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

KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

Três espaços de resistência: *Pilatos, Zero e Catatau*

Versão original

São Paulo

2018

KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

Três espaços de resistência: *Pilatos, Zero e Catatau*

Versão original

Tese de Doutorado 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, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo

2018

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237t Santos, Kleber Pereira dos
Três espaços de resistência: Pilatos, Zero e
Catatau / Kleber Pereira dos Santos ; orientador
Roberto Zular. - São Paulo, 2018.
199 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Estética. 2. Política. 3. Carlos Heitor Cony.
4. Ignácio de Loyola Brandão. 5. Paulo Leminski. I.
Zular, Roberto, orient. II. Título.

Nome: Kleber Pereira dos Santos

Título: Três espaços de resistência: *Pilatos, Zero e Catatau*

Tese de Doutorado 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, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

para Rebeca, minha filha, razão de resistir ao desejo de desistir.

Agradecimentos

Ao professor Roberto Zular, pelos anos de conversa e amizade, pela confiança nesta pesquisa e pela orientação sempre compreensiva e aberta a novas ideias. Como comenta Gilles Deleuze, “nada aprendemos com quem nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem “faça comigo” e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo” (Deleuze, 1998, p. 48)”.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pelos esclarecimentos e pela ajuda a contornar as dificuldades burocráticas da vida acadêmica.

Aos colegas do grupo de estudo sobre literatura e enunciação organizado por Roberto Zular, André Goldfeder, Fábio Roberto Lucas, Lívia Cristina Gomes, Lucius Provase, Marília Westin, Tazio Zambi Albuquerque pelas reflexões, questionamentos e sugestões.

Aos professores que durante esses anos de graduação e pós-graduação despertaram meu interesse pela pesquisa e contribuíram para o desenvolvimento das ideias aqui apresentadas.

A Érico Coelho de Melo e à professora Viviana Bosi, pelas pertinentes observações realizadas durante o exame de qualificação.

Aos colegas de trabalho que me autorizaram cursar as disciplinas da pós-graduação, apesar de elas coincidirem com meu horário de serviço.

A Anilda Pereira dos Santos, minha mãe, que me deu o apoio necessário para os estudos, mesmo em situações em que seria compreensível outra postura.

Aos textos lidos e seus autores. Este texto é só mais uma fala em um diálogo infinito, essa comunidade por vir.

“Torpe? Decadente? Meu caro, a literatura só se salvará se voltar às origens. O folhetim, a aventura, a escatologia” (Cony, 1974, p. 158).

“? O que adianta, perguntou Gê. Não adianta nada. Ele está lá, dando tiros, matando gente. Tudo para nada.
. Eu entendo, disse José. Isso é a única coisa que a gente pode fazer” (Brandão, 1975, p. 199).

“A palavra é um gesto fundador” (Leminski, 1997, p. 74).

“Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 18).

RESUMO

SANTOS, K. P. DOS. **Três espaços de resistência: *Pilatos*, *Zero* e *Catatau***. 2018. 199 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este estudo se propõe, a partir da análise e da aproximação de três obras literárias concebidas em um momento histórico específico, a primeira metade da década de 1970 – a saber, *Pilatos* (1974), de Carlos Heitor Cony, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *Catatau* (1975), de Paulo Leminski –, mas radicalmente distintas em suas propostas estéticas e ideológicas, refletir sobre a relação entre enunciação literária e historicidade de um modo dinâmico, variável e plural. Recorrendo a estratégias heterogêneas de abordagem do fenômeno literário, de acordo com as particularidades dessas obras tão díspares, almeja-se verificar como a cenografia enunciativa cria contextos, demonstrando que a experiência histórica, mesmo a traumática do regime autoritário vigente então, não pode ser concebida como um *a priori*, uma totalidade homogênea preexistente e condicionante. Sem adotar, por outro lado, uma concepção relativista ou niilista de afirmação da autonomia do objeto estético, que refute a incontornável dimensão social de qualquer ato de fala, nesta pesquisa busca-se, ao observar a multiplicidade de temporalidades que gera e é gerada pela palavra órfã literária, heterotópica e paratópica, por fim, flagrar seu potencial desterritorializador, sua capacidade de instaurar o espaço do dissenso que permite a resistência à normatividade das palavras de ordem e a construção, sempre em processo, sempre ameaçada, de uma comunidade política por vir.

Palavras-chave: estética, política, Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Leminski

ABSTRACT

SANTOS, K. P. DOS. **Three spaces of resistance: *Pilatos*, *Zero* and *Catatau***. 2018. 199 f. Doctoral thesis – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2018.

This study proposes, starting from the analysis and approximation of three literary works conceived in a specific historical moment, the first half of the decade of 1970 - namely, *Pilatos* (1974), of Carlos Heitor Cony, *Zero* (1975), of Ignácio de Loyola Brandão and *Catatau* (1975), of Paulo Leminski - but radically different in their aesthetic and ideological proposals, reflect on the relationship between literary enunciation and historicity in a dynamic, variable and plural way. Using heterogeneous strategies to approach the literary phenomenon, according to the particularities of such disparate works, it is desired to verify how enunciative scenography creates contexts, demonstrating that the historical experience, even the traumatic of the authoritarian regime then in force, cannot be conceived as an *a priori*, a homogeneous totality preexisting and conditioning. Without adopting, on the other hand, a relativistic or nihilistic conception of the affirmation of the autonomy of the aesthetic object, which refutes the inescapable social dimension of any act of speech, in this research it is sought, when observing the multiplicity of temporalities that generates and is generated by the literary orphan, heterotopic and paratopic word, finally, catch their deterritorializing potential, their capacity to establish the space of dissent that allows the resistance to the normativity of the slogans and the ever-in-process, always threatened, construction of a political community to come.

Keywords: aesthetics, politic, Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Leminski

Sumário

Sumário	9
Introdução	11
I. Reflexões iniciais: qual é o contexto da obra literária?	13
II. Às margens: anos 1970	21
Capítulo I - O outro lugar da literatura: <i>Pilatos</i>	38
Parte 1 - Um anarquista inofensivo? - Em torno de <i>Pilatos</i>	38
Parte 2 - Sair chutando a porta - Por dentro de <i>Pilatos</i>	46
I. O pesadelo do "Milagre"	46
II. Itinerário nômade	53
III. Os indiferentes	60
IV. "A verdade profunda"	70
Parte 3 - Do lado de fora da festa. Considerações finais	82
Capítulo II - <i>Zero</i> e a prosa ficcional brasileira dos anos 1970	87
Introdução	87
Parte 1 - Registrar a catástrofe: naturalismo e alegoria	88
I. "Num país da América Latíndia, amanhã"?	88
II. Um pequeno <i>flashback</i>	91
III. Um romance emblemático?	98
Parte 2 - O flerte com a modernidade	106
I. Fragmentação e linearidade	106
II. Vanguarda e naturalismo	113
III. Ruptura e tradição	116

Parte 3 - Estética e política: Conclusão	124
Capítulo III - "Repara bem no que não digo". Reflexões sobre <i>Catatau</i> , de Paulo Leminski	136
Introdução – “Metamorferozes” em <i>Verzuymt Brasilien</i>	136
Parte 1 - A fala que fermenta. Linguagem em <i>Catatau</i>	139
Parte 2 - Pensar não compensa? A crítica da razão em <i>Catatau</i>	148
Parte 3 - O real cheio de cáries. História(s) em <i>Catatau</i>	157
Parte 4 - (In)conclusões - Hipóteses	168
Considerações finais - A comunidade por vir (estética e política)	173
Referências bibliográficas	183

Introdução

Nesta pesquisa desenvolvida para o programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de doutorado, foram estudadas três obras publicadas entre 1974 e 1975. O recorte é assumidamente arbitrário, pois não há pontos de contatos explícitos entre os textos literários escolhidos: eles não partilham de uma orientação estética comum, sequer se aproximam no plano temático. Obras em prosa, classificadas – não sem ressalvas de seus criadores, como se abordará oportunamente – como romances, são exemplares da produção literária da primeira metade dos anos 1970, um período marcado pela repressão política e por uma dissolução dos ideais sociopolíticos que movimentaram a década anterior no Brasil.

A ideia desta pesquisa ocorreu durante a confecção do texto final da dissertação de mestrado *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony* (2008). Centrada essencialmente na análise do processo de composição das várias versões do romance *O ventre*, de 1958, não foi possível abordar com profundidade as obras finais da primeira fase da carreira do autor carioca, *Pessach: a travessia* e *Pilatos*, romances intimamente relacionados com o contexto sociopolítico do final dos anos 1960 e começo da década seguinte.

O desejo de trabalhar não apenas essas obras importantes de Cony, como a prosa ficcional produzida durante os Anos de Chumbo, produção muitas vezes renegada em bloco ou apenas observada pelo enfoque de sua importância histórica, sua função social de denúncia, em detrimento de abordagens mais atentas às suas características formais, motivou a elaboração de um projeto de pesquisa que visava tratar da relação entre a criação literária e a ação da censura e da repressão instaurada pelo Regime Militar, em um primeiro momento, privilegiando obras e autores atingidos diretamente pelo poder coercitivo. Com o aprofundamento das leituras das narrativas da época e de novas orientações teóricas, o projeto foi reformulado pela compreensão de que tal recorte poderia limitar a compreensão da produção ficcional do período ao desconsiderar diversos fatores envolvidos na multiplicidade dessa produção. Sendo assim, optou-se por centrar a análise em três romances bem distintos da primeira metade dos anos 1970, sem a pretensão de dar conta da produção literária do período de um ponto de vista historicista, a saber, *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Catatau*, de Paulo Leminski. Apesar dos autores terem publicado as obras citadas quase que simultaneamente, são oriundos de diferentes gerações de

escritores e possuem formação cultural, projetos estéticos, relações com o campo literário e orientações ideológicas distintas, por vezes, divergentes.

Essa opção por um leque heterogêneo e por um recorte temporal específico não visou propor uma visão panorâmica das tendências da literatura brasileira contemporânea¹, inviável, dentre outras coisas, pela dimensão restrita do *corpus*. Enfocando um momento da história literária nacional recente que foi, principalmente na prosa, lido por um viés crítico sociológico que se pautou por valorizar ou desvalorizar obras de acordo com sua pertinência diante da conjuntura sociopolítica imperante, debruçar-se sobre textos dispares que configuraram diálogos particulares com o universo social e cultural em que estavam inseridos – e que ajudaram a moldá-lo – pode resultar em visões novas sobre os objetos abordados, sobre a própria literatura do período, assim como sobre a tensa relação da palavra literária com o que costuma ser denominado “realidade”.

Para isso, este estudo teve que adotar estratégias heterogêneas de leitura para dar conta das particularidades do projeto estético de cada obra analisada, de modo a vislumbrar a articulação específica delas com o(s) contexto(s)², evidenciando como o discurso literário estabelece um diálogo complexo com a considerada “realidade extratextual”³. Colocar em um mesmo espaço essas obras auxilia a compreender a própria dificuldade em conceber o contexto como algo homogêneo e pré-fixado, do qual a palavra literária surgiria e ao qual apenas se reportaria. A leitura desses textos pretende verificar as múltiplas historicidades⁴ em jogo na enunciação literária, o fluxo de contextos e seu caráter eminentemente relacional e variável, dessa forma, visando ultrapassar a leitura interpretativa focada apenas nos efeitos nefastos do sistema repressivo sobre a atividade cultural que caracteriza a análise sobre as obras publicadas nesse período histórico. Repercutindo a noção foucaultiana de que o poder produz⁵, não apenas reprime, se busca observar como cada artista cria as condições de enunciação de suas obras, estabelecendo articulações específicas (e não submissas) com a

¹ Adota-se aqui a classificação em vigor, no entanto ressaltando certo desconforto diante do fato dela englobar o estudo de obras publicadas em 2018, assim como dessas aqui estudadas que já estão no caminho para comemorar meio século de existência. De certo modo, a abrangência, a pouca especificidade do conceito de literatura brasileira contemporânea evidencia certo desconcerto da crítica literária diante do conjunto de textos heterodoxos produzidos após a terceira geração modernista.

² Como afirma Roberto Zular, em “Ficção como variação de contextos” (inédito), “há sempre mais de um contexto atuando em qualquer ato de fala e, na impossibilidade de sua determinação, cabe-nos entender o modo como o ato gere a relação com esses contextos possíveis” (Zular, inédito, n.p).

³ As aspas aqui aplicadas referem-se à concepção de que não há fora da linguagem.

⁴ A historicidade é plural; um mesmo espaço/tempo pode abrigar obras que produzem historicidades distintas (Provase, 2016).

⁵ Como afirma em *Vigiar e Punir* ao tratar da conformação dos indivíduos pelo poder disciplinar, é necessário parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele exclui, ele reprime, ele afasta, ele censura, ele mascara, ele oculta. Na verdade, o poder produz.

experiência (plural e variável) de seu tempo e lugar, intimamente relacionadas com seus projetos estéticos.

I – Reflexões iniciais: qual é o contexto da obra literária?

Tendo como base estudos literários que refletem sobre as implicações dos conceitos de enunciação e performatividade – provenientes da linguística da fala proposta por Benveniste e pela pragmática de John Austin – na compreensão das práticas de escrita, um enfoque na capacidade de instaurar realidades pela linguagem e não apenas no papel secundário dela representar o já existente, é possível observar que o vínculo com a referência precisa ser problematizado ao se debruçar sobre a ficcionalidade. A escrita deve ser concebida como uma ação, um fazer, uma prática que instaura universos e não que apenas os representa. O que não quer dizer que a literatura seja um discurso de exceção, um universo fantasioso, uma utopia desvinculada de todos os demais discursos que compõem a sociedade em determinado momento histórico.

Recorrendo a um conceito utilizado pelo filósofo Michel Foucault, é possível conceber a literatura ou algumas de suas manifestações como um “outro lugar”, uma heterotopia⁶. Os espaços heterotópicos são lugares reais, efetivos, que funcionam como contraposicionamentos, lugares em que “todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (Foucault, 2003, p. 415). Eis as heterotopias, lugares que estão fora de todos os lugares, externos às relações de posicionamento instituídas. Tais espaços aparentemente “fora”, temporários ou permanentes, não são indiferentes para os espaços convencionais, eles exercem funções em relação ao espaço restante, seja de contestação ou de compensação, assim como se erigem em diálogo com eles.

De uma perspectiva mais especificamente voltada aos estudos das obras literárias, o linguista especializado em análise do discurso Dominique Maingueneau desenvolveu conceito semelhante para a compreensão do caráter paradoxal da enunciação literária. Ao analisar a recorrência da discrepância entre enunciado e enunciação, conteúdo e ato, proposição e performance nos textos literários, Maingueneau chegou à conclusão de que a contradição performativa é um traço revelador da condição paratópica da obra literária. A paratopia é o não lugar da literatura, sua inscrição dúbia e dupla na sociedade, onde ocupa uma “localização

⁶ Vide nas considerações finais dessa tese breve reflexão sobre a(s) concepção(ções) de literatura de Michel Foucault.

paradoxal”⁷. Intimamente vinculada ao espaço a ser ocupado, a (re)construção da enunciação por meio do enunciado, a embreagem paratópica possibilita que possa haver tensões entre o ato de dizer e o que é dito, em que “enunciação e enunciado se desestabilizam mutuamente” (Maingueneau, 2001, p. 178). Essas tensões criam um discurso instável e polissêmico, capaz de se questionar e de estabelecer relações com o universo ao seu redor que vão além da representação, pois visam a transformação da cadeia de enunciados em que se inserem. A obra literária não está tão intimamente vinculada com seu contexto como uma ata de reunião, por exemplo. Texto dispensável, sem função prática evidente, “parasita”, a narrativa ficcional, diferentemente do discurso, não tem e não almeja ancorar-se numa situação de enunciação prévia. Cada obra constrói sua própria cenografia, a cena de fala que o discurso pressupõe para ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação, ou seja, legitima-se, deseja ser sua própria origem, como o homem que se ergue puxando os próprios cabelos. Mas, atenção para o verbo “desejar”, pois isso não se dá de modo tão linear e harmônico como pode parecer nessa descrição.

Mais do que a constatação ou não da representação direta ou alegórica do autoritarismo nos romances em pauta ou da relevância ou não da ação da censura sobre a prática de escrita, a potencialidade de criar dissenso, de desterritorializar da literatura, pode ser considerado o ponto nodal da análise da confluência do estético com o político neste estudo. Uma literatura menor, como a exposta em *Kafka*, de Deleuze e Guattari, possui uma função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária, pois sua posição à margem ou à distância da comunidade a que está ligada, da territorialidade, em que o falar próprio se torna estrangeiro⁸, propicia ao escritor a possibilidade de “expressar uma outra comunidade⁹ potencial, de forjar os meios de outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 40).

Jacques Rancière, autor de *O desentendimento* e *A partilha do sensível*, explora tal vínculo em suas investigações. Para o filósofo francês, a orfandade fundante da palavra literária, sua indefinição que é a fonte de seu poder de desestabilização, é uma potencialidade política:

A ficção e a arte nos retiram do mundo e a ele nos devolvem para que possamos vê-los com outro olhar, sob outros enquadramentos. Enunciados políticos e ficcionais

⁷ “A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia” (Maingueneau, 2001, p. 28).

⁸ “Os livros belos são escritos numa espécie de língua estrangeira” – Marcel Proust.

⁹ Nas considerações finais dessa tese, é explorado o conceito de comunidade e sua relação com a palavra literária.

promovem, segundo Rancière (2000), “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer”. Por isso, a ficção não se configura como explicação do mundo, mas como a possibilidade de vivenciar e experimentar “o outro do mundo” (Marques, 2013, p. 140).

Enfim, a ideia é não pensar a relação entre criação literária e contexto como a de duas entidades fixas, totalidades que se chocam, mas como fluxos que se alteram mutuamente. Tentar pensar tal relação como um sistema aberto, para retomar livremente considerações de Lyotard sobre a condição pós-moderna, fluxos de tensões formados por redes de posicionamentos, por vezes contraditórios, possibilitando múltiplas e inesperadas respostas, como o cão com raiva e medo ao mesmo tempo, exemplo clássico da Teoria das catástrofes, um desafio para a tendência ao pensamento cartesiano que prefere optar ou por estabelecer uma relação imediata de causa e efeito entre os termos ou a negar a importância da relação, optar pelo caminho mais simples de desvincular radicalmente o literário do universo “extradiscursivo”, afirmando uma pretensa autonomia absoluta do objeto estético.

Partindo de condições de enunciação relativamente partilhadas (tendo em vista que o próprio “contexto” não é igual para todos, cada qual o vivencia/elabora de uma perspectiva distinta, como parece patente no caso dos escritores em pauta, todos publicando em um mesmo período, mas cada qual em temporalidades distintas), cada uma das obras abordadas nesta pesquisa cria sua cenografia discursiva particular, gera seu contexto, promove articulações com o campo literário e com a sociedade que possuem diferentes graus potenciais de inserção e intervenção nos discursos correntes, espaços que podem tanto desterritorializar quanto reterritorializar os discursos do poder, pois, novamente citando Deleuze, desta vez sozinho, há “o risco constante de que um delírio de dominação se misture ao delírio bastardo”, ou seja, de afirmar “a doença contra a qual ela (literatura) luta” (Deleuze, 1997, p. 15).

Dominique Maingueneau, linguista francês, em *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, obra publicada em 1993, apresenta uma primeira tentativa¹⁰ de buscar modos alternativos de se pensar a relação entre objetos artísticos, especificamente a escrita literária, e o solo histórico/social. Alternativos a quê? Pertinente questão a que não seria justo tergiversar nesta introdução. Um texto crítico, assim como qualquer ato de fala, está em constante diálogo com enunciados que o precederam, no caso, com uma tradição anterior de leituras e procura

¹⁰ O autor amplia sua exploração das perspectivas provenientes da análise do discurso, da pragmática e da teoria da enunciação para a compreensão do fenômeno literário em obras posteriores como *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (1998).

responder a inquietações do presente, por mais que os objetos analisados, por vezes, estejam distantes no tempo e no espaço. Por mais imparcial que se pretenda a análise de um poema, conto ou romance, no fundo, toda leitura parte de pressupostos explícitos ou implícitos de ordem ideológica, estética ou moral, o que não impede desse mesmo ato de leitura vir a modificar esses mesmos parâmetros prévios do leitor, afinal, sair de onde se está é um dos objetivos da fruição estética. Quando se utiliza o adjetivo “alternativos” para se caracterizar os modos de compreender o vínculo entre texto literário e contexto se pensa na diferença dessa leitura proposta para com outra leitura entendida como “dominante” em determinado campo. Na crítica literária brasileira (mas não apenas nela), a relação entre as produções literárias e o contexto sócio-histórico sempre foi um tema privilegiado dos estudos desenvolvidos sobre obras, autores ou movimentos estéticos nacionais. Ao contrário, por exemplo, de outras tradições de estudos críticos como, por exemplo, o *close reading* inglês que centrava-se no estudo de aspectos tidos por internos à obra, evitando estabelecer vínculos maiores entre o texto em análise e seu entorno, algo almejado também – em diferente configuração – pelo estruturalismo francês em sua fase ortodoxa ou pelo formalismo russo¹¹, na história dos estudos literários no Brasil foi e é contumaz a ênfase em compreender a produção literária em consonância com aspectos da vida social, política e cultural nacional.

De certa forma, críticos refletem e estimulam assim um anseio dos próprios produtores de literatura no Brasil e, por que não dizer, do seu reduzido público leitor, que, principalmente com o advento da independência política, conceberam a atividade de escrita, em geral, como um partícipe de destaque no esforço coletivo pela construção da nacionalidade e para o entendimento da singularidade do novo país. Isso pôde ser percebido já nas críticas dos pioneiros José Verissimo e Sílvio Romero, imbuídas do espírito positivista do século XIX, mas alcança seu ponto máximo e sua melhor realização, a partir de outros pressupostos, na obra-magma de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, marco de toda uma tradição de leituras não apenas da literatura brasileira como do próprio país, na linha dos grandes ensaios de interpretação nacional de Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Gilberto Freyre etc. Logo, principalmente com a polarização ideológica do decênio de 1930, soma-se (por vezes de modo contraditório) à missão de construir a nação, o questionamento de sua estrutura social, numa literatura e numa crítica que se coadunam em um esforço comum por retratar e reformar o país, em grande medida vinculada a uma visão

¹¹ Nesta introdução não se enveredará por discutir os problemas dessas correntes críticas que, em muitos momentos, enfatizaram, de um modo ingênuo ou não, uma pretensa autonomia da arte, desvinculando-a idealisticamente do meio em que estava inserida.

marxista de cultura e de sociedade. Mais próximo do período neste trabalho estudado¹², o pensamento nacional-popular subjacente às ações dos Centros Populares de Cultura, à estética do Teatro de Arena, do Opinião e do Cinema Novo, que compartilha muitos pontos com o ideário dos anos 1930, também orientou boa parte das criações literárias e de suas interpretações nos anos 1960, apesar da concorrência com as tendências construtivas no plano da criação e com os influxos das correntes tidas por formalistas nos estudos literários também atuantes no período. A relação entre arte e sociedade presente nessas leituras – respeitando os devidos matizes que vão do jdanovismo, defensor do realismo socialista e de uma visão instrumental de arte à dialética do esclarecimento de Adorno, infinitamente mais complexa em suas mediações¹³ – possuem a tendência a ver as produções artísticas, como na célebre imagem de Stendhal para o romance, como um espelho¹⁴, reflexo direto ou indireto da sociedade. Quando se afirma que a obra de Maingueneau propõe explorar modos alternativos de se pensar essa relação, é a essa tradição dos estudos literários exposta sucintamente que se está referindo.

Retornando ao título da seção, o texto de Dominique Maingueneau procura entender o contexto de uma obra literária a partir de uma perspectiva vinculada aos estudos linguísticos,

12 Essa propensão à crítica social que se intensifica em momentos mais agudos de polarizações políticas ou de radicalização do autoritarismo inerente a uma sociedade erigida sobre a exploração extrema do outro, sua constância em nossa história literária e, por outro lado, seus múltiplos modos de se manifestar levam a pensar se elevar o “protesto” a uma categoria caracterizadora da produção ficcional brasileira dos anos 1960 em diante, como o faz Malcolm Silverman em obra adiante comentada, é algo realmente produtivo para entendê-la.

¹³ Há diferentes matizes no modo como teóricos relacionados ao marxismo pensaram a relação entre superestrutura e infraestrutura que orienta, nessa corrente de pensamento, a forma como se concebe a relação entre cultura e a produção econômica e material da sociedade. Já na década de 1930, um acalorado debate confrontava concepções mais deterministas e visões mais abertas sobre essa relação, vide os textos de Brecht, Benjamin, Bloch, Lukács e Adorno, reunidos no volume *Estética e Política*. Contudo, a compreensão de que são planos distintos costuma se manter, mesmo a nova esquerda representada por Fredric Jameson, por mais que matize alguns pontos, não foge muito da separação dos planos da “realidade” e da produção simbólica. Em *O inconsciente simbólico: a narrativa como ato simbólico*, “a teoria marxista enquanto teoria relacional e determinista da literatura é respeitada. A obra literária é compreendida na sua relação com a cultura literária, que forma uma parte da cultura geral, ela própria concebida como resultados de modos de produção econômica e material da sociedade. Por conseguinte, a natureza da base determina a forma da cultura que ela defende” (Peterson, 1995, p. 60).

¹⁴ “Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Uma vez ele reflete para os nossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco” (Stendhal, 1998, p. 381-382). A prosa narrativa, especialmente o gênero romance, mais do que a lírica, sempre foi concebido como umbilicalmente ligado a dinâmicas sociais e circunstâncias históricas. Desde a explicação de sua origem ou de sua ascensão, como prefere denominar Ian Watt, o romance moderno é interpretado como um reflexo – normalmente crítico – da ideologia burguesa. Com os dois pés fincados no tempo, no solo histórico, sendo atravessado e composto por múltiplos discursos sociais, sem o recurso ao mito ou o refúgio num pretenso isolamento na subjetividade, sua evolução foi lida como simultânea a mudanças na ordenação socioeconômica capitalista e aos impactos dessas na conformação da experiência do sujeito na modernidade. Esse esquema, trabalhado de modo muito distinto, pode ser encontrado seja no clássico *A teoria do romance*, de Georg Lukács, seja na também célebre análise da perda da experiência do ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin.

mais especificamente às correntes da pragmática e da análise do discurso. Por isso, interessante recuar um pouco para compreender alguns pressupostos dessas correntes. A linguística, disciplina surgida ao fim do século XIX, provocou, a partir da publicação da fundamental e nuclear reunião póstuma das aulas de Ferdinand de Saussure, o *Cours de linguistique générale* (1916), uma revolução no pensamento ocidental, especialmente nas Ciências Humanas, sendo esse momento classificado como “virada linguística”. Seus estudos que o levaram das inquietações levantadas a partir de pesquisas de linguística comparativa, estudos filológicos que comparavam línguas numa perspectiva historicista, ao desejo de descrever a língua como sistema, foram o embrião de vários trabalhos que aprofundaram e desenvolveram aspectos distintos do *insight* de Saussure, dentre eles, o de Émile Benveniste. O linguista sírio-francês desenvolveu vários aspectos da pesquisa saussuriana relegados a segundo plano devido à ênfase inicial do estruturalismo linguístico na noção de autonomia do signo. Um deles é o modo como destaca a inexistência de uma diferenciação entre a realidade e a linguagem, aspecto polêmico nas leituras da unidade tripartida do signo (significante – significado – referente¹⁵) em Saussure. Ambas são representações simbólicas, o homem vive num mundo da cultura, não tendo acesso ao natural, ao “real”¹⁶. Sendo assim, a linguagem não é um instrumento por meio do qual o homem exprime conteúdos preexistentes, “o pensamento e a língua, a sociedade e a língua se precedem uma à outra, postulam-se e produzem-se reciprocamente” (Derrida, 1991, p. 186). Para Benveniste, a concepção da linguagem transparente, instrumental, exposta, por exemplo, por Jean-Paul Sartre em *Que é literatura?*, ao tratar da prosa, é oposta ao seu modo de enxergar o mesmo fenômeno¹⁷. Em *Problemas de linguística geral*, afirma que o próprio pensamento e mesmo o que se concebe por sujeito são construções indissociáveis da existência de representações simbólicas¹⁸.

¹⁵ O papel desse último termo é o pomo da discórdia.

¹⁶ “(...) não há relação natural, imediata e direta entre o homem e o mundo” (Benveniste, 1976, p. 31). Uma concepção dessubstancializada de real também marcará a obra do psicanalista Jacques Lacan. Numa tentativa de apresentar de modo didático a teoria do psicanalista francês, assim como Benveniste relacionado ao estruturalismo, Slavoj Žižek afirma que para Lacan o real “não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica” (Žižek, 2010, p. 91).

¹⁷ “Na realidade, a comparação da linguagem com um instrumento (...) deve encher-nos de desconfiança, como toda noção simplista de linguagem. Falar de instrumento, é pôr em oposição o homem e a natureza. A picareta, a flecha, a roda não estão na natureza. São fabricações. A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. Inclino-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que o homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem” (Benveniste, Op. cit., p. 285).

¹⁸ Benveniste insiste no poder fundador da linguagem: “A sociedade não é possível a não ser pela língua; e pela língua, também o indivíduo” (Benveniste, Op. cit., p. 25), “O pensamento não é um simples reflexo do mundo;

Essa corrente de pensamento sobre a linguagem que a enxerga menos como representação do real e mais como produtora de realidades tem na obra do filósofo da linguagem John L. Austin um marco. Em *How to do things with words* (1962), obra em que expõe sua primeira versão da teoria dos atos de fala, partindo da distinção entre enunciados constataativos e performativos, chega à conclusão de que mesmo os enunciados não tidos como performativos – logo substitui essa primeira classificação pela também instável de enunciados locutórios, ilocutórios e perlocutórios – não independem do contexto, da circunstância da enunciação¹⁹. A teoria da enunciação, “a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (Fiorin, 2002, p. 31), ao deslocar o eixo dos estudos linguísticos da *langue* para a *parole*, promove uma retomada da umbilical relação entre a palavra e sua situação de uso, por vezes esquecida em prol da busca por isolar a língua para configurá-la como objeto de estudo científico autônomo, autoexplicável, do estruturalismo, por assim dizer, ortodoxo²⁰.

Como pensar a literatura nesse quadro, considerando sua especificidade dentro dos múltiplos modos de ser na linguagem? Dominique Maingueneau aceitou o desafio de inserir esse tipo de discurso, muitas vezes tido como um corpo estranho nos estudos linguísticos²¹, dentro de suas pesquisas pragmáticas sobre a enunciação em geral. A pragmática enxerga a língua em situação, visa “*appréhender le langage comme discours producteur d’effets*” (Maingueneau, 1997, p. 1), procurando superar, como afirmava Austin, “*l’erreur descriptive*” (Austin apud Maingueneau, op. cit., p. 5), a visão de que o sentido coincide com o estado do mundo que ele representa. Todo ato de linguagem deixa de ser considerado um veículo para transmissão de conteúdos para ser entendido como um fenômeno dialógico, ambíguo e heterogêneo. O texto instaura a negociação entre ele e o leitor, cria cenografias enunciativas

classifica a realidade e nessa função organizadora está tão estreitamente associado à linguagem que podemos ser tentados a identificar pensamento e linguagem sob esse aspecto” (Ibidem, p. 30).

¹⁹ “*La vérité ou fausseté d’une affirmation ne dépend pas de la seule signification des mots, mais de l’acte précis et des circonstances précises dans lesquelles il est effectué*” (Austin, 1970, p. 148). Como nota Jonathan Culler, “o performativo não é um constataativo imperfeito: o constataativo é, antes, um caso especial de performativo” (Culler, 1982, p. 130).

²⁰ O “pós” de pós-estruturalismo indica mais aprofundamento do que oposição. Patrice Maniglier em *La vie énigmatique des signes* destaca que o estruturalismo de Saussure e Lévi-Strauss está na base do pensamento pós-moderno. Não concebe o pós-estruturalismo de Deleuze, pelo menos, como uma ruptura com o estruturalismo, pois enxerga em seus escritos mais uma continuidade que ressalta aspectos desconsiderados pelo estruturalismo clássico em seu afã inicial por sistematizar e marcar terreno na questão da autonomia. Como se a base do pensamento do grupo de pensadores, entre si bem distintos também, formado por Derrida, Deleuze, Lyotard e Foucault, entre outros, fosse a pesquisa estrutural, no entanto, acrescida por uma visada ética e menos preocupada em estabelecer funções fixas e mais focada em explorar relações abertas entre os elementos.

²¹ Austin considera que o “uso não-sério da língua é algo extra, adicionado à língua comum e inteiramente dependente dela” (Culler, Op. cit., p. 135), sendo a literatura um discurso parasitário. Esse caráter parasitário, de suplemento, será explorado por leituras pós-estruturalistas.

em que, principalmente na literatura, se joga um jogo em que não há essências predefinidas, apenas processos singulares de interação verbal, sendo que “*le monde ‘réel’ que l’œuvre prétend représenter comme un objet extérieur à elle n’est en fait accessible qu’à travers le ‘monde’ qu’institue l’œuvre*” (Maingueneau, op. cit., p. 166). Por esse mundo instaurado pela obra passa a língua, o leitor (empírico, implícito, projetado etc.), os gêneros, a tradição, as instituições, a sociedade e até o próprio autor e sua biografia, no auge das correntes formalista de estudo da literatura muitas vezes excluído completamente do processo. Um texto literário termina por ser composto por todos esses elementos, tradicionalmente tidos como externos, ao mesmo tempo que não pode ser reduzido a nenhum deles, não está condicionado por eles. Escrita parasitária por definição, o discurso literário explora o aspecto lacunar de sua relação com todos esses elementos ao exigir que o outro participe da complementação, sempre parcial e instável, desses vazios para a emersão de mundos novos no mundo.

Por que isso é relevante para a pesquisa aqui desenvolvida? Nos anos 1970, a literatura, assim como boa parte da cultura nacional, se deu sob condições adversas de sobrevivência. O sufoco, o “estado de pânico e paralisia” (Süssekind, 1985, p. 28) dominante, a repressão política dos anos mais agressivos do regime civil-militar (1969-1975), o período de ditadura escancarada, nos dizeres de Elio Gaspari, se tornou uma obsessão para a comunidade de produtores e receptores de literatura. Por vezes, a mesma urgência em responder à altura às circunstâncias sociopolíticas graves do momento foi interpretada por estudiosos da produção literária do período como um dos elementos responsáveis por um suposto baixo nível de realização estética das obras publicadas, especialmente no âmbito da prosa ficcional de grande fôlego, o romance. A recorrente expressão “vazio cultural” (Ventura, 2000, p. 40)²², criada não apenas pela presença da repressão e da censura política, como pela crise dos projetos utópicos de redenção social, pelo avanço da modernização imposta de forma brutal, pela ascensão dos meios de comunicação de massa e pelo progressivo esvaziamento dos espaços de discussão intelectual e de circulação de atividades artísticas relevantes²³, deu a tônica para a avaliação negativa dos produtos culturais desse decênio, que seria então o primo pobre da esfuziante – apesar de traumática – década anterior, os rebeldes anos 1960. Mesmo a vaga contracultural que espalhou-se no Brasil com mais força nos anos posteriores à publicação do fatídico AI-5 é lida normalmente como um efeito

²² Título de um artigo de Zuenir Ventura publicado na revista *Visão* em 1971.

²³ Lembrar que, por outro lado, foi um momento de explosão da indústria cultural, especialmente, da televisão e da indústria fonográfica.

colateral do fechamento dos canais “naturais” de expressão política, e não como um fenômeno com características positivas ou inovadoras, quando não foi taxada de representante de um comportamento alienante da “geração AI-5” (Martins, 2004). País ruim, poesia (arte) pior?²⁴ Pode ser, mas talvez também haja outros modos de se observar como escritores configuraram tal universo de questões em suas criações, buscando não apenas promover denúncias ou traçar retratos de época, mas colocar em movimento tensões e perspectivas que abrissem possibilidades, janelas, ou, pelo menos, frestas para se respirar em um tempo claustrofóbico.

II – Às margens: anos 1970

Recortes temporais e/ou espaciais promovem inegáveis deturpações e direcionamentos no olhar sobre os objetos por eles englobados. A busca de aproximar um conjunto de elementos apenas por conta de sua presença comum em um mesmo período de tempo ou em um mesmo espaço físico tende a projetar sobre eles um olhar que força identificações de semelhanças e aplaina as diferenças, isso quando não provoca o olvido intencional ou não de peças destoantes que possam pôr em risco a montagem de um mosaico coerente. De certo modo, o problema não está na delimitação temporal (ou espacial), pois é inevitável, na maior parte das vezes, um estudo adotar algum tipo de restrição para a construção de um olhar crítico, talvez o que motive ou vicie o olhar seja a instintiva crença na necessidade de dar uma forma homogênea, uma substância, para o universo abarcado. Neste tópico, serão apresentadas algumas visões sobre a literatura, especialmente sobre a prosa ficcional, produzida nos anos 1970. Esse levantamento de teor historiográfico pode soar contraditório²⁵ ao surgir após a breve reflexão sobre o caráter indeterminável do contexto(s)²⁶, contudo, acredita-se que ter em vista o(s) modo(s) como a literatura do período foi interpretada – mesmo que em uma exposição sucinta – pode auxiliar na futura percepção de como as obras nesta tese analisadas destoam (ou não) das leituras clássicas sobre a produção ficcional do decênio em pauta.

²⁴ Referência ao importante (e polêmico) ensaio de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, “Poesia ruim, sociedade pior”, em que se critica a produção poética dos poetas da chamada Poesia Marginal dos anos 1970, publicados nos 1980 (vide bibliografia).

²⁵ Essa percepção pode se repetir durante a leitura de outros trechos desta tese, devido ao fato dela não se pautar por eleger um único método de leitura para abordar os díspares objetos analisados.

²⁶ Jacques Derrida afirma que “um contexto nunca é absolutamente determinável” (Derrida apud Zular, inédito).

No estudo da literatura produzida nos anos 1970 no Brasil se consolidou como pode ser constatado pelo conjunto de textos críticos produzidos sobre o assunto (quando não pelo silêncio contundente de grandes nomes da crítica literária brasileira sobre o tema), uma visão que vincula de modo muito visceral a produção ficcional ou mesmo poética às desventuras sociopolíticas da época. De modo algum neste trabalho se pretende negar a ligação entre a criação artística e o tempo e o espaço em que ela se realiza, no entanto, talvez haja um excessivo enfoque numa correspondência imediata entre os planos nos julgamentos proferidos sobre essas obras que pode impedir a visão de aspectos específicos dessa literatura ou mesmo modos menos evidentes do texto literário dialogar/intervir/emular/criticar/participar dessa esfera em que está imerso e a qual também constrói como todos os outros discursos circulantes na sociedade. Após o fim dos anos 1960, como consolidado na produção que reflete sobre os anos de autoritarismo militar no Brasil, antecipado em um ano e pouco com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em novembro de 1968, de certo modo, encerrou-se o ciclo histórico do nacional-popular na cultura dominante²⁷ no país. O predomínio de um pensamento de esquerda na produção artística, intelectual e em setores consideráveis da imprensa, pertinentemente apontado por Roberto Schwarz no artigo clássico sobre o período, “Cultura e política, 1964-1969” (Schwarz, 1978), mesmo durante os governos do marechal Castelo Branco e do general Costa e Silva, pode parecer contraditório, tendo em vista o amplo apoio à “Revolução” responsável por derrubar o considerado perigoso governo de esquerda do ambivalente presidente João Goulart e a inexistência de real resistência ao golpe, apesar da efervescência dos movimentos populares em prol das Reformas de Base que o antecederam. Se nesses anos pré-AI-5 uma certa tolerância de uma “ditadura envergonhada” permitiu o florescer de manifestações culturais de oposição não só à Ditadura, como ao seu projeto político-econômico, a crítica à dependência e ao capitalismo, mantendo na oposição em essência a mesma análise da conjuntura nacional preexistente à queda de Jango, como se a derrota de abril de 1964 tivesse sido um mero tropeço no percurso, afinal se tinha “a certeza na frente, a história na mão”²⁸, com o agigantar-se dos protestos estudantis, engrossados, conforme o avançar da repressão, por vários setores da própria burguesia que apoiou a quartelada contra Goulart, e com o início de ações mais radicais de oposição ao regime,

²⁷ Por cultura dominante se entenda a cultura da elite intelectual urbana, em geral residente nas capitais mais desenvolvidas do país, pertencente à classe média ou à alta burguesia, no período reforçada e também agitada pelo afluxo do contingente de jovens com acesso ao ensino superior, a classe estudantil, também proveniente de setores privilegiados da população, mas com certo ideário inconformista, responsável em grande medida pelas movimentações sociopolíticas pós-1964, quando as forças operárias e camponesas já haviam sido drasticamente isoladas pela repressão dos primeiros anos do regime civil-militar.

²⁸ Verso de “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

motivando o “álibi”²⁹ para a assunção da linha dura ao poder e o início de um período de guerra (mais) suja no Brasil com o suspensão de garantias básicas de direitos, esse ideário hegemônico, que já vinha sendo questionado no seio de uma nova esquerda – vide o pensamento maio de 1968 e o não alinhamento tropicalista – sofreu um abalo definitivo, tornando o referencial ideológico das atividades culturais dos anos 1970 bem menos claro do que o da década antecedente.

Ressalte-se que o engajamento nacional-popular – por sinal bastante variado em si, indo de posições xiitas defensoras de uma política cultural jdanovista ou de uma arte totalmente submetida à função panfletária, ao ponto de abdicar da pesquisa estética em prol da adoção acrítica e inautêntica de formas populares³⁰ até posições mais “esclarecidas”, que não enxergavam na ruptura entre forma e conteúdo um caminho para a participação do artista nas questões sociopolíticas de seu tempo³¹ – não foi a única corrente artística vigente nos anos sessenta. Os influxos das vanguardas construtivas dos anos 1950 ainda repercutiam fortemente nas artes do período. Dialogando com a pressão das demandas sociais como se verifica nos manifestos da Poesia Práxis, nas trajetórias dos artistas neoconcretos ou no “salto participante” dos concretistas, as neovanguardas apresentavam resistências ao programa hegemônico de arte engajada, ao mesmo tempo que procuravam se desvincular da pecha de formalismo alienado a elas imputado. Esse embate eclodiu especialmente nas produções do curto e agitado período entre 1967 e 1968, no momento tropicalista, como prefere denominar Flora Süssekind ao invés de utilizar o termo movimento no ensaio “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil dos anos 60” (Süssekind, 2007). Um momento de questionamento radical, pelo humor ou pela agressão, dos discursos correntes da direita e da esquerda, de emergência de demandas antirrepressivas não afinadas com nenhum dos projetos ideológicos que bipolarizavam o mundo dividido da Guerra Fria, em parte em consonância com tendências da juventude internacional (Maio de 68, Revolução Cultural Chinesa, Power

²⁹ Já havia ações embrionárias de guerrilha urbana antes da publicação do AI-5, como as da Aliança Libertadora Nacional, de Carlos Marighella, por exemplo, contudo, não parece pertinente a querela do “ovo e da galinha”, por vezes presente ao se relacionar o acirramento da repressão política e a existência ou não de radicalismo da esquerda, principalmente tendo em vista a desproporção entre os elementos envolvidos e o perigo desse discurso ser usado para justificar o terrorismo de Estado.

³⁰ Vide a maior parte da produção poética publicada nos volumes de *Violão de rua*, organizados pelos CPCs e publicados pela Editora Civilização Brasileira e a fase “cordelista” do ex-neoconcreto Ferreira Gullar.

³¹ Como ressalta Celso Frederico em “A política cultural dos comunistas” (vide bibliografia), há consideráveis diferenças internas no modo de conceber a cultura no pensamento de esquerda. O realismo crítico de Lukács é bem distinto da caricatura do realismo socialista, por exemplo. Sobre a relevância da elaboração formal (aqui se tomando uma dicotomia em si questionável entre forma e conteúdo) para o engajamento da obra de arte, tanto os textos de Theodor Adorno quanto de Walter Benjamin destacam que é impossível passar por cima da especificidade da linguagem se se pretende construir um objeto artístico que se queira pertinente do ponto de vista estético e político.

