda praga, os posseiros.

São Paulo é descrita no enredo em consonância com a realidade que integra a composição narrativa, é um espaço de recepção e, ao mesmo tempo, de expulsão dos migrantes, particularmente os retirantes nordestinos.

Clemente, a mulher e seus três filhos chegam a São Paulo e imediatamente se deparam com o anúncio da empresa Aziz Farah Colonização Empreendimentos, oferecendo grandes oportunidades de mudança de vida em uma nova terra no Paraná: “Terra barata para todo brasileiro trabalhador!” (p. 151)

A família de Clemente vinda de Pernambuco segue para a terra prometida de Aziz Farah, comprometendo-se com o trabalho de subsistência e para a Colonização Empreendimentos.

A propaganda da empresa Farah estende-se por várias e diferentes regiões para além de São Paulo, publicando inclusive anúncio no jornal para a venda de lotes à vista ou a prazo, garantindo por um lado o trabalho em um sistema quase feudal das famílias posseiras: “(...) sem um tostão no bolso mas dono de terra. Só tem que trabalhar. Meio dia aqui, meio dia na rocinha deles.” (p. 154); negociando, por outro, com os representantes do capital das grandes cidades: “Corretores de São Paulo com procuração de banqueiros, de industriais. Negociantes mandam o filho mais velho.” (p. 153)

Na chave da identificação com o processo histórico brasileiro existem dois níveis de enunciação do enredo: o primeiro é a utilização do trabalho braçal do retirante nordestino, que será semiescravidado, e o segundo é a adaptação da forma capitalista de organização e reprodução do capital ao

modelo anacrônico do esquema de ordenação social de colonização no século XX.

A oposição entre moderno e arcaico é exposta ironicamente, pois além de ser o nome do acúmulo conquistado pela força por Farah, representa a contradição no processo de formação econômico e político simbolizado pela disposição das palavras “Colonização e Empreendimento”, localizadas lado a lado.

Como pareamento com a escravidão do período colonial, tem-se a figura metafórica do personagem negro que tenta ocupar a terra sem comprar de Aziz Farah, e sendo acusado de grilagem de terra, é espancado, expulso e humilhado. A violência empregada contra o posseiro é de extrema crueldade. Figuram-se também com a imagem de absoluta miséria para duas gerações, pai e filho:

De noite, dois homens metem fogo no rancho, o preto sai com o menino e a roupa do corpo. (...) O preto fica gemendo estendido, o incêndio esparrama fagulhas ao vento. De manhã, o preto e o menino voltam pela estrada, o menino com uma gaiola, o preto com as botinas na mão, a cabeça inchada de apanhar. (...) (...) parece que tudo parou esperando o preto e seu menino. Eles passam envergonhados; o preto, por ter apanhado; o menino, porque o pai apanhou. (p. 155)

No entanto, o desenvolvimento não para, prossegue-se com os assassinatos, com a destruição dos recursos naturais e, à custa do sofrimento de todo um coletivo, surge Azilândia, construída exatamente onde o preto havia erguido seu rancho que rapidamente tornou-se cidade e que foi oficializada município ainda na década de 1950.

Iniciam-se os anos de 1960. A praga, os posseiros, foi eliminada, Aziz Farah elege-se deputado. Na década de 1970 já existem prédios com dez andares, telefone e até concurso para miss, a miss Azilândia, que foi miss Paraná, quase se tornou miss Brasil.

A posição do narrador expressa as imagens de desenvolvimento a partir da configuração da crítica. Utilizando o mesmo mecanismo de descrição ininterrupta, manifesta o caos do progresso.

3ª praga – As águas

Foram sete dias debaixo da terceira praga, as águas, figurando mais uma referência bíblica, a do dilúvio. A narrativa elabora o paralelismo da arca que salvou os animais no antigo testamento, sendo a fazenda do deputado o espaço acolhedor dos convidados ilustres, tornando o anfitrião o redentor, traçando-se, assim, o paralelo com o herói bíblico.

Aziz Farah organiza um grande encontro para a comemoração dos cinco anos de fundação do município de Azilândia, que, conforme diz o panfleto, é a cidade que mais cresce e o desenvolvimento e progresso garantem a todos os cidadãos bem-estar social e econômico.

Da mesma maneira que a narrativa começa, ela termina, a partir do elemento condutor simbolizado primeiro por um anúncio jornalístico e, por fim, com uma reportagem de dez páginas, caracterizando a função exercida pela propaganda em construir uma falsa realidade, elaborando um traço distintivo da mídia na composição do enredo.

No primeiro dia, aparece a formação da tempestade aos poucos. Aziz Farah concentra-se nos jogos políticos e relacionamentos com os convidados ilustres do universo da política, vindos de São Paulo. Ironicamente, o colonizador assume a posição de salvador, é o Noé da elite, pois os pobres da cidade estão abandonados e vão sofrer todas as consequências do dilúvio.

Aziz é desprovido do trato social urbano, mas tem muita habilidade para envolver-se politicamente, relacionar-se, por exemplo, com o senador pela UDN Lupércio Miranda e, apesar de representar a passagem da elite rural para a urbana, não se concretiza como um personagem polido e à altura dos políticos de São Paulo, muito pelo contrário, é rústico e bruto como um animal.

O plano da narrativa expressa mais outro elemento crítico, por meio do procedimento que elabora uma sequência longa descritiva de fatos, apenas separados por vírgulas anunciando os esquemas e falcatruas políticas em que esse ilustre convidado está envolvido.

(...) senador Lupércio Miranda, essa figura lendária que, indicado por Getúlio para a presidência do Banco do Brasil, deu desfalque confesso

e até hoje não provado; indicado por Café Filho para o IBC, sumiu com três navios carregados entre Triest e Hong Kong, declarando depois que no século 18 muitos navios espanhóis já haviam sumido naquela rota; indicado por Dutra (...) Aziz Farah olha o homem que discursa no Senado, aparece em jornais, entra direto na sala do Presidente. Lupércio Miranda senador pela UDN é um homem para ser admirado, uma das reservas morais da nação, candidato cogitado para Presidente. (p. 163)

Somente nesse fragmento, da terceira praga, Dona Baiana ressurgue na narrativa, ela aparece justamente para auxiliar na gestão tanto na cozinha quanto no caos instaurado quando a tempestade desaba e o rio Piquiri transborda.

A figura de Dona Baianinha não se ajusta ao universo das esposas dos políticos: “As madames sorriam pra aquela mulata encorpada comandando a casa (...) estamos adorando, tudo tão simples, tão singelo” (p. 168), menos ainda do Maître vindo exclusivamente de São Paulo: “Dona Baianinha se enerva com a calma dos cozinheiros, eles regam os assados, regam, tornam a enfiar no forno.” (p. 162).

Apresenta-se aqui uma oposição entre a elite já consagrada e a elite em formação, visto que possuem históricos de vida diferentes e, no caso da Dona Baianinha, torna-se uma sutil afronta às madames, já que carrega o histórico negro escravocrata.

A tempestade começa, o rio espalhou-se por toda a cidade, todos os convidados são obrigados a permanecer na fazenda de Aziz Farah. Em pouco tempo já não há luz, nem comida, as bebidas alcoólicas foram perdendo seu glamour e qualidade, partiram do uísque para a pinga “(...) uísque, comprimidos pra ressaca, depois conhaque quando acabou o uísque dos bares, depois pinga quando acabou o conhaque (...)”, os convidados passaram a usar fossas como banheiro, que rapidamente entupiram e precisaram dormir acomodados no chão.

A escolha vocabular, o recurso de descrição detalhada em longos parágrafos organizados por vírgulas e a extensão do enredo em dias

constituem um cenário grotesco, na medida em que toda a pompa e pose estão chafurdadas na dificuldade objetiva causada pela catástrofe natural e pela impossibilidade de sair dessa situação.

Desse modo se constitui uma antítese que é não somente referenciada ao tipo de pessoa que está no evento, uma elite política, mas também ao encadeamento da decadência que esses indivíduos extremamente importantes vão vivenciar, justamente pela ausência e impossibilidade do acesso às condições materiais objetivas.

Contudo, a praga será vencida e Aziz Farah vai assegurar seus proveitos ao sair dessa situação. Todo o município foi destruído com a catástrofe e o repórter David Nassar resolveu fazer a cobertura de todos os acontecimentos e de que modo a população sobreviveu.

Correlacionando o final com o início do enredo, retomamos um dos elementos condutores do plano narrativo que une as duas pontas do enredo, por meio do traço distintivo da manipulação de informações por parte da mídia.

Aziz Farah é posicionado juntamente com seu colega admirado da política, o senador Lupércio Miranda, no mais solidário e prestativo local, ajudando a população pobre que sofreu com a tempestade e com os lemas “*Ajudem-nos pelo amor de Deus*” e “*Aziz Farah, o comandante da reconstrução*” (p. 172) o protagonista chega à Câmara Federal.

4ª praga – O fogo

Tendo como referência direta o livro *Gênesis* da Bíblia – “Então o Senhor, da sua parte, fez chover do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra” (19: 24) – a cidade pecadora de Azilândia, assim como Sodoma e Gomorra, terá sua punição, será destruída pelo fogo e ressurgirá das cinzas como o mito da ave Fênix. Em seu ressurgimento, será consagrada à Azilândia a modernidade, progresso e mais desenvolvimento.

Essa Azilândia promíscua haveria no entanto de ser castigada, e nova ordem reinaria depois do fogo, e uma cidade moderna, a Nova Azilândia, surgiria das cinzas. A hora se aproximava. Já tinha sido 90 dias de sol, madrugadas sem orvalho e a terra rachando. (p. 175)

Em tom profético e irônico o narrador expõe a quarta praga, a catástrofe do incêndio na cidade, evidentemente os trabalhadores, “(...) gente de salário e arroz com abobrinha (...)” (p. 174), que vivem nas casas de madeira sofrem as consequências da queimada primeiro, já os privilegiados nas casas de tijolos “(...) dos fazendeiros, dos comerciantes, dos graduados da lei ou do funcionalismo.” (p. 174) percebem o problema quando o estado é de calamidade, e por fim “(...) só as de alvenaria – com seus muros – se salvaram.” (p. 177).

O percurso narrativo desenvolve as imagens da praga, construindo uma tensão expressa na oposição entre classes sociais, o que evidencia a imagem das diferenças que distingue os trabalhadores da incipiente elite, dispondo uma de forma inferior a outra.

Aziz Farah goza do seu poder na Câmara Federal, durante os anos de trabalho “(...) usou três vezes a tribuna em quatro anos, sempre no horário de pequeno expediente.” (p. 172), para garantir voto de louvor, primeiro para a comarca de Azilândia, segundo para pêsames à sogra, e por último pela ampliação das Casas Pernambucanas que referenda o progresso do município. Recebeu os proventos de deputado, apreciou a praia carioca e volta à Câmara Federal uma vez a cada ano.

O espaço real desse meio político – Câmara Federal – e as ações da natureza desse trabalho – dos deputados – condizem estruturalmente a uma forma metonímica desenvolvida na novela, Aziz Farah usa a máquina pública para ter benefícios pessoais e assegurar o poder como forma de prolongamento de seus privilégios.

O desastre em Azilândia configura-se como metáfora estratégica para o procedimento das manobras do deputado, a fim de manipular as circunstâncias, com o intuito de efetivar mais regalias provindas do coletivo para o indivíduo.

O protagonista surge como o combatente incansável, que traz tudo o que é necessário para derrotar o incêndio, sobrepujar mais uma praga no seu caminho: “(...) chegou com caminhão carregado de tambores, mandou encher

no rio; (...)” (p. 176), até mesmo reivindica de Deus que faça chover para acabar com as queimadas: “(...) o deputado Aziz Farah encarou o céu com raiva, com fé, e ordenou – Chove! – (...)” (p. 178). Todos esses feitos são registrados por David Nassar que elabora a reportagem exaltando a figura do deputado.

As notícias são espalhadas, inclusive internacionalmente. O papa recebe a notícia por meio do jornal que diz: “(...) na cidade do Paraná, Estado de Curitiba no Brasil, um grande incêndio queima armazéns de café.” (p. 173); o papa não lê, a notícia é destacada novamente pelos padres, e no terceiro dia, em vermelho; “(...) dizendo Rio de Janeiro urgente – A província do Paraná, no Brasil, vem se convertendo numa imensa fogueira devido a incêndios (...)” (p. 173).

Com a notícia lida, o papa resolve providenciar ajuda, assim como a Cruz Vermelha, o Rotary Club de Nova Iorque, governos da Escandinávia, Itália, Rússia, Inglaterra, Alemanha etc. que enviam desde remédios, comida, cobertores até rins congelados, durante praticamente um ano após a catástrofe.

Dois planos distintivos da narrativa são anunciados na descrição que retrata a ajuda internacional, ambos orientados pela ironia: o primeiro corresponde à imprensa que, novamente, manipula informações, até mesmo erra sobre a geografia brasileira, constituindo certo humor; o segundo representa a solidariedade dos países e das organizações transformadas em símbolo da corrupção, por meio da apropriação individual para assegurar privilégios, visto que as doações serão usadas como moeda de troca nas eleições que, após as negociações com a UDN, fizeram Aziz Farah senador:

(...) e oito meses depois, nas eleições os candidatos da UDN e do PSD, da cristandade e da democracia distribuíam cobertores Canadenses a todo paranaense com frio e com título de eleitor. Azilândia era então uma cidade reconstruída – como Varsóvia após os bombardeios, escreveu o repórter David Nassar (...) *Um Novo Paraná Nasce das Cinzas*. (p. 179) (...)

[...]

e assim acabou eleito com 300 mil votos para um mandato de oito anos como senador pelo Paraná. (p. 181)

5ª praga – Os comunistas

Com o tédio costumeiro, Aziz Farah assume o senado, o ano é de 1964. O senador expõe nitidamente sua aversão por comunistas, coerentemente, o personagem não sabe muito ao certo o que fazem os comunistas, menos ainda ouviu alguém declarar-se como tal: “– Existe aqui comunista declarado? – Declarado mesmo, não. Mas se o senhor quiser eu procuro.” (p. 187).

O senador é útil para os golpistas militares, torna-se um caçador de comunistas, eis a quinta praga. Com a violência a que sempre esteve habituado o protagonista, armado com seu revólver 38, dá início à sua busca frenética por pessoas filiadas a sindicatos e qualquer um que não cumprisse seu papel como patriota. Com autorização do governo, forma uma frente civil para prender suspeitos:

Lá iam eles, duas, três, meia dúzia de caminhonetinhas com cartuchos e garrafas de conhaque. Arrombaram as salas dos sindicatos, moeram os móveis, queimaram os livros de contabilidade, despejaram nas caminhonetinhas arquivos com fichas dos trabalhadores, (...) (p. 185 e 186).

O golpe militar acontece, Aziz Farah fica satisfeito, cumpriu seu dever, apontando a narrativa para um processo de transformação do protagonista, ele assume o tédio como parte integrante de sua rotina. Dona Baianinha é mencionada rapidamente, mas não está presente no cotidiano de Farah, ele passa a apreciar os bois, constituindo a mudança de isolamento e solidão.

6ª praga – Erosão

O desgosto e o tédio de viver aumentam para Aziz Farah, o fastio e o desgaste tornando-se componentes da característica do personagem, o envelhecimento do seu corpo contamina sua alma, o ímpeto de violência que nunca deu trégua aos inimigos, às pragas de sua vida e sempre o impulsionou

durante toda a sua trajetória, está desaparecendo, as rugas aprofundam-se no seu rosto, são como marcas da frustração e do desprazer na vida.

Ao observar o próprio pênis, confundem-se os atributos de um com o outro, Farah é metaforicamente a extensão da fraqueza de seu órgão. A virilidade, expressa muito mais pela violência do que como sexualidade masculina, agora se resume na decadente constatação de que seu órgão é pequeno, fraco, provavelmente infértil, impotente.

Cada ano cavava na cara de Aziz Farah mais um sulco de tédio e de desgosto. Estava ficando velho sem um filho pra herdar tudo aquilo. (...) Repousava na mão aquele passarinho molhado, franzido de frio, criança nascida de cinco meses, engano da natureza, tropeço de cromossomo, pedaço de falência, castigo de um deus sádico, passarinho molhado, franzido de frio. (p. 188)

A sexta praga é a erosão, a cidade Azilândia está sendo dividida por profundas rachaduras internas, como resultado das erosões provocadas pela chuva e por lençóis de água que correm por baixo da terra. Essa será a primeira praga que Aziz Farah não consegue aniquilar, na verdade o declínio da cidade corresponde à decaída do próprio protagonista, figurando a interdependência de um pelo outro.

Há o paralelismo entre as imagens da erosão e da decadência física de Aziz Farah, os sulcos formados que dividem a cidade são como as rachaduras de velhice no rosto do senador, a decadência está impregnada em ambos, na medida em que a praga se espalha, mais o protagonista perde o viço da vida.

No nível do discurso narrativo, as gradações demonstram a degradação de Azilândia: “(...) as valetas encheram de chuva, transbordaram e se alongaram (...) formaram um rego que foi alargando (...) o rego enchia, virava um riacho turbulento (...)” (p. 190).

Com a chegada dos técnicos, desenvolve-se como estrutura narrativa a oposição entre duas categorias discursivas, uma orientada ao conhecimento letrado próximo da linguagem professoral e outra voltada à praticidade abrupta, mais próxima da ignorância.

A cena é construída dinamicamente, não há pontuação de travessão abrindo a fala do técnico ou do protagonista, tem-se a impressão de que todo o

diálogo faz parte de uma única fala, as marcas de transferência entre um personagem e outro são expressas pela anunciação do nome do senador.

Essa oposição desloca Aziz Farah para a posição de certa passividade, quando quer saber o custo das obras, não sabe identificar o valor e retira-se, caminha pela rua e ao chegar à fazenda, quer dormir, apesar da insônia que o angustia a partir de agora.

O foco narrativo apresenta, novamente, a duplicidade de discursos; em um o narrador expõe o cenário, no outro há, no entanto, a presença do pensamento e do protagonista carregado de amarguras e de desejos de destruição:

Aziz Farah voltou pela rua, o vento batia janelas; (...) chegou à fazenda e deitou com trovões, vento com cheiro de folhas, capim e chuva. Que chovesse, que desabassem mais casas, a Igreja, a Prefeitura,

quarteirões inteiros, Azilândia sumisse do mapa e nunca mais se lembrasse duma cidade com esse nome; e que surgisse ali, depois de dois mil anos, uma lagoa podre com sapos e cobras. (p. 195)

7ª praga – A sarna

O recurso de gradação foi explorado para demonstrar a extensão das erosões formadas em Azilândia, as quais quase dividiram a cidade ao meio. A mesma figura de linguagem foi explorada até chegar ao clímax, precisamente para expressar a dimensão dos gastos para reconstituí-la. Como resultado do progresso, a cidade tornou-se parte da dívida externa do Brasil, pois

O governo estadual pediu verbas ao governo federal, que debateu o assunto com o Banco Mundial do Desenvolvimento, que liberou financiamento a juros de 18 por cento ao ano, 10 de prazo para pagamento, três anos de carência. Assim Azilândia entrou na dívida externa do Brasil. (p. 195)

A cidade muda depois de um ano, todo o maquinário sai da cidade, e as águas que a dividiam, agora seguem por dentro de tubos soterrados, contudo Azilândia tem que enfrentar outro problema, a epidemia de sarna, a sétima praga. Toda a população está infectada, da elite ao trabalhador: “(...) entrando no consultório (...) a mulher do prefeito que chegara por último mas tinha

compromissos a atender como primeira dama do município (...)” (p. 200); “Não se usava mais apertar as mãos, principalmente gente das vilas; (...)” (p. 199).

Suspeita-se que a epidemia alastrou-se no dia da queima de fogos para comemorar o fato de que Azilândia estava salva das erosões: “(...) boquiabertos, respirando o mesmo ar, boca perto de nuca, tão juntos que cada um que chegou ali se coçando, passou a coceira pra mais três (...)” (p. 196); a partir daí a epidemia desenvolve-se.

Compondo-se com a mesma lógica da segregação entre os trabalhadores pobres e a elite rica, o enredo é estruturado de forma que passa a existir o “(...) cinturão da coceira, lágrimas, ódio e palavrões.” (p. 198), instaura-se a periferia, em oposição à parte central da cidade, as famílias, que moram no centro, estão protegidas por suas casas com muros, enquanto os trabalhadores estão vulneráveis, expostos a condições péssimas de sobrevivência.

Quando a epidemia é finalmente controlada, está implantada a geografia das doenças em Azilândia, os focos em que ainda existe sarna estão agrupados com outros como da meningite, difteria, cisticercose, lombriga, amarelão, sarampo, tifo etc., enfermidades relacionadas com a falta de saneamento básico e a miséria material, por exemplo.

Aziz Farah de repente aparece com sarna, mesmo depois que a doença estava sob controle. Dona Baianinha tenta curar o marido de todas as formas que conhece, mas não consegue. Então, com a aparência de velho decadente, vai à clínica, porém depois de um mês está com sarna novamente, seis meses depois ainda se coça.

Em certo momento, Aziz Farah resolve sair com seu jipe e, em vez de seguir pela estrada asfaltada, resolve ir pela estrada esburacada; ao seguir por esse caminho vê a realidade da periferia de Azilândia, a miséria material está por todos os lados, dos casebres de madeira aos bueiros a céu aberto, ao lixo queimando nos quintais e as pessoas, os homens trabalhadores com olhos fundos, mulheres descalças com seus filhos e até mesmo “(...) uma louca que saiu gritando de um casebre, quase se joga na frente do jipe (...)” (p. 203).

A sétima praga vence Aziz Farah, constrói-se na narrativa um traço distintivo no protagonista que experimenta um raro momento de reflexão. Vê-se

em meio ao sofrimento extremo e rememora a chegada da família ao Brasil e das condições difíceis que enfrentaram, percebe que está até esse momento em conformidade com essa miséria, no entanto, não se trata das conquistas materiais, Aziz Farah percebe que está entre os seus, todos sarnentos. Entretanto, a derrocada do protagonista é imaterial:

(...) pois afinal estava entre os seus irmãos sarnentos, na cidade com o seu nome (...) como as vilas rodeavam o centro iluminado, como as estrelas rodeavam tudo e piscavam serenas, límpidas, como quando vieram da Síria de navio, ele, a mãe e o pai; (...) tontos de fome, com o cheiro de terra já inchando o vento, o pai disse: Eu não tive sorte, mas você, filho, vai morrer rico. E agora ali estava Aziz Farah se coçando entre seus irmãos sarnentos – e nem toda sua riqueza, dobrada e multiplicada, bastava pra acabar com a miséria, mãe da sarna de Azilândia. (p. 204)

Decompondo a parte final da narrativa, a transformação do personagem perpassa pela construção da imagem simbólica de uma tomada de consciência, em uma perspectiva da subjetividade enquanto ser humano; envolto por uma sobriedade posicionada de forma oposta às ações delirantes no seu percurso, acontece uma epifania elaborada ironicamente, o narrador expõe os primeiros sinais da morte aproximando o protagonista às pessoas que matou diariamente.