Flower, resistência à Guerra do Vietnã e luta dos negros pelos direitos civis, Primavera de Praga etc.) inconformada não apenas com a política oficial como preocupada em promover mudanças comportamentais e existenciais, colocar a imaginação no poder, mudar a vida e transformar o mundo, em uma singular união de Rimbaud e Marx que “bagunçou o coreto”, o equilíbrio das forças e, se por um lado foi enxergada pela esquerda mais tradicional, leia-se PCB (clandestino mas atuante), como alienante, mistificadora ou, no mínimo, desprovida de perspectiva global do processo histórico, por outro lado, foi lida como altamente subversiva pelos militares e seus asseclas por provocar na sociedade um ato ameaçador para qualquer regime totalitário, o de pensar. Talvez, por isso, foi prontamente reprimida como ficou evidente na prisão arbitrária, sem acusação formal, de Caetano e Gil (entre tantas outras pessoas mais ou menos distantes de aceitar o discurso oficial), logo após a publicação do AI-5.

Mas, onde entra a literatura, mais especificamente a prosa narrativa, nisso tudo? A literatura não foi uma manifestação artística de especial destaque nos anos 1960. Em parte pelo desejo de contato mais imediato com o público da arte política, uma ação mais direta que, se possível, atingisse trabalhadores urbanos e rurais ou, pelo menos, os próprios pares da classe média estudantil, em parte pela própria modernização que colocava em voga os produtos ligados à indústria cultural, especialmente audiovisual, ainda incipientes, muitos dos talentos artísticos se dirigiram para o teatro (Opinião, Arena, Oficina), o cinema (Cinema Novo) e, principalmente, para a música popular (a Era dos Festivais). Se a poesia ainda era agitada pelos movimentos de vanguarda provenientes dos anos 1950, no romance, gênero específico das obras tratadas nesta pesquisa, se vivia um relativo marasmo do ponto de vista da inovação artística. Depois do período de ouro do neorrealismo de 1930 e da experimentação de linguagens de alguns vultos da terceira geração modernista, dando nome aos bois, de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, nos anos 1960 se produzia basicamente narrativas vinculadas ao realismo urbano, com toques psicanalíticos e/ou existenciais. O acirramento das tensões políticas atraiu alguns prosadores para temáticas sociais, sendo o grande romance síntese dessa tendência *Quarup*³² (1967), de Antônio Callado. A obra, escrita de acordo com os parâmetros da representação realista, descreve o arco evolutivo do protagonista, o processo de “deseducação”³³ do Padre Nando, de suas aflições pessoais diante de sua escolha pelo celibato ao progressivo envolvimento em causas sociais e sua tomada de

³² Na época muito comparado ao romance publicado no mesmo ano, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, algo que se comentará futuramente neste trabalho.

³³ Termo utilizado por Ferreira Gullar (Gullar apud Franco, 1998, p. 52).

consciência, construindo um painel dos anos anteriores ao Golpe de 1964 desde o fim do governo de Getúlio Vargas e discutindo os caminhos para a resistência ao regime ditatorial, inclusive a pertinência ou não da opção pela luta armada. De certo modo, apesar de alguns casos de censura efetiva³⁴ – e dos muitos de autocensura impossíveis de constatar – a tônica da produção literária em prosa romanesca dos anos 1970 segue, em regra geral, o caminho de Callado, o caminho do engajamento direto, por vezes em registro distinto, alegórico³⁵. Contudo, o tom da denúncia, sob o impacto do recrudescimento da repressão e diante da desilusão com as perspectivas de revolução social, toma colorações mais sombrias³⁶ do que no otimista final de *Quarup*.

Há sobre a produção literária da década de 1970 muitos trabalhos relevantes, principalmente quando se trata da poesia produzida no período, tanto sobre poetas específicos como sobre a corrente poética predominante, a chamada Poesia marginal ou Geração Mimeógrafo. Sobre a ficção produzida na época, há uma quantidade de estudos menor e menos rica. É possível, contudo, destacando dois estudos importantes, delinear os modos como essa produção foi interpretada. Grande parcela dos analistas que se dedicaram ao estudo do vasto leque de romances publicados nos anos 1970³⁷ enfatizam em suas leituras a tendência militante da literatura brasileira, especialmente da prosa ficcional, o sentido de “missão”, já comentado anteriormente. A constatação de que o protesto, o posicionamento crítico diante da realidade sociopolítica, especialmente durante a vigência do Regime Militar (1964-1985), foi o traço comum a toda uma enorme gama de escritos ficcionais contemporâneos produzidos no país é a essência do estudo de fôlego do brasilianista Malcolm Silverman (1946-2008) denominado *Protesto e o novo romance brasileiro*. Autor de pesquisas sobre a literatura brasileira desde a década de 1970 e um divulgador de nossa cultura em universidades norte-americanas, Malcolm Silverman na obra citada empreende um levantamento histórico minucioso da produção romanesca das décadas de 1960, 1970 e 1980,

³⁴ Ao se estudar o romance *Zero: um romance pré-histórico*, de Ignácio de Loyola Brandão, obra que foi censurada, será abordado com mais vagar a relação da produção literária com a repressão política oficial do período.

³⁵ Essa linha forte (e problemática) da “alegoria” que marcou a ficção dos anos 1970 (ou, pelo menos, a leitura crítica dela) é encabeçada pelo clássico do veterano Erico Verissimo, *Incidentes em Antares*, de 1971. A concepção de em que sentido se dá para usar o termo alegoria ao se tratar dessas obras e sua relação com a “cultura da derrota” serão abordadas oportunamente, dialogando com explorações críticas diversas do tema, dentre elas, a de Idelber Avelar, exposta em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (vide bibliografia).

³⁶ Principalmente os textos produzidos no começo dos anos 1970 são marcados pelo sentimento da derrota, como é possível observar no romance mediano do ótimo contista Luiz Vilela, *Os novos* (1971) ou em *Bar Don Juan* (1971), de Antônio Callado.

³⁷ Não foram poucos romances; se por um lado havia a censura, por outro havia uma evolução no mercado editorial no período.

especialmente focado nos Anos de Chumbo desse período, estudando não apenas os expoentes como Rubem Fonseca, Raduan Nassar, Ignácio de Loyola Brandão entre outros, como obras e escritores muitas vezes já desconhecidos do grande público (quem se recorda, por exemplo, que o político Cristovam Buarque foi ficcionista?), sendo seu trabalho de importância histórica ímpar, uma ótima fonte de consulta sobre a literatura que ousou-se produzir sob condições tão adversas.

A obra inicia-se com uma introdução que é um primor de concisão talvez apenas possível para um observador estrangeiro ao resumir toda a História do Brasil e do romance por aqui escrito até o período ao qual a análise se debruça em dezoito páginas. Inevitável que tal voo panorâmico produzisse algumas abordagens esquemáticas de autores e obras. Destaca-se dessa etapa o trecho final dedicado à literatura pós-1964, segundo o estudioso, marcada por um forte sentido de urgência, uma “literatura socialmente engajada” (Malcolm, 2000, p. 33). Essa *littérature vérite*, em registro direto ou camuflada, se desenvolveu muitas vezes em detrimento de uma preocupação mais acurada com a “mecânica ficcional” (Idem, p. 33), sendo o aspecto formal posto em segundo plano pelo menos até o advento da abertura política nos anos 1980. Por mais que seja necessário matizar tal afirmação do autor, pois durante o regime ditatorial instaurado pela “Redentora” houve obras produzidas que apresentaram soluções formais e estéticas interessantes, sem deixarem de igualmente dialogar com o contexto coercitivo vigente, a preocupação sobre os efeitos do contexto sociopolítico sobre a criação literária não foi apenas apontada pelo eminente brasilianista. Davi Arrigucci Jr. e demais críticos literários em entrevista/debate clássica da década de 1970 intitulada “Jornal, realismo, alegoria (O romance brasileiro recente)” (Arrigucci Jr. et alli, 1979) também teceram reflexões sobre o quanto a ânsia do intelectual/artista nacional intervir direta e rapidamente na realidade opressora pode ter sido um problema para a maturação de procedimentos estéticos ao longo do período ditatorial, tanto quanto a própria existência da censura e da repressão às manifestações culturais.

Logo após a introdução, Malcolm Silverman empreende um *tour de force* ao analisar mais de uma centena de romances produzidos no Brasil a partir da década de 1960. O crítico organiza esse *corpus* de dimensões consideráveis dividindo-o em nove categorias, cada qual apresentada em um capítulo da obra, a saber: romance jornalístico, romance memorial, romance da massificação, romance de costumes urbanos, romance intimista, romance regionalista-histórico, romance realista-político, romance da sátira política absurda e romance da sátira política surrealista. Se algumas categorias são praticamente autoexplicativas (por exemplo, romance intimista e romance memorial), outras são mais problemáticas como a

classificação romance de massificação, escaninho dedicado a obras que flagram a alienação nas grandes metrópoles, a violência urbana e a deterioração das relações sociais numa sociedade de consumo exacerbado, assim como também não é muito clara a fronteira entre a sátira política absurda e a surrealista. Dentro desses grandes blocos, em alguns momentos, depara-se com obras que não aparentam muitas similitudes (romances com projetos estéticos muito distintos como *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, por exemplo, são comentados no mesmo capítulo destinado ao romance memorial) e muitas obras são claramente possíveis de serem dispostas em dois ou mais destes compartimentos, contudo, isso não invalida o valor da pesquisa de Malcolm Silverman, comparável em seu projeto historiográfico à *História Concisa da Literatura Brasileira*, obra referência de Alfredo Bosi, publicada pela primeira vez em 1970.

Abordando romances produzidos por autores de diferentes gerações, a obra claramente abdica da ambição de retratar uma coesão geracional ou encontrar um projeto estético característico no período abordado, tanto que analisa em pé de igualdade textos de autores que estrearam nos anos 1960, 1970 ou 1980 e outros publicados na época por veteranos já consagrados como Erico Verissimo, Jorge Amado e Clarice Lispector. Sua leitura desse conjunto de narrativas possui uma orientação muito clara: destacar o modo como tais obras protestaram contra a realidade sociopolítica em que estavam inseridas. Na obra raramente o crítico norte-americano emite juízos de valor sobre a qualidade literária das composições analisadas e, mesmo quando o faz, é visível não ser sua intenção empreender uma análise minuciosa das estruturas narrativas presentes nos romances abordados. Ao incluir em seu panorama, sem maiores problematizações teóricas, romances que ele próprio de passagem menciona terem um “estilo paraliterário”³⁸ (Malcolm, 2000, p. 67) ou não apresentarem “qualquer pretensão literária, salvo as rudimentares”³⁹ (Ibidem, p. 379), o autor evidencia que seu recorte é orientado pela temática social comum, apresentada em produções com níveis de elaboração artística muito distintos. De certa forma, isto reflete-se no predomínio do resumo de enredos como método básico de abordagem das obras ou mesmo na exclusão de *Catatau*, de Paulo Leminski, uma das obras que serão abordadas nesta pesquisa, ou na desclassificação do experimentalismo de *Avalovara*, de Osman Lins, considerado por Malcolm irrelevante, obras que não se encaixariam facilmente em sua abordagem.

Na conclusão de *Protesto e o novo romance*, a concepção de literatura como instrumento, subjacente ao seu projeto crítico, é explicitada. Ao fazer um balanço positivo da

³⁸ O termo é utilizado ao comentar a relação de parte da produção memorialista com o romance-reportagem.

³⁹ Especificamente, está se referindo ao romance *O sonho de Dom Porfírio*, de Sílvio Fiorani.

literatura ficcional produzida nas décadas analisadas, o crítico afirma que “o romance de protesto cumpriu sua missão”. Malcolm Silverman reabilita, inclusive, os frutos menos gloriosos do romance dessa época sombria, pouco propícia para a liberdade em geral e para a criação artística em particular: “O mesmo período que, em qualidade estética, produziu alguns dos melhores e mais socialmente engajados romances do Brasil, também viu alguns dos seus piores. Entretanto, até os romances sofríveis constituem um razoável registro histórico” (Ibidem, p. 429).

Sem negar a importância da consciência social e mesmo do engajamento político explícito para compreensão dos caminhos da prosa ficcional no Brasil, talvez seja interessante refletir a partir da leitura do estudo de Malcolm Silverman sobre como o social permeia a literatura em geral, mesmo quando não é tematizado ou até quando é rechaçado em obras que são frutos de projetos estéticos pretensamente desligados da realidade imediata, objeto da obsessão de boa parte das narrativas estudadas pelo crítico norte-americano. Enfim, não custa ressaltar que algumas das análises mais instigantes sobre a complexa relação entre criação artística e sociedade de pensadores como Walter Benjamin e Pierre Bourdieu partiram da leitura de obras de autores até então considerados habitantes da Torre de Marfim da autonomia da arte, como Marcel Proust e Gustave Flaubert⁴⁰.

Apesar de hegemônica, presente com diferentes matizes na obra de muitos críticos do período, por vezes valorizando mais aspectos estéticos e sendo menos generalista na abordagem, essa concepção da escrita literária, de certa forma, submetida a uma função política específica não era unânime. Flora Süssekind, crítica carioca, formada pela PUC-RJ, relacionada à corrente estruturalista e pós-estruturalista, por exemplo, chega a uma conclusão diametralmente oposta da avaliação positiva de Malcolm Silverman. Em 1985, ano em que surgiu seu ensaio *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, para utilizar uma metáfora violenta ao gosto do período analisado, o corpo do Estado autoritário ainda estava quente e os caminhos da redemocratização ainda pareciam tortuosos. Seu estudo sobre a produção literária da década de 1970 foi o desenvolvimento de um trabalho apresentado na Universidade de Minnesota solicitado por Luiz Costa Lima e fez parte de uma coleção de livros em que vários especialistas de diferentes áreas analisaram aspectos da vida econômica, política e cultural durante o ciclo autocrático. Na época, ainda havia poucas obras dedicadas ao estudo da literatura do período, sendo as produções de mais destaque um artigo de Antonio Candido (“A nova narrativa”, de 1979), o debate capitaneado por Davi Arrigucci Jr.

⁴⁰ Menções, respectivamente, ao ensaio “A imagem de Proust” e ao livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*.

anteriormente mencionado e as leituras de Heloisa Buarque de Hollanda (*“Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde”*)⁴¹. A obra de Sússekind tem o mérito de sistematizar muitos pontos esparsos nessas diferentes análises a partir de um pressuposto crítico que os une e os questiona. Sua construção teórica, aparentemente simples e desenvolvida em poucas páginas, ainda é referência para o estudo da literatura do período⁴².

A orientação geral de *Literatura e vida literária* é destacar que as melhores realizações ficcionais e poéticas criadas durante a vigência da Ditadura Militar foram aquelas que, em maior ou menor grau, se distanciaram do registro representacional⁴³, seja da realidade (prosa) ou do eu (lírica), colocando questões e empecilhos para a utilização ingênua da linguagem como instrumento, ou seja, percebendo que a forma, o trabalho com o texto, também faz parte tanto da sociedade e seus impasses como da subjetivação de um eu fissurado.

A prosa, fustigada por uma demanda por informação do público motivada pelo cerco aos meios tradicionais de veiculação (jornais, revistas), alvos de censura prévia intensa, arvorou-se a suprir tal necessidade, por vezes, abdicando da elaboração estética em prol de uma mais imediata comunicação e inserção na vida política nacional. O romance-reportagem pode ser considerado a ponta de lança dessa literatura-verdade, como a denomina a crítica carioca, que também se apresentava em relatos memorialistas (especialmente vinculados às traumáticas lembranças da luta armada e sua repressão), no neonaturalismo do conto de João Antônio e mesmo nas pretensas alegorias, facilmente interpretáveis (*“cartas marcadas”*), como *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo. A principal crítica de Sússekind a tal literatura que, segunda sua visão, demonstrou em geral pouca criatividade nas respostas à censura, é que ela utiliza “uma linguagem autoritária como a do próprio regime militar, sem espaços para diálogos, só para duelos, e incapaz de ouvir falas contraditórias sem exterminá-las” (Sússekind, 1985, p. 43).

Na poesia, a “estética do eu” recai numa ilusão de sinceridade que apresenta traços neorromânticos, a literatura como expressão libertária de um eu. Poesia que flerta com o

41 Também é possível destacar os ensaios publicados no livro *Anos 70: ainda sob a tempestade*, organizado por Adaauto Novaes (1979).

42 Outro estudo da autora, *Tal Brasil, qual romance?*, de 1984, em que analisa a tendência naturalista da ficção brasileira, inclusive a da escrita na época em pauta, também será abordado neste texto em momento oportuno.

43 Em setembro de 2013, no jornal *O Globo*, a crítica esboçou uma análise da literatura das primeiras décadas do segundo milênio no ensaio “Objetos verbais não identificados” que é interessante resgatar para observar como o ponto de vista de interpretação positiva dos objetos literários não identificados, tal como denomina as obras marcadas pelo hibridismo de gêneros e a proliferação não hierarquizada de vozes presentes em parte da produção contemporânea, está intimamente relacionada com a visão negativa dos caminhos preponderantes nas obras da década de 1970. Coerentemente, mesmo com uma distância de quase 30 anos entre os textos, os valores que orientam o recorte da literatura de um período, destacando obras que se distanciaram do padrão corrente referencial da época, é semelhante ao que orienta sua opção por destacar na produção mais recente aquelas que também se distanciam do paradigma do realismo tradicional.

confessional e procura estabelecer um pacto de intimidade com o leitor, corroborado pela nova forma de produção e distribuição artesanal, se opõe fortemente ao racionalismo e ao formalismo (especialmente concretista e afins) e postula uma espontaneidade radical. Repúdio também presente em alguns setores críticos como a autora aponta ao resgatar as polêmicas sobre o estruturalismo e demais correntes mais “científicas” que invadiram a crítica literária na década de 1970, demonstra que o formal, o “literário”, foi uma das primeiras vítimas daqueles tempos sombrios, como se houvesse uma sensação disseminada de que qualquer produção ou leitura mais preocupada com aspectos estéticos fosse inevitavelmente cúmplice do regime ou, no mínimo, alienada. Isso já era visível no final dos anos 1960 no modo como a esquerda cultural tradicional demonstrava uma incompreensão da Tropicália e de suas ousadias semelhante à dos setores conservadores.

Durante o texto, contudo, a autora se preocupa em destacar casos de obras que, apesar de dialogarem com a tendência referencial predominante, se distanciaram do padrão e apresentaram no plano da elaboração formal as contradições do período. No romance, por exemplo, destaca *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna, obra que rompe com a expectativa vampiresca do leitor, ansioso por encontrar relatos quase verídicos sobre o que estava ocorrendo no país na prosa literária, ao elaborar uma narrativa que explicita radicalmente seu caráter ficcional. Na lírica, Süsskind pinça a produção de Ana Cristina Cesar que, mesmo utilizando por vezes formas que remeteriam ao pacto biográfico e ao tom confessional de parte da poesia dita marginal, se distancia da mesma ao problematizar a subjetividade, evidenciando seu aspecto elaborado, cindido, contraditório e literário.

De certa forma, a menção e o destaque a tais exceções corroboram com a abertura da análise em que procura – sem negar a existência e a importância da censura e da repressão para a escrita literária do período – destacar que talvez os caminhos adotados para superar aquela situação claustrofóbica não foram os adequados ou, pelo menos, poderiam ter sido outros.

Distintas em extensão, método de abordagem, dimensão do *corpus* analisado e juízo de valor atribuído, as duas leituras têm em comum destacar o papel capital que os eventos sócio-políticos desempenharam na produção literária do período. Esse diálogo corpo a corpo com o “sufoco” de uma literatura que se concebia como de resistência⁴⁴ promoveu a construção de uma vasta galeria de romances que realmente passam para o leitor

⁴⁴ Vide o artigo “O romance de resistência nos anos 1970”, de Renato Franco. Outros críticos como Fábio Lucas também destacam o teor político da prosa ficcional dos setenta.

contemporâneo a impressão de que possuem mais um valor documental, testemunhal⁴⁵, sobre a época do que estético. Contudo, divergindo tanto da aceitação do engajamento como valor suficiente *per se* para justificar as criações literárias da época quanto de uma visão excessivamente depreciativa das escolhas estéticas dos autores do período, se buscará nesse trabalho, longe de pretender reformular um panorama dessa produção romanesca, observar como se dá a dinâmica da relação entre escrita e regimes de historicidade⁴⁶ dentro de um conjunto restrito de romances publicados ao final da primeira metade dos anos 1970.

“*The dream is over*”⁴⁷. E, “quem não dormiu no *sleeping-bag* nem sequer sonhou”⁴⁸. Esse era o clima de nuvens escuras nos primeiros anos após o AI-5⁴⁹, pelo menos entre uma parcela da sociedade formada por intelectuais de esquerda, militantes políticos, artistas progressistas, estudantes universitários etc. As cambaleantes certezas ideológicas e esperanças de mudança da desigual realidade brasileira, ainda acalentadas nos primeiros anos da Ditadura, foram atropeladas pela ascensão da linha dura do regime ao centro do poder. O “êxito” da política econômica, impulsionando um processo de modernização veloz do país – apelidada de conservadora – bem distante do sonhado pela intelectualidade dos decênios anteriores, somado ao silenciamento violento das vozes contrárias aos seus métodos e à ofensiva ideológica do Estado sobre a população, apoiada no uso da publicidade, dos meios de comunicação de massa, da educação e mesmo do sucesso futebolístico, contrapunham aos sons provenientes dos porões da repressão a euforia da classe média com o inédito acesso a bens e possibilidades de vida que lhes eram distante até pouco tempo. O discurso oficial desvirtuante dos significados das palavras – algo presente desde os primeiros dias da Revolução, como se nota na simples usurpação desse termo para designar um golpe de Estado

⁴⁵ Com isso não se está desconsiderando a importância de ótimos trabalhos voltados para o estudo da ficção do período direcionados a observar a relação entre literatura e autoritarismo, o testemunho na era das catástrofes, a relação entre escrita, violência e trauma, de viés frankfurtiano, como, por exemplo, os escritos por Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva e Francisco Foot Hardman.

⁴⁶ Por regime de historicidade entenda-se um “acontecimento, um evento que não pode ser concebido *a priori* (Provase, 2016, p. 9). Segundo Lucius Provase, pensar o regime de historicidade permite considerar uma relação entre literatura e história que leve “em conta a complexidade desses dois elementos: nem a confusão entre contexto de produção e contexto, nem o relativismo que joga em cada leitor a responsabilidade por essa construção (...) o regime de historicidade é uma construção que engloba autor, leitor, diversos contextos, o espaço de experiência e o horizonte de expectativas” (Provase, 2016, p. 11).

⁴⁷ Trecho da canção “God”, do primeiro álbum solo do ex-Beatles John Lennon, *John Lennon/Plastic Ono Band*, de 1970.

⁴⁸ “O sonho acabou”, de Gilberto Gil, do álbum *Expresso 2222*, de 1972.

⁴⁹ Por sinal, foi assim transmitido, em forma de previsão do tempo, na primeira página do *Jornal do Brasil* de 14/12/1968, o que ocorria após a publicação do AI-5: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx. 38°, em Brasília. Mín. 5° nas Laranjeiras” (Apud Vieira, 2011, p. 170).

– vendia a ideia (e muitos a compraram, acreditando realmente nela ou a adotando cinicamente) de que a manutenção da “paz social”, tida como traço da índole do brasileiro, assegurada pelas medidas de força que os militares eram “obrigados” em seu dever cívico a tomar contra as doutrinas alienígenas: o perigo comunista e a corrupção da juventude, ambos aos seus olhos parte de uma orquestração para subverter o sistema democrático e os valores tradicionais da família brasileira – era a condição fundamental para a continuidade do crescimento do país. Com tal álibi ou carta branca, o governo civil-militar se viu no direito de restringir, ao ponto de quase a extinguir, a relativa liberdade de expressão de formadores de opinião, de setores da política institucional, da classe artística e, principalmente, do movimento estudantil em um ataque que fez com que, no espaço de poucos meses, o apoio popular às passeatas de 1968 contra os militares se convertesse em silêncio conivente, quando não em denúncias espontâneas de dissidentes aos aparelhos repressivos.

Contraditoriamente, é justo nesse momento em que a onda contracultural internacional chega com mais força ao país. A fim de abrir portas da percepção, como queria Aldous Huxley, toda uma geração⁵⁰ – pelo menos, de setores da juventude burguesa – desejava por romper com grilhões comportamentais, com preconceitos, com cerceamentos aos modos de atuação política e ao livre pensamento, com os dualismos estanques do tipo razão x emoção, arte x vida etc., parte para novas experiências ao som do rock psicodélico e, por vezes, embalada pelo uso de substâncias psicotrópicas. Apesar de apresentar por meio da “grande recusa”⁵¹, um posicionamento eminentemente crítico à sociedade tecnocrática⁵² que se tornou onipresente seja no mundo capitalista seja nos países do bloco socialista, esse movimento de “*drop out*” do sistema destoava, quando não se opunha claramente, do modo tradicional de se pensar a relação entre o sujeito e a ação política⁵³, por conta disso sendo visto como voluntarista, escapista ou alienante pelas correntes consolidadas de oposição política da época. Por outro lado, como visto ao se comentar a reação do poder ao movimento tropicalista, o sistema vigente também não enxergava com bons olhos aquela mania de cabeludos, com roupas coloridas, se negando a contribuir ativamente para a sociedade com

⁵⁰ O processo remonta, na verdade, pelo menos, ao final da Segunda Guerra Mundial, tendo no Existencialismo francês e na Geração Beat norte-americana ancestrais diretos. No Brasil, em São Paulo, no final dos anos 1950 e nos anos 1960 um grupo de poetas foi pioneiro na recepção desse ideário, somado à referência maior surrealista, entre eles Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio De Franceschi e Roberto Bicelli.

⁵¹ Conceito de Herbert Marcuse, filósofo alemão, criador de uma simbiose entre marxismo e psicanálise, que influenciou fortemente no pensamento da Geração 68.

⁵² Uma sociedade tecnocrática é “*la sociedad en la cual los que gobiernan se justifican porque se remiten a los técnicos, los cuales, a su vez, se justifican porque se remiten a formas científicas de pensamiento*” (Roszak, 1981, p. 22.), uma sociedade planificada que produz robôs humanos.

⁵³ O espírito “*here and now*” se recusava a pensar a revolução como algo desligado da existência do sujeito ou que demandaria um sacrifício do presente do indivíduo em prol de uma suposta utopia coletiva futura.

seus estudos e sua força de trabalho, vagabundeando em coletividades e usando entorpecentes ao som de guitarras distorcidas tão menos agradáveis do que a rebeldia bem comportada dos jovens do iê-iê-iê. Para os adeptos da Lei de Segurança Nacional, aquilo só podia ser parte de uma “guerra psicológica”, um modo ardiloso de tentar minar a harmonia da família brasileira, a moral e os bons costumes⁵⁴, atrapalhando o caminho para a consolidação da ordem e a obtenção do progresso.

Na verdade, nos anos 1970 no Brasil, principalmente devido a conjuntura repressiva que marcou os anos que antecederam o início da Abertura na passagem do governo Médici para o do general Ernesto Geisel, mas não exclusivamente por causa disso⁵⁵, a roupa colorida já tinha algo de velho e desbotado⁵⁶. Vivendo sob fogo cruzado, a contracultura era o sub do sub no Brasil, como apontava Hélio Oiticica⁵⁷, pois a própria cultura havia sido relegada a uma posição marginal, com as devidas exceções elegidas pelo poder para representá-la, mumificada, se de acordo com aspectos de sua ideologia nacional-desenvolvimentista⁵⁸. Vivia-se o que ficou consagrado pela expressão, talvez injusta, de vazio cultural. Com as principais vias de circulação de produtos culturais obstruídas ou, no mínimo, rigorosamente vigiadas, o artista se encontrava numa desesperante situação de isolamento – separado até do público restrito ao qual havia se acostumado a se dirigir, quanto mais do público mais amplo que por vezes a arte engajada almejava alcançar – que, somada à dissintonia com o espírito da época (a ascendência de valores mercantis e pragmáticos) e à falta de perspectiva de mudança futura, está no cerne de uma arte inconformista como a dos anos finais dos 1960, no entanto, menos tropical, esfuziante, eufórica do que a produção tropicalista. Sai de cena as certezas do

⁵⁴ A censura de cunho moral foi a mais atuante durante o período ditatorial, como apontam diversos estudos como os de Sandra Reimão (*Resistência e repressão: censura a livros na ditadura militar*) ou Douglas Attila Marcelino (*Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e revistas nos anos 1970*), no entanto, mesmo essa pode ser lida como possuidora de um componente político, pois não há uma separação rígida entre essas esferas, como o conceito de biopolítica de Michel Foucault ajuda a compreender.

⁵⁵ Mesmo no exterior, em países em vigência de regimes democráticos, o projeto utópico do *Flower Power* também já tinha sofrido fortes abalos, assim como as tentativas independentes de insurreição jovem de 1968 não deram frutos políticos concretos.

⁵⁶ Menção à canção “Velha roupa colorida”, de Belchior, do álbum *Alucinação* (1976).

⁵⁷ “(...) a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que erguia como SUBTERRÂNEA (escrevi um texto com esse nome, em setembro 69, em Londres): assume toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma... ‘consciência para vencer a super paranóia, repressão, impotência...’ brasileiras (...)”. OITICICA, Hélio. “Brasil diarreia”.

⁵⁸ Não só de repressão viveu a ação governamental no setor cultural. Criações de órgãos culturais como o Conselho Federal da Cultura, a Funarte, a Embrafilme, a investida no projeto de “integração nacional” via telecomunicações com a Embratel, a propaganda massiva do discurso do “Brasil Grande” etc. ilustram o desejo dos militares vencerem a guerra contra a esquerda também no plano da produção simbólica. Em 1972, por exemplo, o regime promoveu a canonização de uma versão desfibrada da ideologia nacionalista e progressista do primeiro modernismo por ocasião do cinquentenário da Semana de Arte Moderna.

engajamento e entra a dúvida, um inconformismo anárquico; sai “Alegria, alegria” e entra “Todo dia é dia D”. A hora já não era a dos iluminados palcos dos Festivais, nem os dos grandes debates públicos provocados pelos filmes do Cinema Novo ou pelas peças de Arena, Opinião, Oficina, nem a da ação política aberta – impossível em um momento em que se reunir com alguém numa esquina já podia render problemas com o Estado policaiesco. Hora dos aparelhos clandestinos, das conspirações, de mensagens cifradas, das publicações alternativas, da imprensa nanica, do cinema Super-8; agora vigorava um combate (por vezes, mera tentativa de resistência, sobrevivência) nas trevas⁵⁹.

Esse momento pós-tropicalista, por vezes denominado Marginália, herda do Tropicalismo sua estética do choque, da violência, inspirada no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha⁶⁰, e levada às últimas consequências na trajetória do Teatro Oficina, de José Celso Martinez Côrrea. Desiludido com as propostas pedagógicas da estética nacional-popular e com seu discurso para convertidos, Zé Celso, mais do que o tropicalismo musical (apesar desse também ter enveredado por radicalizar o confronto em alguns momentos como no Festival Internacional da Canção de 1969 e no programa *Divino Maravilhoso*), mistura o distanciamento brechtiano com a estética da crueldade de Artaud, em peças como *O rei da vela* e *Roda viva*, para ofender a moral e o gosto estético do público, pretendendo chocalhar (por vezes, literalmente) uma audiência em essência portadora de valores burgueses, mesmo quando “bem intencionada” e apreciadora de obras de teor sociopolítico crítico. Se num primeiro momento essa guerrilha cultural podia ser aberta, ser construída dentro ainda dos esquemas da grande mídia (televisão, mercado fonográfico), do teatro tradicional e do cinema comercial com o fechamento político passou a operar em um registro extremado, rompendo ainda mais com as convenções artísticas e com seu circuito de circulação. O espetáculo conceitual *Gracias, Señor*, de 1972, passagem do teatro para o te-ato⁶¹, em íntimo diálogo

⁵⁹ A referência ao título do livro de Jacob Gorender não visa propor uma equivalência entre as ações de grupos guerrilheiros atuantes nos anos 1970 e as práticas contraculturais, em muitos pontos distintas ou até inimigas, apenas se está observando a similar condição de atuação.

⁶⁰ O criador de *Câncer*, filme que dialoga com alguns aspectos da estética da Boca do Lixo, mas com diferente tom político, manteve relação tensa com os “tropicalanalistas” (mesmo com Caetano, que admirava), como chegou a chamá-los na famosa carta em que elogiou Geisel e afirmou que Golbery era um gênio da raça (Gaspari; Hollanda & Ventura (orgs.), 2000, p. 112).

⁶¹ “Te-ato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é alguma coisa que atua concretamente, fisicamente, na realidade cotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. (...) Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais. (...) Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. É alguma coisa que provoca e tem a

com as propostas do Living Theater, sem palco, sem texto definitivo, criação coletiva, totalmente apoiado em improvisação, uma espécie de *happening* perpétuo, incompreendido pelo público de esquerda, que o taxava de experimentalismo alienado, marginalizado pela própria classe teatral, que não viu com bons olhos a proposta de desinstitucionalização do teatro, e proibido pela Censura, representou esse momento de exacerbação da crise política e cultural.

A antiarte cultivada então, em parte também relacionada a uma crise internacional da arte no pós-modernismo⁶², aqui vincula-se à noção de marginalidade. Marginalidade social da violência dos inchados centros urbanos, marginalidade política diante de um poder panóptico, marginalidade artística em relação às formas de arte consagradas pelas instituições, pela tradição ou pelo consumo. Estampada na bandeira Homenagem a Cara de Cavalo⁶³, de Hélio Oiticica, sob imagem do bandido do Morro da Mangueira executado pela polícia, o *slogan* “Seja marginal seja herói” marca esse momento pós-tropicalista em que um tipo de cinema francamente oposto ao Cinema Novo é apelidado de Cinema Marginal ao ir contra a narratividade representativa, naturalista, da sétima arte. Exaltados por Torquato Neto em sua coluna “Geleia Geral”, os filmes do – denominado por seus detratores – cinema udigrudi, de cineastas como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, José Agrippino de Paula, José Mojica Marins, Ivan Cardoso e André Luiz Oliveira, em que pese as consideráveis diferenças entre eles, são obras iconoclastas, que respondem ao fechamento dos canais de circulação (muitas sequer foram lançadas comercialmente realmente, algumas nem passariam pela censura) com uma estética que em geral não fazia concessões às expectativas do espectador nem apresentava uma visão redentora da história ou uma crítica facilmente decodificável à situação do país. Um cinema fora-da-lei⁶⁴ que flertava com a marginalidade

pretensão de provocar uma mudança física. É através da ação que você chega a mudar alguma coisa. E no te-ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem” (Martinez Corrêa, 1998, p. 320-321).

⁶² De certo modo, o momento interrompido da Tropicália e seus desdobramentos no final dos 1960 e início dos 1970 pode ser considerado o embrião do pós-modernismo no Brasil. Embrião, pois, se alguns elementos como a dissolução de fronteiras entre arte erudita e popular, a fragmentação, a intertextualidade etc., são tipicamente pós-modernos, outros traços como a noção de vanguarda ainda vigente e a perspectiva utópica de transformação o diferenciam do modo como foi descrito por diferentes teóricos que estudaram esse período/estilo/conjunto de questões que rompe com (ou continua por outros caminhos) o período moderno.

⁶³ Referindo-se ao Bólide-Caixa 18. Homenagem a Cara de Cavalo, de 1966, Oiticica explica: “Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um momento ético que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é perigosa mas algo necessário para mim (...) Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. (...) reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social” (Oiticica, 1996, p. 101).

⁶⁴ “1 – Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; (...) 2 – O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões

nos temas, nas formas e na posição em relação ao mercado. Na literatura, um amplo questionamento dos gêneros, das formas, da separação entre arte construtiva, arte engajada e experiência pessoal⁶⁵ e da própria noção de obra marca a produção de dois nomes de destaque do período, os poetas Torquato Neto e Waly Salomão. Essa estética inovadora e suja dos “malditos”, como no plano da música popular ficaram conhecidos alguns artistas que continuaram enveredando pela criação de vanguarda após o Tropicalismo como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco e Sérgio Sampaio, trocou o solar antropófago pelo sombrio vampiro, símbolo recorrente para a *bad trip* do período. Já não havia espaço para a “experiência crítico-experimental coletiva” dos fins dos anos 1960; no “Brasil diarreia” dos anos 1970 só restava a possibilidade de se deixar cooptar, de silenciar ou de partir para arriscadas e radicais ações individuais, muitas vezes aproximadas do desespero, da loucura, do suicídio.

Os três romances analisados nesta pesquisa, como se verificará nos próximos capítulos, dialogam de modos distintos com esse universo, articulando propostas estéticas e ideológicas diversas. Produzidos numa mesma época, mas por escritores oriundos de tempos e lugares diferentes, possuem como traço comum a marginalidade, a busca por tentar encontrar/criar um entre-lugar, cada qual a sua maneira: *Pilatos* buscando se desprender das pressões “castradoras” dessa realidade, em uma narrativa que procura ser uma afirmação

metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha. 3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. 4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. 5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. 6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. 7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafaíjastes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico. (...) 11 – Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafaíjeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de *Barravento*. 12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. 13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento” (Sganzerla, 1968).

⁶⁵ Essa proposta não se confunde com o que veio a ser denominado Poesia Marginal, apesar do modo de circulação e da postura comportamental dessa também ter relações com o conceito, justificando a nomenclatura. Cronologicamente anterior, a produção literária do início da década não apresentava o teor vitalista e a ingenuidade de algumas das propostas de poesia espontânea, expressiva e libertária que veio a caracterizar, em geral, a poesia da Geração Mimeógrafo, apesar dessa descrição nem sempre dar conta da multiplicidade de caminhos da lírica de autores como Charles, Chacal, Cacaso, Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim etc.

radical de liberdade; *Zero* tentando responder ao contexto sociopolítico de modo direto e contundente, estabelecer-se como seu opositor explícito, mas, por vezes, utilizando as mesmas armas ao apresentar um discurso violento e autoritário; *Catatau* construindo um universo de linguagem aparentemente (frise-se o aparentemente) em nada à situação histórica contemporânea a sua escrita relacionado, no entanto, que mergulha criticamente nas raízes do pensamento ocidental que permitiram o florescer de diversas formas de condicionamentos da liberdade humana, seja coletiva ou individual. Em vez de pensá-los como textos que retratam o momento histórico em que foram concebidos, se buscará compreender como cada um deles configura-se um espaço de resistência, um local de diferença que repete, reage, reelabora sua própria situação na produção de mundos dentro do mundo, não concebidos como espaços de evasão, mas como heterotopias em íntimo confronto com os espaços normativos, em busca de entender, questionar e, por que não, reescrever o pesadelo da história. Por resistência não se entenda uma posição fora do poder, mas uma tensão no nível estrutural da circulação e da produção de discursos, um permanente jogo entre vozes representantes da episteme hegemônica e vozes a ela insubmissas, contradiscursos que exercem força crítica capaz de impedir a sedimentação das relações de força, permitem o constante reformular seja do discurso dominante seja de si, enfim promovem a abertura do espaço do possível:

Se não houvesse resistência, não haveria relações de poder. Pois tudo seria simplesmente uma questão de obediência. Desde o momento em que o indivíduo está em situação de não fazer o que ele quer, ele deve utilizar relações de poder. A resistência vem pois em primeiro, e ela permanece superior a todas as forças do processo, ela obriga, sob seu efeito, à mudança nas relações de força. Considero pois o termo “resistência” como a palavra mais importante, a palavra-chave dessa dinâmica. (Foucault apud Saflate, 2014, n.p.).

Capítulo 1 - O outro lugar da literatura: *Pilatos*

Parte 1 - Um anarquista inofensivo? - Em torno de *Pilatos*

Quando o protagonista de *Pilatos*, romance de 1974, ao responder à pergunta retórica sobre se um grupo de pessoas em festa estão felizes, diz suas derradeiras palavras no romance: “estão mal informados” (Cony, 1974, p. 174), se encerra de um modo bastante coerente um ciclo romanesco marcado pelo alto coeficiente de criticidade, construído por nove romances publicados ao longo de dezesseis anos. Como se fosse o falo no pote de compota lançado ao mar após várias peripécias para manter junto a si o que parecia aos olhos de seu portador sua razão de existir, a literatura ao final de *Pilatos* é defenestrada da vida de Carlos Heitor Cony (1926-2018)⁶⁶, dando início a um período de afastamento da prática de escrita ficcional propriamente dita⁶⁷ que só seria interrompido em 1995, quando, por razões pessoais, retoma a criação literária e publica o premiado romance *Quase memória*, o começo de uma segunda fase prolífica de sua carreira de escritor profissional.

Mas essa história começa quase quarenta anos antes desse reatamento de laços. Em 1956, o ex-seminarista e jornalista carioca inscreve seu romance de estreia, *O ventre*, publicado em 1958, no Prêmio Manuel Antônio de Almeida, promovido pela Prefeitura da Guanabara. A narração seca, crua da trajetória do amoral José Severo, se por um lado chocou o puritanismo dos anos 1950, sendo considerada indigna de merecer a premiação, apesar do reconhecimento de seu valor literário pelo júri, por outro atraiu a atenção do público para a escrita de Cony, para seu estilo que misturava a ironia machadiana e o “niilismo” do existencialismo sartriano com o tempero das descrições naturalistas da vida íntima da pequena burguesia da antiga Capital Federal.

Contratado pela Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, a maior casa editorial do país na época, Cony lançou vários romances entre 1958 e 1967, ano da publicação de *Pessach: a travessia*. Nessas obras elaborou um vasto painel em que retrata, em um tom predominantemente neorrealista, a classe média carioca, o dilaceramento das relações interpessoais – especialmente familiares e amorosas – e os dramas existenciais de sujeitos inadaptados ao universo de valores e aos horizontes limitados que o processo de

⁶⁶ Em depoimentos, afirma que se afastou não apenas da escrita literária, como também deixou de se dedicar à leitura de obras tidas como de alta qualidade literária.

⁶⁷ Ainda publica duas narrativas nos anos 1970, mas por ele mesmo não consideradas obras de sua carreira literária, o romance-reportagem encomendado *Caso Lou – Assim é se lhe parece*, de 1975, e a publicação do roteiro do filme *Paranoia*, de Antônio Calmon, com o título *A noite do massacre*, em 1976.

modernização em curso no país desde meados dos anos 1950 lhes ofereciam. Esse diálogo com as angústias da classe que formava a massa leitora brasileira da época, muito calcado na própria experiência pessoal do autor, levaram ao êxito comercial obras como *Tijolo de segurança*, *Matéria de memória*, *Antes, o verão* etc. fazendo seu nome ser incontornável para quem observa a ficção produzida no Brasil nos anos 1960. Cony também se destacou na grande imprensa, tanto pela sua atuação na redação de grandes publicações como pela excelência de suas crônicas⁶⁸.

Foi nessa atividade de cronista que se revelou primeiro o diálogo do escritor com aspectos mais pontuais da vida sociopolítica nacional. Se até o advento do Golpe de 1964, mesmo em suas crônicas, a crítica à sociedade brasileira era direcionada ao plano dos costumes, um ataque à moral hipócrita da classe média urbana semelhante ao presente nos textos de Nelson Rodrigues – ressaltando as diferenças de estilo e ideológicas –, após a “parada militar” de 1º de abril responsável por derrubar, sem enfrentar resistência, o governo de João Goulart, a crítica política passa a ser o centro de sua coluna no jornal *Correio da Manhã*⁶⁹. Até então visto pela intelectualidade de esquerda como um escritor decadentista, niilista, alienado, Cony se torna uma das poucas vozes a se insurgir contra as arbitrariedades e a burrice do que denominou “Revolução dos caranguejos”, escrevendo em um veículo que antes do Golpe fazia oposição ao governo trabalhista de Jango. O lançamento de *O ato e o fato*, reunião dessas crônicas políticas, foi uma das primeiras manifestações públicas de desagravo ao Regime⁷⁰. Essa mudança, se agradou os opositores à Ditadura, apesar de Cony nessas crônicas claramente não se alinhar com os discursos hegemônicos nesse campo, por outro lado também atraiu e irritou os detentores do poder. Além de ser processado por Costa e Silva, então ministro da Guerra, Cony foi preso cinco vezes entre 1964 e 1968, teve sua carreira de romancista⁷¹ interrompida por intervenção do governo e recebeu várias ameaças anônimas a sua segurança e a de sua família.

Contudo, esse envolvimento intenso com a fervilhante atmosfera de acirramento de tensões políticas e sociais que marcaram os anos 1960, mesmo sob um governo autoritário

⁶⁸ Cony publicou três coletâneas de crônicas nos anos 60: *Da arte de falar mal* (1963), *O ato e o fato* (1964) e *Posto seis* (1965). Na ficção, adepto da narrativa longa, enveredou pelo conto raras vezes, quase sempre movido por encomendas pontuais para coletâneas coletivas. Seus contos estão reunidos na obra *Sobre todas as coisas*, de 1968, reeditada em 1978 com o título *Babilônia, Babilônia!*

⁶⁹ Logo no dia 02 de abril ironiza um general que viu empilhar paralelepípedos perto do Forte de Copacabana para barrar os tanques do governo na crônica chamada “Da salvação da pátria”.

⁷⁰ Por sinal, foi uma das raras, se não única, ocasião que se rendeu a esse tipo de evento – normalmente não participava de noite de autógrafos e afins –, por causa da significação política dele naquela circunstância.

⁷¹ Após escrever alguns capítulos da novela *Comédia Carioca*, da TV Rio, problemas com a Censura o afastaram da produção, sendo substituído por Oduvaldo Viana.

(mas ainda envergonhado de se assumir plenamente como tal), não se refletia em sua escrita ficcional. Cony não embarcou na voga da cultura engajada que caracterizou o período. Suas primeiras narrativas pós-Golpe, *Antes, o verão* e *Balé Branco*, mantiveram, em geral, a mesma linha estética e temática das obras publicadas anteriormente. Antônio Callado, em posfácio para reedição de 1967 de *Matéria de memória* (1962), até enxergou no final da personagem Tino – o fato dele, após uma crise existencial, abandonar a pintura e se juntar a uma empregada – uma antecipação do engajamento tratado em *Pessach: a travessia*, mas a leitura parece ser um caso de superinterpretação⁷², motivada pelo impacto da obra posterior na qual o impasse do intelectual/artista, a crise do engajamento e a busca por saídas para superar a impotência e o isolamento, mesmo que sob o pretexto de abandonar a ação reflexiva e a arte, ocorre efetivamente.

Muito já se disse e se escreveu sobre esse romance de Cony. Individualmente deve ser a obra do autor com a maior fortuna crítica⁷³, mesmo não sendo considerado seu melhor livro, o que leva a se refletir sobre os motivos dessa predileção, afinal, em geral, é a obra-prima, ou ao menos a mais bem realizada, a que se sobressai nas produções críticas sobre determinado escritor. No caso de *Pessach: a travessia*, circunstâncias tidas como “extraliterárias” marcaram tanto sua criação como sua recepção, justificando o relevo do texto na trajetória de Cony (além das qualidades do mesmo, principalmente de sua primeira parte). Concebido numa cela compartilhada com outros vultos da cultura nacional dos anos 1960 como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Flávio Rangel, Antônio Callado, entre outros, o romance fez parte de um conjunto de criações que dialogaram intensamente com o espírito do tempo ao se debruçarem sobre a crise do engajamento intelectual diante da brusca (?) queda do projeto revolucionário socialista, da falência das alianças com a burguesia esclarecida e da perda da ilusão na natural força do “povo”. Tema caro às produções cinematográficas do período como *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor, *Blá Blá Blá*, de Andrea Tonnaci e *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, em 1967 alcança seu auge ao explodir em três obras paradigmáticas, coincidentemente criadas por três dos 8 da Glória⁷⁴ presos em 1965: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *Quarup*, de Antônio Callado e *Pessach: a travessia*, de Cony⁷⁵.

⁷² Menção a conceito apresentado por Umberto Eco no livro *Interpretação e superinterpretação*.

⁷³ Além dos artigos da época de sua publicação, há reflexões críticas sobre o romance escritas por Beatriz Kushnir, Lélia Parreira Duarte, Renato Franco, Malcolm Silverman, Marina Silva Ruivo etc. (vide bibliografia).

⁷⁴ Protestos de intelectuais em frente ao Hotel Glória contra a realização de uma reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos) em um país sob regime não democrático.

⁷⁵ Do mesmo período é o surgimento do Tropicalismo que, por outros caminhos, seguindo em parte a trilha aberta pelo filme de Glauber, implode as ilusões da cultura nacional-popular e propõe novos modos de se pensar a arte, o consumo, o comportamento e a política.

As três obras narram o processo que levou artistas e intelectuais, por diferentes caminhos, à luta armada. Essa tríade marcou um momento da história nacional, sendo comuns menções ao papel desempenhado por alguma dessas obras em, por exemplo, memórias/testemunhos de ex-militantes de organizações guerrilheiras como as publicadas por Alfredo Sirkys e Fernando Gabeira no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Particularmente, o anteriormente comentado romance de Callado (vide introdução) e o de Cony suscitaram acalorados debates por ocasião de seus lançamentos. Nas páginas da *Revista da Civilização Brasileira*, Leandro Konder e Paulo Francis (vide bibliografia) discorreram sobre suas similitudes e diferenças. Resumindo os argumentos, basicamente se destacava que, ao contrário do romance de Callado, a obra de Cony não apresentava uma personagem que conscientemente optava pelo engajamento integral nas lutas políticas de seu tempo, pelo contrário, apresentava Paulo Simões, um sujeito arredio a qualquer compromisso, mesmo em sua vida particular, que “cai de paraquedas”, por assim dizer, em um acampamento em que se arma uma insurreição armada descrita como amadora e nitidamente fadada ao fracasso, mas não sem certa simpatia pelo empreendimento, ao seu ver, boicotado pelo reformista Partido Comunista Brasileiro, que, seguindo as orientações geopolíticas de Moscou, se posicionou contra a opção pela luta armada na América do Sul. Por sinal, essa acusação, segundo o próprio autor, teria sido um dos motivos para seu isolamento no panorama cultural brasileiro, como se comentará adiante⁷⁶.

O fato de nesse ponto se estar alongando sobre uma obra que não é a escolhida para o estudo em pauta, relaciona-se com a importância dela para identificar tanto a crise do modelo de romance de costumes urbanos cultivado até então pelo autor como para perceber o impasse de sua escrita ao tentar abarcar o plano dos acontecimentos históricos sem assimilar os discursos ideológicos que costumeiramente acompanhavam o tratamento dado a tal temática. A primeira parte do romance, *Pessach* (a passagem por cima)⁷⁷, relata um dia da vida de Paulo Simões, protagonista e narrador autodiegético, espécie de alter ego do autor – o próprio reforça essa impressão de leitura ao, na segunda edição da obra, inserir sua data de nascimento como sendo a do protagonista –, um homem que acaba de completar quarenta anos, divorciado, pai de uma filha adolescente, escritor de sucesso de livros que narram histórias polêmicas e eróticas, focadas em relações amorosas e dramas existenciais, ao sabor

⁷⁶ Cícero Sandroni em seu perfil de Carlos Heitor Cony (vide bibliografia) relembra a “saia justa” de Ênio Silveira para defender a publicação do romance, apesar da proximidade de sua linha editorial com os dogmas do Partidão.

⁷⁷ O título do romance e os subtítulos de suas partes remetem à páscoa judaica e ao simbolismo da história de Moisés, utilizada como metáfora para compreensão da trajetória do protagonista.

dos romances de Henry Miller, cético, que mantém uma postura política distanciada, demonstrando sua discordância em relação ao regime político imperante, no máximo, ao assinar alguns manifestos inúteis, como relata com ironia. Essa vida aparentemente confortável, nesse dia de aniversário, revela-se em crise, vazia de significado. Após um périplo de visitas de e aos seus principais vínculos com o mundo, na esfera familiar e profissional, em que fica evidente como seus laços com esses são fugazes, gastos, Paulo se envolve com Vera, uma amiga de seu amigo Sílvio, militante político. Ela acaba o arrastando para uma ação escusa e, na fuga, o leva para o seio de uma organização clandestina de luta armada que deseja implantar a guerra civil no país, aos moldes da teoria do foco, em voga após a Revolução Cubana e as ações de Guevara no Congo e na Bolívia.

A segunda parte, *A travessia*, narra sua recalcitrante – sem demonstrar a adoção da ideologia que move os “companheiros” e/ou confiança no êxito de seus métodos e nos planos por eles elaborados – permanência entre os guerrilheiros, descritos sem nenhuma idealização, principalmente o líder Macedo, flagrado numa cena repugnante em que chicoteia um “criolo”, enquanto o ordena a violentar sexualmente Vera. O “engajamento” do protagonista é indissociável das inquietações pessoais sobre o esvaziamento de sentido de sua existência descompromissada, remetendo diretamente à produção romanesca de Malraux e Sartre, mais do que a um processo de tomada de consciência, de esclarecimento, aos moldes marxistas clássicos como ocorre com a personagem Padre Nando, de *Quarup*. Esse traço irredutivelmente individual de seu humanismo inconformista, de sua visão crítica diante do mundo, que tornou suas posições muitas vezes alvos de severas críticas, seja da direita seja da esquerda, foi sintetizado de modo magistral em seu discurso ao tomar posse da cadeira 3 da Academia Brasileira de Letras, quando retoma um trecho de Eça de Queirós para definir-se:

A presença angustiosa das misérias humanas, tanto velho sem lar, tanta criança sem pão, a incapacidade da Monarquia e da República, da Ditadura e da Democracia para realizar a única obra urgente do mundo, a casa para todos, o pão para todos, lentamente me tem tornado um vago anarquista, um anarquista entristecido, humilde e inofensivo (Queirós apud Cony, 2000, n.p.).⁷⁸

Pilatos, seu romance posterior, terminado em 1972, mas publicado apenas em 1974, é estilisticamente muito distinto de *Pessach*, contudo, parece ser, no plano literário, o mais próximo que se dá para chegar da imagem do ex-escritor trocando a “pena” pela metralhadora

⁷⁸ No discurso de posse de Cony, antecede essa citação a afirmação de sua incompatibilidade com os principais espaços de ação política: “Não tenho disciplina mental para ser de esquerda, nem firmeza monolítica para ser de direita. Tampouco me sinto confortável na imobilidade tática, muitas vezes oportunista, do centro” (Cony, 2000, n.p.).

que fecha o romance de 1967⁷⁹. Em um momento em que predomina na ficção brasileira textos voltados à denúncia (velada ou não) de aspectos da realidade nacional impossibilitados de circular nas páginas de revistas e jornais devido à censura, *Pilatos* destoa ao trazer uma narrativa satírica e absurda, obscena e escatológica e, aparentemente, descompromissada. No começo da década, marcado pelo recrudescimento da repressão, o tom de algumas obras ficcionais de destaque como *Os novos*, de Luiz Vilela e *Bar Don Juan*, de Antônio Callado era sério e pessimista, uma reflexão sobre o impasse da ação do artista e do intelectual na atual conjuntura, após o fechamento dos caminhos para sua atuação frutífera na transformação da sociedade. Cony, coerente com o tipo de adesão livre que adotou ao se opor ao regime, individual, não alinhada com orientações ideológicas hegemônicas, escreve uma narrativa que se desvincula da abordagem direta e mesmo alegórica⁸⁰ (tal como a alegoria foi pensada por alguns artistas do período) da situação sociopolítica nacional.

Em *Pilatos* se encontram as desventuras de um narrador-protagonista praticamente sem nome – só revela seu possível apodo, Álvaro Picadura, a contragosto, ao responder à irritante insistência da personagem Grande Arquimandrita por saber esse dado de todos os presos da cela⁸¹ – e sem pênis, melhor dizendo, sem o membro ligado ao seu corpo, pois ainda o tem, mas dentro de um pote de compota de pêsego cheio de álcool, tentando sobreviver na cidade do Rio de Janeiro. O enredo escrachado e a linguagem obscena marcam o relato desse sujeito anônimo, com nome ou sem, que, diferentemente da maioria dos protagonistas da galeria conyana, não pertence à classe média nem desenvolvia nenhuma atividade intelectual ou artística: antes do acidente, era simples revisor de provas tipográficas e depois se torna, literalmente, um desvalido perambulando na multidão. Ele, após ser atropelado por um ônibus, ao despertar em um hospital, descobre, sob os olhares curiosos de duas freiras, que foi mutilado, teve suas partes íntimas extirpadas, sendo o pênis, o alvo do interesse das religiosas, disposto numa mesa ao lado da cabeceira de seu leito. Se antes do acidente sua condição de vida não parecia ser confortável, morador de uma pensão mequetrefe, com pouquíssimos pertences, pelo que se dá para depreender dos escassos pontos que surge seu passado na narrativa⁸², após os meses internado, se encontra sem casa, sem trabalho e sem dinheiro,

⁷⁹ Cena curiosamente muito semelhante a que encerra *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

⁸⁰ Corrente forte na produção do período, como exemplificam os romances de J.J. Veiga, Ruy Mourão, Chico Buarque (*Fazenda Modelo*) e Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*).

⁸¹ Pelo contexto da resposta e pelo não retorno do nome no resto da obra, é possível, inclusive, desconfiar que não passou de uma resposta desaforada para aplacar a curiosidade do Arquimandrita. O próprio autor poucas vezes se refere ao protagonista por esse nome.

⁸² Esse desinteresse do narrador pelo próprio passado é algo que diferencia essa narrativa em relação às demais do autor, focadas na rememoração de pontos traumáticos do passado de suas personagens. Por sinal, há uma

procurando, com sua estranha carga embrulhada debaixo do braço, arrumar maneiras de viver em uma cidade que em nada lembra os cartões-postais que a tornaram mundialmente famosa e onde o “Milagre Econômico” não parece ter surtido efeito positivo algum.

Essa breve sinopse de *Pilatos* já é suficiente para delinear o quanto essa obra se distancia do compromisso documental assumido por muitos prosadores dos anos 1970 no Brasil. Obra de despedida da literatura⁸³, *Pilatos* apresenta traços distintos dos presentes em suas narrações anteriores: o tom reflexivo, existencial, cede a um predomínio da ação bruta; o retrato de dramas familiares e amorosos da burguesia desaparece e surge o cotidiano de um conjunto de seres que vivem na marginalidade; a ironia machadiana se transforma em desbocada sátira rabelaisiana, excessiva e obscena etc. Esse romance foi escrito em um momento da vida do autor que ele costumava descrever como, recorrendo às palavras de Juscelino Kubitschek⁸⁴, o cume da cordilheira, em que, devido à relação com uma de suas esposas, uma mulher com atitude vitalista e anti-intelectualista – e, talvez, à própria decepção com a literatura e com a classe intelectual posterior à publicação de *Pessach* –, ele se sentia absolutamente livre para criar um romance antiliterário. Por antiliteratura entenda-se uma literatura que foge aos cânones estéticos consagrados do realismo, ao mesmo tempo em que não se relaciona com as inovações da narrativa moderna, na verdade, que envereda por uma mistura de estilos e temáticas considerados menores pela historiografia literária. Cony admite ter se interessado, por influência dessa nova parceira, por uma “subliteratura” sem especificar exatamente o que inseria no escaninho dessa classificação. Pela leitura do romance é possível supor um flerte com traços da literatura *beatnik*, do realismo fantástico latino-americano e de obras brasileiras que se distanciavam da fidelidade ao mimético típica da ficção nacional como as de Campos de Carvalho e as de José Agrippino de Paula⁸⁵. Contudo, é resgatando o amor antigo pela narrativa picaresca, no Brasil, representada de modo original pelo folhetim

grande parcela da crítica sobre Cony que se debruça sobre o trabalho com a memória em sua obra, especialmente ao analisar sua produção dos anos 1990 em diante, apesar desse aspecto já ser visível desde seu primeiro romance, *O ventre*. Dessa corrente, destaca-se a obra de Raquel Illescas Bueno, *Os invólucros da memória* e a dissertação de Juarez Poletto, *História, memória e ficção nas obras de Carlos Heitor Cony* (vide bibliografia).

⁸³ Comenta em depoimentos que não era sua intenção inicial ao escrever a obra abandonar a escrita literária, contudo, ela acabou por ser realmente uma despedida da literatura. Originalmente, o autor tinha o projeto de escrever dez romances para a Civilização Brasileira, mas os percalços provocados por *Pessach: a travessia*, a perseguição política, o desencanto com a literatura, além de razões pessoais que se abordarão futuramente, o ajudaram a antecipar o final de seu primeiro ciclo romanesco.

⁸⁴ Cony foi colaborador na redação das memórias do ex-presidente “bossa nova”, além de autor de *JK – Memorial do exílio* (1982), e um dos defensores das teorias que discutem se realmente sua morte em um acidente rodoviário foi apenas um acidente.

⁸⁵ Impossível afirmar, contudo, se houve tais influências. Cony costumava declarar não ser um leitor voraz e, inclusive, não ter interesse por literatura em geral nem ter lido muitos autores contemporâneos. Por exemplo, por ocasião do lançamento de *O piano e a orquestra*, em 1996, refutava a aproximação do romance com o realismo fantástico dizendo nunca ter lido Gabriel García Márquez (Entrevista à *Folha de S. Paulo*, 30/01/1996).

de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), que Cony encontra seu caminho para romper com o tipo de ficção que dele se esperava então. A obra, apesar de alguns comentários elogiosos de críticos do porte de Otto Maria Carpeaux e Mário da Silva Brito, em geral não foi bem recebida pelo público e pelos especialistas⁸⁶ – em comparação com a efervescência despertada por *Pessach*, houve um silêncio reprovador –, talvez exatamente por não atender às expectativas de encontrarem em suas páginas uma continuidade do “engajamento” apresentado na obra anterior.

Sua posição anárquica, um pouco incômoda em seu modo iconoclasta de enxergar o mundo, já mal vista devido às denúncias ao PC que inseriu em *Pessach*, ao longo dos anos 1970 começa a ser reprovada de modo mais contundente pelos ocupantes de postos de prestígio no campo cultural, porque, após abandonar a literatura e o colunismo (nesse último caso, a palavra abandonar é um eufemismo equivocado, pois, após as prisões, processos e censuras, as portas das principais publicações se fecharam para o autor), Cony passou a trabalhar na *Manchete*, revista de Adolpho Bloch, considerado um sujeito aliado à direita política nacional. Antecipando em alguns anos a discussão sobre “patrulhas ideológicas” que só surgiu durante o processo de Abertura, Cony ao falar desses primeiros anos da década de 1970 destaca não apenas a óbvia perseguição dos militares como uma censura velada ao seu nome em setores da imprensa, inclusive considerando que parte do insucesso de *Pilatos*, que acreditava ser sua melhor obra, se deveu à má vontade da editora em divulgá-la e distribuí-la⁸⁷. Sua reabilitação como autor só começa a ocorrer nos anos 1990, após assumir uma coluna diária na segunda página do jornal *Folha de S.Paulo* e após a publicação de *Quase memória* (1995), contudo, seu nome ainda é visto com reserva (seja por suas posições políticas, seja pela pouca inovação formal de suas narrativas) pela academia (não a de Letras, a universitária), tendo uma fortuna crítica relativamente limitada, se comparada com a de outros nomes da literatura contemporânea brasileira

⁸⁶ A primeira edição do romance teve êxito em vendas, mas a segunda encalhou, algo raro para um livro de Cony. Sobre a fortuna crítica da obra, apenas dois trabalhos acadêmicos se debruçaram sobre o romance com maior atenção: as teses de Marina Silva Ruiivo e de Calina Miwa Fujiwara (vide bibliografia).

⁸⁷ Essa impressão se aferra à resistência de Ênio Silveira, quadro de prestígio do Partidão e amigo de Cony, além de seu editor, em publicar o romance que ficou dois anos na sua “gaveta”.

Parte 2 – Sair chutando a porta – Por dentro de *Pilatos*

I - O pesadelo do “Milagre”

Os paratextos de uma obra literária, como ressalta Gérard Genette, são elementos que podem oferecer importantes subsídios para a interpretação de uma obra literária. Capa, orelhas, prefácios, dedicatórias, ilustrações, notas de rodapé podem auxiliar a situar um texto em um campo específico de debates ou delinear o horizonte de expectativas de seu futuro leitor. Publicado após o mergulho – forçado ou intencional – no ribeirão da história com o turbulento *Pessach: a travessia*, na narrativa de *Pilatos* se verifica uma tensa relação com o tempo. Há uma visível intenção de desvincular-se de condicionamentos contextuais que, contudo, não impede que o romance esteja com os dois pés no lodaçal dos primeiros anos da década de 1970, como se depreende facilmente de sua leitura. Esse desejo de conseguir distanciar-se das pressões sociopolíticas de seu tempo pode ser uma das chaves de leitura para a compreensão do próprio título da obra e de sua epígrafe extraída de uma composição popular, “Samba erudito”⁸⁸, de Paulo Vanzolini, durante boa parte da obra, a única menção ao título do romance. Para Cony, anarquista, individualista assumido, a experiência, mesmo que recalcitrante e personalíssima de abraçar o engajamento não lhe pareceu satisfatória. Como o famoso juiz e prefeito da Judeia, verdadeiro símbolo do abstencionismo, Pôncio Pilatos, o escritor deseja com a obra – não que o realize, como se pretende observar nessa leitura – lavar as mãos, distanciar-se do compromisso político assumido (?) em crônicas e no romance *Pessach*, para retornar, de um modo radical, ao essencial e incômodo valor da liberdade existencial que marcou suas obras anteriores. De certo modo, *Pilatos* é sua tentativa de despertar do pesadelo da história⁸⁹, da atmosfera claustrofóbica das alternativas infernais

⁸⁸ Na canção, a voz lírica conta seus esforços épicos, dignos de grandes vultos da história mundial, e inúteis para conquistar sua amada, chegando à conclusão: “E assim me rendi ante as forças dos fatos:/lavei minhas mãos como Pôncio Pilatos”. Como observado por Marina Ruivo em sua tese sobre o autor (vide bibliografia), Cony modificou um pouco um dos versos de Vanzolini: além de seguir a gravação de Chico Buarque de 1967 e trocar o coloquial “aí”, presente na gravação do autor de “Ronda”, pela expressão mais formal “e assim”, Cony substituiu “me curvei” por “me rendi”. Possível interpretar essa alteração como sendo motivada por uma sutil diferença semântica; enquanto curvar-se remete mais ao universo religioso ou das relações interpessoais, render-se aparenta ter um vínculo maior com a questão sociopolítica pelo seu uso estar muito ligado ao universo bélico e criminal. Curvar-se também sugere um processo de autoconvencimento, de aceitação, enquanto render-se parece prescindir disso por estar mais ligado à ação de uma força externa coagindo o sujeito.

⁸⁹ “– *History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.*” – *Ulysses*, James Joyce. Por suposto, aqui não se está propondo qualquer concepção semelhante de história compartilhada entre o autor carioca e o mestre irlandês. Em Joyce, segundo Harry Levin, essa negação se baseia numa contraposição entre a história como processo linear e tele(teo)lógico, de caráter determinista, tal como defendida pela personagem Sr. Deasy a qual Stephen retruca na frase clássica, “um caminho da humanidade para a manifestação de Deus”, e o

imperantes nos Anos de Chumbo, ao romper com as expectativas de público e crítica de que ele seguiria a vertente de crítica política explícita do romance de 1967, sem, paradoxalmente, deixar de dialogar com seu tempo ou aderir ao discurso do poder, como se verá a seguir.

Não é possível afirmar exatamente em qual data Carlos Heitor Cony iniciou a composição de *Pilatos*, contudo, tem-se certa a data em que terminou a obra (ou sua primeira versão), 1972, quando a propôs à Civilização Brasileira. Apesar de ter publicado *Pessach: a travessia* em 1967, não parece, até pelo ritmo frenético de sua escrita (alguns romances ele levou poucos meses para escrever), que tenha iniciado a produção do livro seguinte no mesmo ano⁹⁰. Independentemente de especulações, o certo é que a obra flagra o espírito da virada dos anos 1960 para os 1970, especialmente perpassa por suas páginas, sem nunca ser citado, o clima no país após a publicação do fatídico Ato Institucional nº 5. O texto não visa retratar fielmente o Brasil do período, no entanto, esse faz parte da obra. Alguns elementos remetem à vida pré-Médici, como as passeatas estudantis fortemente reprimidas pela cavalaria ou as invasões de terras no Maranhão, outros são típicos dos Anos de Chumbo do regime (típicos, mas não exclusivos; alguns já existiam antes e outros até hoje ocorrem em menor escala): prisões arbitrárias⁹¹, torturas, grupos paramilitares de direita, aparelhos clandestinos de organizações guerrilheiras etc. Mesmo assim, são elementos esparsos, de uma ação narrativa que parece ocorrer entre 09 de setembro de 1969 e meados de abril de 1970. Como afirma o narrador, “é muito difícil – ou inútil – datar o início desta história” (Cony, 1974, p. 5) ou mesmo seu fim, contudo, ele semeia quatro pontos de referências ao longo do texto, pelos quais é possível tentá-la situar no tempo. “09 de setembro de 19..” (Cony, 1974, p.8) é uma data difícil de esquecer para o protagonista-narrador, pois foi quando ocorreu o acidente que desencadeia toda a ação do romance e “abril, dia 14” (Cony, 1974, p. 133) é a data que um dos membros do grupo do qual faz parte na cadeia encontra em um jornal no dia em que são libertos, sem maiores explicações, assim como não houve clareza do motivo porque foram presos. Em nenhum dos casos há indicação dos anos; obviamente não pode ser o mesmo nas duas ocasiões (a não ser que a cadeia fosse uma máquina do tempo) e supõe-se não se ter passado um ano inteiro entre as datas, algo presumível pela própria sequência de ações das personagens após a libertação, por exemplo, Dos Passos busca reencontrar a equipe de

tempo, concebido como um plano simultâneo em que vige a sincronia do passado, presente e futuro, uma totalidade de experiências humanas libertas da lógica sucessiva e causal.

⁹⁰ Em 1968, publica a coletânea de contos *Sobre todas as coisas*. Observação: Em entrevista a Marina Silva Ruivo, Cony afirma que pensou em utilizar em *Pilatos* a queda do 30º Congresso da UNE, realizado clandestinamente em Ibiúna, para satirizar o amadorismo dos grupos de oposição ao regime, o que indica, talvez, que já estava escrevendo ou pensando em escrever a obra em outubro de 1968.

⁹¹ Dos Passos é preso por perguntar pelo paradeiro do protagonista que já estava detido, por exemplo.

filmagem que filmou Herodes – esse é o nome do “caralho”, como o narrador prefere denominar seu pênis – antes de serem presos e “Picadura” procura o emprego que lhe foi indicado pouco depois de sair do hospital, ações que não teriam sentido se houvesse se passado um período muito extenso na prisão⁹².

A primeira aparição do ano em que transcorrem as ações iniciais, após a saída/fuga do mutilado narrador do hospital (as freiras queriam liberar leitos distribuindo sopas “milagrosas” aos doentes que davam-lhes alta os encaminhando direto ao cemitério) surge quando relata que um dos quase miseráveis que aguardam com ele uma vaga para pernoitar na medonha e “rigorosamente familiar”⁹³ (Cony, 2001, p. 38) Hospedaria Gonçalves lê a seção de economia de um jornal amarrotado, “velho de uma ou duas semanas” (Cony, 1974, p. 29). Nesse, entre informações sobre a cotação do café, do açúcar, cevada, juta na bolsa de valores⁹⁴, em nada relevantes para os envolvidos no ato de leitura, um bando de desvalidos que sobreviviam às margens (talvez sustentando ou sendo efeito colateral do) do Milagre Econômico, registra-se a informação “safra de 1968-1969” (Cony, 2001, p. 40)⁹⁵, fornecendo a mais exata, mas não única, baliza temporal da obra. Contradizendo a própria lógica anteriormente mencionada sobre a duração da estada na cadeia, Dos Passos encerra seu conto Mafalda ou Amor de Perdição com os seguintes dizeres: “Atirei-me ao mar e nadei com tamanha fúria que consegui atravessar os oceanos e chegar até aqui para contar esta história. Isto no Ano do Senhor de MCMLXXIV” (Cony, 1974, p. 121). O narrador do conto não é Dos Passos e sim o desventurado sujeito que passa por poucas e boas pelos mares em sua tentativa de gozar dos prazeres que Mafalda distribui para todo mundo, menos para ele, numa história rocambolesca de pirataria, que, obviamente, não poderia ter ocorrido no século XX como indica a data com a qual encerra a narração, por isso, essa só pode ser interpretada como a data da produção da história, na cadeia, para o desgosto do Arquimandrita, como se verá adiante. Teriam então se passado três, quatro anos, desde a prisão até a libertação? Nada na narrativa indica isso; parece ser um lapso do autor ou mesmo uma demonstração de total descompromisso da obra com a verossimilhança típica do romance de recorte realista.

⁹² Dos Passos calcula que ficaram “em cana uns três meses” (Cony, 1974, p. 133).

⁹³ Essa adjetivação irônica – tendo em vista as condições posteriormente descritas do local – presente no globo luminoso que anuncia a hospedaria não consta na primeira edição da obra.

⁹⁴ Interessante notar que o investimento em ações foi uma coqueluche dos anos do Milagre econômico, sendo descoberto pela classe média mais abastada como uma fonte de lucratividade miraculosa, quase divina. Por sinal, o modo como o sujeito lê as palavras impressas no jornal, com voz monótona, com a solenidade de um ritual e como os outros membros da fila escutam, em silêncio e “sem entrar no mérito”, “como se escuta um sermão na igreja” (Cony, 1974, p. 40), remete à divinização do dinheiro, sua vitória como valor maior, se não único, da sociedade após a derrocada das utopias.

⁹⁵ Interessante observar que, na primeira edição, os anos são “1960/1961” (Cony, 1974, p. 29).

Ao contrário da adaptação teatral da obra escrita por Mário Prata (Prata, 1987) que insere vários elementos do contexto histórico dos anos 1970 para fixar a ação como uma crítica direta ao governo militar (por exemplo, insere na peça a música “Pra frente, Brasil”, cita o MDB, a Copa do Mundo de 1970 etc.), no romance há um descompromisso intencional com a temporalidade, como demonstra a não indicação de ano nas datas marcantes para o protagonista. Seria redutor e uma tese bastante ingênua atribuir tal ausência a um desejo por driblar a censura não especificando o tempo da narrativa. Assim como as expressões adverbiais de lugar e tempo – “Num país da América Latíndia, amanhã” (Brandão, 1975, p. 8) – presentes na abertura de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, não enganavam ninguém, sendo óbvio para leitores e censores que a obra era uma alegoria (direta e pouco ambígua) do Brasil contemporâneo, a inexistência de data em *Pilatos* igualmente não disfarçaria nada, caso se quisesse censurar o romance. Há uma aposta na ficção, um descompromisso com o afã documental que subjaz essa escolha por não fixar o tempo em que se passa a trama com exatidão.

O enredo da obra se desenrola entre essas datas não explicitadas e confusas, mas não de modo totalmente linear ou numa evolução uniforme. É no modo como a temporalidade se configura no plano do discurso que a arte narrativa se estabelece. A narração é a própria essência da temporalidade, sendo o modo como se constrói o passado um dos elementos fundantes da subjetividade. E, recuperando um recurso clássico narrativo, a analepse, modernamente rebatizada *flashback* devido sua presença de destaque na linguagem cinematográfica, que se estrutura a diferença entre o tempo do narrado e o tempo da narração em *Pilatos*. O acidente não é a cena inicial da obra. O romance se inicia *in media res* ao apresentar a cena do assassinato de Dos Passos, seguida por breve descrição do interrogatório onde o protagonista, que estava ao seu lado no momento decisivo, foi “mais surrado do que interrogado” (Cony, 1974, p. 1); só depois começa a primeira parte do romance com a narração de “Álvaro” sobre seu passado e, principalmente, o do seu pai, personagem nada secundário no enredo. O termo *in media res*, etimologicamente, não faz jus ao ponto da trama que é antecipado: a cena de Dos Passos sentado em um banco de praça e sendo alvejado por tiros provenientes de um carro em movimento, na ordem cronológica dos fatos narrados, praticamente encerra a história, só sendo seguida por uma breve, mas essencial, narração do que o protagonista resolve, sozinho, fazer com seu então já falso Herodes II⁹⁶.

⁹⁶ O Herodes original é vítima de um ritual antropofágico profano ao virar “uma excelente fritada” (Cony, 1974, p. 154) e ser devorado pelo dono de restaurante que “empregou” o protagonista, sendo substituído inicialmente

O procedimento não é inédito na ficção de Cony, onde o retorno ao passado é constante, revelando a busca de suas personagens por compreender como chegaram à situação presente, contudo, nessa obra em particular, é despidido do tom de autorreflexividade e introspecção de suas vozes narrativas habituais. De certo modo, essa cena de violência abrupta que abre o romance, sem explicação, anterior a qualquer apresentação das personagens nela envolvidas, ressalta o absurdo de todo o conjunto de situações presentes nele e, de modo indireto, do tempo histórico em que se situa a ação. As razões do ataque contra o companheiro de jornada do protagonista, que em muitos momentos parece ser o real (anti)herói do romance, sendo o narrador-protagonista uma espécie de Sancho Pança seguindo suas ideias tresloucadas sobre o que fazer com o falo dele, se explicam o que ocorreu, não tornam menos irracional o episódio por revelar que aqueles tiros deveriam ter atingido outra pessoa, o verdadeiro dedo-duro do esconderijo de Otávio, o Arquimandrita.

Após essa abertura impactante e misteriosa, encontra-se um texto dividido em três partes em que a ação evolui de modo linear, exceto pelas interrupções inseridas pelas inserções dos contos⁹⁷ criados por Dos Passos. A primeira parte se inicia por um sucinto retorno ao passado do narrador anterior ao acidente, mais focado em narrar a relação dele com seu falo, que apelida de Herodes, do que em fornecer detalhes sobre sua vida. Depois disso, acompanha-se a descoberta de sua nova condição no hospital, a saída dele e a subsequente andança sem rumo pela cidade do Rio de Janeiro, numa sequência de episódios *sui generis* e tragicômicos, até encontrar a figura chamada Dos Passos que passa a ser sua bússola na segunda parte da obra. Essa é preenchida pelas ideias “geniais” do fascista malandro, cheio de furor sexual e metido a escritor, para ganhar dinheiro com a exploração do potencial do falo do emasculado narrador e as consequências de suas ações estapafúrdias. Grande parte desse segmento, por sinal, se passa na cadeia, para onde foram levados após a confusão armada por um violino afrodisíaco⁹⁸ numa festa. A saída da prisão é o marco final dessa parte. A terceira narra a vida difícil na indesejável liberdade do grupo formado dentro da cela (além da dupla dinâmica, dele faziam parte: o Arquimandrita, um sujeito que se diz nobre e alto representante da Igreja Melquita; Sic Transit, um velho mudo e eternamente faminto; Otávio, um jovem barbudo e reservado, meio “maconheiro”, meio guerrilheiro e um chinês sem nome) fora dela.

por uma salsicha e depois por um pênis amputado de um amante pego em flagrante encontrado em um necrotério, durante o reconhecimento do corpo do atropelado Sic Transit.

⁹⁷ Esses contos, pelo menos dois, foram escritos por Cony de modo independente da obra, um deles foi publicado antes dela na revista masculina *Fairplay*, em 1971, segundo relato de Ruy Castro publicado na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada à Carlos Heitor Cony (vide bibliografia).

⁹⁸ Um violino em que as cordas são os enormes pentelhos do protagonista que nasceram no lugar mutilado, uma das ideias de Dos Passos.

A dissolução do grupo, cada qual atrás de um modo de sobreviver, é o mote do segmento, junto com as suspeitas do Arquimandrita sobre o envolvimento de Otávio com a luta armada e sua possível denúncia aos órgãos da repressão do aparelho/boca de fumo para onde foram levados após a saída da prisão. O revide à morte de Otávio, resultado dessa denúncia, equivocado ao atingir Dos Passos, remete às primeiras páginas do romance, costurando as pontas da narração.

Apesar dessa divisão das partes, bastante lógica, alguns analistas da obra como Marina Silva Ruivo e Calina Miwa Fujimura destacam que o romance apresenta uma unidade pouco sólida. Há um aspecto fragmentário motivado pelo fato da narração se dar pelo encadeamento de episódios mais ou menos independentes. De certo modo, esse aspecto da narrativa a aproxima do gênero novela, mais explicitamente do modelo da novela picaresca, como se abordará adiante. A relativa fragmentação da narrativa parece adequada a uma história de um sujeito mutilado, que não possui uma perspectiva global de sua existência. A mencionada anteriormente pouca abordagem da pré-história do protagonista, sua existência prévia à descoberta de que tinham trocado seu órgão sexual por uma torneirinha de matéria plástica, evidencia uma subjetividade em crise.

O dono de Herodes, mesmo antes do acidente, acreditava que sua vida era desprovida de sentido⁹⁹, de finalidade e esse dado é fundamental para a organização da experiência de temporalidade na obra. Como reflete-se no existencialismo sartriano, especialmente em *La nausée*¹⁰⁰, romance de 1938, leitura fundamental para a compreensão do universo conyano, a existência humana é pura gratuidade, a “contingência radical” (Silva, 2004, p. 144). Como descobre Antoine Roquentin ao refletir sobre a relação entre sua sensação de vazio e sua tarefa de biografar a vida de uma personalidade obscura de Bouville, é o projeto, a projeção de um *telos* para explicar a existência, o que organiza uma pluralidade de eventos em uma sequência que dá à sucessão temporal um (falso) aspecto evolutivo, causal, ou seja, que transfere a contingência à necessidade, à essência, capaz de – por má-fé, ilusão – libertar o homem da angústia de suas possibilidades¹⁰¹. O protagonista de *Pilatos* oscila entre a aceitação de sua condição de total vacuidade, a mera existência, sobrevivência, e o desejo de manter um mínimo de unidade, de identidade, de finalidade, em sua trajetória, refletido pelo apego ao falo, sendo mantê-lo junto a si, mesmo que desligado de sua carne, seu projeto para

⁹⁹ “Seria essa a razão de minha vida (não se desgrudar de Herodes), embora eu não precisasse de nenhuma razão para continuar vivendo, pois vivera sempre sem nenhuma razão” (Cony, 1974, p. 25).

¹⁰⁰ Essa questão é abordada nas considerações finais da dissertação *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*, de minha autoria (vide bibliografia).

¹⁰¹ “(...) les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse” (Sartre, 1939, p. 65).

não cair no vazio absoluto. Essa oscilação se transmite ao próprio plano do enunciado em que os laços entre os eventos variados, a causalidade, é frouxa ou pouco lógica, como sói ser costumeiro no tipo de narrativa satírica adotado.

Também há variação no ritmo da narrativa. Há poucos instantes de sumário narrativo ou pausas reflexivas, em geral, predomina a sequência de ações em ritmo veloz, praticamente incessante, como uma sucessão de anedotas com um tema comum. Essas ações se resumem ao relato de atos ocorridos em alguns dias após a saída do hospital até a prisão, talvez menos de uma semana, e de outros ocorridos após a saída da prisão até a morte de Dos Passos, também poucos dias, apesar de não ser possível determiná-los. A ação, nesses trechos do relato, é interrompida apenas pelos contos absurdos de Dos Passos. De certo modo, há uma identidade entre a rocambolesca sequência de aventuras de Herodes e seu dono com a ideia de pulsão de vida, um tempo aberto, por pior que pareça, nas ruas, ao ar livre e emocionante, principalmente ao lado de Dos Passos, uma figura tipicamente solar, apesar de fascista. Contudo, há um tempo distinto no meio da obra em que impera a duração, no qual as personagens se envolvem em um cotidiano que as fazem até perder a noção do tempo: o longo trecho dedicado à narração da vida na prisão. Esse episódio que se estende por alguns capítulos coincide com o momento em que se desenvolve um núcleo relacional mais amplo, com dinâmica própria e novos conflitos. Nesse ponto, há um grande número de diálogos, muitos estimulados pelo falante e pomposo Arquimandrita – ele tenta implantar uma espécie de paródia de organização governamental na cela, inclusive – e certa circularidade dos eventos, como as surras distribuídas regularmente pelos carcereiros, que criam uma rotina inédita na obra e um sentimento de esvaziamento da existência que leva o protagonista a refletir sobre sua situação e afirmar que se sente “cansado (...) da própria vida” (Cony, 1974, p. 123). Um tempo morto (mas retratado como seguro e até desejado) em um espaço fechado, sem sequer janelas, estável e estéril.

O que importa no estabelecimento de uma comparação entre esses dois ritmos temporais distintos (mas não incompatíveis: há progressão da ação no episódio do cárcere, assim como existem recorrências, se não de fatos, de padrões de comportamento e modelos de ação na narração do período fora dele) é o significado para e na narrativa dessa relação, mais do que entendê-los como categorias estanques. O fluxo veloz da sucessão de eventos e a duração de uma mesma situação, a fixação de um cotidiano, podem ser lidos como índices da oscilação entre um afã de desestabilização que marca o projeto iconoclasta do romance, a vontade de lavar as mãos, de abrir mão da noção de identidade, de compromisso com a história, de literatura e uma resistência (instintiva?) a esse processo de desconstrução que, se

por um lado é liberador de potencialidades, uma forma de abertura ao múltiplo, por outro é sentido pela voz narrativa (se não pelo próprio autor implícito), um sujeito forjado dentro de parâmetros tradicionais de moralidade, por mais que sua situação à margem e seu discurso desbocado e profanador passem outra impressão¹⁰², como autodestrutivo e ameaçador.

II – Itinerário nômade

Impotência e liberdade, esses são os principais eixos temáticos do absurdo enredo do romance *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony. Ambos confundem-se em uma idêntica falta de sentido, na disponibilidade essencial das personagens que rodam sem norte por um universo fragmentado e sem solução. Partindo da descrição do espaço, elemento central para a construção do absurdo, por assim dizer, kafkiniano¹⁰³ da narrativa de Cony, algumas reflexões gerais sobre o romance em pauta serão desenvolvidas tendo como centro os dois conceitos acima elencados, tendo sempre em consideração a relação deles com o contexto histórico, com a obra de Cony e com alguns aspectos da filosofia existencialista que possam contribuir para essa reflexão.

Antes de abordar a questão do espaço narrativo em si, é necessário referir-se ao espaço real, externo ao intratextual, ao qual remete a narrativa de modo enviesado, sem retratá-lo realisticamente, mas nem por isso menos presente no texto com toda sua carga de opressão e desespero. A cidade¹⁰⁴ é o Rio de Janeiro, seus mais diversos bairros, centrais ou suburbanos, suas pensões, albergues de miseráveis, cadeias oficiais e extraoficiais (os famosos porões da ditadura), igrejas, hospitais, necrotérios, botequins, a Central do Brasil¹⁰⁵, as ruas agitadas por passeatas reprimidas, até o esconderijo de um grupo subversivo entre a luta armada, os assaltos a bancos e o tráfico e consumo de drogas ou o “set” de filmagens de um filme alegórico e vanguardista em plena praia de Copacabana. Há um périplo de bairros e locais pelos quais passa o protagonista, só ou acompanhado, ao longo da obra: Catete, Centro,

¹⁰² O intertexto religioso, católico, é um elemento importante para compreender essa tensão na narrativa.

¹⁰³ A menção ao autor de *A metamorfose* não é mero senso comum. Em um ponto da narrativa, Dos Passos justifica um de seus contos insólitos mencionando o autor de Praga e sua famosa barata: “Você é um ignorante. Já li um conto de um homem que virou inseto. Por que não faço eu um conto do homem que vira macarrão?” (Cony, 1974, p. 82).

¹⁰⁴ Carlos Heitor Cony é pertencente a uma geração de prosadores eminentemente urbanos, surgidos nos anos 1950, refletindo um processo acelerado de êxodo rural e concentração da população brasileira em grandes cidades, principalmente do Sudeste do país. O autor costumava, por sinal, difundir a anedota de que abandonou uma sessão do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, por não ver nenhum interesse naquele universo rural, regionalista.