A duplicidade de sentido na última parte do fragmento acima “(...) e nem toda sua riqueza (...) bastava pra acabar com a miséria, mãe da sarna de Azilândia.(...)” aponta para um primeiro discernimento que pode ser lido como o vazio existencial, que os bens materiais não podem preencher – *miséria*, separada pela vírgula – e, um segundo que representa que não foi capaz de acabar com o sofrimento da cidade, que está infestada pela sarna (a sarna é a mãe da cidade) em razão da pobreza - *miséria, mãe da sarna de Azilândia*.

Aziz Farah morre e após um dia de folga os negócios seguem normalmente. “(...) voltou pra casa, deitou e acordou morto, (...) houve folga de um dia para os empregados, após o que prosseguiram normalmente os negócios.” (p. 205).

ESPAÇOS DO MASCULINO EM AS SETE PRAGAS

A organização por temas feita nesta dissertação possibilitou a análise de que o livro *As sete pragas* possui uma estrutura, no que se refere à temática e às escolhas estéticas do autor, que coerentemente coloca em evidência os elementos que historicamente elaboraram a sociedade brasileira.

A configuração do poder atribuído às mulheres na primeira parte reforça por oposição a crítica irônica ao processo de construção dos papéis sociais atribuídos aos gêneros na sociedade brasileira, como simbologia de que o poder no espaço público pertence artificialmente aos homens e desse modo, também por oposição, nessa segunda parte as mulheres ocupam o espaço do vazio, da não disputa do poder, do espaço doméstico.

O conto “Outros tempos” e as novelas “Negócios de família” e “As sete pragas” apresentam o poder no sentido estritamente político: o primeiro expõe diretamente uma cena da ditadura militar; a segunda apresenta a discussão das relações de poder no espaço privado e das relações permeadas pelo capital; a última engloba ambas as situações, a vida privada e a vida pública. Dialeticamente a última novela incorpora todo o livro, construindo a unidade de toda a narrativa; nesse sentido, o narrador faz as escolhas que possam representar uma voz irônica que, por extensão, implica a do autor.

Há uma sequência histórica que organiza essas três narrativas e é coerente com a perspectiva de que, da primeira para a última, existe maior correlação com a escrita dos anos de 1970, visto que existia a necessidade de desvendar as questões problemáticas brasileiras e, ao mesmo tempo, dar respostas. A literatura tentou assumir essa responsabilidade.

Se na primeira parte a novela “Conhecimento de Alice” é o ponto alto das narrativas, já nesta segunda a novela “As sete pragas” representa o ápice do livro. Nela, autor está implicado na configuração da narrativa, na medida em que traz a reflexão metalinguística ao qualificá-la como “desajeitada”. O autor tem uma expectativa maior em relação à sua obra e à novela, tendo uma visão de conjunto, pois é um momento de reflexão sobre o próprio trabalho artístico:

é “desajeitada” quanto à expectativa do próprio autor, com a ideia de uma obra mais ampla, uma obra que se pretende ser épica, uma vontade de construir um romance.

O desajeitado se resolverá mais tarde no romance *Terra Vermelha*, mas mesmo assim a novela cumpre sua tarefa em representar um determinado panorama da história e da construção do capitalismo atrasado brasileiro. “As sete pragas” é o único título alegórico: a ideia das sete pragas, e sua intertextualidade bíblica, é explicitar a intenção de um aproveitamento do texto bíblico, constituindo uma leitura modulada, unindo-o ao contexto brasileiro. Nesse processo, o autor correlaciona o mito bíblico, por meio dos fenômenos naturais, com os fatos históricos brasileiros, em que essas metáforas representam uma gradação do mito inicial.

* * *

A articulação entre tempo, espaço e memória constitui o plano da narrativa no conto “Outros tempos”; o fio condutor da estrutura narrativa é o movimento histórico do autoritarismo e um recorte de tempo entre os anos de 1950 e 1970, no final de 50 com a derrocada do desenvolvimentismo, e na década de 70 quando se tem o contexto de plena ditadura militar.

O percurso de opressão e autoritarismo revela-se no nível de elaboração do enredo e das personagens, que são desenvolvidos dialeticamente em um ir e vir do presente ao passado, o homem do presente no passado com o pai, assistindo ao jogo de futebol em que o Brasil, significativamente perde.

O jogo de futebol configura uma simbologia do patético e da desesperança na história, de um ponto de vista amplo, tendo como metáfora a presença de duas gerações que seguirão seus destinos frustradamente:

Um homem levantou com a bandeira nacional e começou a rodar aquele pano no ar, no silêncio, aí sentou e a bandeira ficou no chão. Começou a sair gente silenciosamente, pisando por cima.

(...)

- ninguém empurrava, todos devagar pagando penitência; (...)

Vam'logo, disse o homem, e o menino levantou os olhos e viu pela primeira vez na vida o pai chorando, um choro duro saído sem o pai nem piscar. Vam'logo, repetiu o homem com a voz socada no peito; o menino marchou do lado, obediente, o olhar no chão. (p.25)

Por meio do recurso do *flashback*, em um contraponto temporal da memória, o personagem (agora homem) revela o passado sombrio do autoritarismo que viveu quando era o menino, junto ao seu pai. Esse recurso posiciona a narrativa em diferentes focos: primeiro do homem do presente que nos conta a estória; segundo a lembrança desse mesmo homem quando criança. Portanto, apresentando a estória em quase em uma primeira pessoa, o narrador nos conduz ao passado.

Esse princípio estrutural ordena a dinâmica narrativa que perpassa por duas gerações à sombra do mesmo problema, o autoritarismo, com o conflito do homem diante do policial militar e, em seguida, dentro da digressão temporal como o menino transportado para vinte anos no passado, configurando o estabelecimento simbólico do ciclo de autoridade e autoritarismo; as imagens criadas do presente e do passado remontam ao paralelismo entre os acontecimentos no trajeto de vida dos personagens, o que demonstra a repressão.

O sistema de composição do enredo aponta os processos históricos textualmente e, nesse caso, na chave da oposição ao autoritarismo: “Sou PTB e getulista, repetia o homem – Isso aqui é ou não democracia?” (p. 27).

Para o estabelecimento do autoritarismo é fundamental o uso da violência como instrumento de imposição de poder e, nesse sentido a construção da figura autoritária: no conto, “o polícia-militar” (p.15), “soldado, sargento e tenente” (p. 30).

Por outro lado, pode-se entender o conceito de autoridade como a aceitação de uma determinada hierarquia, perpassando pela ideia de obediência e respeito, alicerçada em sentimentos de identificação e solidariedade, como pode ser observado na relação entre o homem e o menino, o pai e o filho. Isso não impõe necessariamente o uso da violência e, se ela acontece, significa que a relação de hierarquia e respeito mútuo não está efetivamente estabelecida.

A correlação interna e externa no conto é expressiva no sentido de ter como representação o espaço privado da relação familiar entre menino e pai, com o menino, já um homem, rememorando a situação cíclica em que sua geração e a de seu pai estão submetidas, além da introspecção e sentimento

de impotência e frustração que permeia toda a narrativa tanto no presente quanto nas digressões ao passado. Já o universo público é a simbolização da impossibilidade do indivíduo apropriar-se com liberdade do espaço público, na medida em que não somente está sendo vigiado constantemente, como também por estar submetido à repressão e violência.

A novela é um dos gêneros explorados em *As Sete Pragas* seguindo a mesma lógica de composição da narrativa curta. Partindo da comparação com o conto, a novela estende-se um pouco mais e amplia, de certa maneira, sua dimensão no que se refere ao enredo.

Na obra de Pellegrini a novela pode ser definida, nesse ponto semelhante ao conto, como uma narrativa dinâmica, direta e fluida, acrescentando-se a enorme habilidade nas descrições dos ambientes, dos objetos, dos personagens, das ações e, especialmente, da organização desses níveis dentro da narrativa.

Mas, as três novelas diferenciam-se dos contos em alguns aspectos: o primeiro e mais importante é que a ação se desdobra de maneira mais ampla, ainda que mantenha uma mesma estrutura de repetição de pequenos fatos cotidianos. Um segundo ponto decisivo é que, pela extensão maior torna-se possível o desenvolvimento das características psíquicas das personagens, bem como de uma intervenção maior dos comentários do narrador.

Os procedimentos de composição são diversos, movimentando-se na coordenada espaço-tempo e posicionando o foco narrativo de acordo com as perspectivas e necessidades de narração, da configuração dos enredos e os temas seguem a mesma coerência dos contos, ou seja, interessam às novelas os substratos sociais que criam a correlação entre os personagens.

Acertadamente Antonio Hohlfeldt apresenta uma análise a respeito das narrativas de Pellegrini, que engloba tanto seus contos quanto suas novelas afirmando:

Em Pellegrini, se a humanidade das personagens subjaz, ainda que constantemente afetada pelas preocupações cotidianas da sobrevivência, pelos desmazelos sofridos na vida, atingindo diretamente a estrutura familiar, uma violência rude, fisicamente expressa em duelos, disputas familiares, assassinatos e outros acontecimentos, o que vem de mais longe e na verdade se exerce em maior amplitude, é a constante trágica.

Criador típico de personagens, é sobre as figuras humanas, subnutridas, por vezes tristes, mas ainda humanas, que Domingos Pellegrini Jr. constrói suas histórias – apesar de tudo esperançosas – descobrindo a humanidade em seres que tradicionalmente ignoramos ou vemos enfocados sob a perspectiva animalizada. (p. 191 e 192 HOHLFELDT, 1988).

É precisamente assim que são elaborados os temas e personagens nas novelas aqui estudadas. Em “Conhecimento de Alice”, como foi visto a simbolização da sexualidade feminina é expressa harmoniosamente entre elementos negativos e positivos que resultam em uma síntese de esperança simbolizada na emancipação subjetiva e objetiva.

Já a novela “As sete pragas”, que dá título ao livro, narra e descreve situações que pretendem englobar a totalidade do processo de colonização, servindo inclusive como metáfora para a forma de desenvolvimento e exploração brasileiros.

As sete pragas e São Bernardo: do geral...

Mesmo diante das evidentes diferenças entre os autores Graciliano Ramos e Domingos Pellegrini, é possível afirmar que existe uma sólida correlação entre suas poéticas. É igualmente acertado dizer que *As sete pragas* de Pellegrini revela-se com traços fortes da influência realista do período de 1930 na literatura brasileira.

Essa influência está presente não somente nos temas que aborda em seus enredos, mas também nas técnicas de escrita, na escolha lexical, dos recursos de figuração e gramaticais, na configuração dos personagens, no processo de composição da narrativa, no estilo de forma ampla.

Nesse sentido, reconhecer a possibilidade de aproximar *São Bernardo* (1934) e *As sete pragas* (1979) tem o intuito de reafirmar as características realistas que influenciaram, formalizaram e fundamentaram o livro e o autor de 1979, e também e apontar alguns dos elementos constitutivos de ambos os livros que implicam essa aproximação, o que será feito no caso particular da novela-título.

O objetivo é situar *As sete pragas*, tomando a narrativa central, dentro de um percurso de formação da literatura contemporânea e encontrar o espaço histórico literário do autor. O método será o de comparação em um sentido mais restrito, mas a partir da perspectiva e do entendimento de que o realismo (ou neorrealismo) nas obras do período de 1970 dialoga com um mesmo ponto de vista dialético entre arte literária e sociedade, que estava na literatura de 1930.

Portanto, serão elencadas algumas características em ambos os livros da personagem principal. Não há a possibilidade de desenvolver a análise minuciosa de cada pormenor nas narrativas, o que resultaria em um estudo maior e mais complexo. Por esta razão, escolhe-se aqui uma alternativa em orientar o olhar do geral para o específico, ou seja, uma análise dos recursos de elaboração das concepções que enformam o protagonista de *São Bernardo* e da novela que dá título ao livro de Pellegrini.

... ao particular: Aziz Farah e Paulo Honório

Com o propósito de efetivar a aproximação entre *São Bernardo* e *As Sete Pragas* será feito um recorte dos dois protagonistas indicados acima, a partir de uma escolha que possa apresentar sumariamente as correlações que caracterizam o realismo nas poéticas de Graciliano Ramos e Domingos Pellegrini.

Delimitando na novela-título a figura do protagonista Aziz Farah, e em *São Bernardo* a figura de Paulo Honório, primeiro é importante estabelecer algumas semelhanças e diferenças entre esses personagens, para em seguida verificar seus percursos e as correlações com a unidade de sentido mais abrangente das narrativas.

No romance de Graciliano o narrador expressa-se do ponto de vista subjetivo, pois ele é protagonista e ao mesmo tempo testemunha de sua própria trajetória marcada pela propriedade. A narração em primeira pessoa dá ao romance uma condição metalinguística, com a comunicação direta entre o narrador e o leitor aprofundando a aproximação.

Logo nos primeiros parágrafos temos contato com o desejo de Paulo Honório em escrever sua estória, tornando o protagonista também observador dos fatos, de suas próprias ações, configurando-se, no final da narrativa, uma forma de autoanálise.

Já é claro ainda que ambos sejam protagonistas das narrativas, a diferença é que na novela e Pellegrini o narrador em terceira pessoa situa o leitor, de certo modo, de forma distanciada em relação aos pensamentos de Aziz Farah, revelando-o através dos seus gestos e ações exteriores.

Há um processo em ambas as narrativas de cronologia das ações que encaminham os protagonistas para os seus objetivos, com o uso do mesmo recurso para produzir resultados comuns: o tempo nas narrativas será a metáfora da eficiência e a determinação do controle diante dos eventos.

Isso significa que em “As sete pragas” a colocação dos fatos em ordem cronológica busca demonstrar a eficácia de Aziz Farah em suas conquistas: “Antes de um ano eu volto (...)” (p. 137) ou ainda: “Nos três primeiros anos de colonização Aziz Farah acertou 37 [índios] (...)” (p.146); em *São Bernardo*, a finalidade perpassa também pela possibilidade em manter o controle das situações: “Passei uma semana nesse jogo (...)” (p. 19); ou “A última letra venceu num dia de inverno.” (p. 20).

Em vista disso, é possível afirmar as semelhanças entre os protagonistas, que vão nos indicar a unidade de sentido das estruturas narrativas. Paulo Honório e Aziz Farah são caracterizados como sendo absolutamente seguros de que estão no topo da pirâmide social e farão de tudo para acumular dinheiro: “(...) Aziz Farah tinha 30 anos; vou casar, e abrir um município, falou; vou ter dinheiro que nem ladrão vai acabar; (...)” (p. 138); e Paulo Honório diz: “Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro.” (p. 13). Ao mesmo tempo definem-se socioeconomicamente: “– O senhor avise que o colonizador Aziz Farah chegou.” (p.135); e Paulo Honório diz: “– Eu sou capitalista, homem? Você quer me arrasar?” (p. 19).

Os dois provindos de um passado miserável e um tanto obscuro assumem suas vidas como simbologia da complexa formação do capitalismo no Brasil – ainda guardando relações sociais e de trabalho quase “feudais”, pré-capitalistas –; ambos condizem ao mesmo tempo com o conceito do *self-*

made man no seu sentido mais irônico, visto que representam o dinamismo da sociedade burguesa, moderna, industrializada no campo e na cidade, convivendo contudo à sombra de estruturas sociais arcaicas.

Do ponto de vista da unidade temática, as narrativas seguem um sentido crítico de elaboração desses protagonistas, que irão reificar toda e qualquer relação humana, para atingir os objetivos de dominação das estruturas sociais pautadas pelo capital e, sem dúvida, por meio do uso da força bruta, da violência em diferentes formas.

O resultado é o isolamento e o processo de decadência física e mental: Aziz Farah será derrotado pela sarna, símbolo da miséria material que impôs a todos, e por sua própria insignificância, que o leva a uma profunda introspecção e à morte. Da mesma forma Paulo Honório será vencido pela fadiga, cansaço e solidão.

Assim, a busca objetiva permeada pelo capital, a construção de um mundo reificado, entra em choque com os verdadeiros valores das relações humanas regidos, por exemplo, pela solidariedade e o convívio social, culminando na extrema confluência entre o subjetivismo, aqui representado pela formação dos protagonistas, e a crueldade do mundo objetivo, aqui apresentado por meio da formação do capitalismo.

CAPÍTULO III

O AUTOR E SUA OBRA

COMPARAÇÃO ENTRE 1979 E 2007

Compreender as mudanças que ocorreram nas edições de *As sete pragas* perpassa pelo entendimento de que cada edição foi feita em momentos históricos e literários diferentes.

Os anos de 1970, conforme explicado anteriormente, marcaram sensivelmente a literatura brasileira no que se refere à crítica social, que baseada na oposição à ditadura militar, configurou a linguagem como forma de arma de combate; diferentemente nos anos 2000, o contexto de democracia representativa burguesa impõe à literatura outras demandas; ainda que estas guardam a necessidade da crítica social, há grandes diferenças na orientação para as críticas dentro do texto literário; escrever sobre a situação da mulher atualmente exige um outro olhar para a sociedade brasileira, por exemplo.

A primeira edição da obra foi publicada pela editora Civilização Brasileira, o que causa grande impacto do ponto de vista histórico, pelo fato de que suas publicações tinham como interesse obras que se posicionassem contra a ditadura e de forma crítica ao capitalismo, além de ter como editor Ênio Silveira, figura muito importante na luta contra a ditadura e com um posicionamento abertamente de esquerda; já a edição de 2007 foi feita pela editora Leitura, que tinha um apelo meramente comercial e que não conseguiu manter-se no mercado editorial.

Assim, a comparação das edições é parte importante deste trabalho, na medida em que torna possível analisar, mesmo que brevemente, as decisões feitas pelo autor que determinaram os caminhos e sua obra.

A seguir, são reproduzidos os comentários que Pellegrini apresenta (na orelha do volume) como explicação das alterações feitas nos contos e novelas da segunda edição, acompanhados de uma descrição de nossa parte das mudanças textuais, sobretudo aquelas mais significativas no tratamento da personagem e do enredo; ao final, faremos alguns comentários gerais acerca de possíveis razões para as mudanças.

500 cervejas

“Quinhentas cervejas” recebeu muitas alterações na linguagem, mas sem maiores mudanças de visão do enredo. Desconfio que o personagem é caminhoneiro por dever de minha ideologia proletária na época... mas continua a ser a crônica amarga de um casamento, na revelação dos detalhes que simbolizam e decretam a morte do amor em qualquer classe social.

As alterações no conto são mínimas: nota-se que da primeira para a segunda edição há a extensão dos cenários que simbolizam o tédio e configura-se, na segunda edição, um primeiro pequeno indicio do processo de mudança da personagem feminina, que é mais acentuado, visto que ela coloca-se verbalmente com um pouco de veemência.

Outros tempos

“Outros tempos” teve o enredo ampliado: passava-se em duas épocas, com a arbitrariedade policial atingindo pai e filho; e agora chega ao neto que, em vez de encerrar-se na amargura da revolta contida, abre-se para a exigência lúcida da civilidade.

Estilisticamente, o tempo verbal no presente posiciona a cena fora de um tempo linear, o que possibilita, por um lado, a suspensão dos acontecimentos, como se eles estivessem ocorrendo no momento; por outro, configura o encadeamento da sequência de cenas que se seguem, as quais são organizadas mediante o uso do recurso da digressão, que apresenta, concomitantemente, o tempo do enunciado literário e do discurso histórico.

Nesse caso, trata-se da elaboração de três tempos correspondentes a três gerações que são entrecruzadas pelo tema do autoritarismo e da violência. Essas são as modificações essenciais feitas na segunda edição do conto, caracterizando-se quase como uma atualização da instância histórica na estrutura narrativa, visto que a parte nova do enredo descreve elementos visíveis da realidade contemporânea.

Vida nova

“Vida Nova”, cujo título antes era “Ano novo”, teve também o final bastante alterado, justamente para indicar renascimento, o que não acontecia na primeira versão, apesar disso explícito no título de então... A história também nasceu como tributo à minha ideologia da época, o comunismo, que fazia olhar para os trabalhadores como oprimidos. Mas uma visão maior que a ideologia me fazia, ao mesmo tempo, enxergar nos trabalhadores mais que seres políticos: pessoas que podem fazer suas próprias transformações, independentemente do meio em que vivem.

É uma história escrita no advento da pílula anticoncepcional, quando o feminismo queimava sutiãs nos redutos universitários, enquanto a maioria das mulheres, que deixavam de ser domésticas para enfrentar o mercado de trabalho, como Ivete, tornavam-se trabalhadoras não por ideologia mas por sobrevivência, num mundo pós-rural, simbolizado pelo tronco de peroba caído no cafezal.

O estatuto do narrador de 1979 é caracterizado pela negatividade; ao elaborar sua concepção de realidade concebendo os personagens, reforça as simbologias de exploração, desumanização e reificação.

As tensões estabelecidas sugerem a catástrofe iminente, que resultam em um estado de suspensão no nível do enredo. Paralelamente, a narrativa de 2007 é apresentada mediante as mesmas tensões e tem-se o mesmo estado de suspensão no nível do enredo; contudo, o ponto de inflexão, por assim dizer, de oposição entre as narrativas, está exatamente o traço distintivo da negatividade no final do conto, que será diferente.

Expressivamente, na primeira versão o plano narrativo encaminha para a desesperança, na chave da aceitação da realidade como ela é: “(...) O ônibus passou buzinando, o motorista sozinho com o cobrador. Feliz ano novo, nega. Feliz ano novo mãe.” (p.43). Entretanto, na segunda, o enredo é ampliado e traz um encaminhamento de mudança, abrindo-se uma pequena fresta de esperança, na chave da construção de perspectivas:

(...) O ônibus passou buzinando, sirenes uivando.