¹⁰⁵ De certo modo, o ponto sobre o qual gravita o protagonista, muitas vezes retornando a ele, algo justificável pela sua posição, como o nome diz, central na vida do carioca, especialmente do que depende de transporte público.

Campo de Santana, São Cristóvão, Lapa, Cinelândia, Beira Mar (Aterro), Praça Tiradentes, Arcos, Bairro de Fátima, Encantado, Todos os Santos, Meier, Praça da República, Ministério do Exército, Saúde (Zona Norte), Jacarepaguá, Estácio, Avenida Chile. Todos esses pontos surgem de modo desmesurado através da ótica do narrador-protagonista, autodiegético, em sua situação excepcional que o coloca fora dos limites da normalidade, sendo um diferencial em relação ao tempo da narrativa. Se as marcas temporais são difusas, as espaciais são bastante concretas no romance, evidenciando o caráter andarilho da personagem central, sua condição de desorientação fundante.

Contudo, mais do que o espaço físico propriamente dito, é o espaço como atmosfera o que permeia o romance. O conformismo, o oportunismo individualista de alguns, a indiferença de outros e a alienação de grande parcela da população atingida pelas campanhas patrióticas, pela aparência de progresso produzida pelo “Milagre econômico” ou até pela euforia das vitórias da seleção brasileira de futebol estão presentes como pano de fundo do romance. Cony, que já havia anos antes focalizado de modo realista a crise do intelectual diante dessa situação em *Pessach: a travessia*, sentindo sua arte inútil ou, pior, até conivente com a situação, em *Pilatos* radicaliza a sua abordagem da questão ao focar um universo limite, posto à margem, totalmente fora dos padrões, imerso dentro do problema, sem possibilidade de saída.

Apesar do tom irônico, engraçado de toda a narrativa, o espaço do romance passa uma impressão de total desnorreamento por meio da movimentação incessante das personagens, o deslocamento arbitrário e inócuo delas, especialmente os caminhos tortuosos do protagonista e de Dos Passos, motivados apenas por um instinto de conservação imediato. O desequilíbrio e a falta de direção presente de modo contundente nas primeiras sensações do protagonista sem pênis ao tentar mover-se após sair do hospital – “Não sei que relação existe entre os bagos e o equilíbrio do corpo. O fato é que precisava fazer esforço para manter-me em pé, sem quedas e vacilações.” (Cony, 1974, p. 18) – estende-se por toda a narrativa, tanto no deslocamento picaresco das personagens como na aparente desorganização da narrativa, essa igualmente desequilibrada ao seguir o fluxo da ação de modo próximo, sem maior reflexão ou organização da experiência que por sua própria natureza é impossível de ser explicada ou organizada. O protagonista passa, literalmente, por um processo de desenraizamento, de desterritorialização, ao qual busca resistir.

Numa primeira leitura do romance logo salta aos olhos um traço: o contínuo deslocamento espacial das personagens centrais da obra. Em *Pilatos*, especialmente o narrador-protagonista não possui um pouso fixo ao longo da narrativa. A narração de suas

desventuras, significativamente, inicia-se num banco de praça, a céu aberto. Despejado logo ao sair do hospital, por falta de pagamento do aluguel, sem emprego e sem dinheiro, o dono de Herodes, mesmo em recuperação da traumática cirurgia, vive em constante deslocamento pela cidade do Rio de Janeiro¹⁰⁶. Sua única parada longa foi forçada, o episódio de encarceramento em prisões oficiais e não oficiais.

Tal fato somado ao tom satírico do romance¹⁰⁷, remete à tradição da novela picaresca¹⁰⁸, gênero de composição narrativa em que o deslocamento espacial da personagem principal, pertencente às classes mais baixas, é um elemento constitutivo do retrato degradado, rebaixado, muitas vezes amoral, da sociedade estratificada que o rejeita. A movimentação espacial incessante remete a uma situação social precária e à luta por sobrevivência e por ascensão social.

Na crítica literária brasileira, a relação de romances nacionais com a tradição da novela picaresca teve na leitura de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, um episódio marcante. O crítico Mario M. González em *A saga do anti-herói* identifica a narrativa do autor carioca da virada do século XIX (muito admirado por Cony¹⁰⁹) como um exemplar nacional do gênero¹¹⁰ consagrado pela novela *Lazarillo de Tormes* (1554) – assim como Mário de Andrade, autor de outro romance por vezes relacionado com tal tradição, *Macunaíma* –, discordando da visão de Antonio Candido, exposta no estudo “Dialética da Malandragem”¹¹¹, que ressalta as diferenças entre os protagonistas das novelas

¹⁰⁶ “Meus companheiros de noite seguiam apressados, cada qual em busca de seu destino – embora não tivessem destino algum” (Cony, 2001, p. 43); “[...] nunca tive uma parede que pudesse chamar de minha” (Cony, 1974, p. 21).

¹⁰⁷ *Pilatos* é considerado por Malcolm Silverman, “a mais atroz sátira sociopolítica de todas, e fazendo jus ao adágio do controverso autor: ‘A literatura é uma forma de masturbação’. É também a sua mais ferina e humorística denúncia do lado patológico da cena urbana do Brasil contemporâneo” (Silverman, 2000, p. 337).

¹⁰⁸ Malcolm Silverman menciona *Cândido*, de Voltaire e *Lazarillo de Tormes* ao tratar de *Pilatos* (Ibidem, p. 338).

¹⁰⁹ Cony o vê como um dos pais do “romance carioca” (uma linhagem a qual gosta de se filiar), ao lado de Lima Barreto, outro autor que admira e que também flertou com traços da tradição picaresca em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. De certo modo, a presença do pícaro ou do malandro, como se preferir, e a picardia, a sátira, o humor na narrativa seriam os elementos típicos dessa categoria “romance carioca”, mais do que apenas a origem de seus autores ou o fato da história se passar no Rio de Janeiro.

¹¹⁰ Não se trata exatamente de uma repetição exata, afinal há 300 anos e um oceano entre as obras, mas de uma neopicaresca que não surge por uma influência direta, uma intencional cópia do modelo espanhol, e sim por uma “utilização – muitas vezes involuntária – de uma fórmula literária clássica devidamente atualizada para representar um contexto histórico cujas condições sócio-econômicas são equivalentes àquelas em que a picaresca clássica se manifestou” (González, 1994, p. 287).

¹¹¹ Alguns fatores como o fato da narrativa de Manuel de Antônio de Almeida ser em terceira pessoa e, principalmente, o fato de Leonardo não ter sua “malandragem” determinada por um choque com a realidade, a situação de miséria extrema que motiva as ações dos pícaros, são levantados por Candido, apesar dele não negar a possibilidade de o autor ter lido um ou outro romance espanhol.

picarescas e Leonardo, personagem central do romance carioca¹¹². Resumindo a argumentação de Candido, o pícaro está numa posição de confronto explícito com o entorno social que o levou à situação de marginalização, a qual ele tenta superar ao longo de sua trajetória¹¹³; já o malandro, de certa forma, nasce malandro e não revela um interesse em realmente sair dessa condição, não se revela um reformador da sociedade, “não a enfrenta de fora: apenas procura manter-se nela, da melhor forma possível e no menor preço” (González, 1994, p. 292). Sem estar numa situação limite, sem, por exemplo, passar fome como os pícaros clássicos, Leonardo é um parasita da burguesia, não visa ascender socialmente, só quer ficar onde está do modo mais cômodo possível. O sistema maniqueísta da narrativa picaresca tradicional é diluído.

Segundo Roberto Schwarz, em “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, a substituição da figura do pícaro, um anti-herói astuto, pela do malandro não se resume a uma troca de nomes aleatória. A figura do malandro surge em consonância com uma dinâmica específica do processo histórico nacional (a dialética da ordem e da desordem) que a forma do romance consegue plasmar. Ela circula em um “setor intermediário e anômico da sociedade” (Schwarz, 1987, p. 132), trazendo à tona uma classe dos não contabilizados, nem escravos nem senhores, um espaço social antes não evidente dos homens livres, em que a instabilidade da personagem está em íntima relação com a fragilidade da posição social desta camada da população, não sendo apenas a expressão singular de um desvio individual motivada pela penúria extrema.

A relação de *Pilatos* com a tradição picaresca¹¹⁴ foi apontada já nas orelhas da primeira edição da obra por Mário da Silva Brito ao citar Pretônio, Boccaccio, Rabelais e

¹¹² González, apesar de enfatizar os méritos da análise de Candido, considera que ela se baseia em uma definição de novela picaresca baseada excessivamente na caracterização tradicional do pícaro, desconsiderando outros elementos que a enformam.

¹¹³ Há na trajetória do pícaro tradicional uma contradição de base. Ele parte de uma situação de inferioridade absoluta e total exclusão dos círculos sociais prestigiados e termina, após muitas peripécias, por se integrar à sociedade que o desprezava em algumas dessas obras. A intenção da personagem (não necessariamente das obras) não é criticar a sociedade ou modificá-la, é entrar no universo a ela vedado, mesmo que tendo que aceitar condições ultrajantes para isso, como é o caso do final de Lázaro, em *Lazarillo de Tormes*.

¹¹⁴ A novela picaresca, uma transposição do espírito carnavalesco medieval para a literatura, é um dos pilares da evolução da linha dialógica do romance, ao lado da épica e da retórica, segundo Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Vários aspectos da carnavalização, conceito presente em seu clássico estudo *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, que foi explorado à exaustão pela crítica literária brasileira, diga-se de passagem, poderiam ser utilizados para compreender a narrativa de *Pilatos*: a excentricidade, o realismo grotesco, exagerado e obscuro, o riso que degrada e regenera, a abolição de barreiras hierárquicas, as *mésalliances* (relações entre elementos provenientes de campos distintos, quando não opostos), a profanação da paródia etc. Ressalte-se que tanto a relação do pícaro com a cultura popular medieval quanto a relação do malandro com manifestações folclóricas mostram uma incorporação (e transformação) do popular ao(n) texto erudito. Para Bakhtin, toda palavra é “carregada, ocupada, atravessada pelos discursos nos quais viveu sua existência socialmente sustentada” (Bakhtin apud Authier-Revuz, 1990, p. 27). Sem recorrer a separação rígida Eu x Outro, a visão dos dois polos como estabilidades, essências, Jacqueline Authier-Revuz explora a noção

Cervantes, além de Gil Vicente, Bocage e Pedro Malasartes (esse último personagem do conto popular brasileiro que Candido vê na origem da configuração do mito do malandro), como predecessores do estilo de narração da obra, focado na história em si, sem “nada de introspecções abissais, de sutis análises psicológicas, de fatigantes análises psicanalíticas”¹¹⁵. A narração em primeira pessoa¹¹⁶, além de apresentar uma personagem que, como o pícaro, “não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa” (González, 1994, 285), um ser submisso a uma causalidade externa, utiliza-se da comicidade e do grotesco que são típicos desse veio narrativo. Linguagem obscena, situações grotescas, personagens caricatas desenham uma narrativa em que predomina um humor negro subversivo, uma “hilaridade distorcida” que “condena o leitor e o personagem ao vácuo espiritual e político do Brasil dos anos 1970” (Malcolm, 2000, p. 340)¹¹⁷. O falso realismo sarcástico da novela picaresca, em novo contexto e configuração, marca uma crítica distinta do realismo do romance de costumes, por exemplo, ao apresentar, por assim dizer, uma metralhadora giratória descompromissada com uma leitura coerente e direcionada da sociedade brasileira e da situação sociopolítica vigente. O sarcasmo e o pessimismo, aspectos presentes nos romances anteriores de Cony¹¹⁸, são elevados à enésima potência e marcam a narração do percurso de um protagonista que não tem todas as características de um pícaro. Normalmente o protagonista de novelas picarescas é um vadio, seu amor pela liberdade o torna pouco afeito ao trabalho como forma de superar a situação de penúria em que está imerso, a qual tenta contornar por meio da esperteza, da malandragem. Álvaro, caso esse seja seu nome, não apresenta nenhuma astúcia; monossilábico, passivo, não rejeita trabalhar, pelo contrário, deseja se integrar à vida normal que o rejeita por sua condição de mutilado sem dinheiro. No

semelhante de heterogeneidade enunciativa como constitutiva da própria subjetividade. Toda fala é polifônica, não apenas a carnavalizada, pois o sujeito em si não é fonte e senhor de seu dizer, ele é descentrado, clivado, dividido por vários planos que busca reduzir à ilusão do pronome Eu.

¹¹⁵ BRITO, Mário da Silva. “A advertência de Pilatos” (In. Cony, 1974, orelha).

¹¹⁶ Nisso a obra é mais próxima ao modelo picaresco do que a de Manuel Antônio de Almeida, escrita em terceira pessoa.

¹¹⁷ O crítico brasileiro enxerga um tom satírico muito forte em várias produções dos anos 1970 da literatura brasileira. Galvez, *imperador do Acre*, de Márcio Souza, *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino e muitas outras obras flertaram com traços de romance satírico no período, cada qual com suas particularidades.

¹¹⁸ A própria relação com a picaresca já se fazia visível em *A verdade de cada dia* (1959), em que a configuração da personagem Marcelino de Jesus Caldas é bastante próxima da figura do pícaro e a linguagem da narrativa se aproxima muito da escatologia presente em *Pilatos*. Nas obras posteriores à retomada da escrita ficcional nos anos 1990, se verifica uma oscilação entre lirismo e picaresco nos romances *Quase memória* e *O piano e a orquestra*.

romance quem tem as ideias geniais e o *pathos* pícaro é seu companheiro Dos Passos, sendo, não por acaso, o motivador de boa parte das peripécias do enredo rocambolêsco¹¹⁹.

Sem procurar estabelecer uma filiação da obra em pauta com este ou aquele modelo, interessa à análise a relação entre a movimentação espacial incessante presente nas narrativas picarescas e em *Pilatos* e a inexistência de uma estabilidade da subjetividade, o fato de remeter a uma impossibilidade de adaptação à sociedade e a uma incapacidade constitutiva do sujeito impotente, em processo de autoanulação profunda.

Mesmo refutando a vinculação estreita de *Memórias de um sargento de milícias* com a narrativa picaresca, Antonio Candido também destaca que são narrativas “dominadas pelo senso do espaço físico e social, pois o pícaro anda por diversos lugares e entra em contato com vários grupos e camadas” (Candido, 1993, p. 24). Não ter um pouso fixo, viver sem rumo, pode relacionar-se com a consciência da existência em um mundo sem utopias e sem possibilidade ou desejo de se identificar com o instituído, o que, por sua vez, apresenta íntima relação com o aspecto de ruptura com o discurso literário representacional dessa narrativa. Uma possibilidade de desenvolvimento da questão pode ser obtida pelo diálogo com a noção de heterotopia tal como exposta por Michel Foucault na conferência “Outros Espaços”, de 1984.

Segundo Foucault, as utopias são

posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais (Foucault, 2003, p. 414-415).

No entanto, em toda civilização também há lugares reais, efetivos, que funcionam como contraposicionamentos, ou seja, lugares em que “todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (Ibidem, p. 415). Eis as heterotopias, lugares que estão fora de todos os lugares, externos às relações de posicionamento instituídas, que funcionam em condição não hegemônica. Os espaços heterotópicos podem ser transitórios (passagem) como os denominados heterotopias de crise (colégios internos, serviço militar) ou permanentes, as heterotopias de desvio. A heterotopia de desvio é aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento destoa em relação à média ou à norma instaurada na sociedade. Neste

¹¹⁹ Dos Passos também apresenta esse diálogo com a narrativa picaresca nos contos que escreve e são inseridos na narrativa do protagonista, principalmente “Mafalda ou Amor de perdição”.

caso, as clínicas psiquiátricas e as prisões são os exemplos clássicos¹²⁰. Tais espaços “fora” não são indiferentes para os espaços convencionais, eles podem exercer funções em relação ao espaço restante, seja de contestação ou de compensação.

Em *Pilatos*, o período de maior estabilidade da vida do protagonista, em que até se delineia uma sombra de cotidiano e uma parca interação social com seus inusitados companheiros de cela, se dá em um presídio para onde vai parar após uma confusão provocada pela genial ideia de Dos Passos de criar um violino afrodisíaco. Fora desse “interlúdio”, ele se sente “como um forasteiro que acabasse de chegar a uma cidade desconhecida” (Cony, 1974, p. 27). Além dessas marcas da passagem das personagens por espaços considerados heterotópicos, é interessante observar a narrativa de suas aventuras como a construção de um discurso heterotópico, capaz de promover a “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (Foucault, op. cit., 416). A arte, explorada em sua total potencialidade, pode questionar os discursos vigentes, a ordem estabelecida, a partilha do sensível¹²¹, ao se colocar como um outro do real que está no espaço real, diferentemente da utopia, um não lugar, separado do real: “As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias” (Rancière, 2005, p. 62).

Contudo, há que se ater ao fato desse posicionamento não ser um valor em si; o espaço fora, como dito anteriormente, pode ter mera função compensatória. Até que ponto é possível pensar a literatura como um espaço simbólico realmente capaz de inquietar e não apenas consolar¹²² o sujeito imerso no pesadelo da história? Em *Pilatos*, Dos Passos, contra as acusações do Grande Arquimandrita de que ele produz uma literatura decadente e torpe, defende que a literatura só se salvará se retornar às suas origens, “o folhetim, a aventura, a escatologia [...]. O resto é conversa fiada, masturbação de intelectuais interessados em denegrir a espécie humana” (Cony, 1974, p. 122-123). Nesse discurso, aponta-se como uma salvação do literário seu afastamento da ficção com sérias pretensões artísticas e intelectuais, valorizada pelo cânone ocidental, pelo menos, desde o advento do romance realista no século XIX, uma ficção imbuída da missão de interpretar e intervir no mundo, ser um espelho crítico da sociedade. O espelho é uma das imagens utilizadas por Foucault, reinterpretada numa

¹²⁰ No Brasil dos anos 1970, inclusive, era recorrente o envio de jovens com comportamento inconveniente (político ou moral) para os então chamados hospícios, assim evitando que eles caíssem nas garras do aparelho repressivo. Um remédio muito amargo, quase um veneno.

¹²¹ Resumidamente, a partilha do sensível é uma forma da subjetividade política, uma distribuição tensa de lugares e ocupações, a negociação da visibilidade dos integrantes de um grupo humano que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2005, p. 16).

¹²² “As utopias consolam [...], as heterotopias inquietam” (Foucault, 1992, p. 7).

chave bem distinta da convencional, para descrever a experiência mista, mediana, de passagem, entre utopia e heterotopia, da palavra literária. Se, por um lado, ele é irreal, assim como as utopias, sua imagem não é uma pessoa de verdade, ela não ocupa um lugar no espaço, por outro, é um objeto real, com o qual o sujeito se relaciona, que altera a sua perspectiva por um efeito retroativo, lhe possibilita enxergar outras possibilidades, enfim, um espaço virtual que provoca a revisão do próprio espaço real¹²³. Será que, em um momento de esgotamento do gênero romance, cujos modelos representativos se tornaram padronizados para o consumo de fruição em larga escala ou para reproduzir discursos ideológicos preexistentes, seria se afastando do compromisso com a verossimilhança, da fidelidade ao retrato do contexto histórico imediato, ou seja, resgatando as facetas mais irreais e fantasiosas do fabular que, paradoxalmente, se potencializaria a capacidade da escrita ficcional inquietar seus leitores e produtores? Como manter a literatura menor do nômade, um espaço de criação e ação contínuas, uma máquina de guerra e não tornar a palavra um aparelho de Estado?¹²⁴

III - Os indiferentes

As personagens de Cony, principalmente os protagonistas de seus romances, são muitas vezes elaborados à imagem e semelhança de seu criador, em um registro confessional, testemunhal, quase ancestral da autoficção¹²⁵, que, nessa primeira fase de sua carreira se

¹²³ “O espelho... é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe... uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que... se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela (sic) é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe” (Foucault, 2003, p. 415).

¹²⁴ Menção à figura conceitual do nômade de Deleuze e Guattari apresentada em “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra” em *Mil platôs*. A noção de nomadismo não se liga apenas ao deslocamento espacial concreto, também está relacionada aos espaços da ordem do simbólico. A máquina de guerra nômade, cujo símbolo no ensaio é Gengis Khan, resiste à organização, à codificação, à interiorização do aparelho de Estado ao manter a potência dos fluxos heterogêneos contra a hierarquização e a estabilidade.

¹²⁵ Termo criado por Serge Doubrovsky, autor do romance *Fils*, na década de 1970 para caracterizar narrativas em que um alto teor confessional, biográfico, assumido, se mistura com traços ficcionais. Obviamente, essa classificação, bastante etérea, como constata Luciana Hidalgo, uma das especialistas no assunto no Brasil, não se encaixa exatamente à produção de Cony, apesar de ter pontos de contatos com a sua costumeira criação de protagonistas que são muito próximos das vivências reais do autor, pois mesmo nas obras mais declaradamente fincadas em sua biografia como *Informação ao crucificado*, há uma personagem com nome e características próprios transfigurando ficcionalmente essa experiência pessoal.

explicita apenas em *Informação ao crucificado*¹²⁶ (1961), mas perpassa toda a composição dos enredos e dos caracteres encontrados em seus textos ficcionais. O narrador-protagonista de *Pessach: a travessia*, por exemplo, é fortemente calcado em sua experiência pessoal, tendo vários traços em comum com a figura do escritor Cony. Esses biografemas¹²⁷, dispersos nas obras da primeira fase de sua carreira, ganham o proscênio no tom memorialista dos romances da segunda fase, como o já citado *Quase memória*, *O piano e a orquestra* e *A casa do poeta trágico*. Contudo, essa tendência a utilizar a experiência pessoal para a construção de seus protagonistas ficcionais não se verifica em *Pilatos*. O narrador-personagem da obra de 1974 é bastante distinto dos homens de meia idade e da classe média carioca que costumavam protagonizar os enredos criados por Carlos Heitor Cony. Inclusive, as personagens secundárias do romance também se distanciam das características dos tipos humanos retratados nas obras anteriores do autor.

A personagem é um dos elementos centrais de uma narrativa. Dela depende, em grande medida, “a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência” (Candido, 1972, p. 54) ao universo fictício elaborado por um escritor. Particularmente, a história do gênero romance demonstra uma progressiva complexização da caracterização das personagens, em que os tipos planos e estereotipados, típicos da narrativa medieval (inclusive da picaresca citada anteriormente) são substituídos pelo retrato de sujeitos esféricos de caráter complexo e, principalmente, que apresentam ao longo do enredo uma considerável mutação, uma evolução. O jovem Lukács, no clássico *A teoria do romance*, ao explorar a diferença existente entre o mundo harmônico da epopeia e o universo em que “a totalidade extensiva da vida” (Lukács, 2000, p. 55) não é evidente do romance, reserva à personagem um posto essencial, importante para definir a própria forma da epopeia do mundo burguês (Hegel), o romance.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (Ibidem, p. 82).

Mesmo não havendo a total superação da “discrepância entre ser e dever-ser” (Idem, p. 82), esse processo oferece uma iluminação do homem pelo sentido da vida. No trecho citado,

¹²⁶ Nessa novela é reelaborada ficcionalmente a experiência de crise espiritual de Cony que o levou a abandonar o seminário em 1945. Das dúvidas sobre sua vocação à contundente e nietzschiana frase final “Deus acabou”. Contudo, Deus não acabou em suas obras, o tenso embate com a questão religiosa é um dos traços fortes da produção literária de Cony, como se analisará adiante.

¹²⁷ Termo cunhado por Roland Barthes em *Sade, Fourier e Loyola*.

Georg Lukács pensa principalmente no romance de formação e em seu exemplo paradigmático, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Diante da obra neste capítulo analisada, no entanto, o modelo clássico de personagem, intimamente relacionado com uma concepção de sujeito como integridade, não dá conta suficientemente da especificidade do protagonista encontrado. Álvaro Picadura, o indivíduo que experiencia várias adversidades ao longo da narrativa de *Pilatos*, é um sujeito caracterizado pela indiferença profunda, quase absurda, tendo em vista a radicalidade de sua situação. Castrado (o que por si só já remeteria a um simbolismo de incompletude que ultrapassa a concreta deformidade física), sua reação diante da descoberta da mutilação opõe-se à revolta esperada de um sujeito em idêntica situação. O protagonista mal consegue manifestar sua fúria diante das freiras do hospital, logo se acalma e convive com a indiferença dos outros pacientes que também não parecem se interessar muito por seu estado insólito. Em poucos dias, sem paciência ou tempo para explicar as circunstâncias em que se deu sua mutilação para pessoas também pouco interessadas em sua história, dando de ombros resume tudo em poucas palavras: “Foi por aí. Coisas da vida” (Cony, 1974, p. 48). Atitude passiva que se repete em vários episódios presentes na narrativa.

Antes de abordar a especificidade dessa personagem, o modo dela se distanciar do padrão de representação realista da personalidade de um ente fictício, cabe ressaltar um ponto importante, sua posição à margem na sociedade. Sem identificá-la a tipologias estanques como as mencionadas anteriormente (pícaro, malandro), é possível aproximá-la da conceituação mais aberta da figura do pária. O sentido usual do termo pode ser resumido conforme a definição do *Dicionário Houaiss*: “pessoa mantida à margem da sociedade ou excluída do convívio social”. Essa é a segunda acepção que o dicionário apresenta, a primeira afirma ser um termo utilizado para indicar um indiano que “não pertencente a qualquer casta”. Como expõe o estudo de Eleni Varikas, “Os refugos do mundo – Figuras do pária”, tal termo possui um histórico complexo de desconhecimento da cultura indiana e de imposição do colonizador britânico de sua visão e intenções de dominação sobre o povo dominado. Se em sua origem o termo era eminentemente pejorativo, a partir do Iluminismo, ele se dissocia da noção de infâmia e a posição externa à sociedade dessa “raça estrangeira em sua pátria” (Varikas, 2010, p. 43) passa a ter uma função de contestação dos discursos democráticos de uma sociedade em que os direitos do homem não eram válidos para todos os homens.

O pária é um exilado em sua terra¹²⁸. Sua posição na sociedade é transitória e precária, refletindo-se em sua constituição como sujeito. O protagonista de *Pilatos*, alguém que conseguiu “obter a perfeição de não pensar em nada” (Cony, 1974, p. 125), é um sujeito parcial. Das propriedades consideradas necessárias para se erigir um pretense sujeito burguês pleno, tal como expostas por Gerd Bornheim em “O sujeito e a norma”¹²⁹, à personagem faltam trabalho, propriedade privada, capital, trabalho intelectual e, até momentos antes do final do romance, autonomia. A liberdade, se realmente possui, é enxergada pelo narrador como um elemento negativo:

E então, o deslumbramento: afastei o corpo do poste e vi como se vê uma paisagem, um quadro de andorinhas e telhados – que não tinha lugar nenhum para ir. Isso já me acontecera algumas vezes, mas nunca com tanta nitidez e consciência. Antes, havia sempre algumas alternativas. Agora, o mundo inteiro era meu e nada era meu. Nem mesmo os itinerários. Para qualquer canto que eu fosse, daria na mesma. E minha condição de mutilado não era o mais grave como acréscimo à miséria de minha liberdade. (Cony, 1974, p. 22).

Essa concepção de liberdade como condenação, tão distinta da visão positiva dela como um atributo almejado pelo sujeito, remete ao existencialismo sartriano¹³⁰. No existencialismo, a existência precede a essência, sendo assim, não há nenhum condicionante prévio aos atos humanos. O homem é o resultado de suas escolhas, sendo a liberdade o único fundamento da existência, a única coisa da qual não pode escapar sem recorrer a mistificações como a má-fé, a alienação ou a objetivação de si. Para Sartre, “o homem está condenado a ser livre” (Sartre, 1973, p. 6). A fórmula abstrata de Sartre ganha concretude no enredo do romance de Cony quando o protagonista e seus companheiros de cela são libertados de modo tão rude e arbitrário como ao serem presos: “e ela (a liberdade) caiu sobre nossas cabeças como uma espécie de desamparo” (Cony, 1974, p. 129. Parênteses meu). Ele que afirmava ter se acostumado a viver sem pau e sem liberdade, conclui que da situação de penúria em que seu grupo se encontrava ao sair da cela, o pior de tudo era exatamente estar livre.

O único emprego dado à liberdade pela personagem é seu pacto de fidelidade a Herodes, sua decisão de não se separar dessa parte do corpo fora de seu corpo. É seu

¹²⁸ Retomando reflexões de Hannah Arendt, Agamben observa que o pária, o refugo, o apátrida, coloca em xeque o conceito de cidadania, pois, observando o texto da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, percebe nele uma ambiguidade, afinal, todo homem é cidadão ou os direitos são apenas dos homens que são cidadãos? Se for uma pessoa de outra nacionalidade, aqueles direitos não são válidos para ela? (Agamben, 2002, p. 133).

¹²⁹ Vide bibliografia.

¹³⁰ A obra de Jean-Paul Sartre, especialmente sua produção literária, é um intertexto importante para a compreensão do universo romanesco de Carlos Heitor Cony. O tema foi explorado pelo autor desta tese na dissertação de mestrado *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony* (vide bibliografia).

incipiente projeto¹³¹. De resto, vaga indiferente pelo mundo, sem imaginação, sem criatividade, como afirma Dos Passos. Sem demonstrar revolta ou muita emotividade, ele é atropelado pela cavalaria que reprime uma passeata de estudantes, sofre uma tentativa de ser currado e vê Herodes servir de café da manhã para um dono de restaurante com propensões canibais. Tal disposição anímica o aproxima de um tipo de personagem denominado homem absurdo presente nas obras de autores como Kafka, Albert Camus ou Samuel Beckett, personagens que apresentam um fosso entre o ser e seus atos, em que a falta de sentido do mundo, a contingência absoluta, invade a conformação do sujeito num universo em que impera a incomunicabilidade das relações, produzindo seres sem unidade ou coerência visíveis.

A ligação da castração do indivíduo com o plano das relações sociais se dá pela disseminação de tal insensibilidade nos demais actantes da obra. Há uma evidente falta de vínculos entre os seres no romance¹³². Verifica-se que o conformismo com o absurdo da derrelição estende-se a todos, sendo os mais estranhos acontecimentos encarados com desinteresse ou naturalidade. Por sinal, sem recorrer à chave alegórica de interpretação, não deixa de saltar aos olhos o diálogo com a situação sociopolítica do período, em que o estado de exceção parecia se tornar permanente, em que a “anormalidade começara a ser normal” (Cony, 2001, p. 42), como o narrador afirma sobre seu processo de se acostumar a conviver com sua mutilação, a pertinência do símbolo da impotência naquele momento histórico.

Um ambiente desconexo, no qual qualquer sentimento de coletividade está abolido e no qual impera um isolamento dos indivíduos exasperante, seres circunscritos à órbita de suas próprias obsessões, paixões, medos, presos à mais imediata luta pela sobrevivência e a seus vícios. Não há nas personagens do romance nenhuma compreensão maior da situação em que estão envolvidas, muito menos um sentimento de “irmandade na desgraça” ou algo semelhante. Tal aspecto transparece claramente na insensibilidade das personagens diante de seus próprios dramas, como vê-se na cena horripilante da Hospedaria Gonçalves em que vários homens se submetem a dormir sentados apoiados numa corda sendo despertados pelo brusco desamarrear da mesma que provoca um tombo coletivo. Tamanha humilhação não provoca uma única queixa, pelo contrário, alguns de tão acostumados nem acordam e são chutados pelo proprietário do estabelecimento, enquanto outros expõem-se a nova humilhação: urinar em um balde já cheio no meio do salão. O torpor emocional desses seres é

¹³¹ No existencialismo, o projeto é aquilo que o homem faz de sua liberdade, da contingência, da falta constitutiva, vivida como angústia. A busca por atribuir sentido a uma trajetória, dar essência à existência.

¹³² Dos Passos, o fascista, ironicamente é quem foge à regra, sendo solidário em alguns momentos.

tamanho que nem ao menos estranham o tubo de plástico posto no local do órgão sexual do protagonista. Por sinal, o próprio protagonista com sua incapacidade de se indignar com sua situação vexatória e com sua "fácil" adaptação as mais absurdas circunstâncias é a mostra cabal da cisão entre o homem e sua situação, da progressiva desumanização do homem empreendida pela sociedade. Talvez esta seja a grande castração existente no romance.

A uma sociedade estéril, imobilizada, não só pela presença de um regime ditatorial – mera configuração latino-americana de uma lógica de reação do capitalismo internacional ao comunismo –, mas pela própria dinâmica natural do capital tornando seres em mercadoria ou servidores especializados de serviços, máquinas programadas, corresponde um homem automatizado, insensível, passivo diante de um universo que não entende e sobre o qual não possui controle, castrado de sua capacidade de autodeterminação, enfim, alienado e, desta forma, pela alienação chega-se a um dos eixos do romance: a impotência. Existe no romance a presença intensa de um aspecto passivo por parte das personagens diante dos acontecimentos como aqui já foi evidenciado: a indiferença é a tônica do romance¹³³. Por mais que as situações vivenciadas ultrapassem os limites da "moral", da racionalidade ou da dignidade humana, não há verdadeiras reações a tais acontecimentos. Na verdade, todos os atos parecem exteriores, não atingem a interioridade das personagens, ou, melhor dizendo, as próprias personagens parecem não possuírem interioridade alguma, são meras marionetes reagindo a estímulos imediatos sejam estes a fome, como o é para Sic Transit, ou o tesão, para Dos Passos, sem capacidade para refletirem ou se emocionarem com as experiências vivenciadas. Tal aspecto é facilmente visível no par complementar do romance, o dono de Herodes e Joaquim Dos Passos. Ambos são seres sem controle sobre si em planos opostos: um tem fora de si o único sentido que encontra para sua existência, não pode utilizar-se dele e fica refém do mesmo ao ter sua vida voltada para mantê-lo, mesmo que inútil, junto a si; o outro é refém do mesmo objeto, o pênis, mas por não poder controlá-lo (Dos Passos "sofre" de priapismo). Um pela ausência, pela ameaça constante de perder, outro pelo excesso evidenciam o mesmo processo de desintegração do ser. Tanto a passividade até certo ponto conformada do protagonista como a hiperatividade cerebral motivadora das ideias e ações absurdas de Dos Passos são igualmente estéreis pela simples razão de não haver qualquer objetivo razoável a alcançar no universo caótico delineado por Cony, suas ações irrefletidas só redundam em aprofundar o estado crítico em que se encontram. Como afirma o narrador ao observar um

¹³³ Frases como "Ninguém me deu importância" (Cony, 2001, p. 39), "O assunto não me interessava (Idem, p. 39), "(...) ninguém se incomodou" (Ibidem, p. 43), "(...) ninguém ficou indignado ou perplexo" (Ibidem, p. 64), "(...) ninguém reclamou" (Ibidem, p. 116) e muitas outras formam um *leitmotiv* na obra.

suicídio no hospital, esse parece ser o único ato lúcido em um mundo como o retratado¹³⁴. Contudo, ao contrário de Dos Passos que logo no início do romance é vítima de uma morte tão sem sentido como foi sua vida, o protagonista passa por um processo de "autodescoberta", sendo que sua descida a mais profunda miséria é um passo essencial para a descoberta da liberdade e do conhecimento sobre a natureza do universo que o rodeia, como se verá adiante ao ser abordado o tema da liberdade. Um conhecimento ao qual nunca teria acesso antes do "acidente", enredado que estava nas correntes da normalidade tal como os felizes participantes da festa criticados no fim do romance.

Esse processo de revelação, essa catarse, termo tão presente na obra filosófica e literária dos autores existencialistas, tem seu início no capítulo VI da 1.^a parte, logo após sua "alta" do hospital. Utilizando-se de "dados concretos"¹³⁵ como a debilidade física da personagem, sua dificuldade para manter-se em pé sem seus testículos¹³⁶, além de sua total falta de rumo após perder sua vaga na pensão por falta de pagamento e estar quase sem um tostão no bolso, é criada uma metáfora de uma situação de desequilíbrio e de náusea que remete a experiência psíquica paralela.

A miséria da liberdade. Sartre considerava o homem condenado à liberdade. Na verdade, a liberdade é um conceito essencial, mas controverso nas reflexões dos filósofos considerados existencialistas, especialmente na obra filosófica e literária de Jean-Paul Sartre, que não por acaso denomina uma trilogia importante de romances seus de *Os Caminhos da Liberdade*. O existencialismo é uma filosofia que inevitavelmente desemboca numa reflexão sobre a liberdade do homem pelo simples motivo de ter como base a negação de qualquer instância externa à existência humana regendo os seres. Correndo o risco de uma generalização simplista (o existencialismo possui diversas correntes, inclusive cristãs), pode-se dizer que o existencialismo nega qualquer plano superior ao plano humano como determinação, sendo que a própria essência é posterior à existência do ser. Essa negação que abole conceitos como moral, alma transcendente, Deus, instinto coletivo etc., condena o homem a mais radical liberdade, sintetizada na fórmula dostoiévskiana retomada pelos existencialistas "Se Deus não existe, tudo é permitido". Todos os conceitos anteriormente expostos (alma, essência, Deus, objetivos coletivos para justificar a existência individual e até

¹³⁴ "(...) teve um brutal arranque de lucidez: suicidou-se" (Cony, 1974, p. 15).

¹³⁵ Interessante frisar que o romance não envereda em parte nenhuma por um discurso psicologizante ou metafísico, todas as questões aqui abordadas surgem numa narrativa de ações claramente inverossímeis, mas eminentemente concretas e postas num registro cômico, até burlesco, que de certa forma critica o próprio discurso filosófico, existencial ou político tradicionais.

¹³⁶ Como visto anteriormente, o narrador-protagonista relaciona a ausência dos "bagos", o buraco entre as pernas, com a falta de eixo gravitacional.

mesmo o indivíduo) surgem como criações posteriores e arbitrárias, relativizados pela liberdade de serem alterados ou mesmo abolidos, pois eles não possuem mais a razão eterna e superior que os tornariam inalteráveis. Essa situação cria a náusea, a sensação de absoluta ausência de sentido para a existência, como se fosse retirado o chão do homem tornando-o o único responsável por si mesmo, deixando-o tão desequilibrado como o protagonista de *Pilatos* sem seus culhões, para exemplificar com a linguagem e a simbologia nada filosófica do romance de Cony.

Obviamente, tamanha disponibilidade torna a existência uma aventura sem razão e praticamente insuportável, desde que se acredite na possibilidade de existir na prática tamanha liberdade (possibilidade questionável por uma série de limitações sociais, psicológicas e até genéticas que cerceiam as possibilidades humanas). Ela torna-se mais um fardo do que uma vantagem, apesar de continuar sendo a única característica considerada inalienável e definidora do ser humano para a maioria dos existencialistas. Tal posição é a razão de Sartre defender o existencialismo como sendo uma nova forma de humanismo, apesar do aspecto aparentemente niilista e materialista de suas ideias. Contudo, o que fazer com essa liberdade ou mesmo se é necessário fazer algo dela é uma das grandes divergências entre os adeptos diretos ou indiretos do existencialismo.

Sartre, talvez por razões sociopolíticas e devido a sua experiência na Resistência Francesa durante a ocupação nazista, a partir de determinado ponto de sua obra passa a postular a inutilidade da liberdade sem empregabilidade, sua esterilidade, e a defender a necessidade da criação do projeto, independente de qual seja, visto que nenhum possui relação intrínseca com uma essência imutável e perene. Sua proximidade do marxismo leva-o a crer na necessidade da liberdade ser usada para defender a liberdade social da coletividade, entrando em dois reais ou aparentes paradoxos: ao criar esse projeto, o sujeito abandona a própria liberdade da indefinição para restringir-se a uma causa e passa a lutar pela liberdade dos outros quando, segundo sua teoria, todos os seres a ela já são condenados.

Diferentes posturas possuem outros filósofos e escritores relacionados com o existencialismo como Maurice Merleau-Ponty e Albert Camus. Para esses, a liberdade, mesmo que às vezes absurda e inútil, deve ser preservada sempre, em Merleau-Ponty refletida numa capacidade de reflexão crítica inquebrantável diante dos dogmatismo, aparentemente bem intencionados, de filosofias ou ideologias ou na persistência da revolta como vê-se nos ensaios literários-filosóficos de Camus que entende nesse ato o último reservatório de um

aspecto titânico da natureza humana, sua dignidade de negar, retomando de certo modo a vontade de poder de Nietzsche.

Tanto a posição de Sartre e de seus seguidores como as divergentes refletem um momento no qual a discussão sobre o papel do intelectual no mundo contemporâneo estava no centro dos debates, principalmente entre os intelectuais e escritores ligados a um pensamento de esquerda relacionado ou não com o Partido Comunista. Tal debate não deixou de ocorrer também no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970. Particularmente, a reflexão sobre a liberdade e o que fazer dela é algo presente em todos os romances da primeira fase da carreira de Cony.

Em *Pilatos* surge, em um plano mais alegórico do que o encontrado nas suas produções anteriores, a questão da liberdade em tensão com a já vista tematização da impotência. Toda a ambiguidade do conceito de liberdade transparece no romance, pois, ao mesmo tempo em que ela surge como forma de conhecimento, aparece também como punição, estado de total desamparo do ser, a mais profunda ausência de qualquer apoio condenando o homem a um vagar infrutífero pelo mundo, tal como surge no trecho em que o protagonista e seus companheiros totalmente acabados, sem ter para onde ir e sem ter como garantir a sobrevivência no mundo exterior, são literalmente expulsos da cadeia:

E foi com este cheiro de merda impregnada em nosso corpo que saímos para a rua, um bando sujo, maltrapilho, piores do que mendigos e miseráveis – livres.

O pior era isso: livres (Cony, 1974, p. 130).

A liberdade surge inclusive no plano formal. O romance é intencionalmente descompromissado de seguir os parâmetros da narrativa realista imperante, não busca de modo algum preservar a verossimilhança típica da representação mimética tradicional, pelo contrário, nele surgem desde o princípio situações disparatadas, personagens caracterizadas com traços fortes e caricatos e mesmo a unidade da obra é bastante frágil, haja vista que o autor interpola na narrativa os despropositados ou aparentemente despropositados¹³⁷ contos de Dos Passos, difíceis de relacionar com o resto da narrativa. A iconoclastia característica da obra de Cony ultrapassa todos os limites atingindo impiedosamente várias esferas: política, social, moral, religiosa etc. Especialmente o plano religioso – católico, principalmente – é bombardeado com constantes aproximações de seus símbolos com aspectos dos ramos tidos como os mais baixos da atividade humana: o instinto sexual e a escatologia, elementos que dão a tônica ao romance. Retomando a defesa de Dos Passos à rocambolesca e lúbrica

¹³⁷ Em alguns deles é possível vislumbrar certa síntese de temáticas desenvolvidas no romance como um todo.

pequena novela "Mafalda ou Amor de Perdição", pode-se dizer que Cony em *Pilatos* revela seu desgosto para com a literatura de então e com sua função dentro da sociedade, voltando-se para uma tradição burlesca, picaresca, que remonta a Boccaccio e Petronio. Não que o autor compartilhe da crença da personagem de aí residir a salvação da literatura, mas, com certeza, busca com a obra chocar tanto a burguesia conformista, que busca na literatura a fácil fruição para fugir da realidade, ao ofender seu "bom gosto", quanto a esquerda dogmática, que a deseja instrumento, veículo para transmissão de ideologemas¹³⁸ coercitivos, ao escapar, por meio da subversão moral e estética, da visão da literatura como mero documento, denúncia, sendo *Pilatos* um grito de liberdade contra as pressões sofridas de ambos os lados. Por isso, pode-se considerá-lo um ato de terrorismo literário, a guerrilha possível para o artista, um combate dentro de suas fileiras e com suas armas, não a luta para a qual parte o protagonista de *Pessach*. *Pilatos*, essa obra que o autor considerava sua melhor realização, é uma ruptura que anuncia a ruptura maior do silêncio literário que ele passou a adotar após a sua publicação.

O final do romance apresenta uma das poucas iniciativas reais do narrador-protagonista, um ato de escolha, não forçado pela necessidade nem pela influência de outras pessoas, o abandono do falo, seu projeto, o elemento que dava sentido aparente aos seus dias¹³⁹. Ao assumir a sua condição, a gratuidade da existência, a trajetória do protagonista remete ao autoconhecimento apregoado por Lukács como cerne do romance tradicional, mesmo que por linhas tortas. Essa iluminação, em parte provocada pelo choque do assassinato de Dos Passos e coroada no epigramático final¹⁴⁰, dá uma relativa coerência à trajetória existencial do protagonista de *Pilatos*. De certo modo, esse final que soa a "moral da história" motiva o analista desse romance a refletir sobre as oscilações e ambiguidades de um projeto literário que, se por um lado é afinado com um afã libertário quase anárquico, típico dos anos 1970, por outro ainda está associado, mesmo que a contragosto, a concepções essencialistas de sujeito, sociedade e moral, oriundas da formação do autor, ocorrida em outro momento histórico, construída a partir de outros paradigmas. A relação entre a linguagem obscena presente na obra e o intertexto religioso, por exemplo, é um forte índice dessa tensão que estrutura a narrativa conyana.

¹³⁸ Termo cunhado por Mikhail Bakhtin. É a representação da ideologia no discurso, um significante que, incorporado ao texto, apresenta uma forma das ideologias sociais.

¹³⁹ Nesse instante já outro membro, Herodes II, o substituto do falo original, encontrado em um necrotério durante o reconhecimento do corpo do companheiro de cela Sic Transit.

¹⁴⁰ Como mencionado anteriormente, no final do romance, o protagonista, ao ser perguntado se um grupo de jovens festejando estão felizes, responde: "Estão mal informados" (Cony, 1974, p. 174).

IV - “A verdade profunda”

A epígrafe da terceira parte do romance *Pilatos* não foi extraída de um texto de reconhecido valor literário, uma obra-prima do cânone, nem sequer de uma letra de canção popular, como a que abre o livro. Na verdade, é formada por típicos versinhos juvenis, dignos de constarem em portas de banheiros, de autoria, para variar, do inventivo Dos Passos:

Eis a verdade profunda,
mudá-la, ninguém pode:
até o Papa tem bunda,
até nossa mãe fode (Cony, 1974, p. 131).

Essa escolha de epígrafe, em um local em que nem seria necessária a presença de uma (a parte 2 do livro não apresenta epígrafe, por exemplo), é mais uma demonstração da intenção de romper com os padrões de bom gosto e com a alta cultura que orienta o trabalho com a linguagem no romance. Aspecto comentado, de certo modo, ao se tratar da relação da narrativa com a tradição picaresca e com o conceito de carnavalização, a utilização sistemática de um vocabulário chulo, aliada a um enredo em que abundam (sem trocadilho) situações de comédia burlesca, é essencial para o projeto antiliterário que orientou a escrita da obra.

Interessante notar, primeiramente, que essa linguagem rebaixada não surge exatamente por uma imitação do linguajar das ruas, por um afã de coloquialidade – como a busca pelo falar brasileiro dos modernistas, defendida por Mário de Andrade, por exemplo – ou por um desejo naturalista de mimetizar a linguagem e o pensamento das classes marginalizadas da sociedade, como nos contemporâneos a Cony, Plínio Marcos e João Antônio¹⁴¹. O protagonista-narrador, apesar de estar vivendo uma situação de penúria extrema, não é

¹⁴¹ Observação: É possível traçar um paralelo entre o “marginal” de João Antônio e o protagonista de Cony com os distintos modos de conceber a figura do marginal pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal. O Cinema Marginal, como analisa Ismail Xavier, rompe, assim como o havia feito a Tropicália, com as utopias sociais e políticas da arte engajada, aqui representada pelo Cinema Novo e pela obra do contista paulista, e parte para uma estética experimental e violenta que se contrapõe tanto ao cinema comercial ao romper com a narratividade mimética, ao adotar uma estética anti-ilusionista, como com alguns padrões do cinema de arte ao flertar com o *kitsch*, com o cinema de gênero etc. Como comenta Ismail Xavier, “a estocada aqui vai além dos deslocamentos paródicos de estilo e tema. O gesto agora é a banalização do movimento como fenômeno social, agressão que expressa o antagonismo de postura (o gosto pelo imaginário dos *tough guys*, individualistas incuráveis, contra um cinema de explicações sociológicas) e um sarcástico toque ‘realista’ de quem faz comédia com a impotência, exhibe uma consciência mais cética das relações entre política e cultura no universo da mercadoria” (Xavier, 1993, p. 96). Nos filmes do Cinema Marginal – e, de certo modo, em *Pilatos* –, a marginalidade não é mais vista por uma perspectiva sociológica; nos filmes de Júlio Bressane, por exemplo, os bandidos “não reivindicam justiça, não proclamam sua crueldade como retaliação tipo ‘olho por olho’, nos moldes do bandido social de Glauber, não fazem do passado uma justificação do presente, não projetam um destino social a partir de sua opção de violência” (Idem, p. 96). O inconformismo adota um tom anárquico, que questiona o poder e a moral vigente, mas também as explicações totalizadoras e redentoras da esquerda tradicional.

delineado como um sujeito “inculto”, cerceado a uma formação em estratos da sociedade nos quais, teoricamente, circulam apenas registros depreciados de linguagem. Isso pode ser corroborado pela lembrança de que sua atividade profissional anterior ao acidente era a de revisor de provas tipográficas, profissão que exige, no mínimo, alguma qualificação e o insere em um ambiente cultor da palavra escrita, assim como pelo próprio discurso empregado na narrativa. Ao narrar o passado de seu pênis e a escolha do nome dele, o narrador já dá indícios de ter alguma formação intelectual, às vezes até inverossímil para sua condição. Se realmente destaca-se em sua narração as obscenidades consideradas impróprias para a ficção literária dominante na época, não é menos relevante que o estilo que perpassa o livro mantém-se em uma dicção equilibrada, em tom, às vezes, solene, sem incorreções em relação ao emprego da norma culta e apresentando muitas referências ao plano da cultura letrada, especialmente, a elementos da tradição judaico-cristã. Ao descrever a aparência de seu membro mutilado dentro do pote de compota, por exemplo, utiliza um termo da liturgia católica: “Era assim que ele ficava quando eu acabava de trepar: mais para duro do que para mole, um pouco curvado sobre si mesmo, como um padre na missa, dizendo: ‘*Dominus vobiscum*’” (Cony, 1974, p. 12). O narrador mantém um tom nobre de fundo, uma exposição analítica e distanciada de sua trajetória, utilizando frases sentenciosas, em alguns momentos, como visto, utilizando até termos em latim¹⁴², nas quais emergem pérolas de humor, por vezes negro ou cínico. A mistura produz uma dessacralização constante de temas sérios e de instituições políticas, culturais e religiosas, especialmente dos símbolos ligados ao catolicismo. O processo inverso também ocorre, por vezes se antevendo numa aparente piada “suja”, uma visão de mundo. Esse ritmo binário, essa mistura de tons, talvez seja uma das grandes fontes de comicidade na obra.

Segundo Cony, um dos objetivos que tinha em mente ao escrever o romance era repudiar a acusação recorrente desde a apreciação de sua primeira obra, *O ventre*, de que suas narrativas eram eróticas, nelas havia uma obsessão por temas e cenas ligados ao ato sexual. Essa fama, retratada literariamente na comparação de seu alter ego Paulo Simões em *Pessach: a travessia* com o escritor Henry Miller, em idos de 1960 ainda visto como verdadeiro sinônimo de escritor maldito e autor de obras “pornográficas”, pelo menos aos olhos dos defensores da moral e dos bons costumes, motivou Cony a escrever um romance, segundo suas palavras, obsceno, mas sem nenhum erotismo.

¹⁴² Ao falar da curiosidade das freiras sobre seu falo, também utiliza termos em latim, desta feita do espectro científico: “Afim, algumas – não todas – deveriam estar vendo um pau pela primeira vez, ainda que *in vitro* e não *in natura*” (Cony, 1974, p. 13).

Erótico, pornográfico, obsceno... Três adjetivos que costumam aparecer juntos, muitas vezes sendo usados como sinônimos, no entanto, que possuem especificidades reveladoras. Correndo o risco de cair nas armadilhas da etimologia, é possível buscar nas origens de cada palavra o que pode diferenciar uma narrativa erótica de uma obscena e essa de uma pornográfica. Erótico deriva de Eros, o deus do amor na Antiguidade greco-romana. Se um aficionado por o que hoje se denomina arte erótica, procurar no mito de Eros e Psiquê cenas picantes a la *Emanuelle* (série de filmes de “soft porn” muito popular) ou *Cinquenta tons de cinza* (*best-seller* que explora comercialmente fantasias eróticas), com certeza, sairá frustrado da leitura. Durante muitos séculos, um poema erótico era um poema de amor, ou seja, que envolvia o sentimento amoroso. Isso fica claro ao se lembrar que o equivalente romano de Eros é Cupido, até hoje uma figura representativa do amor romântico. A cisão entre poesia erótica e lírica amorosa se dá na Idade Média, na poesia provençal e nos romances de cavalaria, em que a mistura de platonismo com cristianismo conformou uma nova concepção de amor, em que o plano físico e o espiritual se distanciaram drasticamente. Hoje, erótico é um termo utilizado para descrever um objeto/ato que desperta (ou visa fazê-lo) concupiscência, contudo, sem enveredar por descrições mais explícitas do ato sexual, ou seja, em geral, se mantendo numa zona de tolerância da moral imperante, utilizando mais a insinuação do que a explicitação para despertar o desejo. O erótico¹⁴³ trabalha com o corpo codificado, com símbolos, sugestões, possíveis devido a camadas de mediação cultural.

Pornografia, originalmente, era escrever sobre prostitutas (*pornos* em grego antigo). Em sua utilização original, aparentemente, o termo não apresentava qualquer ligação com a intenção pragmática de dar vazão à excitação sexual a ele atualmente vinculada. Pelo simples fato da prostituição ser o ato de vender o corpo (por sinal, o verbo vender em grego deriva de raiz semelhante), a pornografia se restringe ao aspecto corporal das relações sexuais humanas (não apenas humanas como atestam a zoofilia e outras práticas *sui generis*), ao sexo sem mediação cultural, sem envolvimento sentimental entre os partícipes. Interessa a descrição explícita do ato, sem utilizar muitas metáforas ou meias palavras.

Por fim, obsceno. Segundo uma etimologia imaginária, não comprovada cientificamente, presente, por exemplo, em *Dom Quixote* de Cervantes, obsceno significaria o que está fora da cena, *ob skena*, ou seja, as coisas que não eram tidas como dignas de serem

¹⁴³ Não se está aqui tratando de uma concepção mais profunda do fenômeno do erotismo, como, por exemplo, a apresentada por Georges Bataille em *O erotismo*. Para Bataille, o conceito possui uma dimensão sagrada por sua capacidade destrutiva, transgressiva, de ruptura com a carcaça castradora civilizatória, por sua atitude soberana de um “gasto inútil” (Bataille, 1987, p. 112) que move o homem para além de seus limites: “O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (Ibidem, p. 20).

apresentadas ao público do teatro clássico. A lista de “coisas indignas” não se restringe ao sexo e demais funções corporais: atos de violência e mesmo comportamentos e/ou situações tidas como degradantes são considerados obscenos.

Todos esses conceitos são influenciados por convenções morais e alterações de mentalidade ao curso da história e muitas vezes a fronteira é fluída entre o que se pode considerar erótico ou pornográfico, o que pode ou não vir ao palco e, também, o que disso tudo pode obter a chancela de objeto artístico ou não. Alguns grandes nomes da literatura como Sade, Bataille e Genet ajudaram a abalar bastante certezas e classificações nesse universo.

O romance *Pilatos* não é capaz de levar ninguém à excitação sexual¹⁴⁴ nem apresenta descrições detalhadas de cenas libidinosas, apesar de ter relatos de atos sexuais de diferentes tipos na obra (heterossexual, homossexual, grupal, masturbação, estupro, felação, dendrofilia, zoofilia passiva e ativa etc.¹⁴⁵). A pornografia¹⁴⁶ não se limita à presença de órgãos sexuais visíveis ou mesmo em ação nas cenas de uma obra qualquer. A polêmica sobre recentes filmes de “autor”, de arte, produzidos por diretores respeitados como Lars von Trier, Michael Winterbottom, Gaspar Noé, Vincent Gallo, espetáculos de teatro (Oficina, Satyros), assim como algumas performances de artistas contemporâneos mostram que a questão não é a presença ou ausência de cenas de nudez ou sexo, mas a função delas para o todo da produção cultural em pauta. O filme *Império dos sentidos* (1976) apresenta penetração explícita na tela, mas a história não foi criada apenas para o espectador “se aliviar”. Do mesmo modo, a cena em que a velha da vulva¹⁴⁷ – uma anã gordinha e lésbica que o narrador conhece ao tentar colocar o “pau no prego”¹⁴⁸ (Cony, 1974, p. 33) – se masturba olhando o falo decepado no pote de compota, com certeza não foi escrita para despertar a libido do leitor, pois predomina o humor da situação e não uma possível carga erótica. Sendo assim, o adjetivo mais adequado

¹⁴⁴ Nunca é possível afirmar peremptoriamente algo assim, sabendo dos insondáveis caminhos do inconsciente, mas realmente é bastante improvável.

¹⁴⁵ O protagonista faz amor com uma bananeira na infância, Dos Passos transa com uma cabra e é traído por ela, macacos fazem sexo com Mafalda etc.

¹⁴⁶ Calina Miwa Fujiwara, em “O falo de Cony”, considera que em *Pilatos*, Cony usa “a pornografia como afronta ao regime militar.” (Fujiwara, 2011, p. 4). Por sinal, por mais contraditório que pareça, tendo em vista a presença de um regime repressivo alicerçado na moral tacanha da classe média sintetizada no slogan Pátria, família com Deus e pela liberdade, o comércio de pornografia viveu um grande *boom* durante a Ditadura Civil-Militar, sendo a pornochanchada, provavelmente até hoje o maior fenômeno de público do cinema nacional, desenvolvida no período.

¹⁴⁷ “Um clarão me passou pela cabeça: ela vai querer que eu a lamba! Bolas, não tinha pensado nesta possibilidade. Nunca fui de lambar vulvas e aquela mulher não merecia outra coisa – nem outra palavra – senão essa: uma vulva. Não sou exigente, já havia feito muita besteira pela vida afora, venderia Cristo por trinta dinheiros mas de jeito algum iria lambar uma vulva de velha por apenas trinta cruzeiros” (Cony, 1974, p. 41).

¹⁴⁸ Ou seja, ao tentar empenhar o seu membro para conseguir algum trocado, uma das poucas “ideias de jerico” que tem sozinho, sem a inspiração de Dos Passos.

para caracterizar a linguagem da narrativa de Cony é obsceno¹⁴⁹. Proliferam-se ao longo do texto palavras e situações que, para os padrões morais, políticos e estéticos da época, deveriam estar fora de cena, deveriam permanecer isolados na zona dos interditos. Observe-se o primeiro parágrafo do relato, seu real início, após a cena antecipada do final que abre o romance:

É muito difícil – ou inútil – datar o início desta história. Ela está começando hoje, aqui e agora, talvez só comece realmente amanhã, mais tarde ainda, ou nunca, talvez. Sei que esta história existe, está escrita e inscrita em minha carne, mas creio que ela não teve um início preciso, nem mesmo no dia em que resolvi dar um nome ao meu pau. (Cony, 1974, p. 5).

O que parecia ser uma reflexão séria, nobre, sobre a arte de narrar e sobre a importância desse ato para o sujeito, se fecha com uma inesperada conclusão, finalizada por um modo chulo de se referir ao órgão sexual masculino¹⁵⁰. E esse será o tom do romance marcado por um violino cujas cordas são os pentelhos gigantes do amputado, pela ideia de explodir o Cristo Redentor para colocar no lugar um imenso caralho para adoração pública, por um homem que se desfia (literalmente) ao puxar um fio de macarrão que sai de seu ânus e pelas análises dos motivos dos excrementos do Grande Arquimandrita federem tanto. Como esses últimos exemplos apontam, a obscenidade ultrapassa o sexo, ela mergulha em todas as esferas do baixo corporal, esfera apreciada pelo riso carnavalesco desde suas origens¹⁵¹, e vai além. De certo modo, o obsceno se estende ao retrato da situação vivida pelas personagens da obra e, por extensão, à situação sociopolítica brasileira do período, em que a condição humana alcançou níveis de abjeção ao ser reduzida à máxima vulnerabilidade de indivíduos sem direitos, cujas vidas poderiam ser sacrificadas, remetendo a figura do *homo sacer*¹⁵².

¹⁴⁹ Ressalte-se que o período é marcado pela liberação sexual e outras liberdades comportamentais que também estão no horizonte da obra. Por vezes, expostas com tom de ironia, como ao colocar na boca do fascista Dos Passos o hábito de ir ver o sol nascer, uma prática típica da juventude hippie dos anos 1970.

¹⁵⁰ Por sinal, na sequência desse trecho, o narrador versa seriamente sobre as diversas denominações possíveis para o, por fim, batizado Herodes: “Não sou exatamente um entendido, mas sem qualquer esforço de erudição e memória posso lembrar de uma dúzia de nomes, sem apelar para as expressões respeitáveis que figuram nos dicionários e livros de educação sexual. Nenhum deles me agrada. Além de feios, são ambíguos. Órgão, por exemplo, pode ser aquele instrumento tocado nas igrejas. Membro, pode ser um membro da Câmara dos Deputados. Vara, pode ser uma Vara da Família ou uma Vara de Órfãos e Sucessões. Cacete e pau são quase outras coisas – ou as mesmas coisas – e caralho tem o inconveniente de ser parecido com carvalho e Carvalho” (Cony, 1974, p. 5). Destaque-se o intencional uso de símbolos de instituições que emanam poder (igreja, legislativo, justiça) ao abordar um assunto tido como “baixo”, aproximação que visa rebaixar essas esferas, desmistificá-las.

¹⁵¹ A personagem Sic Transit, velho mudo e eternamente faminto, lembra muito o exagero do humor rabelaisiano de *Gargantua e Pantagruel*, por exemplo.

¹⁵² “[...] vidas anônimas que só se manifestam em choque com o poder, debatendo-se com ele, trocando com ele ‘palavras breves e estridentes’, antes de voltar para a noite, o que Foucault chamava ‘a vida dos homens infames’, que ele mostrava que devíamos respeitar em função de ‘sua infelicidade, sua raiva e sua incerta loucura’” (Deleuze, 2006, p. 102).

Contra essa redução do homem, escondida sob máscaras ideológicas e propagandísticas, a linguagem obscena se insurge ao desestabilizar com sua presença impertinente discursos automatizados em circulação na sociedade. O humor ácido da obra, repleta de “trocadalhos” infames¹⁵³, mas engraçados, “puxa o tapete” da literatura do “grande Anatole” admirado pelo Arquimandrita – “Merda para o seu Anatole!”, diz Dos Passos (Cony, 1974, p. 123) –, assim como traz para a luta no chão e sem regras, para seu nível, vários enunciados tidos como de alto prestígio na sociedade. A metralhadora giratória atinge militares, escritores, intelectuais, cineastas, organizações de esquerda, de direita e, principalmente, a moral burguesa, cristã, mais especificamente, católica, um alvo querido, tanto no sentido de “preferencial”, como no afetivo, pois a relação do autor com a religiosidade sempre foi ambígua, tensa, de amor e ódio. O episódio no hospital administrado pelas freiras é um manancial de diatribes iconoclastas como se depreende dos trechos selecionados a seguir:

“Que que tinha a vontade de Deus contra o meu pau?” (Cony, 1974, p. 12).

“No dia do Juízo Final talvez haja alguma confusão e eu fique com um quisto uterino no lugar dos culhões. Será problema de Deus” (Cony, 1974, p. 16).

“Reclamava de tudo, proferia blasfêmias terríveis, cuspi no crucifixo que estava pendurado na parede dos fundos da enfermaria [...]” (Cony, 1974, p. 17).

Se o procedimento de dessacralização dos símbolos católicos é radical, a esfera do poder não é menos ironizada na obra. A escatologia política de *Pilatos*, tal como Cony definiu a obra ao compará-la com a tentativa de adaptação teatral do romance criada por Mário Prata, tem como episódio mais característico a tentativa de organizar um governo em miniatura na cela, empreendida pelo Grande Arquimandrita. Figura desprezível com sua falsa nobreza, preso jogado na mesma cela em que estavam Dos Passos e o protagonista, ele resolve “democraticamente” estabelecer um governo, distribuindo os cargos da administração para cada um dos presos. Primeiro, abnegadamente, se impõe a responsabilidade dos principais cargos ao se autodeclarar Presidente, Primeiro-ministro, Ministro das Relações Exteriores, da Fazenda, da Educação, da Saúde e do Banco Central, se tornando a figura de maior poder no recinto (pelo menos na cabeça dele, na realidade, não manda em nada), governando-o sobre o

¹⁵³ Exemplar desse procedimento é a inusitada discussão que tem com um bêbado sobre a posse do embrulho e seu conteúdo. O bêbado cisma ser dele o embrulho e, quando o protagonista afirma “O vidro é meu” retruca “Meu é o caralho!”. “O dono do botequim entrou na discussão e propôs o óbvio. Quem adivinhasse o que havia no vidro seria o legítimo dono do próprio. Virou-se para mim, e com isenção perguntou: – O que está neste vidro? O bêbado respondeu antes de mim: – É o caralho! Não tive outro remédio senão confirmar, de cabeça baixa: – É o caralho mesmo” (Cony, 1974, p. 48).

trono improvisado de um pote de margarina¹⁵⁴ destinado à nobre função de vaso sanitário. Também reserva para si o papel de “Eminência Parda” (Cony, 1974, p. 101), afinal, todo regime tem uma e sendo ele mesmo, estaria garantida a tranquilidade da nova nação. Depois se incumbe de atribuir cargos para os colegas de infortúnio. Dos Passos é nomeado Ministro do Planejamento; Álvaro, Ministro das Obras Públicas; Sic Transit, Reserva Moral da Nação; e Joaquim, que estava dormindo (talvez por isso mesmo), o povo. Seus discursos são uma sátira à ideologia humanista, pois, na situação em que se encontram e pronunciados por tal canastrão, revelam a verdade profunda da ingenuidade, se não da má-fé, presente na defesa abstrata, descontextualizada, de conceitos como democracia, liberdade, arte, moral etc. Seus atos, suas “providências”, quase sempre redundam apenas em mais surras dadas pelos carcereiros. E, por fim, se havia alguma simpatia do leitor por sua malandragem “ingênua”, espécie de mentiroso, golpista, como a personagem do conto “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto, ela acaba quando, após a libertação, o Grande Arquimandrita revela a falsidade de suas falas solidárias ao ser o primeiro a abandonar o grupo e, pior, ao debandar para o “time da entregação”, para usar uma gíria da época, e dedurar o esconderijo de Otávio para os órgãos da repressão, algo que nem o autodeclarado fascista Dos Passos ousou fazer.

A crítica política ao contexto imediato de produção, apesar de presente em alguns pontos como demonstrado anteriormente, se realiza, em maior escala, pelo ato de colocar em primeiro plano o corpo, mesmo que mutilado, contra as forças que buscavam apagá-lo, assimilá-lo, codificá-lo¹⁵⁵. Vista como desbunde, alienação, por parte da oposição tradicional ao regime, a liberdade sexual e comportamental dos jovens dos anos 1970¹⁵⁶, sua exaltação do prazer, da alegria como prova dos nove¹⁵⁷, era vista com desconfiança e temor também pelos tecnoburocratas da Ditadura Militar, adeptos de uma visão de sociedade, que disfarçada sob a máscara da religiosidade tradicional ou da moral da família brasileira – nas quais tão pouco acreditavam – no fundo desejava a submissão do indivíduo à coletividade massificada, a transformação do homem em mero produtor/consumidor de bens e serviços. Esse afã não era

¹⁵⁴ O nome é Margarina Matarazzo, uma ironia com a famosa família ítalo-brasileira, dona de uma das maiores fortunas do Brasil na época.

¹⁵⁵ A biopolítica é o controle sobre os corpos e a “crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e cálculos do poder” (Agamben, 2002, p. 125). Giorgio Agamben, ao comentar o *habeas corpus*, demonstra que esse instrumento jurídico atualmente uma garantia constitucional inseparável da noção de democracia (não por acaso, o AI-5 “temporariamente” o suspendeu) ao impedir que o poder absoluto do soberano restrinja arbitrariamente o direito de ir e vir do sujeito, em sua origem no direito antigo visava garantir a presença do acusado, de seu corpo, no tribunal: “*Corpus* é um ser bifronte, portador tanto da sujeição ao poder soberano quanto das liberdades individuais” (Agamben, 2002, p. 130). Essa ambiguidade entre liberação e controle é determinante para compreender a conformação dos sujeitos nas sociedades disciplinares modernas.

¹⁵⁶ Cony não era nenhum jovem nos anos 1970, mas o romance flerta (e ironiza também) com o clima contracultural das dunas da Gal, do humor do Pasquim, da Marginalia etc.

¹⁵⁷ Referência Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago” (1928).

exclusivo dos regimes ditatoriais latino-americanos, também circulava no repúdio à contracultura e às rebeliões estudantis nos países acima da linha do Equador, alguns aparentemente democráticos, assim como orientava a repressão soviética a qualquer manifestação de pensamento independente dentro de seu território ou mesmo dos países integrantes do bloco socialista.

O crítico Christopher Dunn, em “‘Nós somos os propositores’: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974”¹⁵⁸, comenta que na produção de alguns artistas do período é possível observar a busca por ultrapassar a visão da arte como uma instituição separada da vida, sem, contudo, propagar uma equivalência natural entre ambas, mantendo a tensão¹⁵⁹, elemento capaz de produzir mudanças em ambas. A produção de novas formas de subjetividades, de vivências do corpo e de novos modos de relações intersubjetivas, faz parte de uma micropolítica, da politização do cotidiano, uma proposta de transformar o mundo indissociável da transformação do indivíduo, algo muito presente nos *slogans* de Maio de 1968 e na negação de uma política que exige o sacrifício do presente para a construção da utopia futura, o sentimento de urgência, o “*here and now*”. Por exemplo, a antiarte teorizada por Hélio Oiticica não visava produzir objetos para contemplação passiva, ela enxergava a necessidade de propor a participação do espectador, abrir espaço para o “elemento vivencial” capaz de tornar a arte um espaço para algum tipo de transformação da sensibilidade, para a mudança do “valor das coisas”¹⁶⁰. A insurgência do corpo contra os ditames da lei, contra sua normalização, não passaria despercebida pelo autoritarismo que visa, mais do que apenas reprimir ou punir *a posteriori* os dissidentes, disciplinar, gerir os homens, numa técnica mais eficaz de controle. Apesar de não se tratar de uma exclusividade do poder ditatorial (Foucault, em *História da sexualidade*, afirma que foram os mesmos iluministas que descobriram a liberdade que inventaram a disciplina, sendo um traço do Estado moderno o uso de técnicas polimorfos de poder), estudos mostram que a imensa maioria das produções culturais censuradas durante o Regime Militar o foi por razões morais, mais do que políticas. Mesmo descontando os vários casos em que o conteúdo “imoral” aos olhos da censura foi usado para barrar obras que também incomodavam por seu posicionamento crítico ao regime instituído ou à organização desigual e violenta da sociedade brasileira, caso, por exemplo, de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, ainda impera na lista de

¹⁵⁸ Vide bibliografia. Obs.: a frase citada no título do ensaio é de Lygia Clark: “(...) Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação”.

¹⁵⁹ Nesse ponto retoma reflexões de Hal Foster em *O retorno do real* (vide bibliografia).

¹⁶⁰ Menção à frase da artista Yoko Ono presente no texto “Experimentar o experimental”, de Hélio Oiticica, publicado em *Navilouca*: “Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”.

obras vetadas filmes, peças teatrais, cenas de novelas, letras de músicas, livros classificados como pornográficos, obscenos e/ou eróticos. O escritor mais perseguido pela censura foi, na verdade, uma escritora de pseudônimo Cassandra Rios (Odete Rios, seu nome real), autora de vasta produção de literatura erótica desprovida de qualquer intenção crítica contundente à sociedade ou a seus costumes, apesar do tema do lesbianismo presente em alguns de seus textos ser uma ousadia para época. Por vezes, essa faceta foi obliterada ou menosprezada pela classe intelectual. Por exemplo, salta aos olhos na defesa elaborada para liberar *Feliz Ano Novo*¹⁶¹ o fato de se tentar convencer os juízes da qualidade artística da obra, ficando subentendido o direito da censura vetar obras com os mesmos elementos (sexo e violência) que não tivessem pretensões a ser “grande arte”.

No entanto, é nessa intromissão nas esferas mais cotidianas e íntimas da vida dos sujeitos que o poder se afirma com maior potencial de força conformadora das subjetividades, exerce suas técnicas de individuação. O poder panóptico¹⁶² arregimenta para si todas as esferas da vida dos indivíduos de uma dada sociedade e se revela em pequenos atos de força, muitas vezes sem autoria clara, muitas vezes naturalizados pela força do hábito, que sequer são enxergados como tais pelas próprias vítimas deles; vítimas que também são reproduzoras desse poder, como fica patente no panóptico de Bethan, onde todos se tornam vigiados e vigilantes ao mesmo tempo¹⁶³. Nos anos 1970, muitos jovens sem nenhum envolvimento com a resistência política ao regime foram presos e torturados devido comportamentos tidos como “desviantes”. O poeta Waly Salomão foi uma vítima, por causa do uso de maconha sendo encarcerado no presídio do Carandiru, em São Paulo, experiência que foi ponto de partida para a escrita de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de 1971. Rogério Duarte, uma das principais mentes da Tropicália, também sofreu nas mãos dos capangas do Estado, sendo levado quase à loucura. Como eles, muitos outros sofreram represálias por não se adequarem ao comportamento padrão. Quando não era o poder oficial a se incumbir de pôr na linha os cabeludos, drogados, promíscuos, os próprios familiares se reservavam o direito de tomar a iniciativa enviando para manicômios, eufemisticamente chamados de clínicas psiquiátricas, seus filhos ou netos¹⁶⁴, onde, muitas vezes, recebiam tratamento que pouco ficava devendo às

¹⁶¹ Segundo o relato presente em *Nos bastidores da censura*, de Deonísio da Silva (vide bibliografia).

¹⁶² “O ‘panoptismo’ [...] é um local de onde é possível, a todo momento, ver tudo sem ser visto” (Deleuze, 2006, p. 57).

¹⁶³ “Não se tem neste caso uma força que seria inteiramente dada a alguém e que este alguém exerceria isoladamente, totalmente sobre os outros; é uma máquina que circunscreve todo mundo, tanto aqueles que exercem quanto aqueles sobre os quais o poder se exerce” (Foucault, 1979, p. 219).

¹⁶⁴ Esse tema do hospício surge em vários romances do período como *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna, *Armadilha para Lamartine*, de Carlos e Carlos Sussekind, *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu etc.

violências dos porões da Ditadura¹⁶⁵. Mesmo a dissonância estética era vista com desconfiança, tanto que as carreiras de cineastas de invenção como Rogério Sganzerla, Andrea Tonnaci ou José Agrippino de Paula foram estranguladas pela censura direta do governo ou pela indireta do fechamento do mercado a obras experimentais.

Na época, pouco se atentava a esses aspectos do autoritarismo nacional, pois vigorava ainda em muitos setores da oposição a ele uma visão de que algumas demandas “particulares” como as das chamadas, muitas vezes erroneamente até do ponto de vista numérico, minorias (homossexuais, indígenas, mulheres, afrodescendentes etc.) eram contraproducentes, desmobilizavam partes significativas da população da luta por superar a opressão pontual do sistema político vigente desde 1964 e do combate “maior” contra o capitalismo internacional. Apenas com a volta de alguns exilados durante a abertura política, esses assuntos vieram à tona, não sem enfrentarem grande resistência; Fernando Gabeira e Caetano Veloso com suas tangas de crochê que o digam. Enfim, de certo modo, a microfísica do poder revela uma faceta do período da ditadura civil-militar (por sinal, a inclusão, ainda polêmica, desse adjetivo “civil” já foi um reflexo tardio desse processo) que é importante ter em mente para compreender tanto o seu surgimento, quanto a sua duração e, principalmente, a manutenção de várias características dele após seu término. O fato desse regime autoritário não ter sido uma aventura de uma minoria de militares paranoicos ou uma imposição do colonialismo norte-americano ou um desejo apenas da elite econômica reacionária do país, sem negar que também foi motivada por isso tudo, mostra que havia (e ainda há) um complexo sistema de relações sociais entre as mais diversas esferas que reproduzem e produzem no país, desde tempos imemoriais – desde sua origem, na realidade –, estruturas violentas de poder nas relações interpessoais, entre grupos sociais e, por fim, no plano macro das organizações sociopolíticas. Infelizmente, sabe-se que o fato do protagonista de *Pilatos*, mera testemunha de um assassinato, ser “mais surrado do que interrogado” ao ser levado para prestar esclarecimentos não configura exatamente uma remissão ao tempo em que a obra foi produzida, esse comportamento da polícia brasileira, desde suas origens criada para colocar cada um no seu lugar mais do que para defender a população, ocorria antes do golpe de 1964 e continua sendo praxe em delegacias de qualquer cidade brasileira, sem causar grande comoção ou indignação, pelo contrário, quando convém é muitas vezes um espetáculo

¹⁶⁵ O controle do “anormal”, não só sua exclusão, mas sua classificação, sua circunscrição em categorias estanques, no fundo, não interessa apenas pelo desejo de conformá-lo ao padrão, nas técnicas contemporâneas de poder, algo nem tentado. O interesse é utilizá-lo para influir sobre os demais, para moldar o padrão. Como diz Foucault, “a sexualidade regular o será a partir dessas sexualidades periféricas, através de um movimento de refluxo” (Foucault, 2006, p. 46).

aplaudido em programas sensacionalistas vespertinos da televisão, revelando como o respeito aos direitos mínimos do ser humano não estão arraigados na mentalidade da sociedade brasileira¹⁶⁶. Anthony Pereira, autor de *Political (in)justice. Authoritarianism and the rule of law in Brazil, Chile and Argentina*, considera esse aspecto essencial para entender o autoritarismo legalista brasileiro e a passagem para a democracia no Brasil sem nenhuma ruptura drástica nos quadros do poder, sendo o primeiro presidente civil um apoiador dos militares, e sem qualquer apuração séria dos crimes cometidos ao longo da Ditadura¹⁶⁷.

A linguagem subversiva de *Pilatos*, como já foi comentado neste texto, está ligada a um projeto consciente do autor de produzir um artefato antiliterário. A relação de Cony com a palavra literária nunca foi pacífica. Se na mitologia pessoal de sua decisão de dedicar-se à palavra escrita está uma aparente busca por salvação, ao enxergar nela um modo de superar barreiras que o isolavam do mundo e de se expressar¹⁶⁸, por outro lado, ao ingressar nas hostes literárias já com mais de 30 anos, Cony não manteve nenhuma idealização da atividade de escritor ou mesmo crença de que a palavra estaria estabelecendo pontes entre ele e a comunidade de leitores. Cético, afirmava escrever para si e, profissional, aparentava uma visão pragmática de seu ofício, a qual, em um período de grande acirramento de ânimos políticos, suscitou várias críticas de seus confrades. Como visto, essa postura se alterou consideravelmente após o Golpe de 1964, sendo *Pessach* um momento de flerte (aparente talvez) com a corrente de literatura engajada, que concebia a arte de narrar como uma missão, um elemento importante na luta por transformações sociais em curso no país. Sem retomar os desdobramentos já comentados do engajamento ambíguo de Cony ou todas as críticas e problemas que ele lhe rendeu, basta apontar que *Pilatos*, obra posterior, revela um profundo desencanto com a atividade de ficcionista e o desejo, consciente ou não, de romper com a literatura tal como a vinha praticando desde sua estreia em 1958. Um momento de transgressão que restituiu, em um canto do cisne, o potencial libertador da palavra, devolvendo à voz sua função expressiva perdida.

¹⁶⁶ Não é o caso de entrar no mérito dos motivos, mas, inegavelmente, o processo de colonização sofrido, marcado por uma lógica de exploração predatória do território e de sua população nativa e a indelével mancha de dois séculos de escravidão do elemento africano colaboraram muito para isso.

¹⁶⁷ Algo que ajuda a compreender por que em 2016 um deputado pode se sentir confortável em fazer uma homenagem há um reconhecido torturador do Regime Militar em plena Câmara Federal durante uma votação de *impeachment* e também por que o mesmo, em 2018, lidera pesquisas de intenção de voto para eleições presidenciais.

¹⁶⁸ Na crônica “O fogão e a chuva”, publicada em *O harém das bananeiras*, Cony relata que um problema de dicção na infância, que o fazia trocar o “g” pelo “d”, o levou a encarar a palavra escrita como uma forma de salvação.

Como se pôde ver anteriormente, a linguagem da obra é escatológica, suja, e, durante todo o romance se busca romper com os parâmetros da literatura de “respeito”. No entanto, são nos contos de Joaquim dos Passos que a ruptura com o padrão habitual do discurso literário se efetiva mais claramente. Além da fragmentação da narrativa provocada pelas súbitas inserções das histórias surreais de Dos Passos no enredo, elas instauram de vez a inverossimilhança na obra, promovendo o rompimento com o romance de recorte realista, e, pelos temas, com a literatura dita “séria”. O “intelectual proscrito” (Cony, 2001, p. 68)¹⁶⁹, uma insólita mistura de ex-policial aposentado, simpatizante do fascismo e malandro tarado, cria quatro contos ao longo da narrativa: um triângulo amoroso de desfecho trágico envolvendo um homem (ele mesmo), uma cabra e um bode; uma kafkiana história de um homem que vira macarrão “e como tal é comido”; uma longa paródia de romances de aventuras histórico envolvendo piratas e frades espanhóis e a história de um homem que é surpreendido por uma unha que nasce sobre sua glândula. Na resposta à crítica negativa do Grande Arquimandrita – defensor da ideia de que “a literatura estava morta, principalmente o romance” (Cony, 1974, p. 107) – de que Dos Passos produz uma literatura decadente e torpe, o priápico escritor expõe sua visão de literatura: “Torpe? Decadente? Meu caro, a literatura só se salvará se voltar às origens. O folhetim, a aventura, a escatologia” (Ibidem, p. 158).

Se não o retorno a tais gêneros e temas, vistos como menores pela literatura canônica, pelo menos a intenção de utilizá-los para questioná-la parece uma meta não só do excêntrico Dos Passos. Cony em *Pilatos* parece estar imbuído do desejo de mergulhar em registros marginais diante da convenção realista para questionar a literatura e produzir uma obra livre¹⁷⁰ que pudesse ser uma resposta ao contexto sociocultural claustrofóbico do período,

¹⁶⁹ Interessante observar que há uma melhor definição da personagem Dos Passos e um detalhamento da cena em que se dá o primeiro diálogo entre ele e o protagonista na 3ª edição do romance. Além desse trecho que antecede a caracterização de Dos Passos como autodeclarado fascista, há nove parágrafos seguintes que não existiam na primeira edição da obra.

¹⁷⁰ Sobre a concepção da obra, de certo modo procurando desvinculá-la das questões políticas que pautaram a recepção de *Pessach: a travessia*, o autor comenta destacando o vínculo com sua vida pessoal: “Sem dúvida, *Pilatos* nasceu de um grande momento de minha vida. Eu andava pelos 44, 45 anos e estava casado com uma mulher jovem, alegre, inteligente, de quem gostava muito. (...) Essa mulher tinha uma vitalidade enorme e sobretudo uma posição anti-intelectualista na vida. Gostava de Tchaikovski, não gostava de Bach. Adorava a subliteratura. Um dia tentei fazer com que começasse a ler Proust, ela jogou longe. Essa mulher realmente me encheu as medidas, me libertou de tudo. Comecei a usar roupas extravagantes, calça vermelha, paletó verde, rabo-de-cavalo. Pensei que tinha chegado meu momento de verdade, ao cume da cordilheira, como o Juscelino gostava de dizer. O que viesse depois seria uma coisa requeitada. Tinha feito *A Travessia* e com ele me despojado de todos os fantasmas literários, políticos, sociais, culturais. Achei então que teria que partir para a antiliteratura, certo de que a literatura era um grande blefe, uma atividade de frustrados, de ressentidos: enquanto a pessoa vivesse de fato plenamente, não precisava escrever. Daí nasceu o *Pilatos*, um livro antiliterário que não deixa de ser um testamento. Uma agressão a tudo o que é inteligente, de bom gosto. É um livro de um homem que se despojou do caralho, literalmente, talvez a coisa mais forte que ele tinha, e continuou vivendo. Não se separou nunca dele, mas reduziu-o a uma insignificância. *Pilatos* me deu uma alegria terrível. Só uma pessoa

uma afirmação anárquica de recusa tanto ao autoritarismo do poder quanto aos imperativos de engajamento correntes no campo cultural em uma tentativa de recusa do discurso monológico e autoritário, tanto de algozes como de vítimas, uma opção radical pela liberdade e pela pluralidade de vozes e vidas contra o cerceamento imposto a corpos e mentes, mesmo que pagando o preço de ter que conviver com a instabilidade e com a indefinição, além de com a acusação de adotar uma postura “alienada”.

Parte 3 - Do lado de fora da festa – Considerações finais

Pilatos, de Carlos Heitor Cony apresenta uma estética do choque¹⁷¹, almeja desestabilizar a expectativa de seu público e questionar a própria literatura ou, pelo menos, uma concepção de literatura predominante no período em que a obra foi composta. Ao longo deste estudo, algumas das possíveis razões para a escolha por seguir tal caminho divergente foram apontadas, no entanto, faltou somar a tais fatores uma percepção do estado de inviabilidade do discurso literário como interlocutor social corrente nos primeiros anos da década de 1970, uma crise no campo cultural e intelectual. Mais do que apenas a censura e a repressão dos órgãos oficiais do governo militar à livre expressão do pensamento, algo que preocupava o escritor do período era também o quanto sua voz, mesmo quando vinha a público, parecia não incomodar. Excetuando-se a produção ficcional caracterizada pelo regime como pornográfica, não chegaram a duas dezenas o número de obras nacionais consideradas literárias efetivamente censuradas, como apontam estudos de Sandra Reimão (vide bibliografia), o que não diminui o absurdo da censura, inclusive a que atingiu as obras pornográficas, evidentemente. O fato não se deu por causa da existência da autocensura das editoras e dos escritores, afinal, circularam na época muitas obras ficcionais com conteúdo crítico ou, na linguagem policialesca do período, “subversivo”, às vezes explícito. Se *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão – obra que será analisada no próximo capítulo – caiu nas malhas do DCDP¹⁷², *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo passou ileso. *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, romance em que a referência ao autoritarismo é óbvia, também não sofreu qualquer retaliação. Enfim, a “tolerância” dos militares, não estendida a outras artes que possuíam

muito livre escreve um livro daquele. Eu hoje não escreveria, pensaria três vezes, teria censuras: o que vão dizer de mim? O que o editor vai pensar?” (Cony, Entrevista. *Playboy*, janeiro de 1997, n.p.).

¹⁷¹ “A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação do sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se as partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção de obra. Tal negação de sentido produz um *choque* no receptor. Está é a reação que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular praxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la” (Büger, 1993, p. 131).

¹⁷² Departamento de Censura e Diversões Públicas.

maior caixa de ressonância como cinema, teatro e música popular, pode ter sido interpretada pelos escritores como um índice do pouco potencial ofensivo das letras em um país em que o analfabetismo grassava e onde o hábito de leitura sempre esteve ligado às classes dirigentes ou privilegiadas, exatamente as coniventes e principais beneficiárias do Golpe de 1964. Somando-se a isso a crise das utopias e o sentimento de desespero imperante no Brasil e em boa parte da América Latina na época, o autoquestionamento da literatura característico do pós-modernidade ganhava novos ingredientes abaixo do Equador.

Ao mesmo tempo se poderia pensar se esse colocar-se em dúvida não seria um traço essencial do fenômeno literário, ou seja, ao invés de uma constatação de fracasso, essa “antiliteratura” não seria um modo de potencializar a literatura. A “subliteratura” em *Pilatos*, o flerte intenso com o humor chulo e com a esfera do obsceno, forçam os limites do campo literário¹⁷³, do que pode ou não ser aceito nas hostes literárias. De certa forma, a obra investe contra o cavalo de batalha em torno do qual se configurou o campo literário no século XIX, a autonomia. Se a doxa da lógica econômica inversa da República das Letras em seu surgimento pareceu ser essencial para que a literatura não fosse subserviente ao campo do poder, a fetichização dessa autonomia em alguns casos produziu o isolamento da literatura, sua separação da vida, aspecto que o romance de Cony pretende criticar.