Feliz ano novo, nega, falou a mãe para os feijões.

Vai ser, ela respondeu levantando, caminhando como se a cabeça estivesse na barriga, com vontade de fazer alguma coisa, mudar coisas de lugar, tomar um banho de folhas, pensar no que fazer, porque ...

—... vai ser um ano novo mesmo, mãe. (p. 49)

A personagem Ivete tem um pequeno ímpeto para o prosseguimento, “a cabeça na barriga” configura a metáfora do futuro, estabelece-se um diálogo

com os processos de transformação histórica das características da mulher contemporânea.

Conhecimento de Alice

Das três novelas que completavam o volume, uma foi retirada, “Conhecimento de Alice”, pois por afinidade e gênese, passou para *Conversas de amor*, livro posterior que dela se originou.

Pode-se afirmar que uma das principais diferenças entre as edições é o fato de que o autor fez a escolha em retirar da publicação de 2007 a novela “Conhecimento de Alice”; essa decisão tem algumas implicações no percurso de configuração dos enredos, apesar de que a justificativa do autor apresentada na segunda entrevista não responde necessariamente se houve algum motivo estético:

E por que na segunda edição o Sr. resolveu retirar “Conhecimento de Alice”?

Sabe que eu não sei por quê... Talvez tivesse achando que o livro estava ficando grosso demais, ou que “Conhecimento de Alice” era mais adequado a fazer a coletânea com outros contos de meninos e adolescentes, de jovens, eu não sei por que eu retirei... (Entrevista anexa na dissertação)

Negócios de família

“Negócios de família” mostra uma mudança de visão já na composição social dos personagens: o jovem escritor comunista deixava de focar personagens proletários, passando a enxergar sua própria classe média. O escritor contrariava a ideologia para obedecer à intuição de que a vida não é feita de intenções e ideias, mas de decisões e ações. Em vez de política ou crença, ética ou conduta.

Da mesma forma que nos dois contos anteriores, houve modificação na edição de 2007 desta novela, no que se refere ao sistema de composição narrativa: a posição do narrador caracteriza-se diferentemente da edição de 1979.

São dois eixos do plano estrutural nos quais se percebe mudança: primeiro, há uma maior aproximação elaborada no processo narrativo entre o narrador e o leitor, travando quase que uma conversa; posicionando-se diante do fluxo da própria consciência, o narrador expõe-se no percurso do enredo, expressando um ponto de vista mais humanizado em oposição à edição de 1979. O segundo eixo trata da inclusão de frases e exteriorizações, com o intuito de produzir o efeito de aproximação explicado acima, mas também em um processo de reorganização textual a fim de suavizar o enredo que tematiza a morte, fortalecendo a comunicabilidade: “Pois é, tanta correria pra ganhar a vida que, parece, só em velório a gente tem tempo pra conversar.” (p. 50); ou então: “É por isso que eu sempre digo: não existe coisa melhor do que um banho para curar qualquer estado de espírito” (p. 62).

Entretanto, a principal oposição entre as edições está na tensão que conduz o enredo, na presença do capital. Na primeira, do início ao fim, inclusive na epígrafe, o dinheiro funciona como elemento simbólico de desagregação da família. Apesar de a narrativa estruturar-se no sentido da coletividade, no final do enredo há uma ruptura dessa harmonia comunitária ao tratarem da herança do falecido.

A inclusão de mais de um parágrafo no final da segunda desconstrói o peso da tensão, tornando a discussão mais palatável, além da característica de malemolência do narrador que finaliza a novela estabelecendo contato direto com o leitor:

Daí a última coisa que me lembro daquele velório foi a cachorra deitando a cabeça no meu pé quando comecei a bocejar, igual fazia com o velho. Olhei pra ela, ela olhou pra mim e também bocejou, enquanto todos voltavam a falar da herança e eu fui dormir leve que nem criança. Chega uma hora, qualquer conversa de velório cansa, não é? (p. 126)

A cachorra, símbolo de ternura explorado na literatura de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, expressa afetividade; e a referência a dormir como criança fortalece o processo de constituição e identificação humana elaborada como forma de caracterização do narrador, que termina a novela nos convidando a responder sua pergunta.

As imagens opostas entre 1979 e 2007 podem ser representadas por pares como: interação e desinteresse; malemolência e dureza; harmonia e desagregação; coletivo e individual; os quais não definem completamente as diferenças entre as edições, mas ajudam a visualizar a feição de cada uma.

As sete pragas

A novela título do livro “As sete pragas” – germe do romance *Terra vermelha* vinte anos depois – tem o tempo narrativo oscilante entre presente, passado e futuro, já nisso indicando a vontade de mudar, de ver além e mais do que o usual, o cronológico, o lógico. O protagonista é (sacrilégio ideológico) mais que um burguês, é um empreendedor capitalista – no entanto, focado com a mesma compaixão. O escritor, já pós-marxista, tentava enxergar ou enxertar, na conduta do protagonista, noções reichianas de que o sexo reprimido gera repressores.

A novela que dá nome ao livro apresenta, na edição de 2007, grandes diferenças no processo de formação do enredo e dos personagens, principalmente de Dona Baianinha. Ela ocupa, na segunda edição, um espaço de destaque em alguns momentos da narrativa. O repórter representante da grande mídia chama-se agora Peri Nassar. Há também maior extensão das descrições dos espaços.

Os elementos constitutivos da narrativa mantêm-se os mesmos: há em ambas sete fragmentos que constituem as sete pragas, com os mesmos nomes e sequência, referenciadas ironicamente à Bíblia; o protagonista é ainda Aziz Farah e a cronologia histórica continua a mesma. No que se refere às sequências e encadeamentos das ações, há modificações; contudo a mais importante diferença é a caracterização do protagonista.

1ª praga – Os índios

Tanto na edição de 1979 quanto na de 2007 há nesse fragmento a apresentação do estatuto dos personagens. Na edição de 2007 o narrador assume a posição de onisciência em terceira pessoa e descreve os

personagens de modo mais próximo: os peões são caracterizados como brutos, mas trabalhadores fiéis, prontos para o trabalho braçal, e “(...) nunca falavam palavras como felicidade e amor, nem sabiam o que podiam ser.” (p. 163).

Também Dona Baianinha surge nesse primeiro fragmento, mulata e sorridente, e depois de se tornar mulher do protagonista, aparece lendo, fazendo crochê, bordando e dirigindo a casa. Essa personagem tem características abruptamente diferentes em ambas as edições.

A configuração dos personagens na edição de 1979, por sua vez utilizava a instância narrativa de modo mais direto expressando a caracterização dos peões e de Dona Baianinha externamente por meio dos diálogos ou a partir de alguma ação que pudesse caracterizá-los, resultando em abrupta diferença entre a concepção dos personagens de um período e de outro.

Nesse caso, conseguimos apreender os traços de brutalidade dos peões a partir do relacionamento que estabelecem com Aziz Farah e o Alemão, topógrafo. Quanto a Dona Baianinha, nessa primeira versão, não aparece com personalidade definida, simbolizando a mulher trabalhadora submetida às circunstâncias.

2ª praga – Posseiros

O segundo fragmento apresenta diferenças textuais consideráveis, alguns parágrafos sendo completamente alterados na edição de 2007, mas as mudanças não compõem uma nova estrutura narrativa. A mesma barbárie e violência no processo de colonização das terras aparecem; no entanto na narrativa da primeira edição transparece enfaticamente a rudeza do enredo e dos personagens a partir das escolhas vocabulares e do manejo da linguagem.

Tratando especialmente do destaque dado a Dona Baianinha, esta ressurge na segunda praga em 2007, sendo caracterizada quase como uma sinhá; na terceira, não atuará apenas como auxiliar nos trabalhos da casa, mas também acompanhará Aziz Farah no evento central; na quarta apresentará emoções, chorando e frustrando-se com o fato de não ser mãe, sugestão

materializada na gradação “(...) então sentava com a mão caída e chorava deixando molhar o colo, a barriga, o útero.” (p.234); na quinta, tentará comunicar-se com o protagonista, ao perceber seu desânimo; na sexta haverá a sugestão de infidelidade por parte dela, com os boatos se espalhando de que ela e um jagunço teriam um caso amoroso; e na sétima e última praga, ela cuidará do protagonista sarnento. Na edição de 1979, no entanto, Dona Baianinha só surge novamente na terceira praga, para auxiliar nos trabalhos de cuidados da casa e dos hóspedes, e ao final da narrativa, quando da morte de Aziz Farah.

Se por um lado a posição do narrador de 2007 favorece o desenvolvimento e fortalecimento da personagem feminina na novela, configurando certa potência no processo narrativo, por outro torna as imagens de violência menos abruptas, assim o narrador é quase como um mediador irônico. Em 1979 o narrador é um crítico que apresenta a situação do feminino como forma de denúncia e, por meio do procedimento técnico que consiste em fazer a voz narrativa assumir um posicionamento quase de cumplicidade com as personagens femininas.

Na primeira o narrador constrói um panorama em que situa o leitor diante do protagonista, e assim lemos a violenta empreitada de Aziz Farah como um processo inevitável para os propósitos do progresso. Essa forma que é intermediada pelo narrador e menos exposta pelas cenas; o uso da linguagem não atinge a dimensão estrutural da narrativa que a primeira edição consegue; o narrador da primeira edição não cria laços ou conexões, orienta um olhar crítico e distanciado aos acontecimentos, os seja é mais preciso e assertivo.

Segue um exemplo de fragmento da narrativa de 2007, em itálico estão demarcadas as intermediações do narrador:

(...) quando for vendido o último lote de dez alqueires, não restando mais terra para apossada. Também em 67 se acabará de cercar com mourões de aroeira os três mil e duzentos alqueires da Fazenda Farah, devidamente ocupados com pasto ou plantação, *todas as matas derrubadas porque, conforme Aziz Farah, árvore não produz nada e quem gostava de mata eram os índios. (...) Fundado em 46, o primeiro povoado tinha um nome esquecido mas, virando vila em 49, ganhou o nome de Azilândia.* (p. 182)

Agora segue um exemplo de fragmento da edição de 1979, em itálico estão demarcadas as assertividades retiradas na segunda edição:

(...) quando foi vendido o último lote de 10 alqueires e quando acabaram de cercar com mourões de arueira os dois mil duzentos alqueires da Fazenda Farah, *tudo devidamente registrado, vigiado e ocupado com pasto ou plantação. E no lugar onde um dia um preto erguera um rancho, surgiu Azilândia.* (...) (p.157)

Além dos diferentes posicionamentos dos narradores, os tempos verbais mudam, causando efeitos opostos, um de perspectiva com uso do tempo futuro na edição de 2007: “(...) mas a praga dos posseiros só acabará em 67 (...)” (p.182); e outro de finalização, extermínio com o uso do pretérito perfeito: “(...) e a praga dos posseiros só acabou em 67 (...)”.

Na segunda edição existe um processo de sensibilização humana para caracterizar o protagonista, demonstrando, inclusive sentimentos o que configura certa positividade e relativização das brutalidades cometidas por Aziz Farah: “Na varanda do casarão da fazenda, o fazendeiro gostará de contar a algumas visitas as façanhas da colonização, lembrando os anos em que as coisas se deram.” (p. 182).

3ª praga – As águas

A tempestade e o transbordamento do rio Piquiri acontecem nas duas narrativas do mesmo modo, mantêm as características do grotesco e simbolizam o dilúvio bíblico.

Porém, do ponto de vista da composição textual da narrativa, as diferenças entre uma e outra se aprofundam. Primeiro as descrições da segunda edição seguem na mesma orientação de serem mais detalhadas, no sentido de firmar a posição do narrador no prosseguimento das mediações que suavizam os cenários e o caráter grotesco dos acontecimentos, contudo a mais importante mudança que se consolida na narrativa é a caracterização do protagonista.

Na primeira edição Aziz Farah não tinha habilidades sociais, não comunicava, ordenava até mesmo sem o uso da palavra, representado em um

estatuto de dissolução, de deterioração da representação humana. Os grifos demonstram essas características que o tornam um elemento narrativo, não representando a mimese humana: “Aziz Farah *pega o homem pelo braço e leva pra mesa (...)*” (p. 163) e ainda “Aziz Farah levantou da mesa, *cutucou o prefeito com o olhar*, foram para um canto.” (p.164). Já na segunda o protagonista ganha um estatuto expressivo, adquire personalidade e até certo carisma irônico com humor, criando um magnetismo em sua personalidade.

A expressividade construída para o protagonista encontra seu paralelismo nos coronéis nordestinos do regionalismo realista de 1930. Aziz Farah comunica-se, expressa opinião, apresenta suas impressões, é bem humorado, tem carisma, passa a ter um estatuto de personagem com características baseadas na composição tradicional mimética. Os grifos, novamente, indicam essa oposição entre as edições:

– Sei que dizem que sou grosso – Aziz Farah assoa o nariz e continua -, mas se não fosse, vocês não estavam aqui, isso ainda era terra de índio e posseiro. Lutei até contra o tempo: na verdade, Azilândia começou faz nove anos mas, como disseram que era preciso mais idade para virar logo cidade, teria de ter pelo menos dez anos, mandei Deus arrumar um ano e pronto, a gente acerta a conta na Eternidade. Os homens riem. (...) (p. 190).

O protagonista da primeira edição não exprime características comuns a todos, Aziz Farah nunca transparece de forma evidente seus sentimentos, o personagem é uma categoria da narrativa simbolizando um elemento metafórico respaldado no processo histórico da colonização brasileira, “(...) mas veem que o homem não ficou bravo, está com a testa desenrugada, portanto por dentro está sorrindo, por fora não sorri nunca.” (p. 160). Já na segunda, um tanto mais humanizado Aziz Farah é quase um fanfarrão, que não ri, reforçando o estatuto do personagem na chave da aproximação:

Enquanto as crianças ainda cantam, com as bebidas começam as conversas e risos no salão, Aziz Farah abre champanhe, antes chacoalhando bastante a garrafa, botando o dedo no gargalo para espirrar espuma no juiz, no vigário, no prefeito, feito moleque que, no entanto, não ri. (p. 191)

Considerando o enredo, há acréscimos e omissões na edição de 2007 em relação à de 1979. Nos acréscimos o relacionamento conjugal de Dona

Baianinha e o protagonista está presente e exposto aos leitores. Quando Aziz Farah chega em casa Dona Baianinha não está, aqui há a sugestão de infidelidade. Repentinamente ele adoece, ela retorna e cuida dele. O destaque aqui é a debilidade dele quanto homem representada pelo seu órgão sexual, que é insignificante.

No âmbito da composição narrativa forma-se o entrecruzamento de dois níveis narrativos que expressam a oposição entre o masculino e o feminino, na perspectiva de ruptura com o modelo tradicional. O macho provedor Aziz Farah estará fragilizado e a fêmea passiva Dona Baianinha apropria-se do comando calmamente:

Ele resmunga que não precisa de médico (...) falando doce e cantando: - Se quer morrer, por mim está muito bem, fico rica (...) ela pinçará o pintinho com dois dedos e lavará com carinho de mãe, tão pequeninho quanto desconhecido, olhará tão curiosa quanto respeitosa. (p. 212)

Os acréscimos fecham a terceira praga na segunda edição, reforçando a oposição entre Dona Baianinha, que está “na cara que ela está feliz (...)” (p. 214) e Aziz Farah que “(...) estará na cara que é um homem entediado, (...)” (p.214). As omissões estão posicionadas não no espaço da vida privada de Aziz Farah, mas sim nos seus relacionamentos no espaço público nos trâmites de poder.

A organização discursiva dos enunciados na segunda edição apresenta certa generalidade nos percursos políticos em que o protagonista está envolvido, ou seja, são retirados nome e sigla de partido político, enquanto na primeira essa exposição, inclusive, repete-se quase que ostensivamente em toda a narrativa, podendo ser lida como uma categoria de denúncia, construindo a oposição entre as edições:

Chega o senador, convidado maior entre deputados, comendadores, desembargadores, exportadores de café, empresários da indústria e da imprensa pecuarista, mais o prefeito e o presidente da Câmara de Azilândia, perdidos num canto, tontos entre tantos sabores e perfumes. Vêem Aziz Farah entrar com o senador e com uma lufada de vento, garçons correm a fechar a grande porta, o prefeito e o vereador correm a cumprimentar o senador, essa figura lendária, (...) (p. 196)

E, na primeira edição:

(...) descem Aziz Farah e o senador pela UDN Lupércio Miranda, convidado maior entre deputados federais e estaduais, comendadores, prefeitos, exportadores de café, empresários da indústria e da imprensa, pecuaristas, cafeicultores, um banqueiro, mais o prefeito de Azilândia e o vereador Matosinho perdidos num canto, tontos do perfume daquelas mulheres. Vêem Aziz Farah entrando com o vento, correm a fechar a porta, são os primeiros a apertar a mão do senador Lupércio Miranda essa figura lendária (...) (p. 163)

A primeira edição conclui-se evidenciando Aziz Farah no espaço público, precisamente quando se torna deputado federal, o que opõe uma narrativa a outra.

4ª praga – O fogo

Elaborado em uma cadeia sequencial de substantivos, adjetivos e alguns verbos separados por vírgulas é feita a configuração e segregação de classe social na primeira edição, apontando para um fio condutor narrativo que organiza o encadeamento da destruição de Azilândia pelas queimadas, primeiro os pobres:

“vassoura de gravetos, colchões de palha, sabão feito em casa, armarinho de caixotes, bule amassado, cama de couro, redes, panelas de barro, canecas de lata, moringa d’água, bacia pra banho, (...) casa de madeira (...)” (p.174)

E em seguida, os ricos:

(...) as casas de alvenaria dos fazendeiros, dos comerciantes, dos graduados da lei ou do funcionalismo. Cercados de muros como fortaleza, cercas de ferro no jardim, grades de ferro nas janelas, (...) (p. 174)

O mesmo recurso estilístico é utilizado na segunda edição, as sequências também configuram a organização da imagem das casas e moradores, mas não delimita o traço distintivo entre as classes sociais segregadas. Estão, na verdade, no mesmo nível de enunciativo do enredo,

pode ser lido como uma metáfora de que são todos humanos, iguais, de pessoas que compartilham o mesmo lugar de vivência:

Mas ainda continuavam no centro da cidade muitas casas de pedreiros e carpinteiros pioneiros, e até alguns saqueiros viviam em cortiços, fazendo um filho todo ano e enchendo as ruas de moleques que atrapalhavam o trânsito. Comerciantes. Costureiras. Gente de família grande em casa com janelas abertas para a calçada, gritaria de cômodo para cômodo, correria de crianças nos quintais e nas calçadas. (p. 217)

Reforçando a oposição entre as narrativas, Aziz Farah segue configurando-se com um personagem ativo a frente das situações. Quando o narrador faz a referência bíblica de destruição da cidade, o protagonista já é citado. Na segunda edição, diferentemente do que ocorre na primeira, Azilândia é condenada à destruição e ao mesmo tempo comparada com o mito da Fênix, mas o personagem não é mencionado.

Essa oposição desenvolve-se no sentido de criar um relacionamento entre o protagonista e o leitor, por meio do enunciado de aproximação na edição de 2007 e do distanciamento na edição de 1979. Em uma trata-se de um evento, na outra requer um olhar crítico.

A habilidade verbal de Aziz Farah configura-se, como já explicado, de forma oposta na composição narrativa nas edições. Não será diferente nesse fragmento, o personagem não só posiciona-se na segunda edição diante do acontecimento, mas inclusive filosofa: “Resmungando: que não lutou tanto na vida para ver o fogo comer tudo; e que desgraça só é ruim para quem tem medo; (...)” (p.221). Na primeira edição seus feitos heroicos são descritos pelo jornalista, com uma linguagem adjetivada que esvazia o enunciado narrativo: “(...) o comandante sem sono, o bombeiro do Paraná, o incansável capitão (...)” (p. 177).

Procedimento semelhante acontece em relação à mídia. Em 1979 o repórter se apropria da linguagem e expõe os acontecimentos finais da tragédia: “Azilândia era então uma cidade reconstruída (...) reportagem colorida intitulada *Um Novo Paraná Nasce Das Cinzas*.” (p.179). Enquanto em 2007 Aziz Farah traz o desfecho dos eventos, assume o estatuto expressivo e

dá forma ao enunciado explicativo e professoral, na chave do exemplo de vida a ser seguido:

Bem, Aziz Farah explica com um fio de voz, acontece que a gente não manda na vida, a vida é que manda na gente: - Eu era um vendedor de terras, meu pai foi mascate. Quando ele morreu, eu já trabalhava, mas ainda não ganhava dinheiro, então ele disse que eu não trabalhasse por dinheiro, mas por prazer. Lutar contra esse fogo foi um prazer, é por isso que existe gente como eu! (p. 225).

Com o fim do incêndio, os enredos seguem até o momento da entrada do protagonista no senado. A primeira edição é concluída aí, porém a segunda apresenta um trecho a mais, em que as perspectivas no âmbito da vida pessoal de Farah são narradas.

Nas duas edições o tédio passa a integrar a configuração do personagem, mas na segunda edição Dona Baianinha surge como figurativização desses questionamentos existenciais, ambos dotados da habilidade em comunicar-se – diferente da primeira edição –, conversam tensamente: “– Será que você também vai virar uma praga em minha vida? (...) E ela: - Tu já tem pragas demais – e ele quase sorriu, sabendo que ela devia estar falando dos comunistas.” (p.234).

5ª praga – Os comunistas

As duas edições travam um diálogo direto com o período do golpe ditatorial militar compondo a instância histórica junto ao enunciado literário, incluindo no nível do personagem a característica de caçador de comunistas.

A diferença entre as edições, que após o golpe Aziz Farah está quase sendo vencido pelo tédio, inicia-se a sua derrocada então quando “tinha cumprido o dever, agora tinha os bois pra cuidar.” (p.187). Há uma aceleração definitiva de seu movimento de deterioração como personagem na primeira edição. Contrariamente, na segunda o protagonista está pleno, inteiro, transmite suas opiniões de oportunismo político com firmeza: “– Se eu morasse na Rússia, meu filho, era comunista. O negócio é estar por cima. (...)” (p.244).

A característica de tédio e desgosto do protagonista alcança uma dimensão de decadência e solidão:

Só tinha satisfação vendo bezerro novo. (...) o governo tinha reaberto o congresso. Tanto faz, resmungou. Estava dando aftosa no gado, isso era um fato; o resto eram notícias. (p. 188)

Opondo-se à de 2007, em que as reflexões de Aziz Farah encontram em D.