Interessante apontar, contudo, que a obra não abandona o campo literário, pelo contrário, apresenta um nível de elaboração que a diferencia consideravelmente de outras produções do período como o romance-reportagem que, sem questionar a forma romance, adotando uma narrativa extremamente convencional, submetem a literatura a uma função instrumental: exercer o papel de transmissor de informações vedado aos jornais e revistas. De certo modo, *Pilatos*, ao negar/combater o literário dentro de uma escrita com inegável valor estético, como muitas obras importantes da literatura moderna e contemporânea, obtém seu efeito de sentido por meio de uma contradição performativa.

De longo histórico nos estudos de lógica, sendo o exemplo do paradoxo do mentiroso de Epiménedis um caso clássico¹⁷⁴, a contradição performativa consiste na discrepância entre enunciado e enunciação, conteúdo e ato, proposição e performance. Na obra do crítico literário Dominique Maingueneau, é compreendida como um traço revelador da condição paratópica da obra literária. A paratopia é o não lugar da literatura¹⁷⁵, sua inscrição dúbia e

¹⁷³ Segundo Pierre Bourdieu (vide bibliografia), campo é um espaço simbólico estruturado de posições, onde agentes estão em concorrência por troféus específicos, seguindo regras particulares.

¹⁷⁴ Epiménedis teria dito, certa vez, “Os cretenses são mentirosos”. O problema é que ele nasceu em Creta.

¹⁷⁵ “O discurso literário, por sua vez, inclui numerosos escritores que pretendem operar fora de qualquer pertencimento; mas essa é justamente uma das características da literatura, qual seja a de suscitar a pretensão de

dupla na sociedade, onde ocupa uma “localização paradoxal” (Maingueneau, 2001, p. 28). Intimamente vinculada ao espaço a ser ocupado, a (re)construção da enunciação por meio do enunciado, a embreagem paratópica¹⁷⁶ possibilita que possa haver tensões entre o ato de dizer e o que é dito, em que “enunciação e enunciado se desestabilizam mutuamente” (Ibidem, p. 178). Essas tensões criam um discurso instável e polissêmico, capaz de se questionar e de estabelecer relações com o universo ao seu redor que vão além da representação, pois visam a transformação da cadeia de enunciados em que se inserem.

A potencialidade de criar dissenso, de desterritorializar da literatura, que remete a uma das funções dos espaços heterotópicos descritos por Foucault, pode ser vista como o ponto nodal da confluência do estético com o político. Jacques Rancière, autor de *O desentendimento* e *A partilha do sensível*, explora tal vínculo em suas investigações. Para o filósofo francês, a orfandade fundante da palavra literária é uma potencialidade política¹⁷⁷. Sua ausência de fundamento, sua condição paradoxal, pode vir a ter o poder especial de promover uma “perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (Rancière, 1996, p. 372). A ação política da arte pode residir não em sua capacidade de representar simbolicamente discursos correntes e estabilizados na sociedade¹⁷⁸, mas em sua ambiguidade, sua fluidez que a possibilita ser um sujeito político, ou seja, ser “um operador de desclassificação, uma potência de desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde a essa classe e a essa função” (Ibidem, p. 378).

A marginalidade pode ser compreendida como uma característica fundante da palavra poética, aqui compreendida em sentido lato. É possível afirmar que a literatura em si é um ato marginal, como ressalta Dominique Maingueneau, por exemplo, ao destacar o aspecto parasitário, paratópico, da linguagem literária, um discurso que nunca está totalmente integrado na sociedade, mas que também não é um objeto autônomo, independente, nunca

jogar com a tensão entre a criação solitária e o pertencimento a grupos” (Maingueneau, 2008, p. 45). Segundo Maingueneau, essa tensão não é um detalhe, dela depende a sobrevivência do discurso literário, é sua condição de possibilidade “a impossibilidade mesma de atribuir para si um verdadeiro ‘lugar’” (Idem, p. 45). A palavra literária é a “negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (Ibidem, p. 46). Em sintonia com tal caracterização, Derrida costumava considerar a literatura uma ambivalente instituição anti-institucional.

¹⁷⁶ O termo liga-se às reflexões sobre enunciação de Émile Benveniste, entre outros. Ressalte-se a visão de sujeito como posição a ser ocupada e não como origem/posse extradiscursiva da palavra.

¹⁷⁷ Pensamento semelhante ao de Mladen Dolar: “(...) *the distance between the two voices opens the space of the political*” (Dolar, 2006, p. 123).

¹⁷⁸ Segundo Maurice Merleau-Ponty, a arte não deve ser vista como uma tradução do mundo, mas a instalação de um mundo: “A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros” (Merleau-Ponty, 1980, 120). Como afirmava o pintor Paul Klee, “a arte não reproduz o visível, torna visível”.

chega a coincidir consigo mesmo¹⁷⁹. Por sinal, a descrição da poesia como um elemento inadaptável e incômodo remonta à expulsão dos poetas em *A República*, de Platão. Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*, destaca a indecência da escrita para o filósofo grego, interpretando os sentidos da palavra *phármakon* utilizada para caracterizá-la, ao mesmo tempo remédio e veneno, algo presente e ausente, nem verdade e nem mentira, uma anti-substância ambígua e suplementar. Talvez, por isso, caracterizar os textos literários de um momento histórico específico como marginais, como ocorreu com a poesia jovem dos anos 1970, pareça problemático. Conceito múltiplo, que pode estar se referindo a diferentes tipos de marginalidade¹⁸⁰, por vezes antagônicas¹⁸¹, o rótulo “marginal”, se visto como uma essência, uma identidade, pode ser limitador, pois a ideia de margem é intimamente dependente da noção de centro. Só há marginal à margem de, em relação a. Seu potencial destabilizador, desterritorializador¹⁸², está na percepção/manutenção dessa provisoriidade, seu aspecto tático e contextualizado, a necessidade de estar sempre se modificando conforme o eixo se movimenta e não em adotar a marginalidade como um valor em si, a substituir outro, uma mera troca de posições.

A identificação com a postura marginal nos anos 1970 foi uma escolha, nos principais artistas, consciente que buscava marcar “o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias, representando a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente” (Patrocínio, 2015, p. 7), assim como, em alguns casos, a não identificação com alguns dos discursos totalizantes que o questionavam. Com mudanças nas condições sociopolíticas a partir do processo de Abertura, com a distensão da pressão histórica, muitas dessas posturas precisaram ser reavaliadas para se evitar o risco da mumificação da transgressão, o desfibrar do poder perturbador do não, da recusa¹⁸³.

¹⁷⁹ “A poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: a *própria* poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (Nancy, 2005, p. 10-11).

¹⁸⁰ Em “O que há de positivo em ser marginal?”, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio distingue três tipos de marginalidade: os marginais da editoração, criadores que fogem aos padrões normais de editoração, distribuição e circulação; os marginais da linguagem, que buscam subverter registros estéticos consolidados; e os marginais por tentarem apresentar a fala de setores excluídos ou marginalizados da sociedade.

¹⁸¹ Como comentado anteriormente, a marginalidade dos contos de João Antônio pouco tem a ver com a do andarilho de Cony, que, por sua vez, não tem nenhuma relação com a radicalidade estética dos textos de Raduan Nassar ou Paulo Leminski, por exemplo.

¹⁸² “(...) se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade possível, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 40).

¹⁸³ “Para um poema, é preciso aprender a recusar, a trabalhar toda uma lista de recusas. A poesia não muda senão se a recusarmos. Assim como o mundo só muda por aqueles que o recusam” (Meschonnic, 2015, p. 6.).

Enfim, uma narrativa ficcional que poderia, se observada apenas pelo plano dos enunciados, ser interpretada como aceitação da derrota ou escapismo, um prenúncio de desistência, contrastada com sua enunciação revela-se uma poderosa crítica aos discursos totalitários e apresenta uma reflexão aberta sobre a posição do escritor diante do panorama desalentador que o cercava, não reproduzindo o discurso oficial, mas também não o substituindo por outro discurso igualmente unidirecional que aplana em falsas certezas uma situação repleta de contradições. O fracasso, o desespero, a aparente desistência, o fim das utopias, o fim da crença de redenção pelas letras, esse universo de negatividades presente em *Pilatos* não invalida a existência dessa narrativa, pelo contrário, “a obra é gerada pela destruição que parece promover” (Maingueneau, 2001, p. 172), uma característica do discurso literário que Maingueneau denominou de “paradoxo da fênix”. Da pira dos anos de chumbo, formada pelos escombros de homens e sonhos, Cony extraiu seres ambíguos e deslocados, vivendo em devir por mundos absurdos e surreais, que, como esfinges, ainda propõem enigmas para a compreensão da vida cultural e sociopolítica do país.

Capítulo II – *Zero* e a prosa ficcional brasileira dos anos 1970

“Ele não conseguia sair dessa ideia sombria, de que a verdadeira violência é a do óbvio: o que é evidente é violento, mesmo se essa evidência é representada suavemente, liberalmente, democraticamente”¹⁸⁴ - Roland Barthes.

Introdução

Nos primeiros esboços do projeto de pesquisa de doutorado que resultou nesta tese, um recorte inicial pensado para abordar a literatura produzida no Brasil nos anos 1970, era enfocar somente produções literárias atingidas diretamente pela censura do governo militar. Apesar da ação da DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas) ter sido ampla e ter afetado de modo indelével a vida cultural do país, o número de obras consideradas literárias a cair no índice dos tecnocratas da Ditadura Militar foi relativamente reduzido em relação à quantidade de publicações do período, o que não faz a ação deles menos indecente ou reprovável. Nesse grupo, por triste razão, seletas duas obras se destacam pela relevância no panorama da literatura brasileira do período, ambas publicadas em 1975, *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão.

Com o desenvolvimento da pesquisa, a ideia de centrar a análise em textos censurados demonstrou-se pouco produtiva para delinear o amplo leque de possibilidades de articulações entre a prosa narrativa e as condições sociopolíticas daquele decênio. Contudo, a intenção de tratar de uma dessas duas obras emblemáticas para a literatura do período permaneceu no horizonte. Conforme a pesquisa foi tomando corpo, fez-se necessária uma limitação de escopo, estabelecendo-se o gênero romance como aquele a ser estudado dentro da farta produção ficcional do período¹⁸⁵. Dessa forma, o livro de contos de Fonseca, apesar de, junto a outros de sua prolífica carreira, nortear alguns caminhos trilhados pela ficção brasileira, como se comentará oportunamente, precisou ser desconsiderado. Restou, então, das obras que entabularam um embate direto com o *Leviatã*, o romance de Loyola.

¹⁸⁴ Barthes apud Magalhães, 2015, p. 139.

¹⁸⁵ Nos anos 1970, viveu-se o que ficou conhecido como “boom” editorial. Como ressalta Lucius Provase, em *Da experiência de escrever ao ato da escrita: vida e arte na poética de Cacaso*, paradoxalmente a autonomia do campo literário no Brasil se concretizou sob autoritarismo político. Destaca-se nessa produção, especialmente o substancial aumento na produção de contos. Proliferaram-se revistas dedicadas a publicar narrativas curtas, concursos e antologias de contos, e alguns dos principais autores do período se dedicaram prioritariamente a essa forma breve (Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Antônio, Ivan Ângelo, Samuel Rawet, Sérgio Sant’anna etc.). Caso a pretensão desse estudo fosse esboçar um panorama exaustivo das tendências da prosa narrativa da época, talvez não abordar o gênero poderia ter efeitos nocivos, contudo, não é esse o objetivo almejado.

Ressalte-se que o simples fato de ter caído nas malhas da censura não seria condição suficiente para justificar sua permanência nesse breve *corpus*¹⁸⁶, assumidamente arbitrário, haja vista que os outros dois romances escolhidos para serem estudados (*Pilatos* e *Catatau*) não passaram por percalços do tipo por ocasião de suas respectivas publicações. Mais do que por ser uma obra censurada, o romance de Loyola interessa por ser considerado por vários estudiosos da literatura brasileira da década de 1970 um exemplar paradigmático da prosa narrativa então produzida.

Contudo, enveredando por uma explícita observação pessoal, talvez impertinente, mas necessária, a primeira leitura de *Zero* revelou-se incômoda e esse desconforto com a obra não se desfez plenamente em leituras posteriores. Nesse romance que, nas palavras da crítica italiana Erilde Melillo Reali, em *O duplo signo de Zero*, oscila “entre neovanguarda e documentarismo episódico” (Reali, 1976, p. 39), parece haver algum descompasso entre sua proposta estética e sua visão sociopolítica, como se a estrutura fragmentária e a incorporação de vários discursos presentes na obra, por exemplo, destoassem de uma subjacente representação unidirecional e autoritária da realidade. Esse desconforto – que, de modo algum, desconsidera os méritos do romance – será explorado ao longo das reflexões a serem desenvolvidas neste capítulo, pois, supõe-se que ele pode suscitar reflexões pertinentes, não apenas sobre a própria obra, como sobre as escolhas estéticas e políticas – analisadas da confortável posição distanciada das pressões do momento – talvez problemáticas tomadas por boa parte dos prosadores do período para responder sofregamente e à altura a uma situação de caos e urgência que os acossava.

Parte 1 – Registrar a catástrofe: naturalismo e alegoria

I – “Num país da América Latíndia, amanhã”?

Ignácio de Loyola Brandão afirmou em diversas ocasiões ao tratar do romance *Zero* que nele não há nada de imaginado¹⁸⁷. Para o leitor dessa obra, a declaração pode soar incongruente, pois é patente o aspecto, no mínimo, insólito de muitos episódios narrados em

¹⁸⁶ Segundo Deonísio da Silva, em *Nos bastidores da censura*, outros textos nacionais considerados literários censurados foram: *Quatro contos de pavor e alguns poemas desesperados*, de Álvaro Alves de Faria; *Dez estórias imorais*, de Aguinaldo Silva; *Meu companheiro querido*, de Alex Polari; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro e os contos “Mister Curitiba”, de Dalton Trevisan e “O cobrador”, de Rubem Fonseca. Essa conta não inclui os textos teatrais publicados em livro nem os vários romances de teor erótico/pornográfico, esses últimos alvos preferenciais da Censura.

¹⁸⁷ “Cem por cento, não tem ficção dentro de *Zero*. Não tem nada de inventado”. (Loyola apud Espino, 2011, n.p.).

suas páginas. Contudo, observando-se com atenção a narrativa e estabelecendo os vínculos entre ela e o universo em que ela foi gestada, assim como o modo como foi elaborada, fica mais compreensível a ênfase do autor – talvez exagerada, mas não falsa – no lastro de realidade que sustentaria um texto que traz pontos de contato com o absurdo, a ficção científica e o fantástico, por exemplo¹⁸⁸.

Antes da narrativa se iniciar, logo após a epígrafe, um poema de Alexandre O'Neill¹⁸⁹, surge uma espécie de aviso, que, teoricamente, serviria para situar a ação no tempo e no espaço: “Num país da América Latíndia, amanhã” (Brandão, 1975, p. 8)¹⁹⁰. Recurso que remete a narrativas do gênero ficção científica, sugere que a história se passará em um local imaginário – mesmo que com evidente referência a um local real, a América Latina – e em um tempo futuro indefinido. Particularmente, a deformação do nome da parte do continente americano que fala, essencialmente, línguas românicas dialoga com a nomenclatura dos blocos em aparente oposição Eurasia, Eastasia e Oceania na distopia de George Orwell, 1984¹⁹¹, clássico do gênero¹⁹². A palavra “amanhã”, assim como o subtítulo do romance “romance pré-histórico”¹⁹³ (presente na primeira edição em português, mas ausente em posteriores), também podem indicar o esforço por circunscrever a ação narrada em um tempo distinto do contemporâneo a sua escrita, do final da década de 1960 a meados dos anos 1970.

Contudo, em poucas páginas essa indefinição espacial e temporal se desvanece. Logo fica-se sabendo que José, personagem principal do romance, descarta os ratos que extermina em “terrenos baldios da Várzea do Glicério” (Brandão, 1975, p. 10), uma das menções

¹⁸⁸ “A gente pensa bobagens o tempo todo. Eu gosto de pensar em coisas sem sentido. Porque as coisas com sentido não fazem sentido” (Brandão, 1976, p. 20).

¹⁸⁹ “O poema pouco original do medo”: “O medo vai ter tudo/quase tudo/e cada um por seu caminho/havemos todos de chegar/quase todos/a ratos/Sim/a ratos” (O'Neill apud Brandão, 1975, p. 7). Intimamente ligado à crítica à alienação presente na obra e ao fato do protagonista, José, a princípio por ser um exterminador de ratos, literalmente, e, com o desenrolar de sua “evolução”, tornar-se um assassino de “ratos”, de pessoas assim classificadas por ele.

¹⁹⁰ Observação: os comentários sobre a obra nesta tese se baseiam, essencialmente, na primeira edição, publicada em 1975. Em edições posteriores, como a da 2001, da editora Global, houve acréscimo, antes da epígrafe citada, de um texto descrevendo a América Latíndia, acompanhado por um mapa, por exemplo.

¹⁹¹ Jörg Drews, em resenha alemã sobre o romance *Zero*, afirma que Loyola “pinta um 1984 sulamericano no qual o subdesenvolvimento é mantido e controlado constantemente através de moderníssimos métodos de repressão” (Drews apud Almeida, 1981, p. 93).

¹⁹² Marcos Hidemi de Lima, em “Zero: alegoria do Brasil”, também ressalta a relação possível com o termo Belíndia: “Vale a pena lembrar que há um trocadilho de Latíndia com Belíndia (Bélgica e Índia). Esta última foi uma expressão criada por Edmar Bacha, em 1974, para definir o modelo da péssima distribuição de renda no Brasil, que criava um país paradoxal com características da rica Bélgica coexistindo com a pobreza da Índia. Tal alusão é um meio de criticar um país subdesenvolvido” (Lima, 2012, p. 92.).

¹⁹³ Os termos “pré-histórico” e “amanhã” não precisam, necessariamente, ser entendidos como opostos. A palavra pré-histórico pode ser entendida como uma caracterização dos eventos narrados como anteriores a uma história futura ou como uma qualificação pejorativa que remete aos aspectos desumanos desses tempos, não a um período anterior ao presente.

inequívocas a bairros da cidade de São Paulo, assim como várias referências, algumas diretas e outras camufladas, ao longo da narrativa deixam claro que a ação ocorre durante o Regime Militar brasileiro, algo fácil de ser identificado por qualquer leitor, contemporâneo ou não da obra¹⁹⁴. Sendo assim, é natural perguntar-se o porquê dessa pretensa indefinição de tempo e espaço que é reiterada ao longo da narrativa. Por exemplo, o Brasil é retratado como sendo outro país, não é o país em que ocorre a ação no seguinte trecho: “A LIVREG será uma organização paralimitar, a qual está subordinada à LIVRE (Liga Internacional de Verificação e Repressão aos Estudantes) cuja ação maior será nos Estados Unidos, França, Itália, Polônia, Hungria, Brasil e em nosso país” (Brandão, 1975, p. 87). Apenas um subterfúgio para tentar escapar à censura? Improvável, tendo em vista a insuficiência disso para despistar qualquer leitor minimamente atento. Desejo por estender a abrangência das críticas efetuadas a um universo maior, afinal, a situação descrita na obra – de modo exacerbado ou não – não era exclusivamente nacional? Talvez. Certo é que, diferentemente de em seu romance posterior, *Não verás país nenhum*, de 1981, em *Zero* não se delineia um universo distópico autônomo, localizado em outro espaço, tempo ou ambos¹⁹⁵. O romance, como se tratará adiante, está intimamente ligado ao presente e ao local de sua produção e, muito menos do que pretender-se uma fantasia futurista – como um ou outro trecho pode dar a impressão –, tem uma inequívoca intenção documental que a forma fragmentária, aparentemente desconexa, por vezes, dissimula, mas não nega, e uma explícita intenção de ser uma intervenção política, um projeto muito distinto do irônico “lavar as mãos” (por outros caminhos, também pleno de significados políticos) da obra analisada no capítulo anterior.

¹⁹⁴ Além de menções fidedignas ou levemente exageradas a aspectos do período repressivo no Brasil, há manchetes de jornais do período (“França no caminho da extrema direita. Manifestações estudantis reprimidas violentamente nos EUA. Negros morrem no Biafra” – Brandão, 1975, p. 47), referências a elementos da cultura pop da época (Raquel Welch, Beatles etc.).

¹⁹⁵ Antonio Hohfeldt comenta no ensaio “O verde violento o mundo” que *Zero* traz um “futuro quase contemporâneo” e *Não verás país nenhum*, “um futuro distante”. Para Hohfeldt, o flerte com um gênero tido como menor como a ficção científica, presente em ambas as obras, revela uma “estratégia de comunicabilidade” (Hohfeldt, 2001, p. 131).

II – Um pequeno *flashback*

Em outras declarações, Loyola destaca que *Zero*, de certa forma, representa um esforço por se contrapor à história oficial¹⁹⁶, construída e imposta pela classe detentora do poder, por meio da censura a vozes divergentes e da propaganda massiva de sua ideologia. Esse afã articula-se tanto a sua trajetória pessoal quanto com aspectos socioculturais das décadas de 1960 e 1970, por isso, observá-lo pode ser relevante para compreender alguns aspectos da obra em pauta.

Ignácio de Loyola Brandão (1936-), escritor natural de Araraquara, interior de São Paulo, radicou-se em São Paulo, capital, em 1956. Desde seu primeiro livro de contos, *Depois do sol*, de 1965, sua prosa narrativa caracterizou-se por trazer traços de realismo urbano, enfocando aspectos da vida da pequena e média burguesia paulistana, especialmente a vida de jovens estudantes, jornalistas, artistas ou aspirantes a sê-lo. Seu primeiro romance, *Bebel que a cidade comeu*, de 1968, por exemplo, narra em estilo neorrealista a vida de uma garota de origem humilde que deseja alcançar o estrelato como modelo e atriz, sendo consumida pela máquina capitalista que alimenta seus sonhos e dela se descarta logo que ela se torna substituível. A partir dessa premissa, o autor constrói um painel crítico da sociedade paulistana dos anos 1960, abordando tanto o vazio existencial da boêmia intelectual e artística quanto o conturbado ambiente sociopolítico dos primeiros anos após o Golpe de 1964 (fechamento de jornais, protestos estudantis, prisões arbitrárias etc.). Jornalista, Loyola integrou a célebre redação do jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, um jornal com uma proposta editorial e gráfica ousada para a época. Essa experiência na imprensa – da qual a passagem pela empresa de Wainer foi só um começo – é ficcionalizada em vários de seus textos, tanto na criação do alter ego Bernardo, personagem recorrente em suas primeiras obras, como no manancial de histórias que a profissão lhe permitia acesso e que são reelaboradas em suas ficções, por vezes sem muita transfiguração nessa passagem do real para o imaginário; o episódio verídico do fechamento do jornal *Última Hora*, por razões políticas, por exemplo, foi transposto para o universo ficcional do romance *Bebel* de um modo quase documental. Ou seja, o projeto estético de Loyola, desde seu nascimento, apresentou uma concepção da literatura como instrumento para descrever a realidade, inclusive a imediata dos fatos e eventos contemporâneos, de certo modo diluindo a fronteira entre jornalismo e ficção.

¹⁹⁶ “Daqui um tempo quando os historiadores forem olhar aqueles anos, vão pegar meus livros e de meus companheiros de geração para saber como se vivia aqui, como se agia aqui antes, durante e depois do golpe” (Brandão apud Vieira, V. L. S., 2011, p. 10).

Não afirma-se assim que o escritor não diferenciava essas esferas, caso contrário não haveria motivo sequer para transitar entre elas. O campo da literatura abre possibilidades de exploração muito distintas daquelas reservadas ao trabalho jornalístico que, preso ao circunstancial, está distante, inclusive, da reelaboração da experiência do relato histórico. Contudo, fica patente, inclusive na retomada em declarações de Loyola da reiterada imagem da escrita como um esforço de iluminar pontos escuros do mundo, criada (ou difundida) por Erico Verissimo¹⁹⁷, o fato do autor encarar sua escrita como uma missão, uma maneira de desvelar para o leitor aspectos obscuros da realidade.

Essa concepção representativa da escrita, longe de ser uma exclusividade de Loyola, foi predominante entre escritores brasileiros, especialmente durante os chamados Anos de Chumbo, em que as pressões corroboraram em reforçar um sentido de compromisso com a descrição crítica da realidade circundante que sempre foi um traço da prosa literária nacional¹⁹⁸. O próprio método de composição do romance *Zero* está intimamente relacionado com uma busca por responder a essa realidade e aos próprios empecilhos por ela impostos à livre circulação de pensamento. Segundo depoimentos dados por Loyola sobre o livro, a existência da censura¹⁹⁹ desempenhou um papel fundamental para a concepção da obra. Instituída oficialmente em 1971, mas atuante desde o início do Regime Militar, a censura aos meios de comunicação foi uma das grandes marcas do período ditatorial no Brasil. Algumas

¹⁹⁷ “[...] a melhor definição para tudo o que eu faço é uma frase do Erico Verissimo que dizia que o escritor deve acender uma luz sobre a vida que está diante dele e essa luz pode ser uma luz muito forte, mas se não tiver uma luz muito forte, acenda uma de duzentas velas ou de cem velas, ou de cinquenta velas, ou várias velas. Ou então, uma lanterna, ou em último caso que ele acenda pelo menos um fósforo [...] para iluminar um trecho da realidade [...]”. Então, isso que eu fiz com esses livros é acender uma lanterna em cima da realidade” (Brandão apud Vieira, V. L. S., 2011, p. 36).

¹⁹⁸ “Mais uma vez, confirmava-se a opção histórica da literatura pelo realismo, e, embora procurando novas formas, a prosa pós-golpe das décadas de 1960 e 1970 será marcada pela vocação política” (Schøllhammer, 2009, p. 24)

¹⁹⁹ Instrumento muito utilizado pelos regimes autoritários, mas não de uso exclusivo (os liberais ingleses o usaram e são célebres os processos movidos contra Flaubert e Baudelaire na pátria das repúblicas modernas), a palavra censura tem uma complexidade maior do que sua acepção atual permite entrever. Proveniente do termo censo, procedimento estatístico/organizacional empregado na Roma Antiga de Sêrvio Túlio, ela está ligada à ideia de “constituição sensível dessa população por meio de um parâmetro que a divide em classes e estipula o modo como estas se veem e são vistas” (Nodari, 2012, p. 24). A censura, relacionada a essa origem, pode ser considerada uma partilha do sensível, para utilizar a conceituação de Jacques Rancière, um controle político dos corpos (biopolítica) que constrói a face de uma sociedade, mais do que apenas um instrumento repressivo. O poder censório pode “atingir uma região que a lei não alcança” (Nodari, 2012, p. 49). Esse poder, que se vale de outras formas de atuação além da propriamente repressiva (propaganda ideológica, cooptação de artistas, visão patrimonialista da cultura etc.), segundo Nodari, foi importante para manter as coisas em seus lugares, por assim dizer, durante os anos 1960 e 1970, um período único “em que a ‘partilha do sensível’ existente foi ameaçada” (Nodari, 2012, p. 163) por diversos fatores (emergência da cultura popular, revolução sexual/comportamental, revitalização da artes, acirramento de disputas ideológicas e crise das ideologias etc.). A censura, assim, apresenta uma visão instrumental da arte. Para o poder censório, ela deve ter uma função “missionária e educadora” (Cesar, 1980, p. 14), apenas o conteúdo ideológico a ser transmitido é bastante distinto do proposto pelos partidários da arte engajada nas lutas por transformação da sociedade. Contudo, ambos desconsideram a especificidade da arte, sua autonomia e intransitividade.

publicações chegaram a fechar as portas devido à repressão, e muitas conviveram com censores dentro de suas redações, caso dos órgãos de imprensa em que trabalhava Ignácio de Loyola. O autor enfatiza em suas falas sobre o assunto como era imensa a quantidade de material vetado, pelos mais diversos motivos, levando à construção paulatina de uma visão deturpada do estado vigente da nação, reforçada pelo investimento massivo em propaganda oficial, ufanista e direcionada a caracterizar qualquer crítica ao Regime como uma ação contra o país (“Brasil, ame-o ou deixe-o”).

Loyola, escritor que tem um processo composicional pautado pela organização sistemática, baseado em pesquisa, arquivamento e seleção de materiais, como bem retratado por Cecília Almeida Salles em seu estudo *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”*²⁰⁰, guardou esse material proibido de circular e dele partiu para compor o romance inicialmente denominado “A inauguração da morte” (Lima; Bertoncini, 2008, n. p.), que viria a ser o futuro *Zero*, após oito anos de trabalho²⁰¹. Percebe-se, logo à primeira leitura, que a imensa maioria desse material foi reelaborado, não meramente transcrito, apesar de haver alguns trechos em que surgem em estado “bruto”, por assim dizer, notícias²⁰², relatos de torturas, assim como outros elementos não necessariamente censurados, mas também extraídos de discursos em circulação na sociedade (*slogans* publicitários, estatísticas, narrações de transmissões televisivas etc.)²⁰³. O projeto do livro, enfim, está umbilicalmente ligado à indignação do autor com a situação sociopolítica do país em geral e com a ação repressiva da censura, em particular, e visa, de certo modo, dar vazão –

²⁰⁰ Um trecho do conto “Ascensão ao mundo de Annuska”, do livro *Depois do sol* (1965), evidencia, ao descrever o cotidiano do alter ego de Loyola, o jornalista-escritor Bernardo, sua visão do fazer literário: “Corria do jornal à pensão, à noite, jantava, subia, apanhava livros e cadernos, até de madrugada. Levantava cedo; cursinho, entrou para a faculdade de filosofia. Andava com blocos pequenos e anotava fatos, conversas, tipos, atitudes, coisas acontecidas com ele e outros. Pois queria ser escritor e planejava um romance e tinha certeza de que literatura seria toda sua vida, escrever dia e noite, viver para escrever. Esboçava contos e continuamente redigia, sempre o vivido por ele mesmo, não confiando que a imaginação tivesse a capacidade de inventar seres e animá-los e penetrá-los, como se podia fazer somente através da observação de tudo que se passava ao redor” (Brandão, 1965, p. 97). Observe-se a profissão de fé no método de observação realista que está presente em toda a produção literária do autor.

²⁰¹ A primeira versão da obra, segundo o autor, tinha aproximadamente 800 páginas, o que serve como amostra do tamanho do *corpus* acumulado. O escritor Dorian Jorge de Andrade foi um leitor que auxiliou Loyola a “enxugar” sua narrativa.

²⁰² Por exemplo, a manchete em letras garrafais e maiúsculas “AMÉRICA DO SUL É UM FAR-WEST” (Loyola, 1975, p. 103) e a notícia que relata a classificação de um especialista do Instituto Hudson dos países da América Latina por grau de desenvolvimento são reais. Em setembro de 1970, realmente Robert Panero participou de conferência empresarial cujo tema era o futuro da América Latina, realizada no Copacabana Palace, como registra edição do *Correio da Manhã*, de 29 de agosto de 1970.

²⁰³ A estética de *Zero* liga-se, em grande medida, à eclosão da indústria cultural nos anos 1960 e 1970 no Brasil, estimulada, entre outros fatores, pelo investimento dos militares no setor (a Embratel foi criada em 1965, por exemplo), com fins estratégicos de consolidar a integração nacional e o domínio da narrativa sobre o país.

com o sentimento de urgência típico do período – às mensagens interditas em outro registro, até então, menos visado pelos órgãos censores, o literário.

Essa concepção “parajornalística” (Cosson, 2001, p. 17) da literatura não surgiu, exclusivamente, como consequência da existência da Ditadura Militar. Foi característico do período posterior à Segunda Guerra Mundial, o crescimento do número de escritores oriundos da mídia impressa ou que exerciam, paralelamente à atividade literária, alguma função profissionalmente em jornais e revistas, modificando-se uma configuração do perfil do literato brasileiro, anteriormente mais dependente financeiramente dos cargos ocupados na administração pública. Contudo, o que pode ser considerado típico dos anos 1970, principalmente, é uma escrita ficcional que, em muitos momentos, desejou cumprir o papel informativo que o jornalismo se via cerceado de realizar em sua integralidade²⁰⁴. O ponto culminante desse fenômeno pode ser identificado na aparição dos denominados romances-reportagens²⁰⁵, escritos por autores como José Louzeiro e Aguinaldo Silva²⁰⁶. Textos que, em geral, centravam-se em relatar a investigação de crimes ou descrever a trajetória de criminosos de destaque do período, aproveitando o ensejo para expor uma realidade brutal distante da propaganda de ordem e progresso do discurso oficial²⁰⁷, por vezes, pecavam pelo pouco apuro estético, como se a obtenção da finalidade comunicativa da obra bastasse ou, pior, como se para se obter essa comunicação com o público fosse necessário mesmo não enveredar por uma linguagem mais elaborada. Nessa prosa, nas palavras de Silviano Santiago, a ““intenção fundamental é desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real”” (Santiago apud Cosson, 2000, p. 17), uma

²⁰⁴ Não é o caso de se discutir se, na prática há essa possibilidade em qualquer época, afinal, mesmo sem a existência de uma ação censória do poder, há outros limitadores da livre expressão e muitos interesses envolvendo os órgãos de imprensa. Por integralidade, então, fica-se subentendido, o exercício da atividade dentro das condições “naturais” que, sabe-se, estão longe de serem perfeitas.

²⁰⁵ “A combinação simbiótica de um público ansioso por notícias confiáveis com jornalistas desejosos e capazes de oferecê-las através de um canal paralelo criou o romance-reportagem, uma alternativa viável, bem como um negócio de edição lucrativo” (Silverman, 2000, p. 37).

²⁰⁶ Louzeiro é o mais reconhecido autor desse subgênero de romance, famoso por livros como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *Aracelli, meu amor* (1976), censurado no mesmo ano, e *Infância dos mortos* (1977), romance em que se baseia o roteiro do filme *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco. Aguinaldo Silva, atualmente mais conhecido por sua teledramaturgia, também publicou romances policiais e romances-reportagens, inclusive teve uns de seus livros de contos, *Dez estórias imorais*, censurado em 1979, apesar de publicado originalmente em 1969. Outros autores também escreveram narrativas nessa linha. Carlos Heitor Cony publicou *O caso Lou*, em 1975 e Plínio Marcos, *Uma reportagem maldita* (Querô), no mesmo ano, por exemplo.

²⁰⁷ Como comenta Rildo Cosson (vide bibliografia), no romance-reportagem há um naturalismo com fins alegóricos, de certa forma, o fato em si, o noticiário policialesco levado para a literatura, não era o “alvo” dessas narrativas. Outro aspecto a se ressaltar nessa produção é a idealização do jornalismo. Nessas obras, em geral, o jornalista é visto como um herói, como se tivesse uma relação direta com a “verdade” e fosse o abnegado que roubaria o fogo dos deuses levando-o para o povo desinformado, uma mistificação que funcionava como compensação simbólica diante da perda efetiva de poder da esquerda pós-Golpe.

visão pragmática da escrita, em confronto com o regime estético da palavra literária²⁰⁸. Como ressalta Renato Franco, “a informação jornalística, assinala ainda Walter Benjamin, é oposta ao ato do narrador” (Franco, 1998, p. 32), caracterizado pela elaboração da experiência, subjacente ao papel de conselheiro, sábio, do narrador nas culturas tradicionais. Se, por um lado, *Zero* compartilha em seu projeto desse desejo por trazer à luz aspectos da realidade nacional ocultos, por outro lado, apresenta traços bastante distintos daqueles que caracterizam um romance-reportagem, tendo uma estrutura, inclusive, inovadora para a época no Brasil, como se comentará adiante.

Se a censura marcou a composição do romance, também esteve presente na trajetória de sua publicação e recepção. *Zero* não foi aceito por nenhuma editora nacional para as quais foi oferecido. Sua primeira edição ocorreu fora do país, na Itália, em março de 1974, após ser traduzido por Antonio Tabucchi, um caso raro na ficção brasileira²⁰⁹. Impossível afirmar que o conteúdo sociopolítico “subversivo” foi o único responsável pelas negativas dos editores brasileiros, as próprias exigências técnicas para a composição da obra podem ter sua parcela de “culpa” ou mesmo avaliações comerciais, tendo em vista que a narrativa se afasta, em parte, da estética dominante na prosa do período, contudo, não é uma hipótese a se descartar.

²⁰⁸ “A principal característica da função estética está em sua oposição à função pragmática” (Lima, 2003, p. 93). Há nessa concepção representativa a crença no acesso direto à realidade, semelhante à visão tradicional do conhecimento histórico, predominante antes de se dar “*a break in the marriage they (historiadores) suppose exist between words and things*” (Certeau, 1986, 202). O discurso histórico, anterior à revisão de seu estatuto promovida ao longo do século XX, responsável por ressaltar que ele é “mais um constructo do que um dado” (Culler, 1982, p. 148) como pretendia ser, apoiava-se na forma narrativa para criar a ilusão de “descortinarmos o curso integral da História” (Lima, 2007, p. 133). Para esse discurso, o aspecto elusivo, inconcluso, “deficiente”, enfim, a falta de referencialidade da palavra literária é perturbador. Essa palavra questiona os seus fundamentos: “Erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações. O signo tem um sentido sempre equívoco e implicado” (Deleuze, 1987, p. 91-91). Como comenta Luiz Costa Lima, essa desconfiança em relação à literatura é antiga: “a teoria clássica do poético partia do veto ao ficcional” (Lima, 2007, p. 39). A relação entre ficção e história, onde a segunda possui uma posição hierárquica superior, estabelece apenas uma nova forma de controle do ficcional, após o declínio da cosmologia cristã. No Realismo, por exemplo, o romance evita a fábula e se pretende História para “evitar o estigma do ficcional” (Lima, 2007, p. 122). Como apontou Balzac, o romance se quis “concorrente do censo civil”. Daí as críticas até ao “excesso de significante”, ao estilo, na escrita histórica de Michelet, visto como ameaça à objetividade científica. Esse controle não deve ser confundido com a censura: “O controle supõe domesticação, ajuste às normas da sociedade, e não se confunde com a censura. A compreensão dessa é fácil. A censura supõe uma legislação existente, que se aplica. O controle é bem mais sutil, é uma negação da política, pela qual se lamina o que não se proíbe” (Lima, 2007, p. 123). Diferentemente do discurso histórico, “o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve. Alimenta-se delas não para as reiterar, mas para constituir um outro espaço” (Lima, 2007, p. 418). Como afirma Certeau, “*la littérature est le discours théorique des procès historiques. Elle crée le non-lieu où les opérations effectives d’une société accident à une formalisation*” (Certeau, 1987, p. 108). No Brasil, essa situação agrava-se por outro fator de nossa formação sociocultural: “o ficcional é vetado mesmo porque ele exigiria uma resposta ativa do leitor, i.e., inquiridora de sua própria noção de identidade. Esta resposta ativa, portanto, é toda oposta de uma formação autoritária. Assim, indiretamente, então se vê como nosso autoritarismo, nosso conservadorismo infletem sobre o próprio caráter de nossa produção literária e crítica” (Lima apud Süsskind, 1984, p. 13).

²⁰⁹ Antes, apenas Jorge Amado tivera um livro publicado em língua estrangeira antes de em vernáculo, uma obra sobre Luís Carlos Prestes. Por sinal, *Zero* tem uma carreira internacional interessante, já tendo sido publicado em diversos idiomas.

Por sinal, o próprio editor italiano perguntou ao autor antes da publicação se ele não temia a repercussão do livro em sua terra natal. Em português, o romance foi editado em 1975 por uma empresa de porte modesto, a Editora Brasília. Essa publicação, contudo, não representou o fim dos percalços pelos quais passou a obra. Já transcorridos meses de seu lançamento, em 1976, *Zero* caiu nas malhas da censura federal.

A censura²¹⁰ da DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas)²¹¹, órgão responsável pela fiscalização e controle das artes e espetáculos, apresentava características e dinâmica distintas das encontradas no controle exercido sobre a imprensa. Mesmo entre as diferentes modalidades de artes e veículos de divulgação o rigor da avaliação podia ser distinto e, para uma mesma área, dependendo do período da Ditadura Militar, as regras variavam. Assim como os próprios governos militares não formaram juntos um monólito, apresentando o Regime Militar várias fases e correntes internas em conflito²¹², a atuação da repressão também foi multifacetada, o que não significa uma relativização de seu caráter eminentemente pernicioso.²¹³ É quase unânime nos estudos sobre a sua ação no campo cultural que os alvos preferenciais, as vítimas do controle mais rígido, foram as modalidades artísticas com maior penetração junto ao grande público: a música popular, o cinema e – em menor grau e mais por sua íntima ligação com a intelectualidade de esquerda e com os movimentos estudantis do que por sua popularidade – o teatro²¹⁴. A literatura, em um país

²¹⁰ Durante os primeiros anos da Ditadura Militar, a censura à cultura existia de um modo difuso, sendo exercida com bases em leis preexistentes, algumas datando do Estado Novo de Vargas, movida por ações individuais de caudilhos de menor ou maior destaque na estrutura do poder. Como aponta Alexandre Stephanou: “Legalmente, a censura era jurisdição do Departamento de Polícia Federal: na prática, todos os órgãos militares de segurança se achavam no direito de proibir (...) diferentes autoridades, dos mais altos postos ao simples funcionário público, buscavam vetar produções culturais ou artísticas” (Stephanou apud Reimão, 2011, p. 16). Por vezes, a implicância de um policial com a cor vermelha da capa de um livro, era suficiente para sua apreensão. Esse amadorismo caótico inicial das ações dos gorilas do poder foi fartamente ironizado por Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) nas crônicas de *FEBEAPÁ* (O Festival de Besteiras que Assola o País). Apenas após o AI-5, houve um esforço maior por sistematizar e centralizar a censura à imprensa e também às manifestações culturais. O Decreto-Lei Nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, é o maior marco desse processo.

²¹¹ O Decreto Nº 70.665, de 2 de junho de 1972, criou a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal (DPF). A DCDP, com sede em Brasília, possuía ramificações em todo o país, por meio dos Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDP). O término da censura prévia às diversões públicas ocorreu em 1979. A DCDP foi desativada no ano de 1988, com a promulgação da nova Constituição de 1988 que pôs fim à censura no Estado brasileiro.

²¹² Seja em estudos mais antigos como os de Carlos Chagas sobre a sucessão de Costa e Silva como na série de livros de Elio Gaspari sobre a Ditadura Militar, vê-se que as disputas internas entre as correntes “moderadas” e a “linha dura” dentro dos quartéis sempre esteve atuante durante os 21 anos de duração do autoritarismo no Brasil.

²¹³ A própria falta de critérios ajudou a criar o fantasma da censura, um clima de intranquilidade generalizado, refletido no fenômeno de difícil mensuração da autocensura, o “Fleury imaginário” (Pereira, 2012, p. 99) que pairou nas mentes de produtores culturais do período.