Baianinha um refúgio seguro:

(...) era para casa que gostava de voltar, onde agora mais gostava de ficar e, no entanto, aquela casa não era dele, era dela! Eram coisas do povo da fazenda, ganhadas por ela, que enfeitavam sua casa em todos os cantos e palmos.

6ª praga – Erosão

A sexta praga é elaborada no sentido de aprofundar a tensão de morte que envolve o protagonista, sendo a erosão uma extensão metafórica do declínio de Aziz Farah.

Tanto na primeira quanto na segunda edição há a correspondência entre os acontecimentos na cidade com o esfacelamento físico, principalmente sexual do personagem. A solidão, o isolamento a perda da vitalidade são característicos da primeira, enquanto que na segunda o diálogo com D. Baianinha e os questionamentos, de certo modo filosóficos, são expressão da degradação.

No entanto, a composição contínua da narrativa constrói o enredo de modo que o protagonista esteja presente, mesmo estando em um processo de decadência, para solucionar a erosão.

A relação de posição entre o discurso do técnico, acadêmico e qualificado, e o discurso de Aziz Farah, abrupto e economicista, também está presente em ambas as narrativas, no entanto a primeira edição expressa essa oposição no nível narrativo do espaço público e político: “Você parece comunista, rapaz, disse Aziz Farah. Eu quero é saber como acabar com essas

tais voçorocas, só isso.” (p. 194). Enquanto que na edição de 2007 o nível discursivo perpassa por um olhar privado e individualizado e ironiza o conhecimento científico letrado: “Você nem bem saiu dos cueiros vem ensinar como é que a gente deve plantar? E vamos deixar de plantar e comer o que? Ciência? Poesia?” (p. 261).

Antes de aprofundar as características de decadência do personagem, na segunda edição é incluída uma passagem que simboliza a tensão no espaço privado de Aziz Farah e Dona Baianinha, que cada vez mais evidencia a falta de conexão conjugal. Por sua vez, o protagonista passa a rememorar seu passado no Líbano.

É com o processo de isolamento em que Aziz Farah está imerso que se finaliza o fragmento nos enredos da novela. Na primeira edição, há uma reflexão expressa pelo narrador, mas com os desejos internos do personagem, existe a ânsia por destruição, no que se refere ao espaço público, coletivo: “Que chovesse, que desabassem casa, a Igreja, (...) Azilândia sumisse do mapa.” (p.195). Ao passo que na segunda edição a relação é com o espaço privado, do casamento: “Vai ver, disse mais alguém, é a erosão do casamento: - Não vai acabar com morte, nem com escândalo, nada, vai acabar assim, engolido pelo tempo.” (p. 268).

7ª praga – A sarna

Essa praga, a última, não pertence somente ao protagonista, mas sim à toda Azilândia, como extensão metafórica da miséria de uma cidade sustentada nos pilares erigidos por Aziz Farah. A sarna atinge a todos, até mesmo ele, que na segunda edição sente os sintomas da doença já no início da narrativa, ao passo que na primeira edição só terá contato com os sintomas da coceira após dois anos.

Quando a doença é controlada, montam-se os palanques e Aziz Farah é ativo e discursa na segunda edição, enquanto que na primeira o protagonista está mais interessado nos fogos de artifício que encomendou.

Os planos narrativos, já assentados nas pragas anteriores, apontaram para diferentes constituições do protagonista, sendo majoritariamente opostos um ao outro. A composição desse último fragmento revela a proporção dessa oposição, na medida em que o da primeira edição prostra-se diante de sua decadência, mas o outro ainda tem um impulso de vida.

Os eventos do enredo são praticamente os mesmos, contudo o protagonista revela-se com características psicológicas opostas. Na edição de 1979 sente auto piedade: “(...) Avisa ao doutor que é caso de urgência, (...) Aziz Farah sentou (...) então viu seus pés envarizados, engredelhados, com sarda de velhice (...)” (p. 201). Na edição de 2007 ainda provoca medo e se impõe: “(...) o doutor Vicentini tropeçando nas cadeiras e com tanto medo de pegar em Aziz Farah (...) Que isso doutor, medo de pegar sarna?! (...) é que todo mundo sabe que o comendador nunca consultou médico. – Nem pajé nem padre nem pai de santo.” (p. 280).

Na segunda edição há dois grandes acréscimos no plano narrativo que apresenta: no primeiro, antes da morte do protagonista, a relação de tensão ente D. Baianinha e Aziz Farah intensifica-se, na forma de acerto de contas e revelações, inclusive, de que já esteve grávida, mas não dele. O segundo acréscimo, pós-morte, apresenta a simbologia da apropriação da autoridade por parte de D. Baianinha e da solidão do percurso do protagonista, visto que nenhum de seus ilustres colegas políticos carregou seu caixão, mas sim, ironicamente “(...) um índio vendedor de ervas, uma velha empregada doméstica, dois mulatos da construção civil um carroceiro negro e um peão da fazenda.” (p.299).

A cena da morte do protagonista na primeira edição é construída, a partir um processo de rememoração de seu passado pobre e metaforicamente uniu-se àqueles que estavam na miséria na cidade com seu nome, “acorda morto” na sua casa com boca torta simbolicamente expressa a dor de sua trajetória; já na segunda edição também se lembra do passado, mas as imagens criadas apresentam mais um padecer calmo do que a morte.

O QUE ACONTECEU?

Hoje vejo que o jovem escritor queria no fundo dizer: somos todos gente, erramos, sofremos, passamos pelas pragas da vida enquanto não mudamos, mas podemos mudar e melhorar, como simbolizam as florezinhas a brotar das queimadas e das sepulturas.

Esse fragmento, também retirado da segunda edição nos comentários do autor a respeito dos contos e novelas, apresenta sua justificativa geral a respeito de sua própria poética. Estamos diante de um Domingos Pellegrini que revê suas posições revolucionárias de esquerda e, orienta-se conscientemente para uma análise humanista individual de sua própria escrita.

Há um relativismo por parte do autor, a respeito dos papéis sociais, na medida em que posiciona operário e empresário, por exemplo, no mesmo nível de poder, no sentido de reafirmar que todos são igualmente indivíduos; no entanto, essa análise pode ser entendida como conservadora, visto que os indivíduos possuem maior ou menor poder de decisão política, econômica, e a maioria estão, necessariamente, alijados do poder de decisão, estão na base social apenas vendendo sua força de trabalho; porém, do ponto de vista literário, a configuração dessas contradições garante mais complexidade na composição dos personagens.

A mudança de concepção de mundo, exposta pelo autor, perpassa por experiências pessoais de desilusão e certo rancor com a esquerda, fato que Pellegrini publicamente expressa, assim como a sua forma de reorganizar e de pensar a realidade:

Que a esquerda estava sempre querendo sacralizar os operários como Jorge Amado faz em *Os subterrâneos da liberdade*: "o operário é bom, o operário é lindo, o operário é heroico, o operário é sofredor". Mas espera aí, eu passei a acreditar depois, na minha atividade jornalística, vendo que tem gente ruim e gente boa entre os operários, entre os empresários, entre os católicos, entre os evangélicos, entre os espíritas, entre os umbandistas, entre os negros, entre os brancos, entre os índios. Tem gente boa e ruim em todos os segmentos sociais, culturais, ideológicos e tal. Então aquela receita de operário bom e patrão ruim não funcionava mais. Então eu quis criar um empresário que fosse humano, fosse falho, fosse ambicioso e que ao

mesmo tempo tivesse coisas ruins e coisas boas, um personagem complexo e que não só age, como também é levado pelos acontecimentos que ele mesmo cria. Ele quer fazer as coisas e vem erosão, ele quer fazer outras coisas e vêm os índios. Ele é tanto fazedor da história como ele é feito pela história. (Entrevista anexa na dissertação)

Precede a questão: o que aconteceu? A análise do que se perdeu ou não de uma edição para a outra, e é claro que a veia crítica do autor, permanece na edição de 2007 e de acordo com o próprio Domingos Pellegrini, a obra *As sete pragas* passou por mudanças que são reflexos de uma compreensão, de certo modo social democrata sobre o próprio trabalho, renegando a esquerda.

O autor desenvolveu uma literatura, mais adequada às suas atuais concepções políticas e sociais, ou seja, mais afastada da orientação clássica da esquerda, distanciada, portanto, da fase marxista dos anos de 1970.

Na edição de 2007, Pellegrini escreve sobre a própria obra:

Muito já me perguntaram por que deixei por tanto tempo de republicar este livro, alegando que preciso “apenas” reescrever suas histórias. É que não era uma revisão apenas de linguagem, mas também de visão de mundo, e então fui deixando o tempo passar, ou a visão melhorar. Finalmente, aqui estão, não só revistas, mas também com mais visão.

E ainda:

Hoje vejo que o jovem escritor queria no fundo dizer: somos todos gente, erramos, sofremos, passando pelas pragas da vida enquanto não mudamos, mas podemos mudar e melhorar, como simbolizam as florezinhas a brotar das queimadas e das sepulturas. (PELLEGRINI, 2007)

Essas “visões e revisões” apresentam uma concepção de escrita, que já não tem o interesse em constituir uma literatura de cunho revolucionário, tem a preocupação em desenvolver uma literatura socialmente crítica, mas em conformidade com a perspectiva individualista humanista, é evidentemente e público, a tentativa do autor de colocar-se de fora dos espectros marxistas stalinistas que o formaram.

O livro *As sete pragas*, o de 2007, ainda guarda as suas características fundamentais dos personagens, do contexto, das histórias, da linguagem, mas

o que se pode observar é uma reinvenção do horizonte para o qual os personagens voltam-se, das perspectivas criadas para eles e, por mais que se manifeste a crítica social, o caminho trilhado pelos personagens segue o rumo do indivíduo e não mais do coletivo, como se poderia ler no Pellegrini da década de 1960 até 1980.

As mudanças na obra são motivadas por seu novo posicionamento político muito pautado pelo repúdio à esquerda, porém é fundamental perceber que a crítica social mantém-se.

É claro que a excessiva relativização que o autor dá ao que foi a ditadura militar obriga a nos posicionarmos veementemente contrários à sua visão, não acreditamos que as barbáries cometidas pelos militares no passado e muitas que cometem até hoje devem ser relativizadas, ao contrário devem ser denunciadas. Já o autor, mediante suas mudanças de posicionamento, traz uma análise sobre o militarismo:

Creio que devemos agradecer a nossos militares não só pela ditadura branda (com partido de oposição, jornais funcionando, censura avacalhada, que eu cansei de enganar nos festivais que ajudei a coordenar aqui em Londrina), mas agradecer principalmente porque, com tão pouco custo, nos livraram de ditadura pior, a do proletariado, que seria certamente muito mais danosa e duradoura, como foi ou ainda é em **todos** os países socialistas. Fazer justiça histórica com os militares será o primeiro passo para os convocar e enquadrar no esforço social e democrático de reformar este país. Mas a esquerda estúpida prefere demonizar os militares... (Entrevista anexa na dissertação).

Ainda assim, vale a pena elencar o que permanece na sua reedição de 2007 e é a capacidade de apreender as contradições do real, independentemente da posição do narrador, entendendo aqui que há certa extensão da voz do autor no narrador, ou seja a matéria narrada ainda representa a exploração causada pelo capitalismo, a miséria humana provocada pela disputa do poder.

O que significa uma resposta dialética a questão, distante do maniqueísmo, já que a complexidade da literatura não está submetida à ideologia do autor necessariamente, no universo ficcional essas posições podem estar expressas, mas Pellegrini as constitui pela negatividade, desse

modo a visão de mundo do autor não determina inteiramente essa segunda edição.

Na segunda edição a novela “Conhecimento de Alice” foi retirada, isso configura uma enorme perda para essa edição, na medida em que o maior ganho da edição de 2007 foi justamente o crescimento e maior complexidade das personagens femininas, há uma quebra no processo de unidade de sentido da obra como um todo, todavia a força das narrativas está no fato de que o processo histórico de exploração entranhado na vida social-política e econômica brasileira, a violência nas suas várias formas (inclusive institucional), estão muito bem apresentados por meio dos enredos, personagens e principalmente escolhas linguísticas em ambas as edições.

A habilidade do autor em manipular a linguagem é explícita, usa a linguagem como forma de expressão de indignação, ao mesmo tempo, em alguns momentos, se exime de tornar evidente o alicerce que constrói o enredo, da mesma forma que surpreende ao elaborar o recurso de suspensão de uma possível tragédia.

Seria um equívoco afirmar que os personagens são complexos, profundos e esféricos na forma como eles mesmos se apresentam. No entanto, o interesse aqui é a forma como são apresentados pelo narrador e, em especial, como se articulam os elementos que alicerçam a narrativa e sua correlação com os dados concernentes à literatura e à crítica política e social.

Da mesma maneira, no que se refere ao enredo, pois não estaremos diante de enredos complicados, mas sim complexos, no sentido de assumir uma função crítica, por não ser panfletário e ao mesmo tempo compor um narrador, são usadas estratégias linguísticas e procedimentos narrativos que contêm a crítica política que o período em questão, da década de 1970, exigia.

O narrador por vezes está distanciado tanto da matéria narrada, quanto do seu interlocutor. Como consequência dessa posição, os personagens agem de modo que as cenas e diálogos causam uma inquietude no leitor e, por meio da ironia e da descrição das cenas, criam um sentimento de provocação.

A denúncia dessas condições, o narrador muda o seu foco para aproximar-se ou distanciar-se dos personagens, do enredo ou do leitor, a composição estrutural da narrativa vai delimitando sua voz.

As narrativas são fragmentadas e, ao mesmo tempo concisas, o uso variado do discurso direto, do indireto e indireto livre dá ao narrador uma característica moderna e dinâmica que particulariza a composição de sua voz, sendo possível observar essa característica no conjunto de contos e novelas em *As sete pragas* nas duas edições.

A estrutura de tempo, espaço, enredo e personagens dos contos e das novelas, nas edições, conservam características de composição similares. Há um balanço, às vezes oscilação, entre os elementos tradicionais dos componentes estruturais no conjunto da narrativa (tempo, espaço e enredo) e, concomitantemente, há as configurações de um estilo próprio desenvolvido pelo autor, que se apresenta de forma variada em uma e outra edição.

Em relação aos tempos narrativos, em ambas as edições alguns procedimentos repetem-se. No primeiro conto os traços distintivos do tempo são mais equiparados, já nos dois seguintes a mescla entre o tradicional e o estilo particularizado apresenta-se com maior distinção entre a narrativa original e a reedição. Já nas novelas a similaridade é preservada.

Desse modo, a sistematização da categoria tempo teria as seguintes características: a) a progressão do enredo em um contínuo temporal, seguindo coerentemente o início, meio e fim das ações e desfechos destinados aos personagens; b) o encadeamento da sequência cronológica em forma dispersa, onde presente, passado e futuro são embaralhados por meio de recursos literários; c) o ritmo do tempo psíquico, de modo que o enredo é organizado no interior da subjetividade dos personagens; e finalmente d) o tempo histórico, representado, inclusive, por datas do decorrer do enredo situado nas narrativas.

A segunda categoria é expressa na forma objetiva, são os locais de trabalho, de moradia, espaço rural (como cafezal, floresta) e urbano (como cidades brasileiras), espaços de convivência (como a rua, estrada, bares, pensões, estádio de futebol, cemitério etc.). Essa categoria permanece a mesma, a configuração espacial é mantida precisamente como forma de construção das duas últimas categorias, aqui descritas.

Apesar da consistência na perspectiva dinâmica, por meio da agilidade linguística constitutiva na elaboração dos cenários, dos acontecimentos e

procedimentos de desenvolvimento da estória ser mantida, os enredos são os que mais sofrem alterações de 1979 para 2007. O segundo conto, por exemplo, terá o seu final modificado, a partir do acréscimo de mais elementos no enredo. Acontece o mesmo com a novela título do livro.

O processo econômico, político e social do capitalismo, evidenciado pela violência (nas mais diferentes formas), pela animalização, por relações pautadas no poder do capital, pela imposição da autoridade, etc. são partes integrantes das estruturas dos enredos, que serão desenvolvidos, por intermédio da elaboração dos personagens.

A categoria dos personagens acompanha, coerentemente, o ritmo de mudança dos enredos, ela é a que mais oscila entre a inventividade do autor e a concepção tradicional da categoria. Às vezes, são descritos como extensão dos objetos e espaços como forma de sua configuração, sendo impossível reconstituí-lo por meio de características humanas, e surgem também como seres mutáveis, que aprendem e minimamente transformam suas realidades.

Por um lado, os personagens são diluídos, deteriorados, perdem seu estatuto expressivo, não têm nome, não têm característica psíquica distintivamente estabelecida e são representados pela ironia como um reflexo não mecânico das tensões exercidas pela realidade. Por outro, há a concepção de um estatuto em que os personagens têm profissão, ou alguma ocupação, estão situados em algum grupo social ou relacionamento interpessoal específico (como o familiar, amigos, colegas de trabalho, amantes, etc.), mimetizam a divisão sexual dos papéis sociais, a reificação imposta pelo sistema capitalista.

É possível, desse modo, especificar que as mudanças de uma edição para outra se relaciona diretamente com uma nova concepção de literatura adotada pelo autor, não se pretende aqui fazer qualquer avaliação no sentido de expressar julgamento de forma maniqueísta, mas sim entender dialeticamente que essas mudanças não retiram as qualidades da obra.

Domingos Pellegrini mudou, não se apoia mais nas correntes marxistas revolucionárias, com já fez no passado, isso pode significar um posicionamento crítico, mas não mais revolucionário, não entende a literatura como um

instrumento de combate ideológico, contudo muitas mudanças feitas na segunda edição revelam desenvolvimento em temas que foram pouco elaborados na edição de 1979, um aspecto explícito são as características das personagens femininas, o autor transformou-as constituindo na composição das narrativas um processo evidente de atualização do papel da mulher na sociedade brasileira, assim como das relações entre o capital e a mulher trabalhadora, a mulher e sua sexualidade, assim como deu maior complexidade a certos personagens, como o protagonista de “As sete pragas”.

As personagens femininas passaram a se apropriar do próprio destino, são ativas na construção de suas conexões com mundo, por exemplo, no conto “Vida Nova”, a protagonista ao final do conto, mesmo diante de todas as reificações, tem vontades, quer mudar, quer agir.

Dona Baianinha, na novela “As sete pragas” é definitivamente outra personagem comparada com a primeira edição, ela não somente é mais verbal como se coloca em uma posição de certo domínio.

No que se refere às estruturas da linguagem, o Pellegrini de 1979 não tinha o interesse em facilitar para leitor a compreensão de suas técnicas imprimindo maior exercício de busca das significâncias por parte do leitor, conseqüentemente projeta uma estrutura um tanto mais complexa, já em 2007 é possível observar o mesmo Pellegrini, mas talvez um pouco menos endurecido, mais flexível, facilitando a vida do leitor.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Domingos Pellegrini

- PELLEGRINI, Domingos. **O homem vermelho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 2. ed. Belo Horizonte: Leitura, 2007.
- _____. **As sete pragas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 2. ed. Belo Horizonte: Leitura, 2007.
- _____. **Paixões**. Contos e novelas. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. **Tempo de menino**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **O tempo de Seo Celso**. Biografia. 2. ed. Paraná: Edição dos autores, 1990.
- _____. **Tempo de guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Terra vermelha**. São Paulo: Moderna, 1998. 2. ed. São Paulo: Leya, 2013.
- _____. **Andando com Jesus**. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. **Notícias da Chácara**. Paraná: Imprensa Oficial, 2002.
- _____. **O tempero do tempo**. Poesia. Paraná: Terra Vermelha, 2003.
- _____. **No começo de tudo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- _____. **Conversas de amor**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **Gaiola aberta**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- _____. **Não somos humanos**. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.
- _____. **O mestre e o Herói**. Romance para jovens. São Paulo: Moderna, 2006.
- _____. **Família composta**. Brasília: Ministério da Educação, 2006.
- _____. **Contos antológicos**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- _____. **Quadrondo**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. **Bendito assalto**. Belo Horizonte: Leitura, 2009.
- _____. **Herança de Maria**. São Paulo: Leya, 2011.
- _____. **A caneta e o anzol**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- _____. **Haicaipiras**. Paraná: Edição do autor, 2014.
- _____. **Pequenices crônicas**. Paraná: Inventa, 2014.

Bibliografia sobre Domingos Pellegrini

- MOREIRA, José Ailton Alves. **O espaço como construção de sentido em O caso da chácara Chão**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. Dissertação de Mestrado.
- ARAÚJO, Lucas Vieira de. Domingos Pellegrini na historiografia literária. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009, p. 601-610.
- _____. A construção dos personagens nos contos (1977-1998) de Domingos Pellegrini. **Estação Literária**. Londrina: 2008, p. 74-82.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. O conto sócio-documental. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 191-192 (Série Revisão, 6).

Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. **Notas de literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003 (Col. Espírito Crítico).
- AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**. Literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Col. Primeiros Passos).
- ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo: 1998, vol. 31, n. 57.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. **Mimeses**. A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Col. Estudos, 2).
- AULETE, Caldas. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2014.

- BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória**. Uma leitura de Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, I).
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. **Céu, inferno**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. **A dominação masculina revisitada**. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, v. 2.
- _____. A nova narrativa. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. A personagem do romance. In **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Col. Debates, 1).
- _____. **Iniciação à literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. **O observador literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CARPEAUX, Otto Maria. Formas do romance. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: 1996, n. 1.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 31. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990 (Col. Primeiros Passos).
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. de Regina Zilberman et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. **Valise de cronópio**. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Col. Debates, 104).
- EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. de Regina Zilberman et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**. São Paulo: Difel, 1978.
- FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo: mar./maio 2002, n. 53.
- _____. O que faz um conto ser curto? Trad. de Marta Cavalcante de Barros. **Revista USP**. São Paulo: set./nov. 2004, n. 63.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 6. ed. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios).
- LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades; Espaço romanesco e ambientação; Espaço romanesco e suas funções. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976 (Col. Ensaaios, 20).
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000 (Col. Espírito Crítico).
- MARTINS, Luciano. **A “Geração AI – 5” e Maio de 68**. Duas manifestações intransitivas. Trad. do artigo Maio de 68 de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. **Poéticas em confronto**: Nove, novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec, 1987.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In BOSI, Viviana et al. (org.). **Ficções: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. As ideias fora do lugar. **Ao vencedor as batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira**. Trad. de Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SLAUGHTER, Cliff. **Marxismo, ideologia e literatura**. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. Leniza Maier: A Voz Carioca. In _____ e AGUIAR, J.A. **Leniza & Elis**: duas cantoras, dois intérpretes. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

ANEXO I

ENTREVISTA 1: RESPOSTAS ENVIADAS POR DOMINGOS PELLEGRINI

FORMAÇÃO DO ESCRITOR

1. Você poderia falar dos primeiros anos escolares e de suas primeiras leituras?

O primeiro elogio escolar que recebi, no primeiro ano do curso primário em Londrina, foi devido a um desenho. Nesse mesmo ano, quando eu tinha sete anos, meus pais se separaram e viveriam sete anos separados. Fomos morar em Assis (SP) onde minha mãe alugou casa, que mandou pintar. O pintor trouxe duas pilhas de revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, para forrar o piso contra respingos, e eu comecei a ler, gostando tanto que passei a esconder em guarda-roupa as revistas ainda não lidas, para não correr o risco de ele levar embora...

Ele se foi sem levar as revistas, talvez por ver meu interesse, e eu li e reli todas, me apaixonando pela leitura.

2. Que autores ficaram na memória nesses anos de formação escolar?

Meus primeiros livros foram os clássicos juvenis *Contos dos Irmãos Grimm*, *Fábulas de Esopo* (um escritor analfabeto, que muito me moldaria o caráter, com sua visão de justiça e decência, como outro contador de histórias, também analfabeto, que muito me tocava na visão de mundo e conduta pessoal, Jesus). Também inesquecíveis foram *Robinson Crusoé*, *Aventuras de Gulliver* e *A volta ao mundo por dois garotos*, de Henri de La Vaux. Todos lidos **fora** da escola, comprados pelos meus pais, que viram meu interesse pela leitura e passaram a suprir.

3. Como se deu sua entrada propriamente no universo da literatura?

As revistas já me levaram para o mundo literário, pois *O Cruzeiro* tinha a coluna do Millôr Fernandes, a crônica da Rachel de Queiroz na última página, e artigos de David Nasser que, se não eram literatura, eram revestidos estilosamente. Com eles peguei gosto pela criação de uma linguagem própria.

4. Sabendo que esse período da adolescência coincide com o período do regime militar no Brasil, quais foram ou como foram as práticas literárias de que você participou (antologias de contos, revistas etc.)? O que mais marcou sua memória nesses anos de ingresso na carreira literária?

Em 1964, eu cursava o quarto ano do então curso ginásial no Colégio Londrinense (particular), onde o professor Dino Zambenedetti organizava aos sábados, no auditório, um “grêmio literário e artístico”: cada aluno devia cantar, tocar algum instrumento (inclusive piano, que havia lá no palco), declamar poesia, ler artigo ou crônica ou notícia captada na imprensa, ou mesmo contar uma piada, mas devia **se expressar**. Eu pedi para fazer um jornal, ele se espantou, imediatamente apoiou, apenas dizendo que eu devia pedir autorização ao diretor do colégio, Zaqueu de Mello (pastor que se elegera deputado estadual fazia alguns anos e, desgostoso com a política, renunciou em ato público que convocou, na praça diante do colégio). Passei a fazer então, tipografando na caixa de tipos, montando as páginas, imprimindo as provas etc., na Tipografia Oliveira, de que o colégio era cliente. Fiz dois números, que ainda tenho guardados, distribuídos para todo o colégio.

Nesse tempo, eu lia intensamente, inclusive Jorge Amado (de quem li toda uma coleção em capa dura da biblioteca do colégio, e outra de Érico Veríssimo), o que não me impediu de apoio ao golpe militar de março, em artiguete inflamado. Um ano depois, entretanto, já estaria me tornando marxista-leninista ou comunista. Entre 1960 e 1963 morei com mãe e irmã em Marília (SP) onde li toda a seção de

poesia da Biblioteca Pública (vide *Mestres da paixão*) Depois voltei a estudar lá, expulso por indisciplina do colégio em Londrina, e passei a ler também Teoria da Literatura na biblioteca do Instituto de Educação Monsenhor Bicudo, e na da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Voltando a Londrina em 1968, já era comunista e engajado na Dissidência Paulista do Partido Comunista Brasileiro. Cursando a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (também estadual) em Londrina, já no primeiro mês de curso, em fevereiro, criei com dois estudantes de Medicina uma célula da Dissidência, cujo líder do setor estudantil (praticamente, descobri depois, a organização só tinha setor estudantil...) era José Dirceu...

Em 68 fiz o Tiro de Guerra, me preparando para ser guerrilheiro contra o Exército Nacional que então me treinava e, até 1970, tive intensa atividade no Movimento Estudantil e na organização clandestina, que foi se revelando desarticulada e delirante, ao mesmo tempo em que iam caindo as bases de minha crença marxista-leninista (partido único, ditadura do proletariado, sem liberdade de expressão e de imprensa, o que passei a valorizar, trabalhando desde agosto de 68 no jornal *Folha de Londrina*). Em 71, passei a frequentar as aulas (que até então perdia em até 70%, tendo de pedir abono de faltas aos professores para não ser reprovado, e eles concediam...) e passei a ser visto como arrivista, traidor, desistente, pelos ex-companheiros de esquerda. Foi quando comecei a ver as ideologias como cegantes para a realidade e o desenvolvimento intelectual e ético.

5. Chegou a participar/ganhar algum concurso literário, que na época tinham inclusive uma dimensão política?

Ganhei pequenos concursos, mas decisivo foi o prêmio de Autor Estreante no Concurso Nacional de Contos do Paraná, não lembro o ano; mas como compareci com minha mulher, com quem casei em 1974, deve ser este o ano ou o ano seguinte. Então foi premiado o conto “O Encalhe dos Trezentos”, que logo em seguida eu daria ao escritor João Antônio para ler, pois ambos estávamos na equipe inicial do jornal *Panorama*, em Londrina, lançado pelo ex-governador Paulo Pimentel, cujo editor, Narciso Kalili, chamou uma dúzia de jornalistas de renome

em São Paulo para fazer o que seria “o maior jornal do Sul do Brasil”. No entanto, a linha editorial esquerdista e agressiva do jornal o fez naufragar

logo, mas João Antônio publicaria meu conto na *Revista Civilização Brasileira*, difusora das visões esquerdistas da época, e o editor Ênio Silveira me telefonou perguntando se eu teria contos suficientes para um livro. Revisei os contos, enviei, o livro [*O homem vermelho*] foi muito elogiado pela imprensa e ganharia o Jabuti em 1977.

6. Quais os escritores decisivos de sua formação? Por quê? O que a obra deles oferecia como resposta às suas inquietações?

Estilisticamente, Graciliano Ramos e Hemingway, pelas lições de concisão e aparente objetividade na escrita, e Augusto dos Anjos, pela visão de mundo e linguagem únicas. Antes, tive ídolos como Gonçalves Dias e Castro Alves, de quem cheguei a decorar longos poemas (*Mestres da paixão*); mas depois do entusiasmo adolescente e, no entanto, humanizador, como seriam depois meus ídolos Manuel Bandeira, Drummond, Vinicius e João Cabral. Mas foi uma série de livros desmistificados da ideologia marxista (e sua correspondente ideologia de direita, pois ambas são gêmeas siamesas), que me faria transitar pelo anarquismo, pela Djana-Yoga, pela física quântica para, enfim, chegar à análise de cada fato holisticamente, por todos os ângulos – esquerda, direita, centro, alto, baixo, dentro, fora e todos os ângulos do poliedro que é cada fato humano. Aí me lembro de Jorge Semprún (*Autobiografia de Federico Sánchez*), Fritjof Capra (vários livros), Immanuel Wallerstein (*Após o liberalismo*) e Bernard Chantebout (*Do Estado*), e *O Evangelho segundo Jesus* (Joseph Mitchell), e o *Tao-Te-King*, entre muitos outros.

7. Há alguma influência do realismo de 1930 em sua literatura? Escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos ou outros?

O realismo de 30 me deu visão do Brasil não oficial, o Brasil rural e proletário, e também do folclore e dos costumes do Brasil chamado profundo, além de me mostrar uma linguagem “não literária”, despida dos adjetivos e ufanismo que tanto

me chatearam em José de Alencar, de quem também li a coleção inteira, de capa dura, comprada por minha mãe ainda em Marília (1962) aos 12, 13 anos.

Mas me desencantaria de Jorge Amado, quando deixei de ser comunista, até porque sua literatura posterior à fase política passou a ser picaresca demais para meu gosto. Tive então uma fase de intensas leituras da literatura latino-americana, com destaque para Vargas Llosa, de quem gosto muito até hoje.

8. Como você via a figura canônica da literatura paranaense, o contista Dalton Trevisan? Era uma influência? A reclusão dele era mal vista pelos jovens de sua geração participante? Havia o desejo de outro caminho em relação a ele?

Gosto muito dos contos humanistas de Dalton, como “Uma vela para Dario”, que são minoria na sua obra. Os contos minimalistas, não só no sentido do tamanho do texto, mas também no sentido da visão estreita, me parecem expressar uma visão do mundo doentia, apegada às mesquinharias e torpezas de personagens de miudeza interior. O mesmo vejo em Machado de Assis, cuja grandeza estilística não absolve, para mim, sua visão de mundo nihilista, pessimista, sexista, machista, vigarista e até escravagista, como demonstro no artigo “Machado e Érico”, publicado pelo jornal *Rascunho*. Dalton é um grande escritor, estilisticamente, que se apequena humanisticamente.

9. No que concerne aos temas, ele denuncia o peso violento da formação patriarcal sobre a figura da mulher, tema que está na sua literatura. Sua leitura de Dalton Trevisan passava por essa questão?

Não sei responder, pois deixei de ler Dalton depois que passei a rejeitar sua visão de mundo. Não tive oportunidade ou nem percebi, sob as mesquinharias e torpezas, essa visão crítica da formação patriarcal sobre a figura da mulher. Há décadas não leio Dalton. Também não consegui ler Clarice Lispector, o que certamente faz de mim um monstro, mas esse é o adjetivo que Manuel Bandeira destinou a Machado, por enxergar – o que poucos veem – o seu deserto ético.

10. E quanto aos autores do século XIX, alguma influência na obra: Machado, Lima Barreto?

Minha grande leitura, o grande autor, em linguagem e visão de mundo é praticamente autor de um único livro, *Os Sertões*, Euclides da Cunha, que recomendo aos jovens ler pulando a parte da “Terra” – que Leminski, com sua visão estritamente estilística e formal, achava a prosa mais sensacional escrita no Brasil. Digo o mesmo de “A Luta”, terceira parte do livro, cuja dimensão épica e ética já se prenuncia em “O Homem”, a segunda parte do livro.

11. E da literatura estrangeira, que autores ou leituras o marcaram? Um autor como Hemingway, por exemplo?

Já respondi acima, apenas acrescentando o épico *E o vento levou*, entre outros grandes romances, muitos latino-americanos, que fui lendo durante duas décadas. A partir dos 35 anos, tive década de leitura intensa de Antropologia e História, citando como preciosos exemplos *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss (que visitou Londrina em 1935, como professor da USP, com grupo de alunos; suas impressões estão nas páginas 113 a 118 do livro); *Filosofias da Índia* (Heinrich Zimmer); *Novo caminho no Brasil meridional: a Província do Paraná* (Thomas Bigg-Wither); e *Seis mil anos de pão* (Heinrich Eduard Jacob), entre muitos outros.

12. Como se deu sua ida para a Editora Civilização Brasileira e sua aproximação com a figura de Ênio Silveira?

Já contei na resposta à questão 5.

13. Você publicou textos de intervenção na época? Na *Revista Civilização Brasileira* chegou a publicar algum conto ou texto?

Acho que só o conto “O Encalhe dos Trezentos”. Depois a editora publicou um volume chamado *Poesia viva*, com poemas meus, de Regina Braga, Fernando

Mendes Vianna e Aristides Klafke (poeta paulista que se tornou artista plástico); foi publicado inicialmente em coletânea da Cooperativa de Escritores, que fundei com Reinoldo Atem, Hamilton Faria e Raimundo Caruso – da coletânea inicial da cooperativa, *Quatro poetas* – como forma de resistência à ditadura, como foram também minha participação na fundação da Federação Paranaense de Teatro Amador, que nem sei se existe ainda, na Cooperativa de Jornalistas de Londrina, no Comitê Londrinense pela Anistia, que presidi, entre outras entidades e iniciativas. Tinha dia que saía de casa com lista de tarefas políticas a fazer, nos anos 1968-70 e, depois, entre 1973-89, até a Anistia, depois do que passei sete anos sem ler livros, só revistas e jornais, e sem falar em público. Na campanha pela Anistia, cheguei a falar em dezenas de comícios do PMDB ou MDB, nem lembro mais, além dos nossos próprios comícios e palestras e encontros e reuniões..., sem falar no teatro, onde participei de meia dúzia de peças, inclusive dirigindo duas peças de teatro popular, encenadas em praças e até mesmo em campo de futebol de várzea, no intervalo de jogo, do que tenho fotos!

14. Entre seus colegas de geração, com quem você mais dialogava sobre as questões éticas e estéticas? Caio Fernando Abreu, Luiz Vilela, Moacyr Scliar etc.?

Mal conheci Caio, que vi pela primeira vez quando ele era hóspede na casa do editor Fernando Mangarielo, da Editora Alfa-Omega, que publicou a coletânea *Assim escrevem os paranaenses*, que organizei a pedido (e sem ganhar nada, ah, como eu era ingênuo e manipulado pelos espertos...). Depois estive poucas vezes com Caio. Participei da comissão julgadora do concurso de contos da revista *Status*, que ele venceu com o conto “Sargento Garcia”. Depois nos vimos algumas vezes em São Paulo, onde morei entre 1984 e 87, interessado em anarquismo e física quântica, enquanto ele se interessava por esoterismo; então não dava liga.

Nos anos 70, desenvolvi uma grande atividade epistolar, com cartas para muitos jovens escritores de todo o país, de que guardei as cópias tiradas em carbono;

formavam uma pilha de uns cinco palmos de altura, que joguei fora quando me mudei para São Paulo, após me descasar do primeiro casamento. Um exemplo disso está no livro de Ronaldo Werneck, *Selva selvaggia*, reeditado recentemente, incluindo a repercussão crítica e minha longa carta, para mim surpreendente pela quantidade e intensidade dos conceitos de teoria literária contidos (dei aulas de Teoria da Literatura, como professor adjunto, em 1974 e 75 na Universidade de Londrina, me demitindo por não aguentar tanta burocracia e a cultura literária rasa e rala dos alunos).

FORMAÇÃO POLÍTICA

15. Qual foi sua trajetória política: movimento estudantil, participação em partidos clandestinos, sindicatos?

Segui o modelo clássico de jovem de classe média: movimento estudantil, partido clandestino, mas, ao deparar com a etapa seguinte – a profissionalização como político – preferi viver como redator de publicidade (para várias agências, como autônomo, de 1975 até duas ou três décadas depois, pois ainda me pedem alguns serviços), para poder me dedicar à literatura, pois a política é absorvente, além de enjoante para quem quer conservar princípios éticos.

16. Como a prática e reflexão políticas interferiam na sua literatura?

Minha literatura tem, toda ela, na poesia, nos contos, nos romances e no teatro, um eixo único sempre: a ética, ou a conduta do indivíduo na vida em sociedade. A certa altura, vi que na política esse eixo seria desviado, desviado e corrompido; então preferi continuar manifestando minha visão do mundo na literatura. Essa visão do mundo não se baseia em ideologias, mas em princípios éticos ancestrais, todos em “ade”: honestidade, qualidade (de produtos e serviços), bondade ou fraternidade, sinceridade, verdade (o que os políticos menos praticam), produtividade, clareza (também chamada transparência), criatividade e diversidade (não igualdade: não somos iguais, mas diversos). Sem isso, os

sistemas não funcionam, sejam em “ia” (democracia, anarquia, cidadania) ou em “ão” (eleição, renovação, tradição, revolução). Um personagem do romance *Terra vermelha*, Álvaro Góis, em seu leito de morte explicita isso ao amigo José, o protagonista, mas isso está implícito em toda minha literatura, inclusive e principalmente nos livros juvenis.

17. Que influências em termos de reflexão crítica o levavam a fazer de sua literatura uma prática de participação e engajamento no momento político? Por exemplo, figuras ou escritores como Eduardo Galeano, Garcia Marquez, Brecht pesavam nessa visão da literatura com compromisso político?

Li o livro de Galeano, que durante décadas manteve na contracapa um fragmento da resenha que escrevi na *Folha de Londrina*, mas hoje, como ele mesmo, vejo como ideologicamente distorcidos muitos fatos que ele foca. No entanto, na maioria, são verdadeiros e elucidantes da história latino-americana. Mas não creio que o socialismo autoritário possa corrigir e melhorar o legado de décadas de direitismo autoritário. Creio que, conforme Immanuel Wallerstein, tanto o socialismo autoritário como o capitalismo liberal caíram juntos com o Muro de Berlim. A tarefa humanista, hoje, me parece aprimorar e consolidar a social-democracia, que para mim não se confunde com o PSDB. Uma receita de social-democracia terá de captar retalhos e exemplos em muitos países.

18. Na crítica literária brasileira, ou no pensamento brasileiro, havia algum nome que o influenciava nessa relação entre literatura e sociedade? Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux, Antonio Callado etc.?

Admiro a obra de Antonio Candido – principalmente *Literatura e sociedade* – mas lamento sua adesão permanente às visões socialistas, manifestando a “estupidez inteligente” explicitada por Robert Musil em seu ensaio *Sobre a estupidez*, de 1937! Hoje, Chico Buarque parece encarnar essa estupidez inteligente, sempre pronta a desculpar todos os erros da esquerda, mesmo quando matam ou infelicitam milhões de pessoas (como agora no Brasil), em nome de uma utopia tão inalcançável, a sociedade sem classes, quanto é

irretornável a sociedade sem mobilidade social da nostalgia de direita. Um dos haicais de meu livro, “A graça da garça”:

*Utopia cega o presente
nostalgia cega pra frente
a garça chega ao fim do dia*

Se for lembrar de críticos, prefiro Merquior e Luiz Costa Lima (não sei se estou lembrando o nome direito, autor do ensaio “A reificação de Paulo Honório”. Doei recentemente quase todos os livros da minha terceira biblioteca, duas já doadas anteriormente, a bibliotecas públicas e presídios).

De Antonio Callado, com quem viajei quinzena na Europa em intercâmbio de escritores na Alemanha, lamento também o esquerdismo cegante, que desmerece alguns livros, embora não chegue a prejudicar seu maior livro, o *Quarup*, que termina com o protagonista Nando em cavalgada desabalada e de rumo incerto – o que me parece uma crítica inconsciente à esquerda, pois creio que ele adotou esse final por pudor ou temor de um final resolvente, concludente, consequente, pois, como vemos hoje, as crenças esquerdistas levaram apenas a ditaduras e decepções econômicas e humanísticas.

19. Como você via a formação do PT durante o regime militar?

Nunca votei no PT, nem tive qualquer entusiasmo com sua formação porque, quando de sua fundação, já tinha uma rejeição crítica ao socialismo autoritário, como ao capitalismo liberal. E quando o operário sindicalista Lula posou de paletó e gravata na capa da revista *Banas*, para se mostrar palatável à classe média, vi que ele tem a visão leninista de que os fins justificam os meios, o que ele agora comprova sobejamente.

20. A partir de que momento você começa a rever ou se afastar de suas posições políticas e/ou culturais que o haviam formado? Isso se deu com a abertura política? O desencanto com a esquerda pesou?

Meu desencanto com a esquerda começou quando o partidinho clandestino ao qual me filiei ardorosamente, com 17 anos, foi se revelando um nicho de lideranças egocêntricas e militantes estupidificados, em nome da segurança organizacional clandestina, e devido à biológica preguiça intelectual da maioria dos seres humanos. Passei seis meses com mochila – com salsichas que eu renovava, latas de leite condensado, pacotes de aveia e bananas secas e uvas-passa – escondida atrás da estante de livros no meu quarto, na casa de meus pais, em 1968, fazendo o Tiro de Guerra e esperando ser chamado para a guerrilha, que fui vendo ser apenas um sonho político e um delírio organizacional, pois os partidos de então mal tinham estrutura e capacidade para assaltar bancos... Em 67, ainda em Marília, chorei pela morte de Guevara. Depois, relendo com atenção seu *Diário da guerrilha*, me dei conta de sua incapacidade militar, sua inépcia política e sua visão elitista do mundo, julgando-se um príncipe levantista que, por isso, acabou como acabou, embora excelente autor de frases de efeito. Como político, prefiro o ex-prefeito José Hosken de Novaes, de Londrina, que nunca a nada quis se candidatar, sempre buscado em casa para disputar cargos, chegando a governador e – apenas como exemplo de sua visão de estadista humanista – direcionando todos os recursos da Comunicação Social para a Educação, a Defesa Civil e a Assistência Social. Era barrigudo, tinha um aperto de mão molengo mas, em questão de cidadania e administração pública, era capaz, inventivo e firme como rocha nos princípios e valores.

Mas o que mais influenciou minha visão, para deixar de ser utópica e revolucionária para tornar-se prática e humanista, foi ver, militando no jornalismo de reportagem, como direita e esquerda não são apenas “pontas de ferradura, que se acham distantes e opostas mas são próximas e semelhantes”, conforme Golbery: são irmãs siamesas, iguais, apenas inversas, a esquerda querendo nos levar para um futuro sem classes, inviável e contrário até à natureza humana, e a direita querendo nos levar para um passado que, como a própria palavra diz, passou. Aos milênios de crimes, massacres e desmandos da direita, inclusive com suas guerras coloniais,

somando milhões de mortos, a esquerda opôs seu século de crimes, massacres e desmandos, inclusive com suas revoluções ditatoriais e fracassadas, ambas cultivando os mesmos vícios e paixões: Estado policial, censura à imprensa e às artes, nepotismo, clientelismo, dirigismo e ineficiência estatal, burocratismo, supertributação, Estados antidemocráticos mantidos por forças armadas e policiais aliciados e bem pagos. Nossa sorte é que, ao contrário da Venezuela, nossas Forças Armadas são majoritariamente de direita (o que é uma pena), evitando a esquerdização das instituições como se deu com o chavismo.

Quando, na Bienal do Livro de Brasília, afirmei que tivemos uma ditadura branca, houve celeuma, pois, como diz Erasmo Carlos, “a estupidez não deixa ver” que tivemos 300 mortos contra, por exemplo, 30 mil da Argentina, ou 400 vezes mais, considerando a população quatro vezes maior, diapasão seguido pelas ditaduras do Chile e do Uruguai. Se formos comparar com as ditaduras de esquerda europeias e asiáticas, aí a conta de mortos sobe para milhões ou mesmo dezenas de milhões. Não me esqueço do general Giap confessando candidamente à repórter Oriana Fallaci, na célebre entrevista que ela fez com ele na selva durante a Guerra do Vietnã, que sim, não era distorção da imprensa ou da CIA, era fato que para matar um soldado norte-americano os vietnamitas deixavam no campo de batalha ou de emboscada dezenas de mortos. O objetivo era atingir a opinião pública dos Estados Unidos, matando soldados que voltariam para suas comunidades em sacos plásticos negros, mesmo que isso custasse quase dois milhões de vietnamitas contra 55 mil americanos mortos. Ou seja, o general tido como gênio estrategista pela esquerda mundial era, na verdade dos fatos, um genocida.

Creio que devemos agradecer a nossos militares não só pela ditadura branda (com partido de oposição, jornais funcionando, censura avacalhada, que eu cansei de enganar nos festivais que ajudei a coordenar aqui em Londrina), mas agradecer principalmente porque, com tão pouco custo, nos livraram de ditadura pior, a do proletariado, que seria certamente muito mais danosa e duradoura, como foi ou ainda é em **todos** os países socialistas. Fazer justiça histórica com os militares será o primeiro passo para os convocar e enquadrar

no esforço social e democrático de reformar este país. Mas a esquerda estúpida prefere demonizar os militares...

21. Que aspectos foram decisivos nesse momento ou depois para essa mudança de posição ou revisão da inserção política?

Creio que respondi acima.

22. A literatura mudaria de papel de sua posição nos anos 70 para depois? Ou seja, qual o lugar e função da literatura no mundo de hoje, já que os problemas daquela época, tirando a situação política que mudou, não foram resolvidos (miséria, corrupção, autoritarismo, violência etc.)?

Creio que a literatura, como todo meio de informação, debate e pluralismo, tem por função (além da diversão e do gozo estético) a humanização dos leitores e sua compreensão da diversidade humana, já que a própria arte é tão diversa quanto são os seres biológicos, cada um é uma pessoa, como cada artista tem sua arte.

23. Você acompanha a literatura brasileira hoje? Que autor ou autores chamam atenção?

Não falo de colegas.

COMENTÁRIOS SOBRE A OBRA

24. Fale um pouco das dificuldades para um autor novo em 70, e a publicação de seus primeiros trabalhos.

Tive poucas dificuldades para publicação, o que me prejudicou, tive livros demais, e de qualidade que podia ser melhorada, por pressa pessoal e leniência editorial. Hoje só publico o que passa por leitores críticos, como minha mulher e amigos como Miguel Sanches Neto. Tive vários romances

ignorados pela crítica, acho que merecidamente, e não quero voltar a repetir isso.

25. Comente cada um dos livros conforme a ordem em que apareceram no período.

Ah, aí é demais.

26. Depois das publicações nos anos 70, houve uma interrupção na sua obra? Já era reflexo daquela mudança de visão que estava a caminho?

A relação de minhas obras mostra que nunca houve interrupção, ao contrário, houve livros demais.

27. Como entra em sua obra a literatura infanto-juvenil?

Depois de ler *História das riquezas do homem*, dos pioneiros socialistas norte-americanos Herman e Sweese, escrevi *A árvore que dava dinheiro* que, aliás, desde 1981 me rende direitos autorais regularmente. Isso me revelou uma vertente muito adequada à minha visão da literatura como contribuinte para a formação ética das pessoas, e passei a escrever outras histórias juvenis sempre que ficava “grávido” de algum tema. Alguns livros foram tirados de catálogo, outros continuam como “clássicos contemporâneos”, como dizem as editoras, e espero que se tornem clássicos mesmo, continuando a ser lidos depois de minha morte, pois tratam de situações e valores atemporais, embora passados no passado ou no futuro.

28. Por que essa preferência pelas narrativas curtas em detrimento do romance?

Ao contrário: deixei de escrever contos, passando a escrever romancetes (juvenis) e romances. Tenho destes meia dúzia inéditos, esperando reescritura.

29. As alterações feitas num livro como *As sete pragas* não prejudicaram a obra?

Não, este é um livro que consegui consertar.

30. A retirada de uma narrativa como “Conhecimento de Alice” não mutilou o livro?

Era um conto alheio à paisagem e ao clima geral do livro, pois é focado no conhecimento íntimo, enquanto o livro todo é focado no conhecimento social. Espero um dia publicar contos selecionados, incluindo “Conhecimento de Alice”.

31. Essa nova atitude ou visão não o levaria a escrever um novo *As sete pragas*, agora com outra perspectiva? Por que aquela visão e atitude eram mais produtivas do que a visão do presente?

O novo *As sete pragas* já foi publicado em 1998, *Terra vermelha*.

32. As personagens do livro envelheceram?

33. O problema é político ou estético? Ou seja, há o desejo de dar maior complexidade às personagens?

34. Uma narrativa como a que dá nome ao volume parece ter uma ambição maior do que as demais; ou seja, parece haver nela algo de alegórico, como a tentativa de explicar o Brasil na particularidade de uma personagem emblemática. Que referências estão por baixo dessa narrativa: Guimarães Rosa, Graciliano Ramos? Ou não houve uma referência de partida?

Creio que respondo as três últimas questões com o fato de ter escrito *Terra vermelha* baseado nas figuras e na vida de meu avô paterno, José, e minha avó materna, Sebastiana, que ficcionalmente casei no romance. Assim, em vez

de modelos ou arquétipos da cultura literária, foquei na família, na história familiar e social próxima (seus amigos no livro, alguns dos quais conheci em vida). Em vez de procurar mitos, criei mitos.

35. Conhece trabalhos sobre sua obra que poderiam ser indicados a outros pesquisadores?

Uh, há vários, vou ver se pego aqui na biblioteca para te mostrar quando vier aqui.

36. O que acha dessa exposição midiática da literatura hoje? O mercado interfere na construção da obra?

Não olho o mercado, olho para minha vocação, as coisas que me excitam, os temas que me atraem, ou não escreveria nada autêntico, com a garra daquilo que sai da vida e do coração.

37. Para encerrar, há alguma narrativa sua que, de certo modo, concentre o sentido e universo de toda sua literatura?

O romance *Terra vermelha*. Mas minha meta, agora, é desovar minha poesia, principalmente os vários, meia dúzia, livros de haicais.

ANEXO II

ENTREVISTA 2: GRAVADA EM VÍDEO COM DOMINGOS PELLEGRINI E TRANSCRITA PARA A DISSERTAÇÃO

Primeiro conjunto de temas: a obra do autor

1. Hoje é dia 25 de março de 2016 estou aqui com Domingos Pellegrini, grande autor de contos romances poesias, haicai e nesse momento a gente vai fazer uma pequena conversa tranquila, então gostaria que o Pellegrini se sentisse bastante à vontade para falar o que quiser, como quiser, da forma como quiser para o trabalho de pesquisa do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, um trabalho de mestrado sobre a obra do autor Domingos Pellegrini, mais especificamente sobre *As sete pragas*. Primeiro, quero agradecer muito por me receber aqui na sua casa e eu pensei em organizar um debate sobre quatro grandes temas, o primeiro seria a respeito da sua literatura em si, o seu trabalho literário em si, ou seja, o modo de construção da sua linguagem literária, pensando como começou lá no período da década de 1970 e as possíveis prováveis modificações por período agora dos anos 2000; lembrando que sua reedição da *As sete pragas* foi em 2007 e a primeira edição em 1979, primeiro eu gostaria que a gente discutisse sobre a linguagem. Como que se deu, ou como que se dá o seu processo de construção da escrita em si, como que o sr. , em que o sr. pensa usa a teoria literária, se vai naturalmente, como funciona?

Bom, eu conheci a teoria literária quando eu fiz universidade então foi a partir de 1968, ante disse eu tinha noções selvagens intuitivas de teoria de literatura, eu tinha lido toda a obra de José de Alencar, eu tinha detestado aquelas partes onde ele, vindo de uma narrativa dinâmica de fatos acontecendo das ações e dos personagens, parava para descrever um por do sol durante duas laudas, três laudas, escrevendo um pôr do sol cheio de adjetivos, de repente ele para,

para descrever um estado de espírito de um personagem cheio de adjetivos, então eu peguei um verdadeiro nojo daquela escrita literária, entre aspas, e procurei fazer uma escrita que fosse mais uma linguagem mais simples, mais funcional onde as ações falassem pelas personagens. Em vez de eu dizer que um personagem é bom, eu o faço praticar boas ações, em vez de dizer que uma mulher é bonita, eu digo que os homens todos estão olhando para ela e assim por diante. Assim eu evito adjetivos e torno a escrita mais envolvente porque é ativa, não é uma escrita passiva, é uma escrita onde o leitor entra na ação dos personagens. Então quando saiu meu livro *Terra vermelha*, ele é consequência dessa aversão essa linguagem adjetiva e da adoção de uma linguagem dinâmica que eu também peguei com Graciliano Ramos e Ernest Hemingway, uma linguagem que eu chamo de dinâmica e se você observar no *Homem vermelho*, meu primeiro livro, quase não há adjetivos, mas tudo que é em excesso, é ruim, então eu fui incorporando os adjetivos, mas de forma funcional, quando eles tinham alguma real função no texto além de descrever, uma função simbólica, uma função especulativa, uma função indicial, indiciando alguma característica importante do personagem, porque toda a minha literatura tem isso, ela procura mostrar tanto quanto esconde, que é a técnica do iceberg do Hemingway. O que nós vemos do iceberg é apenas uma parte do que existe, essa literatura de valores implícitos, ao invés de falar para o adolescente, como nos meus livros juvenis, "seja honesto", eu coloco a desonestidade se dando mal e a honestidade se dando bem. Mesmo quando a honestidade não se dá bem financeiramente, ela se dá bem emocionalmente, as pessoas honestas são mais tranquilas, elas vivem melhor. Então, minha linguagem nasceu desta constatação: de uma linguagem mais usual, dinâmica e oral. Essa oralidade veio pelo meu apreço das histórias que eu ouvi quando menino na pensão Alto Paraná, que meus pais tinham, onde eu tive a oportunidade de ver os peões, mascates e camelôs conversando, essas três categorias profissionais, que têm uma vida muito ligada oralidade e às tradições orais, casos de assombração, histórias de Pedro Malasartes, histórias de otários e espertos, que fazem parte do folclore e da vida mesmo dessas pessoas. Então eu ficava ouvindo, a minha mãe tinha uma lavadeira, na

ensão, que se chamava Neusa, uma negra, que inclusive lavava roupa cantando, jamais me esquecerei disso. E as duas faziam sabão de folha de mamona, cinza e soda cáustica. Então isso era colocado em água, num tambor sobre alguns poucos tijolos, com foguinho embaixo, e aquele fogo ficava o dia inteiro, e os peões pra ajudar ficavam sentados em tijolos ou acorados em cima dos calcanhares conversando sobre aqueles casos e eu ficava ouvindo e daí meu grande interesse por essa linguagem oral, também por ouvir os camelôs, que tinham uma grande loquacidade, sabiam contar histórias encantadoras. Então minha literatura se tornou também oral, que privilegia como quem conversa com o leitor, você pode notar que é raro nos meus livros uma palavra que você tenha que ir no dicionário para saber o que é.

Mas, sem dúvida nenhuma para ler a sua obra é necessário ter uma sensibilidade leitora, quero dizer, um leitor não muito experimentado, um leitor que não leu muito na vida, não vai conseguir pegar algumas sutilezas da sua forma de escrever.

Sim, é aquilo que falei da escrita do Hemingway. Parece simples, parece fácil, mas só a aparência é assim. Tudo o que eu escrevo tem uma estrutura. Depois que eu estudei teoria da literatura eu vi que a obra tem que ter coerência, logicidade, verossimilhança, aprendi a usar artifícios, se você notar vários livros meus... aos dezessete anos eu li *Panoram of Finnegans Wake*, do Joyce, uma edição da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo lá no instituto de educação Monsenhor Bicudo em Marília e eu vi que o livro termina com as palavras que começa, como uma cobra mordendo o próprio rabo. Eu fiz isso em vários livros, inclusive romance que eu estou escrevendo, ele começa com a palavra romance e termina com a palavra romance

Qual que é esse, o nome é ...

O nome é Mulheres e Garimpo, mas talvez mude o nome para Esmeraldas, acho que vai ser Esmeraldas, está nas mãos da agente literária.

Você tem uma agente?

Sim, tenho duas, minha mulher e a Luciana Villas-Boas

na década de 1970?

Não nunca tive ... não deu muito certo, agora tá dando certo. Então eu notei que a escrita é um artefato, não adianta só você contar uma história, você tem que contar uma história de maneira que ela não só encante o leitor, mas que ela tenha prismas, facetas, que você possa canalizar de maneira mais rica intelectualmente, como um leitor sofisticado encontre também o que ver ali, porque eu quero atingir os dois, o leitor mais sofisticado e o leitor primitivo, singelo, o leitor comum, o leitor que apenas lê uma história e que vai ver como a história foi escrita.

Exatamente e o que eu percebo em *As sete pragas* no conto "Vida nova" e "Conhecimento de Alice" há um movimento de suspensão, o leitor já consegue imaginar o que vai acontecer e de repente isso não acontece, isso é muito forte no conto "Vida nova" e na novela - falei errado - na novela "Conhecimento de Alice" e também em todo o percurso de *As sete pragas*. Tinha ou tem alguma intenção em criar essa suspensão, essa angústia e depois não vai, qual que é a intenção, se há alguma?

A intenção é fazer o leitor prestar atenção nas coisas sem procurar ter um final explícito para que ele fique com os fatos ficcionais para ele resolver também, para que ele tome atitudes, tome partido, tome caminhos. Ali eu não quero indicar, direcionar os fatos para uma causalidade, "está tudo certinho", acaba assim. Então essa suspensão você vê no conto *The Killers*, do Hemingway, em que um cego está num bar, ali sendo atendido no balcão, o bar que ele vai sempre e entram dois sujeitos que são matadores profissionais. Eles perguntam sobre determinada pessoa e o cego percebe que eles vão matar essa pessoa, mas apenas percebe, a pessoa não é vista, o assassinato não é visto, então o *The Killers* não tem nenhuma morte. O conto *The Killers* então tem até uma fonte matriz que é Hemingway, eu sempre gostei muito de uma

parte da obra de Hemingway. Tem uma parte da obra dele que é ruim, mas tem uma parte que é luminosa, como o *Velho e o mar*.

E ainda sobre essa primeira parte, por que o Sr. resolveu republicar, por exemplo, *As sete pragas*?

As sete pragas sempre as pessoas me perguntavam desse livro, mas eu queria reescrever, tanto *Homem vermelho* como *As sete pragas*, passei trinta anos com preguiça, porque eu achava que tinha que digitalizar tudo, até que eu descobri que tem um software que escaneia, transforma em digitação e eu fiz isso, reescrevi os livros como eu queria e essa editora, Leitura de Minas Gerais, publicou. Infelizmente essa editora, que parecia que ia crescer, uma editora média, que me foi indicada pelo meu amigo Miguel Sanches Neto, escritor, e logo em seguida ela quebrou. Mas o livro ficou, tá aí em sebos, em bibliotecas, livrarias e futuramente eu creio que minha mulher e minha agente vão republicar esse livro por ele conter contos, tanto um quanto outro, que são muito mencionados, muito lembrados pelos leitores. Eu acho que lá no começo da minha obra literária eu escrevi contos bons, depois eu fui escrevendo contos não tão bons e então eu parei de escrever contos, não me interessa mais, não tenho mais gosto de escrever contos, me voltei pro romance, pros juvenis, pros infantis, mas contos eu fui parando de escrever. O conto foi para mim uma escola, então quando escrevo romance, me dá gosto e o conto... Nem vem mais a ideia de conto, que eu não me programo para escrever, aquilo que vem eu escrevo, eu prefiro conservar essa disposição primitiva de estar à disposição da literatura e aquilo que me interessa eu escrevo, do que "eu vou sentar aqui, eu vou escrever um conto", eu nunca fiz isso.

E por que na segunda edição o Sr. resolveu retirar "Conhecimento de Alice"?

Sabe que eu não sei por quê... Talvez tivesse achando que o livro estava ficando grosso demais, ou que "Conhecimento de Alice" era mais adequado a fazer a coletânea com outro contos de meninos e adolescentes, de jovens, eu não sei por que eu retirei... Você sentiu isso...

Segundo conjunto de temas: os assuntos na literatura de Domingos Pellegrini

2. Senti muito forte... E aí a gente pode já passar para o segundo bloco que são os temas na sua literatura. Eu senti em "Conhecimento de Alice" um forte feminismo ativo. Quando falo feminismo, não estou pensando em militância política, estar nas ruas, lutar pelos direitos das mulheres, não estou falando disso. Estou falando quanto construir a figura da mulher, e como mulher e feminista, como eu me reivindico, esse livro mostra uma potência não somente sexual, mas de uma potência de construção de um eu feminino que está muito presente em "Conhecimento de Alice" e que de algum modo seria uma espécie de evolução da Ivete de "Vida nova". Não sei se eu li muito mais do que você pensou em fazer ou de repente eu li errado mesmo...

Não, você leu certo. E essa evolução vai chegar à Tiana de *Terra vermelha*. Que a Tiana aí já ganha a condição de protagonista junto com o José. Ela e José são protagonistas juntos. Ela não tem mais um papel lateral ou secundário como a mulher tem na obra de Hemingway. Não é? Como a mulher tem na obra de Machado de Assis, entende? O Feminismo me trouxe a consciência que a mulher passou a protagonizar a história. Eu fui líder do feminismo. Eu falo brincando.

Isso é muito bom!

Isso aí é uma brincadeira. No começo do feminismo em Londrina, na década de 1970, 1969, 1968, comecinho de 1970, havia reuniões feministas onde as feministas se sentiam tão desamparadas e inseguras de presidir uma mesa de uma reunião que me chamavam porque eu fazia parte do PMDB, do Comitê pela Anistia, isso e aquilo, UNI, Movimento de Teatro, então eu vivia participando de cerimônias públicas. Então eu participei de umas 3 ou 4 reuniões feministas em que eu me via cercado de feministas e eu lá no meio,

só para abrir a reunião, conduzir, dar a palavra de ordem, dar uma certa ordem na coisa. Então eu costumo brincar que eu fui líder feminista. Mas na verdade o que eu quero dizer é que o feminismo é a maior das revoluções. Todas aquelas revoluções anteriores, a Revolução Socialista, a Revolução Fabril, a Revolução Industrial, a Revolução Econômica iniciada com o plantio mecanizado nas lavouras, todas essas, a Revolução Verde, com as novas técnicas de plantio do Borlaug. Todas essas revoluções não foram tão consequentes e tão grandes e tão duradoras quanto será a Revolução Feminista. A mulher assumiu o papel de trabalhadora extraluar, a mulher assumiu o papel de convocar o marido para dividir a educação dos filhos e a pauta de trabalhos domésticos e principalmente a batalha que está em curso, a mulher assumir papel na economia, com salários iguais aos dos homens. Esse eu acho que é o grande problema a ser resolvido. E a humanização que a mulher trouxe para as relações políticas institucionais. Com a batalha contra a violência doméstica, a batalha pela educação compartilhada dos filhos, inclusive pelo Estado, através das creches, a batalha por transporte público mais digno, todas essas coisas a gente pode debitar na conta da mulher. E toda uma mudança nos meios de comunicação para que a mulher pudesse ser acolhida, já que ela representa uma sociedade sadia, ela representa 50% do mercado, não é? Então descobriu-se isso. E nos meus livros eu procurei colocar isso. Colocar a mulher assumindo a sua condição, a mulher consciente, a mulher transformadora, não só de si como dos outros.

Exatamente!

É o que eu sinto na edição de 1979, é perceptível o caminho da Ivete, que é aquela mulher que já sai, já trabalha, mas ela ainda é, não diria “vítima”, vítima é a palavra errada, mas ela é submetida a situações, por exemplo, sobre seu desejo sexual, sobre suas vontades, seus anseios quanto mulher, de viver sua feminilidade ainda limitada. A Alice não. A Alice lá na novela “Conhecimento de Alice”

“Já toma as rédeas”.

Inclusive o título é maravilhoso: “Conhecimento de Alice”. Quem está conhecendo a Alice é ela mesma a si mesma, ou o camarada lá que...

Não, é ela tomando conhecimento de si mesma, tomando as rédeas de seu próprio destino e o camarada percebendo que para conhecer a Alice, aquela Alice física, aquela Alice sexo, aquela Alice apenas prazer é apenas uma parte da Alice. É uma imensa Alice que ele começa a conhecer só quando passa por essa fase.

Exatamente.

Quando ele é testado por ela também para ir além dessa fase.

E por isso que eu acho eu senti muito, obviamente eu conheci primeiro a edição de 2007, que foi a primeira que surgiu em São Paulo, que foi possível comprar. E depois eu vi que na verdade tem a edição de 1979 e fui atrás da de 1979 e consegui a edição em um sebo. E aí eu sentia falta da... Como você escreveu inclusive na orelha do livro, não sei se foi você que escreveu na orelha do livro que “Conhecimento de Alice” passaria a fazer parte...

Miguel Sanches Neto

Ah, Ok! Começaria a fazer parte de “Conversas de Amor” né?

É!

Entraria no “Conversas de Amor”. Essa edição aqui de 2007.

É por isso que eu tirei, porque eu passei ele para o livro “Conversas de Amor”.

Certo.

Que é um livro que você não deve conhecer mas que é...

Eu procurei por aí loucamente em São Paulo.

É pela editora Record. É um livro de monólogos, todos os contos escritos na primeira pessoa e todos com um tom bem coloquial, por isso chama “Conversas de Amor”

Entendi.