²¹⁴ No campo específico do entretenimento, a televisão também foi bastante vigiada, mas, por sua “autoadequação” à ideologia dominante, à “censura interna” das grandes redes de telecomunicações, concessões públicas pouco interessadas em desagradar o poder, raramente dava muito trabalho à censura, apesar de haver algumas exceções emblemáticas como o caso da proibição da novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, baseada na peça teatral igualmente vetada *O berço do herói* (1963), em 1975.

então com taxas exorbitantes de analfabetismo, não recebeu, por muito tempo, atenção especial dos censores. O próprio mecanismo de vigilância era distinto do vigente em outros setores de atividade artística. Se para lançar um álbum musical, estrear um filme, uma peça teatral, havia a necessidade de submeter a obra à censura prévia, no caso dos livros, a obra só era analisada após denúncia encaminhada à Divisão de Censura e Diversões Públicas²¹⁵. Mesmo assim, muitos livros tiveram sua circulação vetada durante a Ditadura Militar, segundo levantamento de Deonísio da Silva, em *Nos Bastidores da Censura*, 430 ao todo, incluindo obras de autores estrangeiros e dos mais diversos gêneros. Contudo, dessas obras apenas 10 nacionais são tidas como literárias. Em geral, a censura recaía sobre textos considerados eróticos ou pornográficos (60 livros nacionais do tipo foram interditos), como os publicados pela autora recordista em vetos, Cassandra Rios, e por Adelaide Carraro, em um controle de teor moral que, de certo modo, foi equivocadamente tolerado pela *intelligentsia* brasileira da época²¹⁶. Muitos textos literários com alto teor contestatório ao Regime não sofreram nenhuma perseguição²¹⁷, mesmo no auge do período repressivo, os anos do governo Médici. Aparentemente, o raciocínio por trás dessa “liberalidade” era o de que a censura traria mais repercussão para a obra (e sua crítica) do que a própria publicação. Paradoxalmente, os casos mais emblemáticos de censura a obras literárias ocorreram justamente no começo do

²¹⁵ Em parte devido a pressão pública, encabeçada pela ABI, OAB, ABL e nomes como Jorge Amado e Erico Verissimo e em parte pela própria inviabilidade técnica de analisar toda às publicações impressas a serem publicadas (só em 1971, mais de 9000), na prática, a censura para livro funcionava dessa forma. Mas, algumas editoras, por via das dúvidas, enviavam exemplares para análise prévia.

²¹⁶ O primeiro manifesto contra a censura a livros ocorreu apenas em 1977, por causa dos casos de Loyola e Fonseca. Rodolfo Rorato Londero em “Intelectuais envergonhados” (vide bibliografia) critica o silêncio da classe artística e intelectual diante da censura aos romances eróticos/pornográficos populares. Essa subjacente aceitação da censura moral está presente mesmo em trechos do processo em prol da liberação de *Feliz Ano Novo*, na ênfase no fato de que a violência, o sexo, a obscenidade da obra tinha justificativa estética, como se fosse justo censurá-la, caso não tivesse. Como destaca Douglas Attila Marcelino (vide bibliografia), quanto maior o grau de elaboração estética de uma obra, menor era a chance dela ser alvo de censura. A falsa dicotomia entre censura moral e censura política – que, por sinal, em “estado puro” atingiu poucas obras literárias, com destaque para “Em câmera lenta”, de Renato Tapajós, que, por sua “apologia do terrorismo, da subversão e da guerrilha”, nos dizeres do delegado Fleury, também passou alguns meses encarcerado – não observa que “ela (censura) age sobre um campo estético-moral que é essencial ao campo político, que pode sempre contagiá-lo” (Nodari, 2013, p. 61). Por vezes, como mostra o caso do cerco aos tropicalistas Gil e Caetano, incomodava menos ao sistema um texto visivelmente de teor político contestatório, mas que dificilmente sairia do círculo restrito dos já “convertidos”, do que uma obra ambígua atraente, com potencial de perturbar as certezas do grande público. Ideólogos da Lei de Segurança Nacional estavam atentos ao que consideravam métodos “psicopolíticos” da nova esquerda “perverter e alienar a personalidade dos indivíduos” (tenente-coronel Carlos de Oliveira apud Reimão, 2011, p. 41) e desacreditar as instituições.

²¹⁷ Romances como *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, *Cidade calabouço*, de Rui Mourão, *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, *A festa*, de Ivan Ângelo e tantos outros, críticos a aspectos da Ditadura Militar ou a sua existência como um todo, não sofreram nenhuma restrição de publicação, divulgação ou circulação. Em *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind questiona a sobrevalorização do papel da censura, o perigo de usá-la como parâmetro para compreender a produção literária do período, quando houve multiplicidade de táticas repressivas. Retomando declaração do poeta Geraldo Carneiro, critica inclusive o fato de produtores culturais a terem elegido como “musa inspiradora” (Süssekind, 1985, 18), como principal interlocutora, prejudicando o contanto deles com a realidade.

processo de distensão política denominado Abertura – entre 1975 e 1978, 266 livros foram censurados²¹⁸ –, são eles: a proibição de *Zero* e de *Feliz Ano Novo*. Tanto o romance de Loyola quanto a reunião de contos de Fonseca foram impedidos de circular sob a alegação – falsa ou parcial – de que ofendiam à moral e não por motivos de ordem política. A ação da censura, na prática, no caso específico de Loyola, foi pouco efetiva. Além de não recolher os exemplares que já estavam nas livrarias, a obra, há algum tempo no mercado, pôde ser fartamente fotocopiada e distribuída de modo informal para atender o interesse despertado no público, especialmente estudantil, por conta de sua proibição. Em 1976, mesmo ano em que foi decretada a censura à obra, surgiu a cereja no bolo da incoerência do Regime nesses assuntos: o romance foi premiado por um órgão governamental (Fundação Cultural de Brasília) como melhor romance de 1975 (Vieira, V. L. S., 2011, p. 52). A censura a *Zero* caiu em 1979, tão arbitrariamente quanto surgiu (nem o texto nem a ideologia dos militares haviam se alterado para justificar a mudança de postura).

III - Um romance emblemático?

Com certeza, das obras analisadas nesta pesquisa, *Zero* é a que mais se destacou no campo literário brasileiro, tanto por ocasião de seu lançamento, em termos de receptividade do público leitor, quanto na fortuna crítica sobre a literatura produzida durante a Ditadura Militar. Se, por um lado, o episódio de seu veto teve parcela de responsabilidade por esse destaque, por outro, há que se pensar em quais os traços inerentes ao romance que o permitiram obter tal relevância.

Zero, em alguns aspectos, atende ao horizonte de expectativa de criadores e consumidores de prosa ficcional em meados dos anos 1970. Apesar de ter sua concepção inicial localizada no momento pós-Golpe de 1964, fase de reavaliações críticas das esquerdas, de perplexidade e desencanto, a denominada, por Renato Franco, cultura da derrota, presente em romances como *Os novos* (1971), de Luiz Vilela, ou *Bar Don Juan* (1971), de Antônio

²¹⁸ O recrudescimento ocorre justamente em um momento em que a linha dura começa a se sentir ameaçada e revela, em conjunto com outros fatores como a batalha para frustrar as Diretas Já, o desejo de militares e apoiadores civis por manter em suas mãos as rédeas da “transição democrática”, algo que teve seu auge no esforço para barrar as diretas. Há uma histórica dificuldade de se ter grandes rupturas na configuração do poder (político, econômico, cultural) no Brasil. No caso em pauta, o processo de distensão orquestrado pelo regime visou instaurar uma república “semiautoritária” ou “semidemocrática” (Araújo, 2013, p. 354) que, de certa forma, manteria no poder a defesa dos mesmos interesses (e até das mesmas pessoas, algumas ainda hoje circulando por Brasília ou pelas páginas de política/polícia dos jornais brasileiros) que sustentaram a Ditadura Militar. Repete-se, de certo modo, a lógica da anedota da substituição das placas da Confeitaria do Império/da República, narrada por Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, sem desmerecer alguns inequívocos ganhos advindos com a queda do regime autoritário e com a emergência de novas forças políticas com a redemocratização.

Callado, por exemplo, a obra de Loyola se desprende, em certa medida²¹⁹, da reflexão autofágica sobre os dilemas do engajamento intelectual para desenvolver um enredo em que predomina um tom mais agressivo, uma postura de denúncia e combate, ao gosto do momento em que se começava a articular uma oposição mais firme ao poder vigente²²⁰ diante de seu enfraquecimento, em parte resultante do fim do “milagre econômico”, um dos pilares de sustentação do autoritarismo em sua fase áurea, os anos Médici.

O romance de Loyola, apesar das diferenças estruturais que serão comentadas adiante, se enquadra em uma das grandes correntes da literatura da época, segunda Flora Süssekind (1985), a “literatura verdade”. Uma intenção comum de documentar, testemunhar, denunciar a realidade nacional, vista como criminosamente e escandalosamente maquiada e escondida da população, alimentou projetos estéticos de autores bem distintos como João Antônio, Rubem Fonseca, José Louzeiro, Renato Tapajós e, até mesmo, adentrou obras de escritores já consagrados como Erico Verissimo e Lygia Fagundes Telles. Se a “primazia da concepção documentalista” (Lima, 2007, p. 422) sempre foi uma marca da literatura brasileira, aliada a uma visão missionária sobre seu papel na construção da identidade nacional²²¹, em geral, essa tendência, esse “desejo muito forte de voltar à literatura mimética” (Arrigucci et alli, 1979, p. 1), costuma recrudescer em momentos de crise, em que o intelectual sente o peso da cobrança por uma participação (ou tentativa de) mais enfática nos dilemas vividos pelo país. Nos anos 1970, houve a revigoração desse impulso naturalista da prosa ficcional brasileira, com os escritores em peso optando por aderir a essa ênfase no caráter documental do texto literário, muitas vezes em detrimento do próprio aspecto ficcional, fabular e, não raro, apresentando um desejo ingênuo por “apagar” a linguagem, torná-la “linguagem-só-transparência” (Süssekind, 1984, p. 34), mero instrumento. Nesse período, em consonância com críticas no plano acadêmico às correntes estruturalistas²²², se desenvolveu uma ojeriza à experimentação formal, à exploração de novas possibilidades narrativas, isolando no campo literário experimentos ousados como a prosa poética de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, a complexa estrutura do romance *Avalovara*, de Osman Lins, influenciada pelo *nouveau roman*,

²¹⁹ Esse elemento também se encontra no romance, mas sem ocupar o proscênio como nas obras citadas.

²²⁰ Em 1974, o MDB, por exemplo, venceu a eleição do Senado, demonstrando “a perda gradativa da iniciativa política do regime” (Araújo, 2013, p. 358).

²²¹ “Descobrir e redescobrir o Brasil – essa a função do romance brasileiro desde sua origem” (Dalcastagnè, 1996, p. 19). Costa Lima ressalta que o nacionalismo foi e continua sendo “o meio de emprestar-se uma utilidade ao veto ao ficcional” (Lima, 2007, 164). O estigma ao ficcional e a tradição antirreflexiva da literatura brasileira se manifestaram até na resistência da crítica à obra de seu maior vulto, Machado de Assis, exigindo-se do escritor nacional uma ligação muito imediata com a realidade dos fatos e dos sentimentos.

²²² O irônico texto “19 princípios para crítica literária”, de Roberto Schwarz, é um exemplar célebre da resistência, principalmente da crítica marxista, à voga estruturalista nos departamentos de humanidades das academias nos anos 1970.

ou a experiência de linguagem de um *Catatau*, de Paulo Leminski. Em paralelo à ingênua crença na expressão direta da experiência de vida cultivada por parte dos poetas da denominada Poesia Marginal²²³, mas vinculada a mais motivações políticas do que existenciais – apesar das duas coisas não se oporem necessariamente na contracultura –, os prosadores do período almejavam também uma comunicação (quase) direta com o referente e com o público, desejo que encontrou sua expressão principal, como comentado anteriormente, no advento do romance-reportagem, mas que ultrapassou esse formato específico e se fez presente, por exemplo, na literatura de testemunho, recuperando experiências traumáticas como a da guerrilha e da repressão, como a que se encontra em muitos livros lançados no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980 (*Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, *Com licença, eu vou à luta*, de Eliane Maciel etc.). Essa equação perversa mostra que, subjacente à ideia de tornar a literatura mais ativa, participante, menos isolada e, talvez, inofensiva, seguia-se a noção de que ela precisava se “desliteralizar”, se tornar mais próxima de outros tipos de escrita: jornalística, histórica, memorialista etc., caso desejasse exercer algum papel no mundo²²⁴. Isso propõe à reflexão se a crença na inutilidade da palavra literária era realmente apenas compartilhada pelos membros da burguesia e dos altos círculos do poder ou se era também acalentada inconscientemente por seus próprios produtores²²⁵.

O romance de Loyola não se encaixa plenamente nessa corrente, apesar de ter sido concebido como uma denúncia e possuir inegável intenção documental. Loyola nunca foi propriamente um militante político; apesar de em sua obra ecoar discursos típicos da esquerda nacional desenvolvimentista dos anos 1960/1970 (anti-imperialismo, crítica à alienação etc.) e de se opor frontalmente ao autoritarismo em vigor, percebe-se pela própria configuração do protagonista da narrativa – José, um ser com trajetória errática, movido por uma revolta niilista e anárquica, resistente à ideia de colocá-la a serviço de uma luta coletiva e direcionada –, pontos de dissenso com o discurso engajado típico. Na construção da narrativa também se percebe a diferença dela em relação, por exemplo, à linguagem de fácil consumo dos

²²³ Autran Dourado comentava que nos anos 1970 vivia-se o “mito brasileiro do escritor ignorante” (Dourado apud Marcelino, 2006, p. 121). Por outro lado, sem refutar totalmente às críticas à ilusão de espontaneidade cultivada por alguns poetas marginais, Cacaso (Antônio Carlos de Brito) ressaltava o “valor tático” da “desqualificação da arte” na poesia do período (Cacaso apud Lucius, 2010, p. 27).

²²⁴ Para Sússekind, é preciso “reavaliar o rendimento estético-ideológico de muitos dos textos tidos como ‘críticos’ ou ‘de denúncia’ à época” (Sússekind, 1985, p. 27). A crítica destaca a falta de criatividade nas respostas à situação vigente, especialmente à censura, e o cerceamento à liberdade criativa, a quase “patrulha ideológica”, que a urgência por engajar-se na luta contra o regime trouxe aos produtores de cultura de então.

²²⁵ Alexandre Nodari (vide bibliografia) comenta que os militares pareciam acreditar, às vezes, mais no poder das palavras do que muitos artistas.

romances-reportagem que, por vezes, fascinavam menos por sua crítica ao estado em que se encontrava a sociedade do que pelo apelo ao sensacionalismo do relato de cenas de violência e sexo. *Zero* também é permeado por maciças doses desses elementos, mas seu brutalismo²²⁶, seu realismo feroz, suas doses maciças de naturalismo são mediatizados pela elaboração de um universo absurdo que, se não é independente, autônomo, é suficientemente distinto – pelo exagero – de um registro fiel do cotidiano imediato para colocar sua leitura em chave alegórica.

A alegoria não era um procedimento estranho aos artistas durante os Anos de Chumbo. Malcolm Silverman, autor do já citado compêndio sobre a literatura do período, *Protesto e novo romance brasileiro*, comenta que muitas obras dos anos 1970 enveredaram pelo caminho da transfiguração do referencial em narrativas com enredos insólitos, absurdos, surrealistas²²⁷. O brasilianista classifica *Zero* na categoria “romance de sátira surrealista”, segundo sua conceituação, categoria que engloba obras que criticam hiperbolicamente a realidade sociopolítica e, para isso, se valem de recursos como mosaicos anedóticos, imprecisões cronológicas, zoomorfia e futurismo. Um exemplo clássico e pioneiro dessa tendência alegórica nas letras nacionais foi o romance *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo; autores como José J. Veiga e Rui Mourão exploraram essa vereda aberta, apresentando em seus romances enredos aparentemente desconectados dos acontecimentos sociopolíticos contemporâneos mas que a eles remetiam de modo indireto, o que era facilmente perceptível para qualquer leitor. Tática muito recorrente na música popular da época (vide as letras de algumas canções de Chico Buarque) e mesmo no cinema (*Brasil ano 2000*, *Pindorama*), por vezes substituíam-se o cenário fantasioso ou futurista por um realista, mas situado no passado. Em um conto como “Achado”, de *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, em uma peça como *Calabar: elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, ou em um filme como *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, o relato histórico, a recuperação

²²⁶ Conceito concebido por Alfredo Bosi, em 1975, em *O conto brasileiro contemporâneo*, ao tratar dos contos de Rubem Fonseca, caracteriza uma vertente feroz do realismo (Candido) que se alimenta do cotidiano violento dos grandes centros urbanos brasileiros.

²²⁷ Jaime Ginzburg, em “Memória da Ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo”, postula, de acordo com a linha argumentativa da teoria crítica, uma possível explicação para o fenômeno do surgimento de tais narrativas afastadas, aparentemente, do registro realista: “A escolha por uma concepção tradicional de mimese (cf. Aristóteles, 1987, p. 208) implica a organização formal do material exposto. Ele deve estar unificado, articulado em tempo e espaço, permitindo sua inteligibilidade. Uma representação da ditadura, no sentido mimético, pressupõe seu entendimento. Uma compreensão realista da ditadura levaria ao reconhecimento de uma imagem delimitada e compreendida. O leitor observaria na obra contornos de uma percepção cujos fundamentos conhece. Contrariamente, uma ruptura com a tradição mimética poderia privilegiar uma estética voltada ao choque. Nesse caso, o objetivo não é que o leitor reconheça um universo anteriormente conhecido, mas que ele faça um esforço no sentido de relativizar seu conhecimento prévio, renunciar a seus pressupostos e encontrar na arte um percurso inovador de reflexão sobre o assunto abordado” (Ginzburg, 2012, p. 434).

do passado colonial servia como meio enviesado, alegórico, de criticar ou refletir sobre o momento presente. Apesar de ser tradicional relacionar repressão e alegoria (“A censura é a mãe da metáfora” – J. L. Borges), reportar apenas à existência da repressão oficial aos conteúdos “subversivos” ou a de uma autocensura introjetada pelos artistas, devido ao contexto claustrofóbico dominante, a vaga por esse tipo de registro nos anos 1970²²⁸ parece uma solução fácil e, portanto, suspeita.

Primeiramente, é importante se pensar sobre o tipo de alegoria de que se está tratando quando se aborda essa parcela da produção narrativa da década de 1970. A alegoria – palavra proveniente do “verbo grego *‘állegorein’* (*allós* quer dizer outro; *agourein*, falar) significa tanto ‘falar alegoricamente’, quanto ‘interpretar alegoricamente’” (Borges, 2012, p. 10) – é uma figura de linguagem que, em linhas gerais, se caracteriza por uma coisa ser dita por meio de outra, em um processo substitutivo. Contudo, reduzi-la a tal função pragmática é desfibrá-la de suas potencialidades estéticas.

O alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo ‘isso significa aquilo’, o isso, ou seja, a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo. Se, entretanto, essa curva se torna a única, persistirá a significação com o apagamento de sua fonte. Para se manter, a alegoria precisa ser plural (Lima apud Dalcastagné, 1996, p. 81).

Procedimento artístico que teve seu apogeu no período barroco, caiu em desgraça em seguida, especialmente a partir do Romantismo, quando começou a ser visto como artificioso, pois a ligação entre palavras e coisas se dava de modo convencional²²⁹, em oposição ao valorizado símbolo, o modo tido como ideal de se chegar ao universal pelo particular²³⁰, expressar conceitos em vez de comunicar ideias (Schopenhauer). Sendo assim, a alegoria era considerada um jogo retórico em que a imagem construída se limitava a ser um instrumento para transmitir um conceito preexistente e independente dela, conceito, por vezes, facilmente identificável, em outros momentos oculto em camadas de significação, de difícil acesso,

²²⁸ Segundo Silviano Santiago, a primeira resposta da literatura à Ditadura Militar foi uma “prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intricado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil, tanto a estrutura ditatorial centrada em Brasília como microestruturas, que reproduzem no cotidiano o autoritarismo do poder central” (Santiago, 1989, p. 33).

²²⁹ Yeats: “alegoria é uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação” (Yeats apud Benjamin, 1984, p. 184)

²³⁰ “Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde” (Goethe apud Benjamin, 1984, p. 183).

hermético²³¹. Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* contesta essa oposição clássica ao enxergar na alegoria um procedimento intimamente ligado à percepção do homem da Contrarreforma da sua relação com o mundo, um sujeito enraizado no solo histórico. A ausência de transcendência da vida terrena²³², o divórcio entre as ações humanas e o plano espiritual, é lida como uma condenação do homem à História, essa concebida como sucessão de catástrofes desprovida de finalidade, ao contrário do símbolo, instante místico de unidade eterna. Todos os eventos da existência humana (coletiva e individual) representariam ruínas, a condenação desse mundo, a ser redimido, apenas, pela morte, por sua negação. Desse modo, menos do que substituir um conceito, a alegoria propunha o rompimento com o plano terreno ao colocar todos os eventos diante de uma perspectiva a-histórica, onde então as ações humanas passariam a ter sentido: “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os termos fortes da alegoria” (Benjamin, 1984, p. 246). Essa visão da alegoria destaca menos o processo de substituição e destaca sua ambiguidade: “a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria” (Benjamin, 1984, p. 205).

Retomada por artistas de vanguarda como no Expressionismo alemão e no Surrealismo francês, o caráter instrumental da alegoria, sua visão de que só é um suporte para transmitir conteúdos, sofre novo baque. Apesar de continuar a ser vista como um procedimento menor, vide a querela do programático Lukács contra Kafka e Beckett em defesa do realismo crítico (quando não socialista)²³³, algumas dessas narrativas, se apropriando do procedimento alegórico, se abrem para significados múltiplos, o falar outro já não se coloca no singular mais. Esse revigoramento da alegoria nas poéticas modernas pode estar relacionado à crise da representação, à descrença na capacidade do modelo explicativo lógico-causal e totalizante do realismo/naturalismo dar conta da multifacetada e paradoxal experiência de vida no capitalismo tardio²³⁴.

²³¹ João Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, destaca que o entendimento do conceito depende se ele está relacionado à escrita ou à leitura, se é a construção de uma prática discursiva (artifício retórico) ou um procedimento de interpretação exegética do leitor.

²³² Não significa a falta de crença na existência do plano divino, o que ocorre é a concepção de que não há qualquer relação dele com o plano terreno. Nada que o homem fizesse entre os homens teria qualquer relação com essa outra esfera.

²³³ Lukács considerava que a essência da alegoria é “a aniquilação da realidade imediata, da realidade sensível” (Lukács apud Borges, 2012, p. 19), relacionando o procedimento a uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno. Para o teórico húngaro, a alegoria não possui uma referencialidade objetiva e, por isso, pode significar qualquer coisa, ou seja, não pode exercer uma crítica ao mundo por não ter “conexões efetivas e reais com este” (Borges, 2012, p. 52).

²³⁴ Walter Benjamin, que enxergava parentesco entre o drama barroco alemão e o expressionismo, relaciona a emergência da alegoria com um momento de decadência, catástrofe, ruína.

A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas – e daí a alegoria. Mas há uma coisa mais grave, mais profunda, e é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade, a visão da abrangência. A alegoria é a forma alusiva do fragmentário. Esse é o ponto (Arrigucci Jr. et alli, 1979, p. 28).

Retornando ao Brasil dos anos 1970, há que se pensar em que medida as narrativas com teor alegórico de então se ligam a uma tradição crítica ao modelo de representação realista, com a abertura e a multiplicidade de interpretações, ou se se erigem em simples camuflagens para uma voz monocórdica²³⁵, para um discurso que poderia vir igualmente a público em registro direto sem muito prejuízo de sentido e que “deixam deliberadamente pouco espaço para a imaginação do leitor” (Silverman, 2000, p. 350)²³⁶. A crítica literária que se debruçou sobre os romances desse período costuma ter uma avaliação bastante negativa a respeito das obras que enveredaram por essa vertente no Brasil. Por exemplo, João Luiz Lafetá comenta o “malogro” (Arrigucci Jr. et alli, 1979, p. 32) de romances de Paulo Francis, Antônio Callado e Ivan Ângelo que adotaram o registro alegórico. Observa-se que alguns desses textos ficaram extremamente datados, totalmente dependentes do conhecimento do referente social e histórico a que aludem para a obtenção do efeito de sentido almejado. É possível inferir que esse problema está na difícil conjunção de um impulso realista de fundo com o registro alegórico. Como comenta Davi Arrigucci Jr.:

Não creio que o fato de ser alegórico condene qualquer arte. O que eu noto é o seguinte: no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático. Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica. A não ser passagens alegóricas. Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo (Arrigucci et alli, 1979, p. 34).

Nesta pesquisa não se almeja avaliar a pertinência ou não desse juízo como um todo, mas pode-se refletir sobre o aspecto alegórico e sua função no romance em pauta neste capítulo, *Zero*.

²³⁵ Comentando o uso da alegoria nos autos de José de Anchieta, Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, ressalta seu aspecto de palavra do poder, ferramenta de aculturação: “uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários que o agente aculturador se propusera inculcar. [...] Mais do que um simples ‘outro discurso’ [...], a alegoria é o discurso do outro, daquele outro que fala e nos cala [...]. A alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para massas criadas pelos intelectuais orgânicos da aculturação” (Bosi, 1992, p. 81).

²³⁶ Resgatando a visão benjaminiana da alegoria como redenção em um tempo catastrófico, em ruínas, de uma história suspensa, Idelber Avelar relaciona a emergência da alegoria na prosa latino-americana a uma expressão estética da desesperança, uma estética da derrota política, uma espécie de trabalho de luto diante de uma situação traumática: “*se sostiene que el giro hacia la alegoría equivale a una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la imposibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la productividad de lo literario, en fin, de su objeto de representación en cuanto objeto perdido*” (Avelar, s.d., p. 13), “*alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar*” (Ibidem, p. 151).

Zero, visto em sua totalidade e não no detalhe de alguns episódios, não é uma alegoria²³⁷. Como comentado anteriormente, seu universo não é exatamente outro lugar ou outro tempo, assim como os fatos narrados, apesar de aberrantes, e, com frequência, absurdos, não são essencialmente inverídicos, pelo contrário, muitos são fidedignos à realidade contemporânea a sua publicação, alguns literalmente extraídos dela; não é culpa do autor se essa realidade foi (é?) em si inusitada e violentamente inverossímil, se “o beco sem saída não constitui mais/mera figura de retórica”²³⁸. O Brasil, assim como quase todos os países da América Latina, viveu anos de distopia orwelliana, com uma sociedade vigiada, manipulada e regrada por uma burocracia sem brechas, sem a contrapartida da revolução tecnológica do futuro imaginado para os países desenvolvidos. Contudo, alguns elementos explicitamente “irreais”²³⁹, para não dizer surreais, como a odisseia de Carlos Lopes, o menino que toca música pela barriga ou as aberrações que povoam o Boqueirão²⁴⁰, assim como o tratamento histriônico dado a aspectos da realidade imediata (por exemplo, os decretos promulgados pelo governo autoritário são absurdos como um decálogo para mulheres²⁴¹, mas remetem a atos grotescos semelhantes do governo civil-militar brasileiro²⁴²), encaminham o leitor a uma interpretação alegórica da narrativa. O próprio *incipit* anunciando um local fictício e um tempo futuro sugere ao leitor a possibilidade dessa leitura²⁴³. Em corroboração à crítica

²³⁷ Marcos Hidemi de Lima afirma que *Zero* é “uma alegoria intencionalmente maldisfarçada do Brasil das décadas de 1960 e 1970” (Lima, 2012, p. 87).

²³⁸ Menção ao poema “Arenga da Agonia”, de Waly Salomão.

²³⁹ Tudo é irreal dentro de um romance, até uma notícia verdadeira, devido a capacidade da palavra literária empreender uma desterritorialização semântica: “Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la” (Iser, 1996, p. 11).

²⁴⁰ Região que se torna aos poucos uma grande atração com a exposição de homens que passam meses sem beber água ou são bolas rolantes, têm os pés grudados na cabeça e podem ser usados como pneus para caminhões.

²⁴¹ O decálogo aprovado pelo governo contém as seguintes regras: abaixar a saia, fechar os decotes, encompridar as mangas, não sair de casa, não participar de divertimentos profanos, não dançar danças eróticas, não frequentar piscinas, aprender a tocar piano, a bordar, costurar e cozinhar, aprender a cuidar de crianças e ser piedosa (Brandão, 1975, p. 217).

²⁴² Os casos são abundantes em 21 anos de duração do regime repressivo, por exemplo, há absurdos flagrantes em censuras de letras de canções. Em 1973, a letra da canção “Tiro ao Álvaro”, de Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles, já amplamente conhecida foi vetada ao ser proposta regravação apenas com a seguinte justificativa: “A falta de gosto impede a liberação da letra”. Isso sem contar a tentativa da censura de ser coautora de clássicos da música popular como “Samba do Arnesto”, propondo mudanças na letra. No âmbito do jornalismo, chegou-se ao ponto de até uma declaração de um político governista, Filinto Müller, de que não havia censura no Brasil ser censurada.

²⁴³ Esse universo assemelhado ao da ficção científica propõe a reflexão sobre a relação desse gênero com a alegoria. A criação de mundos paralelos na literatura especulativa, fantasiosos, futuristas, muitas vezes é tida como uma estratégia para questionar indiretamente o mundo contemporâneo à escrita da obra. Contudo, há que se evitar uma relação esquemática entre ficção científica (ou a criação de mundos paralelos em geral, como ocorria muito antes do advento no final do século XIX desse gênero específico, como em *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, ou em obras mais próximas da atualidade mas também que não são ficção científica como *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino) e alegoria. Nem todas obras do gênero têm como objetivo a representação camuflada do tempo presente. Se tal visão se adequa a textos como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, que

recorrente à alegoria, há que se anotar que algumas das transfigurações do referente são bastante óbvias no romance e pode-se pensar mesmo que desnecessárias como a nomeação de um grupo de oposição como Comuns e o de seu líder como Gê. Nem um hipotético receio de censura (hipotético porque há fartura de outros elementos na obra que poderiam “justificar” a censura moral e/ou política) explica essas escolhas óbvias que nenhum leitor por mais desatento que fosse deixaria de perceber a que substituem. Então, *Zero* seria um caso de alegoria cifrada²⁴⁴, mero simulacro de um discurso de denúncia que, em outra situação, poderia ser expresso de modo direto? Ou se aproximaria mais da alegoria enigmática, plurivalente, irresoluta, “em que a tensão entre o sentido claro e o dado absurdo permanece a desafiar o intérprete” (Xavier, 1993, p. 11)²⁴⁵? Dar uma resposta peremptória a esse questionamento não parece ser o caminho mais adequado. Acredita-se nesta análise que a observação das particularidades construtivas dessa obra, algumas que a distanciam dos padrões da produção ficcional corrente no período, pode auxiliar a entender como ela conseguiu ir além da mera função panfletária e, assim, destacar-se no panorama literário, mesmo tendo tantos pontos em comum com as tendências estéticas e ideológicas dominantes na época.

Parte 2 – O flerte com a modernidade

I – Fragmentação e linearidade

Logo nas primeiras leituras críticas de *Zero*, um aspecto destacado foi a (des)organização da narrativa escrita por Ignácio de Loyola Brandão. Silviano Santiago, em *Nas malhas da letra*, comenta a “anarquia formal” (Santiago, 1989, p. 29) do romance; Renato Franco, em *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, o considera um “romance de desestruturação” (Franco, 1998, p. 122); Pedro Mandagará Ribeiro, em *1975: o dispositivo engajamento*, afirma que *Zero* é um romance experimental; Tânia Pellegrini destaca seu

remete no delinear de sua distopia futurista inequivocamente aos totalitarismos do século XX, especialmente ao pesadelo nazista, outras obras não possuem uma ligação tão umbilical com algo “fora” delas, procuram criar universos que funcionam com uma lógica própria como *Neuromancer*, de William Gibson ou *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Phillip K. Dick. Como qualquer criação humana, esses textos apresentam traços do universo em que seus criadores vivem, contudo, considerá-los alegóricos seria o mesmo que considerar o comportamento de uma personagem ficcional a alegoria de um comportamento de uma pessoa real.

²⁴⁴ Comentando o uso do procedimento em *A festa*, de Ivan Ângelo, Flora Sússekkind afirma que “a referencialidade é tão direta que a única interrogação possível ao leitor é no sentido de saber por que Ivan Ângelo se utilizou da linguagem figurada se era para torná-la quase denotativa, para apagá-la completamente” (Sússekkind, 1985, p. 62). Ismail Xavier também comenta em *Alegorias do subdesenvolvimento* (vide bibliografia) os problemas dos filmes em que a alegoria apresenta um “impulso pedagógico” como *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr. ou *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

²⁴⁵ No trecho citado, Ismail Xavier refere-se a *Terra em transe*, de Glauber Rocha

aspecto ““caleidoscópico”” (Pellegrini apud Ribeiro, 2012, p. 103) e Leyla Perrone-Moisés comenta o caráter aleatório da montagem dos elementos que compõem a narrativa; para ela, essa narrativa poderia ““continuar indefinidamente”” (Perrone-Moisés apud Ribeiro, 2012, p. 95). Essa percepção das características formais *sui generis* do romance²⁴⁶ justifica-se logo após se ler as primeiras páginas da obra.

As duas primeiras páginas do romance apresentam-se divididas em duas colunas como se fossem diagramadas tal qual páginas de jornais. Em uma coluna encontra-se uma descrição sucinta de José, o protagonista, exterminador de ratos “num cinema poeira” do centro de São Paulo, além de contar parte da rotina de sua tarefa e, também, o estratagemas que emprega para se manter no serviço²⁴⁷. O trecho dialoga com a epígrafe do romance, já comentada anteriormente, de modo a suscitar uma leitura metafórica dessa atividade, algo enfatizado pelo trecho destacado na coluna pelo uso de letras maiúsculas e pelo espaço em branco posterior: “CADA RATO TEM UM PREÇO” (Brandão, 1975, p. 9). Na outra coluna, lê-se uma ficha com informações científicas sobre o “cosmo ou universo” (Idem). Sua presença ao lado do início da narrativa parece despropositada, tendo em vista a radical diferença entre, por exemplo, a informação de que José tem “dor de cabeça de vez em quando, mas toma melioral” (Idem) e de que, “segundo Einstein, todo o universo deve ter um diâmetro de 8 milhões de anos-luz” (Idem). Essa impressão de estar-se diante de uma junção aleatória de textos absolutamente distintos, contudo, se desfaz ao final da segunda coluna. Em uma técnica que se assemelha ao *travelling* de aproximação cinematográfico, o olhar panorâmico sobre o cosmo vai estreitando seu foco progressivamente até chegar ao protagonista (universo – galáxia – Sol – Terra – José). O contraste da radical diferença entre o peso dos elementos comparados permanece, mas fica evidente que a justaposição não foi aleatória, há a busca do efeito proporcionado pela aproximação da pequenez da vida de José, uma existência no limite da miséria, com a grandeza do universo. Algo que suscita reflexões diversas para os leitores desse trecho, confirmadas ou não pela sequência da narrativa: seria um modo de indicar que esse ser ínfimo possui em si a essência do universo? Ou um modo de ressaltar a risibilidade, a insignificância dos dramas humanos? De qualquer forma, esse breve comentário sobre o começo do romance revela como a obra tem uma estrutura inusitada para os padrões do romance realista, sem romper necessariamente com todas suas premissas estético-ideológicas, como se procurará demonstrar.

²⁴⁶ *Sui generis* em relação ao tipo de produção ficcional mais comum no período, narrativas realistas, com enredo linear etc.

²⁴⁷ José, após exterminar todos os ratos do cinema, pagou “moleques” para trazer ao local novos ratos, para assim não ficar desempregado.

A estrutura fragmentária, um traço marcante do romance, o aspecto de mosaico construído pela acumulação de inúmeros pequenos trechos, aparentemente (reiterando o advérbio) desconectados, foi, como pode-se perceber pelos trechos selecionados da recepção crítica, o grande diferencial da obra em relação a outras produções romanescas do período, tendo-se em vista que o aspecto político contestatório, apesar da repressão, era comum a várias produções contemporâneas de *Zero*. O romance de Loyola apresenta uma miríade de micronarrativas, notícias, gráficos, imagens, diálogos, anúncios comerciais, frases feitas, grafites de banheiro, trechos de canções, paródias de decretos oficiais, memórias, poemas, textos de divulgação científica, relatos de transmissões televisivas etc. Declaradamente inspirado no romance *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, obra relevante na renovação da linguagem da prosa de ficção na literatura norte-americana, *Zero* tem inegáveis débitos para com as conquistas das vanguardas modernistas do início do século XX. O romance do xará do fiel escudeiro do protagonista de *Pilatos*, de Cony, é um enorme panorama da Big Apple durante a Era do Jazz. Apropriando-se de procedimentos presentes, por exemplo, em *Ulisses*, de James Joyce, como o fluxo de consciência e a montagem, Dos Passos os utiliza na elaboração de um retrato da sociedade norte-americana e de sua fragmentação vertiginosa, proporcional a sua profunda imersão no voraz leviatã do capitalismo avançado (algo que Sousândrade, na poesia, ousou fazer com algumas décadas de antecedência). O romance de Loyola compartilha de ambição semelhante, respeitando-se devidamente as diferenças entre a escrita desses autores e o fato de lidarem com universos bem distintos.

Segundo Pedro Mandagará Ribeiro, *Zero* tem relação com a “utopia literária do modernismo” (Ribeiro, 2012, p. 139), pois compartilha com ele a vocação para totalidade. Seu projeto é montar um painel interpretativo, mesmo que estilhaçado, da realidade nacional. Apesar da literatura ter perdido por volta dos anos 1940/1950 “a função sociológica e cognitiva que tradicionalmente ocupara na cultura brasileira, como meio de pensar e produzir conhecimento no, do e sobre o país” (Vieira, B. M., 2011, p. 30), como afirma Beatriz Vieira, apoiando-se em observações de Antonio Candido, nos anos 1960/1970 que se dá o efetivo fim dos projetos utópicos coletivos nas letras nacionais. Nesse período pode ser situado o início no Brasil do que costuma ser denominado (por alguns críticos) período pós-modernista. No pós-modernismo, “o modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável” (Rancière, 2005, p. 41); nessa terra devastadas do contemporâneo ocorre a perda do lastro discursivo, ou seja, de “formas de dizibilidade e formas de visibilidade compartilhadas, que garantem o sucesso da empreitada discursiva” (Lucius, 2016, p. 122). Esse divórcio entre palavras e coisas, a perda da confiança em narrativas-mestras, resulta que empreitadas com intenções

totalizantes costumem render obras fragmentárias, caóticas, como *Zero*, muito distantes da harmonia e da síntese da obra de arte orgânica.

Já se consolidou em interpretações sobre a crise da narrativa na modernidade o estabelecimento da ligação entre a perda da experiência no mundo moderno e a emergência de formas de narrar que, no esforço por superá-la ou, ao menos, não falseá-la, rompem com o registro realista consagrado, principalmente, pelos grandes prosadores do século XIX, seguindo as trilhas abertas pelos precursores da forma romanesca nos séculos XVII e XVIII²⁴⁸. Contudo, o romance, essa epopeia burguesa, mitologia de um mundo sem aura, ao contrário dos gêneros clássicos, desde sua origem foi marcado pelo inacabamento, pela abertura à experimentação, pelo autoquestionamento – vide, por exemplo, a segunda parte do *Dom Quixote*, de Cervantes. Pode-se afirmar que a potencialização dessa característica se deu na virada do século XIX para o XX. Escritores como Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Alfred Döblin, Robert Musil, Macedonio Fernández e, em terras brasileiras, o último Machado de Assis e os Andrade (Mário e Oswald de) da semana de 1922²⁴⁹, por meios distintos, se afastaram do registro realista/naturalista em busca de uma linguagem capaz de flagrar a multiplicidade da vivência no mundo moderno (captar o transitório, o fugidio, o contingente da modernidade, tal como a caracterizava Baudelaire) sem referencial, sem coordenadas fixas. Assim como houve diversidade nas propostas das vanguardas artísticas – Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo etc. –, as escolhas formais dos prosadores citados foram distintas: memória involuntária, alegoria, bricolagem, escrita automática, antiilusionismo, intertextualidade, mistura de gêneros, montagem etc. Muitas dessas narrativas, como as de Marcel Proust, são fragmentadas. Gilles Deleuze, comentando a obra do autor francês, observa que os fragmentos são “meios de nos fazer pensar, mas sem referência a uma unidade de que eles derivariam, ou que deles derivaria” (Deleuze, 1987, p. 122), os conteúdos “não formam uma figura única, mas verdades heterogêneas em fragmentos que lutam muito mais entre si do que se conciliam” (Ibidem, p. 121).

O fragmentado romance *Zero* se aproxima do procedimento do *ready-made*, pois é, em parte, uma bricolagem de diversos elementos extraídos de outros suportes textuais. Esses elementos, transmutados literariamente (o que já reduz seu caráter inovador, por sinal), são combinados em uma veloz e dinâmica montagem, outro procedimento característico da narrativa moderna. Tributária do impacto tanto do avançar da mídia impressa (a página de

²⁴⁸ “A montagem pressupõe a fragmentação da realidade” (Bürger, 2008, p. 148). Walter Benjamin e Theodor Adorno são as referências incontornáveis ao se abordar o estudo do fenômeno.

²⁴⁹ Isso sem contar Clarice Lispector e Guimarães Rosa que, talvez, foram os que conseguiram ir mais longe nas letras nacionais nessa busca por uma nova linguagem para a narrativa.

jornal é uma montagem típica) quanto, principalmente, do advento do cinema²⁵⁰, a construção de efeitos de sentido pela relação de cenas distintas e não mais apenas por uma evolução causal e/ou sucessiva de episódios, conectados logicamente, como teorizado e praticado pelo cineasta russo Serguei Eisenstein²⁵¹, a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático, para utilizar uma terminologia cara aos irmãos Campos, possibilita à narrativa ficcional um alto grau de abertura, um espaço amplo para a participação criativa do leitor²⁵², que, em seu extremo, pode chegar ao que Umberto Eco consagrou com o termo obra aberta.

Wolfgang Iser, em sua antropologia literária apresentada em *O ato de leitura*, citando Umberto Eco, comenta que ““a tarefa da arte, mais do que reconhecer o mundo, é produzir complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal”” (Eco apud Iser, 1999, p. 125), enfim, “a qualidade dos textos literários se fundamente em produzir algo que eles não são” (Iser, 1996, p. 62). Essa potência da palavra literária está intimamente relacionada com sua indeterminação – esse “defeito” do texto literário que é seu maior valor, os lugares vazios que exigem a participação e modificação do leitor²⁵³. Ler um texto como *Finnegans Wake* “não é tanto reconhecer ou descobrir por si mesmo conexões inscritas no texto, mas sim produzir um texto” (Culler, 1982, p. 46), portanto, um texto aberto deve contar com ““um leitor modelo como componente de sua estratégia textual”” (Eco apud Culler, 1982, p. 84). O caso da obra de Joyce é extremo, sabe-se, mas foi marca da modernidade narrativa a construções de obras que pressupunham a atividade de um leitor ativo, alguém que dialogasse com elas e as modificassem ao mesmo tempo que se modificassem ao longo da leitura.

Em *Zero* não se chega a tanto. Se a obra apresenta-se em “mil pedaços” como sugere um aparente poema concreto presente em suas páginas (vide a seguir), a ligação entre as

²⁵⁰ Destaque-se a intensa relação de Loyola com a sétima arte. Seus primeiros escritos publicados, ainda em Araraquara, versavam sobre o assunto. Era crítico de cinema de folha local. Já em São Paulo, atuou como figurante em *O pagador de Promessas*, de Ancelmo Duarte. Mais tarde, tentou a sorte em Roma, frequentando com assiduidade os estúdios da Cinnecitá, onde chegou a ser leitor de roteiros. Nesse período assistiu inúmeras vezes 8 ½, de Federico Fellini, uma das fontes de inspiração para *Zero*. Acompanhou a adaptação de alguns de seus textos para as telonas como em *Anuska, manequim e mulher* (1969), de Francisco Ramalho Jr., e *Bebel, garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla. Esse, por sinal, é diretor de um dos marcos do Cinema Novo paulista, *O profeta da fome*, filme indiretamente citado em *Zero*, quando José vê um faquir recordista em tempo em jejum e uma equipe de filmagem. Cecília Almeida Salles, em seu estudo sobre o processo criativo do autor, comenta que há muitos traços de uma visão cinematográfica em seu processo de escrita.

²⁵¹ “(...)‘uma ideia que ocorre da colisão de tomadas independentes’” (Eisenstein apud Borges, 2012, p. 91).

²⁵² Em qualquer leitura, mesmo de não-ficção, há a necessidade da participação do leitor, o que ocorre é que há graus distintos de exigência dessa.