São sobre relações pessoais, relações interpessoais.

Entendi, quando eu li esse primeiro eu não percebi muita coisa, mas quando eu vim para cá, para a edição de 1979, essa aqui, a edição de 1979... Tá todo riscado, aí eu percebi como a Alice é de fato essa evolução. Isso foi de propósito? Constituir essas duas personagens femininas nesse sentido?

Sim, sim, na medida em que eu mesmo fui evoluindo na minha compreensão do feminismo. Naquele primeiro feminismo de queimar sutiãs ao feminismo de participar de partidos políticos, de começar a trazer uma pauta mais humana e mais decente para os partidos, coisa que a mulher ainda não triunfou, acho que é preciso triunfar. As mulheres precisam perceber que elas têm que entrar nos partidos políticos e acabar com essa corja que transformou os partidos políticos em fonte de corrupção e de troca de favores entre o Estado e os partidos. A mulher eu acho que tem uma visão mais decente da vida devido ao fato dela lidar com os filhos, devido ao fato dela ter a maternidade, eu acho que a mulher tem condições de ajudar na regeneração da política. Porque infelizmente eu tive uma fase anarquista durante uns 3, 4 anos quando eu morei em São Paulo, mas depois cheguei à conclusão que o anarquismo também não funciona como não funcionou o Socialismo. O Anarquismo prega o fim de um

Estado, mas as pessoas precisam de um Estado. Se não houver um Estado, quem vai cuidar da

saúde pública? Quem vai cuidar da educação pública? Tem que haver um Estado, quem vai cuidar da limpeza? Recolher o lixo? Quem vai cuidar da ordem? Quem vai fazer a segurança? Quem vai prender os criminosos? Quem vai julgar? É preciso haver um Estado. Só é preciso que este Estado não custe tanto e trabalhe direito.

Entendi.

Eu acho que essa é a grande tarefa que se impõe não só para as mulheres como para todos os cidadãos. Reformar o Estado e suas relações com a sociedade.

Mas essa evolução de visão da mulher, como o Sr. colocou, traz um pouco de esperança também porque, só lembrando aqui do conto “Vida Nova”, no final, aqui na página 43, no final do conto “Vida Nova” a Ivete termina conversando com a mãe, já é virada do Ano, e elas terminam a conversa, a mãe fala para a filha “Feliz Ano Novo nega”, e a filha fala para mãe “Feliz Ano novo mãe”. Acabou. Na edição de 2007, você muda isso. Na minha perspectiva, de uma maneira um pouco radical. E é isso que eu queria que a gente debatesse um pouquinho.

Ah é? Como eu termino?

Você terminou assim: a mãe fala “Feliz ano novo nega”, falou a mãe para os feijões. Ela estava catando feijão. Como se fazia antigamente, não tão antigamente, mas enfim, e aí a Ivete fala “Vai ser”, ela respondeu levantando, caminhando, como se a cabeça estivesse na barriga, ela já estava grávida do Agenor, com a cabeça na barriga, com vontade de fazer alguma coisa, mudar coisas de lugar, tomar um banho de folhas,

pensar no que fazer, por quê? “Vai ser um ano novo mesmo mãe”. Isso aqui para mim foi muito marcante.

É uma assunção de uma consciência mais intensa, não deixar ao acaso. Ano novo, mas não. Sem querer ser proselitista e doutrinário, mas orientar o personagem para uma esperança mais concreta mesmo. Houve essa intenção mesmo. Até porque eu fui lendo, sabe, eu li Wilhelm Reich. Eu li vários autores que... Susan Sontag, Wilhelm Reich, uma série de autores que me foram colocando noções sobre a mulher, sobre a sexualidade, sobre a economia compartilhada, e que eu acho que não posso só colocar a mulher como começando ter consciência, ela tem que ter, começar a ter consciência e participar e ir para uma vida mais consequente.

Então a gente pode dizer que em 1979, quando você produziu a primeira *As sete pragas*, você tinha uma visão da mulher X e nos anos 2000 a sua visão mudou para X+1?

X+1! E quando chega na Tiana em *Terra vermelha*, a Tiana já é uma mulher...

X ao quadrado!

Tiana já é uma mulher que enfrenta polícia em nome das crianças. Ela estava pregando bandeiras na pensão, no salão da pensão, e está tendo guerra, Segunda Guerra Mundial, e ela prega bandeira da Alemanha, prega a bandeira da Itália, que eram inimigos do Brasil na Segunda Guerra, mas era gente que estava ali na cidadezinha nascente, eram pioneiros que junto com ela e o marido dela construíram a cidadezinha. Ela estava pregando todas as bandeiras, daí chega o delegado e fala “Isso aí não pode”. Ela enfrenta o delegado e diz “Como não pode? É gente nossa daqui, a bandeira deles vai valer sim!”. Entende? Ou seja, ela chega até a assumir em uma dimensão política uma ação, uma participação efetiva.

Entendi. É, por fim, só para a gente fechar essa questão do tema do feminismo, do feminino dentro da sua obra. A figura da Dona Baianinha em *As sete pragas*.

A Dona Baianinha é mulher do Aziz Farah. O que você achou dela? Deixa eu me lembrar direito.

Na edição de 1979 a Dona Baianinha ela não tem voz praticamente, ela tá ali, é uma figura ao lado do Aziz, decorativa. Ela serve, como você mesmo falou anteriormente, para o leitor um pouco mais experimentado ver que ela é um ponto de crítica à violência absurda daquele cara colonizador.

E também de crítica à posição passiva dela diante de tudo aquilo, é a mulher antiga, que tudo aceita, e depois ela não se torna mais isso, ela cresce na segunda edição. Por quê? Porque eu achei que ela devia crescer mesmo, inclusive por isso eu queria reescrever o livro. É uma das razões que eu queria reescrever.

Entendi.

Tanto que quando ele morre ela assume o comando do império dele, toca e vai.

E ela sexualmente também é um elemento muito forte. Na primeira edição ela sexualmente não existe, assim como ele também não, por razões diferentes que eles não existem sexualmente. Na segunda edição ela não só se posiciona, mas ela tem um caso com um outro camarada lá, com o caboclo, chegou a ficar grávida, perdeu o neném. Então você usou essa questão da sexualidade para justamente mostrar essa nova mulher?

Sim, sim, achei que eu tinha feito uma personagem esquemática, como eram as mulheres de Hemingway e eu acho que pelo conhecimento que eu tinha de

Reich e toda a visão que eu tinha na prática, casado com uma mulher feminista na época, a Helenice, eu achei que eu precisava fazer um personagem mais complexo e que refletisse as mudanças do mundo e as esperanças feministas. Foi daí que a Dona Baianinha cresce tanto que o livro no final se torna um livro de um personagem caricato que é o Aziz Farah e um personagem crescente, de admiração crescente do leitor que é a Dona Baianinha. Tornam-se dois protagonistas na verdade.

É verdade. Tem uma briga mesmo ali.

E tenho uma outra coisa para dizer sobre *As sete pragas* que é interessante. É que ele me foi motivado por uma quizila, uma briguinha que eu tinha com a esquerda. Que a esquerda estava sempre querendo sacralizar os operários como Jorge Amado faz em *Os Subterrâneos da Liberdade*: "o operário é bom, o operário é lindo, o operário é heroico, o operário é sofredor". Mas espera aí, eu passei a acreditar depois, na minha atividade jornalística, vendo que tem gente ruim e gente boa entre os operários, entre os empresários, entre os católicos, entre os evangélicos, entre os espíritas, entre os umbandistas, entre os negros, entre os brancos, entre os índios. Tem gente boa e ruim em todos os segmentos sociais, culturais, ideológicos e tal. Então aquela receita de operário bom e patrão ruim não funcionava mais. Então eu quis criar um empresário que fosse humano, fosse falho, fosse ambicioso e que ao mesmo tempo tivesse coisas ruins e coisas boas, um personagem complexo e que não só age, como também é levado pelos acontecimentos que ele mesmo cria. Ele quer fazer as coisas e vem erosão, ele quer fazer outras coisas e vê os índios. Ele é tanto fazedor da história como ele é feito pela história.

Sim.

Eu acho que isso é mais correto. É uma visão mais correta do que aquela visão Marxista inicial pura de que nós temos que ser agentes da história. Sim, temos que ser agentes, mas também somos mudados pela história, é uma via de mão dupla. Então foi essa motivação que me levou a escrever *As sete pragas*, fazer uma contratação, uma contraproposta ao ideário Marxista-Leninista.

E o fato de usar *As sete pragas* como título e como novela principal tem qualquer relação com as sete pragas da bíblia?

Olha foi só apenas um truque formal, como aquilo que nós conversamos sobre, que a minha escrita, aparentemente, ela é primitiva e na linguagem é muito simples, muito clara, mas há uma estrutura e essa é a estrutura que eu achei. Eu vi que se eu ficasse apenas colocando os índios, a erosão, isso e aquilo, aquelas preocupações, porque a erosão foi uma preocupação que eu adquiri, que eu ganhei como repórter da Folha de Londrina, vendo que a erosão estava acabando com o Paraná até haver um Plano Governamental que criou um manejo integrado das microbacias e praticamente acabou com a erosão. E eu notei que aquilo era tão importante que eu queria encaixar. A questão dos índios também, a questão dos posseiros eram coisas do dia a dia, da atividade jornalística dos anos 1970, que eu sentia intensamente. Então eu queria colocar aquilo em uma obra ficcional. Mas como alinhar tudo isso, temas tão diferentes? Então a linha para unir essas contas foi *As sete pragas*. E aí eu me lembrei das sete pragas do Egito, mas nem me lembro como me lembrei das sete pragas do Egito. É no Egito que aconteceram essas pragas né?

É. Eu até comprei a Bíblia para poder verificar.

E eu coloquei dessa forma. A figura do Aziz Farah é baseada em vários colonizadores que havia por aqui. Gente que colonizou o norte, Londrina não. Londrina foi colonizada por uma companhia escocesa que eles chamam inglesa, mas escocesa, de forma planejada e tudo mais. Mas depois, baseado nos exemplos bem sucedidos empresarialmente dessa companhia, vários colonizadores individuais abriram cidades como Assis Chateaubriand, várias cidades do norte e do oeste do Paraná foram abertas assim. O cidadão chegava lá em uma estradinha que era uma verdadeira picada, então as terras estavam muito baratas ainda, cobertas de mato. Ele comprava a preço

de banana aquelas terras, melhorava a estrada, botava lá um pequeno nucleozinho, que era assim, um corretor para receber visitantes, uma casa para hospedar os primeiros compradores e começava a vender os lotes. E só madeira retirada desses lotes...

E instalava também uma serraria geralmente. A madeira retirada desses lotes já servia para fazer as casas, as colunas eram vendidas, enfim, e aquilo se tornava... Hoje são cidades grandes que se originaram disso. Então essa figura ao mesmo tempo que tem essa ânsia de ganhar dinheiro, essa cobiça de fazer dinheiro, ao mesmo tempo era empreendedor, que criava cidades, que dava empregos, dava não, gerava oportunidades de empregos, lidava com gente, que fazia as coisas acontecerem. Então eram figuras contraditórias. Então eu quis mostrar esse tipo de figura.

E nas duas edições a contradição, que pelo menos eu sinto, é a brutalidade, é muito brutal, é violento.

Não, mas no capitalismo, no capitalismo que eu chamo de selvagem, no capitalismo puro, é brutal. O Capitalismo é tão brutal quanto foi o Socialismo Autoritário. A direita, vamos chamar assim, durante milênios matou muita gente e a esquerda fez o mesmo em seu século de poder. Tanto o Socialismo Autoritário quanto o Capitalismo Selvagem, sem leis, são brutais. Nós temos que limitar o Capitalismo. O Capitalismo funciona, ele tem o mérito de ser meritocrata. Ele tem o mérito de ser meritocrata, permitir iniciativas, mas se você deixar o Capitalismo livre, os operários, as pessoas vão ser escravizadas. Até porque aí os empresários que tiverem menos escrúpulos serão os mais vitoriosos. Porque controlarão custos desumanamente, pagarão mal, não darão direitos trabalhistas nenhum e terão mais lucro, portanto terão mais sucesso que os outros que forem honestos e compassivos e solidários, não é? Então é preciso que haja regras, regras bem definidas e cumpridas, rigorosas. Eu acho que quando caiu o Muro de Berlim caiu o Socialismo Autoritário e o Capitalismo Liberal, os dois caíram.

Quando o Sr. fala Socialismo Autoritário o Sr. está falando do Stalinismo?

Stalinismo, Cuba, Coreia, China, Albânia... Todas as vertentes do Stalinismo, aqueles regimes socialistas que tomaram o poder e não permitiram liberdade de imprensa. Um partido só, controle policial total da sociedade e geralmente cometendo erros econômicos brutais que também matavam milhões de pessoas. Pela fome provocada por planos econômicos estapafúrdios como Stalin fez tanto na China, na Rússia, Mao fez na China, todos eles fizeram, como agora estamos vendo na Coreia do Norte. Cuba, por exemplo, a miséria de Cuba não é devida apenas ao embargo Americano, a miséria de Cuba é devida à ineficiência deles lidarem, eles não sabem dirigir, eles não sabem dirigir um Estado, criar empresas, até porque no Socialismo as empresas são governadas por cupinchas que não tem noção de produtividade, querem só empregar cada vez mais cupinchas e aquilo se torna uma coisa inviável economicamente.

Sim. O senhor chegou a tomar contato com Trotskismo na sua época de militante?

Tive um namorico assim com o Trotskismo, mas eu vi que o Trotskismo era apenas uma variante do Stalinismo, uma variante personalista do Stalinismo. Apenas Trotsky era um sujeito tão brilhante que ele queria um papel de destaque. Como Stalin não era tão brilhante, mas era muito mais prático, Stalin conseguiu esse papel inclusive matando Trotsky e todos os outros membros do Comitê Central da época. Ele matou, prendeu ou exilou todos os outros companheiros dele, ele era realmente eficaz nesse aspecto.

E aí então vamos só dar uma ampliada nesse tema da política, da política na sua obra. Pelo que eu percebo, e aí de novo vou focar em *As sete pragas*, é que sua intenção em colocar política ali dentro é tentar trazer um pouco mais de humanidade, é de talvez usar essa faceta do Marxismo em que busca a vida humana em sociedade mais humana. Eu percebo isso em ambas edições, mas o Sr. consegue falar um pouco o que mudou mais nesse sentido, na obra de 1979 e na de 2007 como fica a

política nesse novo período da sua escrita dos anos 2000 para cá. Como que é?

Eu acho que eu procurei nunca colocar na minha obra, de forma doutrinária, as questões políticas de forma explícita, de forma doutrinária ou proselitista. Nunca procurei fazer isso, até porque eu logo percebi, já em 1972, 1973 que os valores ancestrais, os princípios como honestidade, verdade, autenticidade, sinceridade, produtividade, qualidade de produtos e serviços, clareza, que chamam de transparência na criatividade, são muito mais importantes e norteiam para o sucesso qualquer política ou qualquer regime. Se você adota o contrário, em vez de clareza, obscuridade, em vez de liberdade, restrição à liberdade e assim por diante o regime vai acabar falindo, vai acabar quebrando, como nós já vimos tantos. Então essa noção dos princípios para mim foi muito importante porque eu notei que eu não estava me intoxicando com ideologias e ideologias são camisas de força. Quando você tem uma ideologia, seja ela religiosa, seja ela política, você não vê a realidade, você passa a querer que a realidade se encaixe na sua doutrina, aí você passa a não ver. Você vê agora, por exemplo, nós vemos aí o PT perdendo o governo, com uma baita de uma crise econômica e os petistas, aqueles mais empedernidos, continuam achando que a crise econômica não é resultado do PT, que a crise econômica é resultado da crise internacional, é coisa das elites, ou seja, o sujeito não vê, é a famosa trave nos olhos bíblica. É o que Robert Musil, em 1927, chamava de estupidez inteligente. Tem a estupidez obscura, de um cara que tem pouca informação, ou lerdo de cabeça, e tem a estupidez inteligente, aquela que procura sempre torcer os fatos para que eles se adequem à sua visão da realidade, a estupidez ideológica, da qual vários intelectuais brasileiros hoje são símbolos. O sujeito pensa que está defendendo o operariado, sendo que ele está fazendo mal ao operariado quando ele defende coisas que vão causar desemprego, causar desinformação. Eu acho que a maior necessidade das pessoas não é tanto a necessidade econômica, financeira, comida, inclusive a educação formal. Não.

Não apenas educação formal a pessoa tem que ter, a pessoa tem que ter informação e informação crítica. Ou seja, saber o que fazer com essa informação. Na Constituição de 1988 tem um artigo nas disposições transitórias dizendo que o Estado deverá promover campanhas educativas sobre os impostos diretos. Aqueles impostos que são cobrados do consumo, 40 % do que a gente ganha hoje. Quando um mendigo ganha R\$1,00 e compra uma pinga ele paga 80% de imposto, porque na pinga é 80% praticamente que estão os impostos hoje. Então até o mendigo é lesado, é surrupiado pelo Estado, mas as pessoas não têm consciência disso. Essa consciência crítica é o que falta. Porque a partir do momento que a pessoa passa a ter consciência que ela está custeando o Estado todo dia com o dinheiro que sai dela daí ela vai querer vigiar e controlar melhor esse Estado. Mas você já viu algum dia uma campanha seguindo esse preceito constitucional? Nenhuma, ninguém fez uma campanha sobre impostos indiretos.

É, teria sido muito bom isso.

Não é interesse do Estado isso.

Bom, partindo para o nosso quarto bloco de tema aqui que eu selecionei. É sobre a sua obra, sua obra em geral.

Mas deixa eu falar um pouco mais sobre aquela questão política lá. Porque na minha questão política não apenas eu desisti do Marxismo autoritário Leninista, como também fui vendo que o Capitalismo precisa ser reformado. E fui indo para uma Social Democracia, embora a Social Democracia não tenha funcionado direito ainda em lugar nenhum no mundo. E a Social Democracia não funciona direito justamente porque o povo participa pouco, porque o povo se omite. Para a Social Democracia funcionar ela tem que receber participação ativa e crítica da população. Eu te dou um exemplo simples, onde começa ter rudimentos da Social Democracia na Inglaterra, por exemplo. O sujeito para se

eleger deputado na Inglaterra não tem propaganda gratuita eleitoral, não pode gastar dinheiro, ele pode fazer um cartãozinho, um folderzinho, uma coisinha mínima. Ele não pode fazer cartaz, outdoor, rádio, televisão, não tem propaganda eleitoral, não tem nada disso, ele tem que ir a reuniões em seu distrito. Começa aí que já é o ato principal, então ele participa de centenas de reuniões, duas de manhã, três de tarde, duas de noite, ir a reuniões de ex-veteranos, de ex-soldados, veteranos, associações de senhoras, as fazedoras de bolo no chá não sei aonde, a associação de professores. É muita reunião e ele é testado nessas reuniões então ele se elege. Quando ele se elege ele vai sentar em uma cadeira dura, aqui é estofado. Na televisão volta e meia passa, e aqui é duro. Uma cadeira reta assim, não são essas cadeiras estofadas dos nossos deputados com controle eletrônico, que podem ficar lá no gabinete fazendo futrica, pode chegar na terça-feira, na quarta e ninguém cobra, não, lá bateu dez horas da manhã se o cara não estiver ali ele recebe falta, com três faltas assume o suplente. Com três faltas não justificadas assume o suplente, e para ele poder faltar, do partido trabalhista por exemplo, ele tem que falar para seu líder e o líder vai ver se o líder do partido conservador tem outro deputado lá que vai faltar também daí ele pode faltar que daí faltarão um de cada partido e se equivalerão na votação em termos numéricos senão não pode faltar porque faltou três vezes perde o mandato. Então é outra realidade, não é?

Sim.

É outra realidade.

Mas tem a monarquia ainda por lá né?

Sim, tem a monarquia que é praticamente um...

Um parasita.

Um parasita, mas ao mesmo tempo é um objeto decorativo que a Inglaterra acho que cultiva mais por orgulho nacional, aquela esquisitice dos ingleses e por turismo sabia?

É verdade.

Eles geram renda através do turismo na Inglaterra.

Conheço isso pessoalmente, infelizmente.

Mas eu mesmo gostaria que a monarquia inglesa gastasse bem menos como é a Monarquia da Suécia ou holandesa e a belga, gastam muito menos que a inglesa, é desse tamanho o orçamento.

Nas suas respostas aqui das perguntas que eu enviei por e-mail, você fala inclusive de possíveis exemplos de uma Social Democracia. Você deixa bem claro que não tem nada a ver com o PSDB aqui do Brasil né, então a Inglaterra seria um exemplo de uma boa Social Democracia?

A Inglaterra seria exemplo de alguns rudimentos começando a funcionar com um Parlamento produtivo e responsável e voto distrital, mas são só alguns exemplos. A Inglaterra ainda é um país que tem muitos agravos até imperialistas ainda. Colonialistas, muitos resquícios de coisas para mudar, para transformar. Embora nós devamos reconhecer que tanto a Inglaterra como a Alemanha, a França, a Holanda se tornaram países bastante multiculturais. Isso é muito interessante.

Sim.

Acolheram imigrantes e tornaram-se países multiculturais. O que o norte do Paraná também é um exemplo há muito tempo.

Sim. Legal. Então na verdade você até falou mais do que... muito bom.

E outra coisa, exerceu influência também no meu pensamento as informações que vieram do Gyana Yoga, Wilhelm Reich, Anarquismo, que embora hoje eu rejeite o Anarquismo, o Anarquismo dá uma visão crítica do Estado muito

interessante. Física Quântica. Você vai abrindo a cabeça e vê que a realidade não pode ser pautada apenas por uma ideologia, uma doutrina, não tem como dar piedade a um cidadão que pertence a uma seita religiosa que proíbe transfusão de sangue, ou seja, o cara não pode nem usar os benefícios da medicina para salvar a própria vida porque a religião não permite isso é de um atraso, de um obscurantismo atroz. E toda ideologia tende a fazer isso, tende a querer controlar a vida dos seus adeptos e depois quando controla a vida de seus adeptos forma uma estrutura tal que tende a querer eliminar os outros que é o que o Estado Islâmico quer fazer agora, como o nazismo quis fazer também. A ideologia em seu grau máximo, quando ela se consolida, ela tende a ser eliminatória dos inimigos, dos adversários, quer dizer, ela é o contrário total da democracia. Terceiro conjunto de temas: a obra do autor

3. E aí partindo para o nosso terceiro bloco sobre a sua obra. É muito perceptível, é obvio na verdade na sua obra *Terra vermelha*, especialmente *Terra vermelha*, que você traz, e também em *As sete pragas*, você traz fatos que aconteceram mesmo, coisas que de fato aconteceram na história, especialmente aqui do Paraná. Então assim, por exemplo, tem uma coisa clara lá em *As sete pragas*, a quarta praga, em ambas as edições, a quarta praga de *As sete pragas* foi o fogo. Deixe-me ver aqui para eu não falar bobagens... Sexta praga, quinta, quarta praga, exatamente, o fogo. Houve de fato no Paraná, em 1963, se eu não me engano, houve de fato um fogo, não é exatamente um fogo, queimadas?

Houve em 1961 e 1963. Houve duas grandes, especialmente em 1963. Era Governador Ney Braga, houve uma grande seca e o fogo começou a se espalhar por causa de ventos e fagulhas. Foi terrível, foi uma coisa que houve milhares de focos de incêndio no Paraná, foi muito ruim, talvez tenha sido o pior flagelo que o Paraná sofreu ao lado das geadas. O fogo foi terrível, houve, aconteceu isso. Mas eu coloco o fogo aí também como metáfora, o fogo como elemento de transformação, porque o fogo queima e transforma. Assim como a geada. A geada que vem e mata os cafezais ao mesmo tempo mata todos os micro-organismos, como fungos, bactérias, nematoides, brocas, ferrugens e

outras doenças que vão permitir que a cafeicultura ou a agricultura, quando voltar, volte com o campo mais limpo.

Renovação.

A mesma coisa faz o fogo.

Inclusive você usa a metáfora da fênix aqui.

Do renascimento, além do que o fogo também é colocado ali porque ele tem um caráter simbólico muito grande desde a antiguidade. Ele fazia parte dos quatro elementos gregos: fogo, terra, água e ar. Então você vê que o livro procura remeter a essas mitologias casadas com as circunstâncias do momento. Porque a erosão existe no mundo desde muito tempo. O Império Maia transformou o México em deserto, os gauleses transformaram parte da França em deserto, o Império Romano transformou a Itália, a Itália era coberta de florestas. Toda a madeira foi cortada para fazer navios e para fazer lenha, porque era costume que o cidadão romano tinha que ter um fogo eternamente em casa, senão os antepassados estariam condenados a uma vida ruim na eternidade e ele não teria a posteridade depois de morto. Então tinha que ter lenha, lenha, lenha. Então a Itália se transformou no que é hoje, várias regiões são semiáridas e de difícil recuperação agrônômica, porque todas as florestas foram cortadas e queimadas. Então quando eu coloco aí a erosão e o fogo é também para dar esse toque, que eu não deixo muito explícito, mas é para dar esse toque que são coisas ancestrais da humanidade, são problemas ancestrais da humanidade. Assim como os posseiros representam aqueles que desde lá no Império Romano, ou mesmo antes, pessoas que querem terra para viver, querem terra para poder produzir e o Estado ou o grande capital, os grandes proprietários sempre negando a posse da terra, sem compreender que é com a posse compartilhada e cooperativada da terra que vem a prosperidade para todos. Saber que hoje o Paraná, 14% do PIB do Paraná e vai chegar a 20 % em dez anos, isso está praticamente certo, é feito por cooperativas. 14% que vai é produção cooperativada. Então eu acredito que o cooperativismo será um dos pilares de uma Social Democracia duradoura.

Interessante. E isso também está contido em outras obras, a história que aconteceu de fato em outras obras e a questão do mito que você acabou de mencionar. Em *Terra vermelha* inclusive fala explicitamente que ao invés de se utilizar de mitos já existentes você cria mitos com pessoas que fizeram parte da sua vida e que estão dentro da obra. Fala um pouquinho sobre isso, de que maneira você constitui esses mitos reais para a ficção, como isso funcionou?

Em *Terra vermelha* tem um cidadão chamado Góis, que é um colonizador, então ele aparece como mito representante da ousadia, do empreendedorismo, da coragem e da ecologia. Porque é o que aconteceu aqui, na verdade é Godoy, no livro eu coloco Góis. Então dois irmãos, Álvaro e Olavo, que criaram a primeira reserva florestal daqui, não deixavam ninguém tocar na mata porque eles estavam queimando parte da mata e viram um veado que perdeu a mãe e que veio pedir água para eles, que veio procurar, ele estava com o focinho queimado de cinzas. Aí um irmão falou para o outro, o Olavo falou para o Álvaro, “vamos deixar a mata para esses bichinhos, não vamos queimar tudo senão esses bichinhos vão viver onde?” Então eles deixaram 600 alqueires de mata que hoje é Mata Estadual dos Godoy, intocada, está lá. E defendiam aquilo, eles chegaram a pagar durante 30 anos, pagavam 4 homens permanentemente para ficar rondando. Um fica 8 horas, outro 8 horas, outro 8 horas e o outro fazia as folgas. Quatro homens empregados com carabina e revólver, a cavalo para ficar rondando o perímetro da mata, dia e noite, custeados por eles, para a mata não ser invadida por caçadores e palmiteiros. Para mim esse é um mito, cria-se um mito em vez de um homem. Aí tem outro, o Mané Jacinto, que eu coloco Mané Felinto. Esse Mané Felinto é uma brincadeira que eu faço porque o Mané Jacinto é um comunista histórico aqui, foi preso várias vezes. Quando a polícia queria mostrar serviço prendia o Mané Jacinto. Sabe aquele negócio? E eu coloco Mané Felinto que é para fazer a rima com Mané Jacinto, para lembrar de Jacinto, porque Felinto era o nome do Filinto Müller, que era o chefe da polícia política de Getúlio, que era contra os comunistas como o Mané Jacinto, então é uma brincadeirinha. Mas esse era

um homem tão..., eu conheci muito ele, ele era uma figura especial. Apesar de ser comunista ele era humano, compassivo, ele foi tesoureiro da câmara de vereadores e o inimigo dele, que era o Godoy, tinha admiração por ele. Quando eu entrevistei o Godoy, já quando ele estava paralisado de cadeira de rodas em 1974, o Godoy me falou “o Mané era a figura mais pura que eu vi na política, apesar de comunista, aquele filho da puta era tão honesto que ele foi tesoureiro e ele fez toda a contabilidade da câmara sozinho num lápis e papel num caderno e você não encontra uma rasura, não tem um algarismo apagado”. Olha! Quando o Álvaro chegou no final da vida coordenou com seu irmão Olavo que fizesse, isso ele me disse em uma entrevista para o jornal Panorama, uma longa entrevista... Todos os maquinários da fazenda, tratores, uma grande fazenda, tratores, caminhões, jipes, carros, as tulhas que iam ter depósitos contra incêndio, as casas, todos os seguros tinham que ser feitos pelo Mané, porque o Mané no final da vida tinha virado corretor de seguros, coitadinho, andando com pasta, para viver de corretor de seguros. Só que ele falou para o irmão “só você não conte pro Mané, fica só entre nós, se ele souber que estou mandando, aquele filho da puta é capaz de recusar esse dinheiro só para poder dizer que não recebeu favor meu”. Olha que coisa linda, uma amizade, um valor humano que é a amizade, que é o reconhecimento expresso desse jeito entre dois caras que foram inimigos ideológicos no passado. Então é um mito também.

Outro mito.

Mito de tolerância.

E de que modo isso entra agora, é que na verdade, na minha questão 15. De que modo isso interfere nas questões históricas, as pessoas que realmente existiram na sua vida, ou seja, que eu estou chamando aqui de temas tangenciais. De que modo esses temas, eles entram em processo de produção ficcional assim. Além dessa constituição dos mitos, além de usar como metáfora. É uma inspiração? É uma forma de inspiração? É uma forma de...

Na verdade eu não fico inspirado, eu fico grávido.

Você fica grávido!

Eu vou me enchendo de um assunto, quando eu sinto que estou precisando desovar aquilo, estou precisando parir aquilo, aí eu começo a escrever sobre aquilo. No caso de *Terra vermelha* são vários assuntos que se entrelaçam como também em *As sete pragas*. Aqueles assuntos todos, erosão, posseiros, índios, tudo aquilo, fogo, tudo aquilo vai me tomando corpo e eu tenho de desovar isso. Aí eu crio uma estrutura ficcional, que ela geralmente me vem assim, não intuitivamente, não ao acaso, como veio essa gravidez. Aí racionalmente eu decido o que fazer. Por exemplo, no romance *Terra vermelha*, ele é narrado em sete dias de agonia de um idoso num hospital. Você não leu *Terra vermelha*, leu?

Parte dele.

Ele é narrado em sete dias de agonia de um idoso num hospital, lembrando de fases de sua vida que vão sendo chamadas de o vento, a água, o fogo. Quer dizer, há toda uma estrutura dúplice, de uma cronologia junto com uma mitologia de fogo que forma uma estrutura muito complexa. A estrutura do *Terra vermelha* é muito complexa. Por exemplo, no capítulo do fogo, ninguém percebeu isso até agora, então fico falando para ver se percebem. No capítulo do fogo há uma abundância de gerúndios, porque o gerúndio ele lembra o vento, *ando*, *indo*, *endo*, aquele *in*, *on*, *ão*, lembra o vento. Então...

Vou prestar atenção nisso!

Então há uma abundância de gerúndios ali e em várias outras passagens há truques literários de Bricabraque literário, de teoria da literatura aplicada. Às vezes interrompe a narração para vir uma pequena vinheta, por exemplo, que é uma homenagem a um autor que gosta de fazer isso, sabe, uma pequena

vinheta. Às vezes tem uma crônica inserida, às vezes tem uma pequena fábula, por exemplo, quando José e Tiana decidem se casar as duas famílias promovem uma festa, que é a festa do milho do lado dos italianos e a festa, não sei se é da cana, do lado da noiva. Daí acabam brigando, aquilo ali é uma pequena fábula sobre a discordância e a convivência. Então o *Terra vermelha* é um livro complexo e em toda a minha obra eu procurei sempre pegar esses fatos que vêm da vida e dar-lhes uma roupagem literária baseada em uma estrutura ficcional bem amarrada. Certo. Porque eu acho que é como um prédio, as palavras são aquilo que você vê. A cor das tintas, a textura das paredes, os umbrais, os pórticos, os vitrais, as guarnições, mas por trás há uma estrutura arquitetônica de ferro e concreto para segurar aquilo tudo. Ou de madeira, com esteios, com vigas, há uma estrutura. Então eu escrevo assim. Quando eu sento para escrever eu tenho que ter ideia da estrutura já. Eu não escrevo levado pelas palavras. Eu sei a história onde vai dar. Eu escrevi vários romances sabendo quais seriam as últimas palavras, inclusive *Terra vermelha*. *Terra vermelha* eu escrevi sabendo que ele ia morrer no final e que iam dizer que ele se cansou, mas que na verdade só os tontos acreditam que ele se cansou. Na verdade ele não descansou, daí eu dou um toque de uma vida extraterrena. Eu não acredito em uma vida extraterrena, mas a minha família e meus familiares e muita gente acredita, então eu quis dar essa chance. É como minha própria mulher, ela acredita em uma vida extraterrena, eu não acredito. Eu acho que seria muita benevolência da natureza permitir uma vida extraterrena.

Quarto conjunto de temas: a biografia do autor

4. Vamos partir daí para o nosso último bloco. Eu quero que a gente converse aqui sobre a pessoa Domingos Pellegrini, a literatura e de que modo, especialmente agora, atualmente, nessa atual fase da sua vida, você tá produzindo ainda literatura. A questão de falar sempre sobre “eu fui comunista, eu fui ativo, e não sou mais, não sou mais comunista, não reivindico mais nada disso”. Toda essa sua história, toda essa trajetória e hoje você ainda produzir literatura. De que maneira isso acontece hoje?

De que maneira a pessoa Domingos Pellegrini hoje pensa a literatura? Porque a impressão que eu tenho, Pellegrini, é que o Domingos Pellegrini que escreveu *As sete pragas* em 1979, eu tive um sentimento assim de que era alguém um pouco raivoso, alguém um pouco bravo com tudo e que precisava vomitar aquilo de algum modo. Desculpe o termo vomitar, e que foi com uma linguagem maravilhosa, inclusive quando eu li “Conhecimento de Alice” eu até chorei de tão bonito que eu achei a dureza, a dureza bonita da história e tudo mais. Já a edição de 2007, me pareceu assim, tanto a construção dos personagens, quanto a própria

maneira como eles se colocam para a gente, eles são mais leves. Então eu percebi, talvez, um Domingos Pellegrini ali, por trás dos personagens, obviamente, menos raivoso, mais leve, mais aberto talvez, aceitando um pouco mais o mundo e as coisas. Aí eu gostaria que você comentasse um pouco a respeito disso e se for possível e não for provocativo demais me dizer se há uma certa amargura com seu passado comunista. Se há uma amargura com o fato de ter sido de esquerda e a esquerda ter caminhado por caminhos, que a gente pode concordar ou discordar, mas por caminhos aí diferentes do que pensaram antes.

Sim. Há essa amargura. Por que a literatura de esquerda, Marx, Engels, Lenin, Guevara e tantos outros encantam tanto os jovens ainda? Porque ela é generosa, ela tem uma visão compassiva da humanidade. Ela quer privilegiar os pobres, ela quer um mundo... o mundo de Marx é muito bonito. As classes sociais vão acabar, o Estado vai acabar e será um mundo em que as pessoas conviverão em harmonia dedicando-se prioritariamente à cultura e às artes, essa é a visão de Marx. A utopia Marxista. O que é totalmente negado pela prática Marxista. A primeira coisa que os marxistas fazem quando tomam o poder não é ir acabando com o Estado, é ir aumentando o Estado. Como diz o Bernard Chantebout, todas as oligarquias, todos os que chegam ao poder dedicam-se a três coisas: manter-se no poder e gozar o poder, aumentar o poder e defender o poder. Essas três coisas, todos. Esquerda, Direta, Centro, Estado Religioso, Estado Teocrático, o Estado Anarquista até, quando chega

no poder. O Rossi que fez a Colônia Cecília, aqui no Paraná. Eram lá, eram vinte e poucas famílias, estavam ali querendo fazer uma experiência anarquista, mas logo Rossi quis que as coisas fossem do seu jeito. Não havia pluralidade, diversidade, tinha que ser do seu jeito. Ou seja, é o velho autoritarismo em ação. Então há sim uma amargura, mas ao mesmo tempo você tem razão, eu fui me tornando mais compreensivo, mais compassivo, mais flexível e fui vendo principalmente uma noção que me fez, entre os meus valores em "ade", que eu já falei aqui, o principal talvez seja a diversidade, porque as pessoas são diversas, assim como nós temos diversidade étnica e diversidade geográfica, cultural. Há diversidade até física e biológica das pessoas, as pessoas são diversas e essa diversidade é a maior riqueza humana. Você pega um rebanho de golfinhos por exemplo, eles praticamente são muito iguais. Você pega um rebanho de gado de raça, é tudo meio igual. Você começa a ver diferença quando começa a mestiçar as raças. Mas de maneira geral, na natureza, não há espécie animal com tanta diversidade quanto o ser humano. E essa diversidade não é só física e biológica, como é uma diversidade também cultural. As pessoas, como pensam, elas começam a pensar de maneiras diferentes umas das outras, começam a gostar de coisas diferentes e isso tem que ser respeitado e isso tem que ser preservado. Então eu comecei a notar isso, que essa diversidade é o que eu mais posso fazer, é mostrar o valor dessa diversidade. Além dos valores ancestrais, a honestidade e tudo mais. Nós temos que compreender até que é natural que haja gente desonesta, vai sempre existir gente desonesta, isso faz parte da diversidade humana. Só que a honestidade tem que ser controlada, só isso. Mas gente racista sempre vai existir, tem que ser controlado. Nós temos que controlar as coisas que...

Podemos partir para o final.

Ao invés de me tornar um ser com esteios firmes e ideológicos eu fui quebrando todos os esteios e me abrindo a novas informações. Tem um artigo meu que chama-se Compadrismo, aquela capacidade que têm os seres

ideológicos de manter as mesmas crenças e os mesmos amigos. Porque se eles começarem a mudar de ideias, eles vão perder os amigos inclusive. Então enquanto vão engordando as barrigas e os holerites eles vão mantendo as mesmas crenças. É o pessoal do PT, é o pessoal do PSDB inclusive. Aquela mesma coisa, não muda, vão mantendo. Imagina se no Estado Islâmico chega um cara lá e fala “eu discordo de uma questão”. Não pode discordar de nada, tem que seguir tudo o que o Califa falou e não pode discordar de nada. Porque senão não funciona a ideologia quando há discordância. O centralismo democrático do comunismo, ele é centralista só, ele não é nada democrático. Ninguém pode falar nada. É tudo centralizado, o comitê central decide tudo e tá acabado.

Chegou a ter contato com alguma outra organização que tivesse uma ideia diferente do centralismo democrático, uma orientação que seja um pouco, apesar que você já explicou o que você acha do Trotsky mas uma orientação um pouco mais Trotskista?

O Trotskismo incentiva haver mais debates, e é por isso que o Trotskismo nunca chegou no poder. Tanto o Trotskismo quanto o Anarquismo. Na medida que você flexibiliza a discussão e você abre liberdade para a diversidade, você não forma uma unidade de direção e de militância, coesão e unidade de militância e chega ao poder. Imagina se Fidel Castro chega lá na divisa de Cuba e fala nós vamos atirar nos soldados do Batista, mas não para matar, só para ferir. Ele não teria chegado ao poder. Porque eles atiravam sempre nos 4 primeiros de cada coluna, para que ninguém quisesse tomar frente da coluna. Olha que inteligente isso em termos de guerrilha. Ou seja, mas ao mesmo tempo não tem piedade nenhuma, os quatro primeiros vão morrer. Quer dizer, essa impiedade que é própria dos ideólogos, o Guevara é o maior exemplo disso, essa impiedade é o contrário da diversidade. Para você ser impiedoso você não pode ter flexibilidade, ver detalhes, contradições. Tem que ser pão pão, faca faca, queijo queijo.

Entendi. E como tudo isso entra na sua literatura hoje? Principalmente nos novos materiais.

Entra procurando vincular essa noção de diversidade, valores antigos são preservados. Eu preservo os valores antigos sempre, mas com a diversidade, com a compreensão, com a noção, por exemplo, que as pessoas que erram, elas têm que ser compreendidas e reeducadas. Se não são reeducadas, vamos encontrar um jeito de puni-las sem que essa punição seja uma contradição com os nossos princípios de compaixão também. Por exemplo, eu acho que terroristas, parece que o jeito, parece que não vai ter outro jeito a não ser eliminar o Estado Islâmico fisicamente, matar mesmo, mas eu acho que isso vai gerar um resquício que sempre vai ficar. Por exemplo, acabou-se o nazismo, mas os neonazistas estão aí. E agora a população neonazista está crescendo na França, na Alemanha, na Inglaterra, em todos os países onde a Social Democracia não conseguiu dar respostas às questões econômicas e culturais. A única resposta que pode ser dada é no debate mesmo. Eu achei uma pena que o livro *Mein Kampf* de Hitler tenha sido proibido no Brasil. Eu acho que as edições críticas, como a Geração Editorial estava fazendo, tinham que ser autorizadas, porque você só pode destruir o Hitlerismo da maneira que ele foi construído. Ele foi construído pela palavra. Ele tem que ser destruído pela palavra. Não é com armas que você vai destruir o Nazismo. Não é com armas que você vai destruir o Comunismo. É com a palavra, é com o debate, é mostrando que a coisa não funciona, é criticando e convidando os caras para virem criticar, para virem conversar e em vez de palavra de ordem “O povo unido jamais será vencido”, não, mostrar que o povo sempre que se une e apenas grita, sempre foi vencido. O povo só é vencedor quando ele se articula, além de gritar na rua, ele se articula, participa das associações de bairro, associação de pais e mestres. As escolas que funcionam são aquelas que onde a associação de pais e mestres funciona. Pode notar que isso é uma regra. Os edifícios de condomínios que funcionam bem é onde a associação de condôminos funciona bem, onde eles vão na assembleia, discutem e participam e assim por diante. Onde a democracia funciona é onde há a maior

participação, como na Finlândia, como na Inglaterra, como na Suécia, onde há uma participação maciça e decisiva no povo nas questões públicas, então é isso que eu passei a acreditar.

Entendi, então e sobre a literatura atualmente? Você acabou comentando aqui nas perguntas que você não fala sobre seus colegas, mas você tem lido? Você lê o material do pessoal escritor?

Eu leio mais escritores internacionais e leio mais Antropologia, Ciência. Atualmente estou lendo um livro sobre a maior invenção humana, que são as cidades. Eu já cheguei a achar que a maior invenção humana era a linguagem, depois eu cheguei a achar que a maior invenção humana era o empreendedorismo, a iniciativa organizada, ou seja, a organização de esforços, o trabalho em conjunto. Depois cheguei a achar, enfim, que a maior invenção humana foi essa e foi aquela, mas agora eu estou achando que a maior invenção humana foram as cidades. Mas todas elas foram as maiores invenções humanas. Essa é outra lição da diversidade. Esse negócio de eleger o maior, o melhor é bobagem, sempre há grandes méritos e grandes fazedores e grandes líderes e grandes ideias. Sabe? É uma plêiade, é um balaio, não é um, não é uma joia preciosa, é um balaio que a gente tem que cultivar.

Muito obrigada, Domingos Pellegrini, estou muito feliz e tenho agora muitas coisas na cabeça e muitas ideias para escrever sobre a sua obra, sobre você como pessoa, o senhor, você, eu sempre estou confusa entre esses dois termos e queria agradecer muito sua paciência e generosidade em me receber na sua casa e fazer essa entrevista. Obrigada mesmo e até breve.

Vou terminar com um haicaizinho de Brecht.

Por favor.

De Brecht, um autor que eu já idolatrei e hoje já vejo com olhos críticos em umas coisas, em outras não. Então, Brecht tem um haicaizinho que eu acho fenomenal que é assim:

As coisas estão como estão,
por isso mesmo,
assim não ficarão.

Muito bom!

Obrigada Sr. Pellegrini.

Quando o pessimismo e o otimismo se juntam para o progresso.

Muito bom, obrigada.