²⁵³ Observe-se, contudo, que Iser não propõe um relativismo absoluto, uma livre projeção das expectativas do sujeito leitor no texto sem qualquer relação com sua estrutura: “A indeterminação, no entanto, não significa que a imaginação é completamente livre para imaginar qualquer coisa. Ao contrário, as estratégias textuais esboçam os caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação” (Iser, 1996, p. 170).

partes não é aleatória nem revela-se uma acumulação anárquica, um devir, uma experimentação dadaísta, por exemplo.

(Brandão, 1975, p. 1975)

Se em determinado ponto surge diante do leitor um inusitado desenho dos órgãos internos do corpo humano, no parágrafo seguinte é “explicada” sua presença: “José toca em Rosa, ela quer, gosta e se retraí. Do mesmo modo que o Homem²⁵⁴ tinha visto José por dentro, ele também vê Rosa” (Brandão, 1975, p. 105). Nem todos os trechos inusitados encontrados ao longo da narrativa são relacionados com (e explicados por) outros, mas a maioria se relaciona, em maior ou menor medida, com a trajetória do protagonista e constroem em conjunto um universo interno relativamente coeso, apesar da aparência desconjuntada. A obra não abdica de estabelecer uma relação clara com um referente ao contrário da estética negativa da modernidade, “*sui generis* porque só indiretamente estabelece uma relação com o real” (Lima, 2003, p. 93). Há, no fundo, comandando por detrás, uma “referência à totalidade original ainda que perdida” (Deleuze; Guattari, 1966, p. 45), sente-se a presença de um “significante despótico que esmaga todas as cadeias” (Ibidem, p. 43).

Sendo assim, *Zero*, ao contrário de apresentar uma colagem anárquica, dadaísta de elementos, por conta desse fio condutor se mostra uma obra bastante organizada, apesar da primeira impressão suscitar impressão contrária. Pode-se mesmo afirmar que a narrativa é bastante linear e lógica²⁵⁵. *Zero*, como Renato Franco aponta em *Itinerário político do*

²⁵⁴ O Homem é uma espécie de guru místico com quem José tem uma experiência de autodescoberta (incompleta). Na obra é um representante do pensamento contracultural e de sua tendência a valorizar experiências opostas ao racionalismo da sociedade capitalista como forma de *drop out*, de procurar criar um novo homem como ponto de partida para uma nova sociedade, invertendo a lógica da esquerda marxista tradicional que desejava mudar o mundo, a sociedade, para abrir a possibilidade de surgir um novo homem.

²⁵⁵ Loyola declara que, ao se deparar com a quantidade e a diversidade do material recolhido para o romance pensou: “‘Era isso que eu queria, mas não aquela confusão complexa, incompreensível. Eu queria uma confusão organizada, proposital. Veio o trabalho de montagem, lento, exigindo uma paciência incrível’” (Loyola apud Dalcastagnè, 1996, p. 54).

romance pós-64: a festa é um romance de desestruturação em que uma personagem passa por um processo de “deseroização” (Lima, 2012, p. 89), tornando-se um “infra-herói”²⁵⁶, miserável, perturbado²⁵⁷ e violento que “evolui” de uma condição inicial de pacífica acomodação em sua rotina de explorado, mão-de-obra de subempregos, habitante de pocilgas em uma metrópole superpovoada e caótica, para um sujeito que, após uma estranha e inconclusa experiência mística²⁵⁸, depois de conviver com a degradação humana em inaudito grau ao se tornar selecionador das aberrações para o Boqueirão, e abalado por sua tensa relação com Rosa²⁵⁹ passa a cometer assaltos e, posteriormente, assassinatos em uma escalada de violência e revolta, não formulada intelectualmente, individual e instintiva, estimulada por um entorno opressor em que grassavam torturas, prisões, leis absurdas, propaganda massiva, burocratização, desumanização, exploração etc. Essa jornada chega ao ápice, como comentado anteriormente, quando o protagonista estabelece contato com os Comuns e seu líder Gê, com o qual tem uma relação de atração e repulsa, em que seu ódio irracional se depara com uma conscientização sociopolítica. No final do romance, José, já uma espécie de cidadão do mundo – “José, Joe, Joseph” (Brandão, 1975, p. 297) –, se revela uma alegoria dos perseguidos do mundo, especialmente dos latindíos-americanos, “os novos judeus do mundo”, ao ser preso em Miami, em um universo totalmente tomado pela “nova ordem”²⁶⁰: todos os comuns estão presos ou mortos e qualquer possibilidade de mudança é mera especulação para futuro distante. O romance de Loyola, por trás de sua estrutura ousada, traz um enredo comum a muitas narrativas políticas dos anos 1960/1970, a saber, a trajetória de conscientização e engajamento de um sujeito – os anteriormente comentados romances *Quarup* e *Pessach* são exemplos típicos de um enredo semelhante, com a diferença da extração mais humilde e do caráter menos intelectual do protagonista.

²⁵⁶ “Vocês repararam que até agora José não levou um tiro, não se machucou. Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatado, desprezado” (Brandão, 1975, p. 218).

²⁵⁷ José é acometido por algumas vertigens em que começa a enxergar tudo na cor amarela.

²⁵⁸ O encontro com o Homem é narrado no trecho chamado “A criação de José segundo o homem” (o intertexto bíblico é evidente e recorrente em outros pontos da narrativa). Nele um grupo de “sermoneiros” vão em massa visitar uma espécie de guru místico que vive em uma barraca e demonstra possuir poderes premonitórios. Por sinal, figuras semelhantes proliferavam-se nas comunidades hippies da contracultura dos anos 1970; o colega de José, Átila, afirma que os Beatles meditaram com o Homem, remetendo ao episódio real da experiência do quarteto de Liverpool na Índia.

²⁵⁹ A relação com Rosa é uma espécie de tábua de “salvação” para José, representa o afã de se adaptar, ser um cidadão normal, constituir família, ter a casa própria etc., mas, ao mesmo tempo, é uma pressão insuportável para ele que, no fundo, deseja um relacionamento mais sexual, mais selvagem do que as convenções do casamento burguês determinam e despreza a sociedade e suas convenções.

²⁶⁰ “(...) os grilhões, a mudez (finalmente, todas as palavras proibidas), a imobilidade, (finalmente, todos os gestos interditos)” (Brandão, 1975, p. 301).

II – Vanguarda e naturalismo

Outro traço da obra que se destacou nas leituras críticas por ocasião de sua publicação foram suas inovações formais. *Zero* apresentou aspectos pouco tradicionais em sua composição, especialmente a respeito da exploração da visualidade. O romance, como comenta Loyola, foi um desafio enlouquecedor para o diagramador, principalmente se têm-se em conta a diferença entre a tecnologia gráfica existente nos anos 1970 comparada com a disponível nos dias atuais (o linotipista levou quatro meses para compô-lo). Trazendo páginas diagramadas em colunas, reproduções de placas e anúncios, símbolos, boxes, desenhos, períodos inteiros diagramados com letras maiúsculas, onomatopeias ilustradas como em revistas em quadrinhos etc., o texto parece flertar com a estética visual modernista, construtivista, que, no Brasil, veio à baila em meados dos anos 1950, no campo literário, capitaneada pelo grupo Noigandres formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari. Erilde Melillo Reali, em *O duplo signo de Zero*, identifica nessas ousadias visuais que rompem com a paginação tradicional de um texto narrativo em prosa uma aproximação com as propostas da neovanguarda concretista²⁶¹. Para corroborar essa impressão de se estar diante de um romance experimental, como foi classificado por alguns críticos, há a subversão no emprego dos sinais de pontuação no texto: vírgulas, pontos finais, pontos de exclamação e de interrogação. Não são raros na obra os trechos em que o uso das vírgulas é totalmente assistemático, independentemente de qualquer lógica sintática. Ainda de mais destaque do ponto de vista visual, é a colocação dos pontos finais, de exclamação e de interrogação no começo das frases, prática empregada na transcrição de discursos diretos das personagens, essencialmente; falas, por sinal, desacompanhadas de qualquer outra identificação diferencial tradicional (travessão ou aspas)²⁶². Esses traços poderiam indicar um rompimento com a estética realista e uma preocupação voltada para a pesquisa da linguagem, contudo, a hipótese não se sustenta após um olhar mais detido sobre o romance como um todo.

O autor é o primeiro a refutar o rótulo de experimentalista ou vanguardista. Em inúmeras entrevistas admite que em *Zero* buscou uma nova linguagem, mas reitera que nunca

²⁶¹ Renato Franco, em *Itinerário político do romance pós-64: a festa*, também enxerga “influência da vanguarda poética concretista” (Franco, 1998, p. 38) em *Zero*.

²⁶² Também são utilizados recursos que visam reproduzir/reconstituir efeitos sonoros presentes na linguagem oral como ocorre ao escrever “filhodaputa” (Brandão, 1975, p. 232) como se fosse uma só palavra ou ao repetir vogais para indicar a duração da pronúncia de determinada palavra ou de um grito.

desejou criar um romance experimental²⁶³, uma obra dedicada à exploração dos limites da linguagem ou do gênero. Loyola, por sinal, declara ódio aos concretistas, desprezo pelo que chama de “intelectualismo” na literatura e nas artes em geral, pouco apreço pela crítica universitária²⁶⁴ e pelos renovadores da ficção literária na modernidade, Joyce, Beckett, Woolf etc. Então, por quais caminhos chega a um registro que visualmente assemelha-se tanto, em alguns pontos, à prosa de vanguarda? A possível explicação, por mais estranho que possa parecer, é simples e reafirma os pressupostos documentaristas de seu projeto ficcional, comuns a boa parte dos escritores do período.

Desde *Bebel que a cidade cameu*, Loyola, em seu esforço por observar e transplantar para o registro ficcional a vida urbana em uma metrópole em irrefreável e desordenado crescimento como São Paulo, começa a trazer para o seu texto elementos desse universo. Nesse romance surgem algumas manchetes de jornais e anúncios publicitários, alguns reproduzidos de modo a se assemelharem a como constavam em seus suportes originais, o que se justificava pelo fato de esses estarem em consonância com o universo pelo qual trafegava a protagonista e os demais principais personagens, o mundo da publicidade, do entretenimento, do jornalismo impresso etc. Em *Zero*, o procedimento se radicaliza, em grande medida devido ao próprio processo de composição do texto apresentado anteriormente. Os elementos arquivados em sua pesquisa, por vezes, surgem nas páginas do romance da maneira mais similar possível a como se encontravam em suas fontes de origem. Sendo assim, essa visualidade inusitada, assim como a pontuação *sui generis*, antes de ser fruto da busca por novas formas de narrar, pode ser lida como uma radicalização do projeto naturalista²⁶⁵, a vontade de trazer à tona de modo direto, sem muitos filtros ou reelaboração artística (apesar de existirem, inegavelmente), uma realidade que estava sendo silenciada²⁶⁶.

Apesar dessa estrutura fragmentária, de ser composto por elementos heterodoxos, o romance, ao contrário dos experimentos formais das vanguardas do século XX, não se revela

²⁶³ “Nunca me identifiquei com experimentalismos” (Brandão, 2001, p. 40).

²⁶⁴ Informação apurada por Tânia Regina Oliveira Ramos (vide bibliografia).

²⁶⁵ Para Lukács, o naturalismo já é um passo para a perda da noção de totalidade do realismo que ele identifica como plenamente cumprida na “literatura decadente” da vanguarda, por decadente entendendo-se uma literatura que “supõe o indivíduo solitário e impossibilita o discernimento do concreto e do abstrato” (Borges, 2012, p. 99). De certo modo, o naturalismo já apresenta uma concepção fragmentada da realidade, ao focar aspectos dela e não o todo, ao privilegiar o descrever ao narrar. Esse olhar parcial, em sua visão fruto de uma necessidade histórico-social e produto necessário da evolução do capitalismo, apenas agrava-se nas obras de vanguarda, libertas de qualquer compromisso de ligarem-se à realidade.

²⁶⁶ Mesmo sem desejar explorar exageradamente as declarações do escritor, tendo-se em vista a relatividade do papel da intencionalidade no ato criativo, é interessante observar a afirmação de que *Zero* é 100% realidade, comentada anteriormente, e sua explicação de que a presença de elementos extraídos do mundo na obra não se devia a um projeto duchampiano de destruição da instituição arte, mas ao mero fato de estar atento ao mundo, o que, em sua visão, levava-o a naturalmente incorporar no texto aspectos dele.

uma obra hermética, de difícil compreensão. Mesmo a anteriormente comentada pontuação *sui generis* não se tornar um empecilho para a decodificação dos trechos em que é empregada. Está-se há anos-luz de romances realmente complexos em sua estruturação, como *Avalovara*, de Osman Lins, ou em sua linguagem, como *Catatau*, de Paulo Leminski, obra que será analisada no próximo capítulo desta tese. Isso é compreensível tendo em vista a intenção pragmática e comunicativa subjacente à concepção da obra, o desejo de denunciar sem meias palavras a situação vigente no país. A adoção de um código considerado muito inovador para o horizonte de expectativas do público médio da época, era visto por inúmeros criadores (e críticos também) como um empecilho para o desempenho do papel social da arte, então – e ainda hoje, de certo modo – o peso na balança para a avaliação das produções artísticas no campo cultural brasileiro²⁶⁷.

Sobre essa questão, um episódio relatado por Cecília Almeida Salles em seu estudo sobre o processo de composição empregado pelo autor para escrever *Não verás país nenhum* (vide bibliografia), pode ser ilustrativo. Em determinado momento da criação do universo distópico do romance de 1981, o autor anotou uma dúvida sobre se deveria ou não criar uma nova língua para esse mundo futurista. Essa possibilidade implicaria em um considerável aumento do grau de dificuldade da leitura da narrativa projetada, além de poder tirar o foco do que realmente interessava para o autor: passar sua mensagem, ou seja, a crítica aos totalitarismos e à destruição do meio ambiente em prol de um insano progresso consumista. Por fim, encontra-se no romance finalizado apenas um ou outro neologismo de fácil decifração (militécnicos e civiltares, por exemplo), em geral, empregado para descrever funções/cargos. Para Loyola, obter a comunicação com o leitor e assegurar-se de um relativo controle sobre a compreensão da “mensagem” que objetiva transmitir parece mais importante do que considerações essencialmente de ordem estética. Em *Zero* – que, ressalte-se, não é um livro de leitura de fruição, com certeza –, se verifica também a preocupação com a questão da compreensibilidade do texto, apesar de seu caráter mais plural e fragmentário do que o encontrado em *Não verás país nenhum* abrir um espaço mais amplo para a participação do leitor na construção do sentido da obra²⁶⁸. Mesmo assim, a elaboração de um enredo

²⁶⁷ No capítulo 1, foi abordada essa situação paradoxal que se deu nos anos 1960/1970 em que o pensamento de esquerda dominava o espectro cultural em um momento em que a direita tomava conta do poder político.

²⁶⁸ Em *Não verás país nenhum* identifica-se uma obsessão do narrador-protagonista por explicar tudo que se passa na narrativa que, além de tornar, inesperadamente, uma ficção científica, gênero normalmente relacionado a enredos dinâmicos e repletos de ação, entediante, limita consideravelmente a imaginação do leitor, dando a chave interpretativa de todos eventos com excessiva e autoritária facilidade.

essencialmente linear²⁶⁹ e coerente que alinhava a multiplicidade de fragmentos e, como se comentará adiante, as próprias intervenções de uma voz narrativa “externa” em notas ou no corpo do texto evidenciam um esforço por segurar as rédeas de sua criação, controlar um possível flerte dela com a anarquia e a indefinição do conteúdo, direcionando-a para o objetivo comunicacional almejado.

III – Ruptura e tradição

No plano do enredo, há alguns episódios específicos nos quais o absurdo, o surreal, o onírico, por vezes, parece tomar conta da narrativa. José Gonçalves passa por várias situações-limite nas quais aparenta ou realmente perde a consciência. Alguns desses momentos de tensão são prenunciados pela presença da cor amarela tomando o campo visual do protagonista²⁷⁰. O adentrar na “interioridade” das personagens do romance, algo permitido pela variabilidade do foco narrativo – há trechos narrados em 3ª pessoa, típicos de narrador onisciente, e trechos em 1ª pessoa, às vezes em um mesmo parágrafo – também reflete-se na narração de sonhos, inclusive um deles ilustrado visualmente (vários balões de fala ligados uns aos outros indicando que há um sonho dentro do sonho dentro do sonho...), e em vários fragmentos do romance intitulados “Livre Associação”, nos quais predomina uma espécie de monólogo interior/fluxo de consciência em que surgem resíduos de memória ou reflexões soltas sobre as situações contemporâneas ao narrado²⁷¹. Esses procedimentos são estruturantes em alguns romances modernos (Joyce, Woolf, Faulkner, Clarice etc.) que continuaram e radicalizaram as trilhas abertas pela *Recherche* de Marcel Proust, principalmente no romance surrealista de Breton, em que a concepção do funcionamento do inconsciente foi base para a criação de um mecanismo composicional: a escrita automática. Em *Zero*, contudo, eles têm uma função limitada, estão a serviço da caracterização das personagens ou da elucidação de

²⁶⁹ Há *flashbacks* e interpolações de algumas histórias paralelas, mas nada que desvie o fluxo evolutivo da narrativa da história do protagonista José.

²⁷⁰ Em uma das visitas a Filhoda, cidade onde mora a família de Rosa, José é atacado por um grupo de jovens: “Então, mandei pontapé no saco do Diabo Loiro, com o bico do sapato. Eles pularam, me seguraram, me deram socos, pontapés, me amassaram a cara, o peito, eu tentava segurar as pernas, dar socos, caí no chão, rolei, rolaram em cima de mim, eles me soltavam, eu tentava levantar, eles me agarravam de novo, sua bicha louca, o que está pensando, vai embora da nossa cidade, vai na marra, e havia um amarelão imenso no céu, um amarelo ovo, ? mas como se ainda era uma da madrugada, havia um amarelo dentro de minha boca.” (Brandão, 1975, p. 84). Essa aparição da cor amarela se dá desde o começo do romance e pode servir tanto para caracterizar o protagonista como um ser perturbado, um “anormal”, quanto como um sinal, um prenúncio de algo a vir relacionado com seu processo “evolutivo” ao longo da narrativa.

²⁷¹ Os fragmentos intitulados “Memória afetiva” apresentam conteúdo semelhante. Por sinal, muitos títulos se repetem ao correr da narrativa (algumas frases e alguns parágrafos também surgem mais de uma vez), formando verdadeiras subseções que costumam apresentar um tipo de conteúdo característico.

situações narrativas particulares. Não há a intenção *a priori* de mergulhar nas profundezas do “inconsciente”, muito menos de transgredir as fronteiras da individualidade rumo à descoberta de um além-eu, uma experiência de epifania. Esses instantâneos de interioridade servem apenas para clarificar as trajetórias das personagens, especialmente do protagonista, intimamente relacionadas às pressões do contexto sociopolítico do período.

O absurdo de algumas situações como das normas promulgadas pelo governo autoritário e anunciadas pela “Hora Oficial”²⁷² ou das aberrações selecionadas para serem expostas para deleite público – tantas e em tal grau que chega-se ao ponto em que um homem normal se torna a principal atração, a coisa mais rara de se ver, lembrando o conto “O alienista”, de Machado de Assis – remete a um universo de tons kafkianos. O episódio do romance que mais se relaciona com o “*no exit*” da obra de Franz Kafka é a odisseia de Carlos Lopes em busca de atendimento para seu filho doente. Mergulhado em um labirinto burocrático, esse pai é lançado de um funcionário a outro, encaminhado de um setor para outro, pelos mais diversos e irrelevantes motivos, por mais de dois anos, sem nunca conseguir o tratamento necessário para seu filho até ser, por fim, preso, sob a acusação de assassiná-lo, quando um dos funcionários percebe que o menino no colo está há muito morto. Esse absurdo, contudo, não possui a ambiguidade das alegorias kafkianas, sequer remete a reflexão filosófica sobre a existência humana subjacente ao absurdismo das obras de Albert Camus ou Samuel Beckett, sua função é muito mais restrita: busca explicitar por meio do exagero²⁷³ a caótica e paradoxal realidade brasileira. Ao contrário do realismo fantástico latino-americano contemporâneo à obra, a maioria das incursões de autores brasileiros no campo do maravilhoso não redundou na criação de universos paralelos relativamente independentes da representação mimética do mundo contemporâneo. Romances como *Sombra dos reis barbudos*, de J. J. Veiga, ou *Cidade Calabouço*, de Rui Mourão, utilizam elementos fantásticos apenas como uma metáfora, um instrumento para representar e criticar aspectos da sociedade de modo indireto, por sinal, bastante evidente.

Talvez seja mais adequado aproximar esse gosto pelo desmesurado, pelo hiperbólico e grotesco, muito presente no romance nas amplas doses de violência e sexo, a uma estética do choque em grande medida ainda atrelada a um projeto naturalista, subjacente à concepção de

²⁷² Alguns exemplos: controle de nomes permitidos, uniformização da população, toque de recolher, decálogo com regras de comportamento para mulheres, spray antipovo, determinações sagradas, carnaval regado, expulsão de professores do país, obrigatoriedade de bandeiras nos carros, cores oficiais etc. Algumas dessas leis não são tão absurdas se comparadas com relatos reais do que acontecia nos Anos de Chumbo.

²⁷³ Como o autor ressalta, nem tudo foi exagerado por ele. Notícias como a do menino com música na barriga chegavam às redações dos jornais; mesmo sendo improváveis e/ou inverossímeis, faziam parte da realidade nacional.

escrita do autor. Esses elementos perpassam todo romance, mas se concentram sobretudo na relação do casal José-Rosa. Essa ênfase nesses aspectos repercute um momento de revolução comportamental intenso nas relações afetivas e sexuais, desestabilizando certezas e propondo novas possibilidades de relacionamento com o outro e com a própria sexualidade e um período de crescimento da violência urbana no cotidiano das grandes cidades brasileiras, tanto da violência social, estimulada pela condição de miserabilidade de imensa parcela da população – o bolo havia crescido com o Milagre Econômico, mas passou longe de ser fatiado de modo igualitário, para retomar a metáfora de um dos ministros da economia do período, Delfin Netto –, quanto da violência política promovida pelo terrorismo de Estado dos militares e de seus auxiliares civis²⁷⁴ ou pelas ações de guerrilha (assaltos a bancos, sequestros, atentados etc.)²⁷⁵; por sinal, no romance é retratado como aos olhos da mídia e da população com frequência esses tipos de violência não se diferenciavam muito. O casal mantém uma relação tensa, pautada por um desejo físico extremo – mesmo que discursivamente refutado por Rosa – e uma incompreensão mútua igualmente intensa. Há muita desconfiança de José a respeito do passado interiorano obscuro de Rosa, alvo de muita maledicência de seus conterrâneos, que ela não confirma nem desmente, assim como a revolta de José é um enigma para Rosa que almeja – mesmo que inconsciente pareça desejar mais – apenas um casamento burguês que lhe dê filhos e uma casa própria para cuidar e encher de produtos. O desentendimento entre eles costuma se manifestar em cenas de violência verbal e/ou física, muitas vezes simultâneas à expressão da sexualidade.

? Gozou gostoso, benzinho.
 ? Eu.
 . É.
 (? Ele quer me pegar. É agora)
 ? Diz, bem, gostou.
 . Ai que cansaço.
 (? O que digo, é pra gostar?)
 . Vai, diz. Senão, eu fico preocupado.
 . Puxa.

²⁷⁴ Segundo Elio Gaspari, em *A ditadura envergonhada*, apenas em 1968, o terrorismo de direita provocou dezessete atentados, catorze explosões e um ataque a banco.

²⁷⁵ A violência, principalmente a violência urbana, a partir dos anos 1970 passou a ser um traço constitutivo de muitas narrativas brasileiras. O realismo brutal, o registro “hipermimético” (Finazzi-Agrò, 2012, p. 86) da realidade, explora um realismo traumático – como o classifica Hal Foster em *O retorno do real*. Esse realismo visa provocar “efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror (...). A obra se torna referencial ou ‘real’ na medida que consiga provocar efeitos sensíveis às vezes tão violentos que a subjetividade do espectador se vê colocada em questão” (Schøllhammer, 2012, p. 177). Corrente cujos representantes maiores são Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, é uma das mais prolíficas da literatura brasileira contemporânea sendo cultivada, com nuances específicas – por exemplo, o teor mais testemunhal dos relatos da chamada literatura marginal dos anos 1990 (Ferréz, Paulo Lins) –, por muitos autores em plena produção atualmente (Fernando Bonassi, Marçal Aquino, Patrícia Melo). Isso desperta a reflexão, por um lado, sobre como a sociedade brasileira não superou ou até agravou seus problemas e, por outro, como não se produziram formas novas para se refletir sobre essas questões.

? Foi, bom.
 . Opa.
 (? O que digo, o que digo)
 ... but if you stay...
 Então, José bateu em Rosa. (Brandão, 1975, p. 109-110).

As cenas de sexo são descritas sem meias palavras, sem apelo a metáforas, alusões, reticências ou sentimentalismo²⁷⁶. Sua apresentação é crua, direta, com detalhamento de movimentos e uso sortido de palavrões, contudo, sem a intenção erótica de despertar a libido do receptor, como era comum nos romances eróticos populares²⁷⁷ ou nas pornochanchadas que lotavam as salas de cinema no período, apesar (ou será por isso mesmo?) de se estar vivendo sob uma Ditadura com nítidas posturas conservadoras também no campo comportamental. Em geral, ao ato sexual narrado são interpoladas reflexões das personagens ou do narrador que rompem o envolvimento do leitor com o conteúdo libidinoso dessas cenas. Em um dos trechos mais longos em que é narrada uma sequência de “transas” entre as duas personagens, durante a lua de mel (páginas 104 a 116), essa é entremeada por descrições em linguagem científica dos órgãos e atos sexuais, como se extraídas de algum tratado de sexologia²⁷⁸ – provavelmente possam ter sido retiradas de uma obra real, tendo em vista o anteriormente exposto processo de composição do romance e o fato de textos do tipo terem sido perseguidos e censurados no período em que o romance foi composto, apesar do grande interesse por esse tipo de literatura na época (as obras críticas à repressão sexual de Wilhem Reich, por exemplo, eram um sucesso de vendas). Essas interpolações atravancam a narração linear do ato sexual e, sendo assim, estimulam o distanciamento crítico do leitor em relação ao que se está apresentando na cena, ressaltando o caráter animal/biológico do ato e estimulando a reflexão sobre o significado dessa montagem.

Sobre a violência, dispensa-se apresentar a importância desse elemento na obra, tão patente é sua presença em diversos níveis dela, não apenas no plano do enredo. Neste, além das agressões domésticas de José contra Rosa, sua trajetória de exterminador de ratos a

²⁷⁶ Exemplo: “Fodê, fodê, fodê, puta que o pariu, tesão do caralho, enfiar na tua, melada” (Brandão, 1975, p. 107)

²⁷⁷ Dominique Maingueneau classifica esse tipo de obra como “paraliteratura (...), uma produção em série que visa provocar no leitor um efeito previamente determinado, permitindo-lhe fugir por um momento para um universo paralelo, liberando das restrições do mundo ordinário” (Maingueneau, 2010, p. 15). Contudo, mais do que reforçar fronteiras, o crítico francês observa que a literatura contemporânea sofre de uma tentação pornográfica, motivada pelo desejo de fugir da obsolescência e inefetividade, do seu isolamento e de sua falta de visibilidade – “Seu protagonismo cresce, mas seu poder de intervenção se enfraquece” (Ibidem, p. 109) –, ao flertar com a transgressão carnavalesca ligada ao trato com o universo da obscenidade: “A história da literatura demonstra que ela se alimenta de práticas discursivas menos nobres” (Ibidem, p. 110).

²⁷⁸ Exemplo: “os órgãos cavernosos e os esponjosos encontram-se envoltos por uma resistente membrana de tecido conjuntivo denso, a albugínea” (Brandão, 1975, p. 109).

ladrão, de ladrão a *serial killer*, de *serial killer* a guerrilheiro urbano é marcada pelo confronto direto com pessoas e instituições. José é tanto vítima (passa por prisões, torturas, agressões, isso sem contar a violência da situação de miséria em si) quanto praticante de ações violentas, muitas absolutamente gratuitas. Se sua escolha por começar a praticar assaltos se “justifica” por uma necessidade prática – obter dinheiro para pagar a casa própria ansiada por Rosa e toda a quinquilharia que o bombardeio comercial a faz desejar –, seus assassinatos aleatórios, motivados apenas pelo ódio²⁷⁹ revelam somente uma revolta contra tudo e todos²⁸⁰. A violência para José está intimamente ligada a uma resistência à homogeneização²⁸¹ e à domesticação do cidadão comum em um sistema opressor, mesmo que ele aparente não ter consciência clara sobre isso²⁸²:

a gente brigava brigava pouco (? ou brigava muito) eu punha um disco que me irritava muito e assim podia brigar com mais raiva para esmurra-la para que ela saísse da apatia em que vivia não se incomodando com nada
? Quem não se incomoda com nada.
É você José (Brandão, 1975, p. 171)²⁸³

Sua receptividade, mesmo que ambígua, à luta dos Comuns tem relação com esse ódio que, por sua vez, liga-se a um profundo desconforto com o mundo em que está inserido e com a própria existência. Sua violência é a resposta na mesma moeda a um contexto marcado também pela violência tanto política (exemplos dela na obra são infínitos: de expulsão de professores do país a arrancar bebês da barriga de mulheres acusadas de participarem da “subversão”) como a violência cotidiana da desumanização como mostra hiperbolicamente a criação do Boqueirão – onde as dores humanas viram atração circense –, a diminuição do ser

²⁷⁹ “Sem ódio, não faço nada. Ninguém faz nada” (Brandão, 1975, p. 33). Observe-se que as falas de José, por vezes, se assemelham ao discurso da personagem Bandido da Luz Vermelha, interpretado por Paulo Vilaça no filme homônimo de Rogério Sganzerla. Ambos compartilham uma revolta individual radical, insubmissa ao discurso sociopolítico do engajamento, como revela a irônica pergunta após a conclusão do narrador masculino do filme de 1968 (“Conclusão: Sozinho a gente não vale nada.”), proferida pela narradora feminina: “E daí?”. Contudo, apesar dessa semelhança, o romance de Loyola, seu discurso geral que vai além da caracterização do protagonista, se afina mais com a proposta estética e ideológica cinemanovista.

²⁸⁰ “Eu preciso pôr uma bomba nesta vila. Incendiar a vila inteira. Vou pôr fogo nestas casas todas” (Brandão, 1975, p. 174). Essa imagem da bomba é idêntica à utilizada pelo próprio autor para caracterizar o romance, como se verá adiante.

²⁸¹ O conjunto residencial em que o casal José-Rosa adquire uma casa possui residências tão semelhantes que Rosa se perde e não consegue mais retornar ao lar.

²⁸² José, como outros protagonistas dos romances de Loyola, segundo Lúcia Silveira Lopes, apresenta uma propensão à deambulação, movida pela “desorganização do mundo onde o anti-herói se move” (Lopes, 2004, p. 43). A pesquisadora conclui que “toda obra romanesca de Loyola se constitui com base na luta desigual das personagens – seres ínfimos e banais – contra uma realidade, edificada sobre valores economicistas e tecnológicos, instaurando uma cosmovisão próxima de um realismo/naturalismo, através do qual se explora o absurdo de qualquer situação cotidiana” (Lopes, 2004, p. 18).

²⁸³ Essa relação entre violência e resistência à acomodação sociopolítica está relacionada com a estética do choque. Lembre-se que é de autoria de um autor paradigmático da modernidade, Charles Baudelaire, o poema “Espanquemos os pobres!” (*Pequenos poemas em prosa*).

diante da burocracia, os desejos materiais se sobrepondo a todos os valores e laços afetivos (exemplar é o caso do pai que afoga os filhos na tentativa de conseguir que um deles bata um recorde de tempo debaixo d'água na televisão) etc. De certo modo, não apenas a personagem apresenta uma visão da violência como alternativa de combate, como em outros pontos da narrativa a violência é concebida como elemento regenerador. Isso é explicitado no episódio do ritual sacrificial de Rosa pelos seguidores da velha Igê-Sha. Nesse, a esposa de José é raptada, assassinada e deglutida antropofagicamente em um ritual de purificação: “Um Ebó para a cidade precisaria muito sangue” (Brandão, 1975, p. 264).

Também causa estranhamento ao leitor a assimilação de discursos diversos, a combinação de elementos de esferas distintas, algumas desprestigiadas em relação à “alta cultura”, em um romance. *Graffitis* de banheiro, anúncios publicitários, propaganda governamental, notícias, relatórios oficiais, menções a melodramas etc. se juntam em uma miscelânea que lembra algumas obras do tropicalismo do final dos anos 1960. Influente em várias modalidades de artes²⁸⁴, a Tropicália, porta de entrada do pensamento contracultural no Brasil, rompia a fronteira entre popular e erudito, arte e *mass media*, nacional e estrangeiro, tradição e inovação em ousadas combinações que promoviam uma “desierarquização da cultura” (Hansen apud Risério et al, 2005, p. 73), colocando em xeque classificações sedimentadas, estáticas e, muitas vezes, improdutivas. *Zero* dialoga, de certa forma, com o aspecto exterior das manifestações tropicalista, contudo, possui uma concepção negativa do papel da mídia e da influência estrangeira, por exemplo, que distancia o procedimento composicional adotado na obra do modo aberto, prazeroso (“a alegria é a prova dos nove”) e não hierarquizado de conceber essa relação presente nas produções dos principais artistas tropicalista. Segundo Celso Favaretto, no Tropicalismo “não fala um sujeito que deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica” (Favaretto, 1996, p. 22), algo distinto do que ocorre em *Zero*. Há na assimilação de diversos elementos no romance mais uma subjacente crítica à indústria cultural, ao gosto do marxismo frankfurtiano, do que a proposta de diálogo contracultural do Tropicalismo.

Sexo, violência, obscenidade, presença de discursos provenientes da “baixa cultura”... em *Zero* há um conjunto de elementos que visam afrontar a expectativa do leitor médio de romances, alinhando-se a uma tradição de estética do choque cultivada desde o Romantismo, mas elevada à máxima potência pelas vanguardas artísticas do começo do século XX. Essa estética do choque, a mobilização pelo insulto, desejo de *épater le bourgeois*, poderia trazer a

²⁸⁴ Na prosa narrativa, estética prenunciada por José Agrippino de Paula, em *Panamérica*, e também presente na obra de Gramiro de Mattos.

narrativa de Loyola para perto do discurso contracultural. Nesse discurso, ligado à grande negação proposta por Marcuse, a crítica não almeja apenas a mudança do sistema socioeconômico, ela invade o campo comportamental e a própria relação do sujeito com sua interioridade, revisão, contudo, que pretendia ter reflexos no plano macro das organizações sociais. A própria ambiência de grande parte da narrativa na Boca do Lixo de São Paulo – transfigurada ficcionalmente – aproxima a obra do universo da *Marginália* cinematográfica de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, uma exponencial manifestação contracultural brasileira, um caso interessante de combinação de uma postura construtivista vanguardista com a visceralidade da rebeldia comportamental e política dos movimentos de maio de 1968, cujo desejo era, mais do que promover uma revolução política, mudar a vida²⁸⁵. No período pós-AI-5, a marginalidade estava intimamente vinculada com a sensação de “vazio cultural” predominante, com a “desorganização de comportamentos e de liquidação de referências vividos pela sociedade” (Martins, 2004, p. 48). Como comenta Flora Süssekind, “ser marginal parecia implicar uma percepção mais radical da sociedade brasileira, ela também marginalizada e exposta à violência e à censura” (Süssekind, 1984, p. 179). A estética do choque da *Marginália* encontra na violência do discurso um meio para estimular “o descondicionamento burguês e a incorporação do princípio do prazer” (Vieira, B. M., 2011, p. 65). José, diferentemente dos protagonistas de textos anteriores de Loyola, não é uma personagem proveniente do universo da burguesia intelectual, na verdade, ele se aparenta bastante com a figura do marginal “sem causa”, o “*tough guy*”, revoltado e sem projeto futuro, de algumas produções do “*udigrudi*”²⁸⁶ nacional. A configuração dessas personagens como sujeitos que vivem fora da norma, capazes de comportamentos suicidas e/ou terroristas, por assim dizer, reflete uma revolta individualista, que se recusa a interpretações sociológicas, em voga em um momento de crise de confiança nos grandes modelos explicativos da realidade, após a falência do projeto de “conscientização popular” (Xavier, 1993, p. 19) da esquerda dos anos 1960. A violência anárquica dessas personagens destoa daquela do bandido social (termo cunhado por Eric Hobsbawn) encontrado em algumas obras do Cinema Novo, motivada por um contexto sociopolítico claramente delineado e visando a modificação dele de acordo com uma ideologia assentada. O romance de Loyola vai ao lodaçal da miséria individual, apresentando relatos de transgressões de vários tipos em um enredo típico de obras

²⁸⁵ A revista de edição única *Navilouca*, idealizada por Torquato Neto e Waly Salomão em 1971, mas publicada apenas em 1974, é a representante maior desse pensamento marginal na literatura dos anos 1970, inclusive abraçando a multiplicidade de opções estéticas (há textos tanto dos concretos quanto de poetas ligados ao “desbunde” contracultural).

²⁸⁶ Termo pejorativo cunhado por Glauber Rocha para se referir à produção dos cineastas que se afastavam da estética da fome do Cinema Novo.

à margem do *status quo* da sociedade burguesa e mesmo da esfera da ação política direcionada do *engagement*, contudo, a trajetória do protagonista remete, como visto anteriormente, a um processo de tomada de consciência estranho à estética marginal. Se, como estratégia, *Zero* se apoia no choque, no confronto – tal como as peças do teatro Oficina de seu confrade araraquarense José Celso Martinez Correa, relacionadas ao teatro da crueldade de Artaud²⁸⁷ –, acreditando em sua “capacidade de libertar o homem da percepção do automatismo” (Svoklovsky apud Borges, 2012, p. 88), falta-lhe, por outro lado, a postura libertária, a proposta de ruptura radical comportamental²⁸⁸, estética (proposta de arte experimental, antiarte)²⁸⁹ e política que sustentou as obras realmente formuladas de acordo com essa perspectiva de afronta ao público²⁹⁰.

Enfim, encerrando as reflexões dessa parte do capítulo, pode-se concluir que a obra em pauta de Ignácio de Loyola Brandão flerta com procedimentos técnicos e com temáticas típicos das experiências mais radicais da prosa moderna e mesmo pós-moderna, contudo, não se identifica profundamente com nenhum deles. Isso não representaria, necessariamente, um problema, nem do ponto de vista estético nem do político. Muitas grandes obras da literatura possuem como característica comum o fato de não se enquadrarem perfeitamente em nenhuma escola ou tendência literária de sua época, nem se alinharem estritamente a uma ideologia circulante na sociedade em que foram concebidas. O que incomoda na leitura de *Zero*, na verdade, é o que impede que o romance explore adequadamente – de acordo com o ponto de vista nesta tese adotado – o potencial dos mecanismos que ele põe para funcionar. Uma reflexão sobre esse “entrave” será a base da próxima e última parte deste capítulo.

²⁸⁷ “O teatro da crueldade: o único teatro de produção, onde os fluxos transpõem o limiar da desterritorialização e produzem a terra nova” (Artaud apud Deleuze; Guattari, 1966, p. 145). Para Artaud, é preciso estourar a casca do ser e de sua linguagem, rebentar o mundo do significado.

²⁸⁸ Na verdade, é possível até uma leitura contrária, moralista, como no naturalismo, aproximando os extremos sexuais e comportamentais do protagonista a uma degenerescência motivada pelo capitalismo opressor, por exemplo. O intertexto bíblico intenso poderia ser usado como chave para uma leitura que fosse por esse caminho, interpretando-o não apenas como paródia.

²⁸⁹ Essa antiarte, a luta contra a linguagem, a rebeldia diante das convenções dos gêneros, revelava a luta contra a ideologia: “Em resumo, os valores da classe dominante se fixaram na linguagem dominante. A perturbação dessa linguagem constitui uma ação inquietante” (Pignatari, 2004, p. 25).

²⁹⁰ Há que se discutir o quanto essa proposta de choque também se tornou problemática na arte chamada pós-moderna. Autores como Peter Bürger e Guy Debord, partindo de perspectivas distintas, questionam o significado do choque dentro de um sistema (seja da arte, seja social) perfeitamente capaz de assimilá-lo e até de lucrar com ele. No próprio romance, o circo de horrores do Boqueirão é uma grande alegoria da capacidade do capitalismo tornar tudo espetáculo. A margem estabilizada, a transgressão elevada a procedimento, se desfibra e perde sua capacidade de desterritorialização.

Parte 3 – Estética e política: Conclusão

Zero é um romance que foi concebido como uma versão literária de um atentado terrorista. Loyola declara explicitamente isso:

Eu fiz *Zero* para derrubar o governo. Para mim era a mesma coisa que lançar uma bomba. Eu não era violento o suficiente para jogar uma bomba, pegar um fuzil – mas eu achava que a literatura podia modificar cabeças, pôr armas nas mãos das pessoas” (Brandão, 2011, p. 39).

Não é preciso um grande esforço de contextualização para compreender os motivos que levaram intelectuais e artistas nacionais a simpatizarem, mesmo que metaforicamente²⁹¹, com a resistência armada ao regime político instituído. No pós-AI-5, os caminhos convencionais para se contrapor ao poder se encontravam vedados e a emergência de grupos de ação armada, seja no campo seja na cidade, se destacava, se não como uma alternativa com real chance de êxito para derrubar a Ditadura, ao menos como uma forma de expressão do descontentamento, um tanto quanto suicida, tendo em vista a desproporção entre o aparato repressivo e os participantes e recursos dos aparelhos subversivos, mas, naquele momento, vista como ação válida, como um modo de manter viva a oposição, conseguir abrir brechas no sistema, talvez mesmo despertar a consciência de parcela da população para o que estava acontecendo no país. Roubos a bancos, sequestros, ataques a pessoas ligadas à repressão (militares e civis) – muitos não noticiados ou noticiados de modo tendencioso nas versões oficiais impostas aos/pelos veículos de comunicação – surgiam como o último refúgio da resistência, pelo menos, o último que parecia incomodar de algum modo os detentores do poder. Contudo, o efeito imediato foi, em geral, a intensificação e a justificação aos olhos da população, cujo acesso à informação passava pela grande imprensa, em geral, controlada pela Censura, da repressão aos inimigos da nação a serviço do comunismo internacional que queriam desestabilizar a ordem de um país em irrefutável progresso econômico, tal como o discurso oficial retratava essas ações em seus comunicados oficiais²⁹². Seria, além de injusto,

²⁹¹ Em 1967, Décio Pignatari publicou o ensaio “Teoria da guerrilha artística”, por exemplo.

²⁹² Essas questões estão presentes em diálogo entre Gê e José no romance:

“E vamos sequestrando diplomatas e exigindo coisas em troca.
 ? E quando eles não aceitarem mais as condições.
 . Matamos diplomatas, criando casos internacionais.
 ? Mas eles podem perceber as manobras, ver que isso é tática, e não criarem os casos.
 . Então, o problema fica sendo de quem aceita ser embaixador, cônsul. Se eles querem outro jogo, jogamos. Por exemplo, o assassinato de diplomatas. Não vai ser muita gente a arriscar o pescoço.
 . Vai dar repressão, violenta.
 Há muito tempo eles andam violentos, é bom terem o troco.
 . Vai ser uma guerra.

falta de perspectiva histórica procurar julgar o acerto ou não das escolhas de um grupo de pessoas que viveram uma situação distante do tempo atual, se colocando em risco e assumindo as responsabilidades de suas decisões, no entanto, é permitido analisar como, de certo modo, a resistência armada foi utilizada como um fato que dava subsídios para o discurso de Segurança Nacional, anticomunista, em que se sustentava o Regime, ao menos, externamente, aos olhos do público. Por que essa digressão é pertinente para comentar as escolhas estéticas e políticas de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão? Pode-se pensar também se no plano artístico e literário todos os modos de reagir/agir diante do autoritarismo imperante foram igualmente válidos, quais seus problemas, suas contradições, os caminhos que abriram ou fecharam para o pensar e o agir de seus leitores.

Aparentemente, os aspectos do romance anteriormente observados o encaminham para o alinhamento com uma tradição de negatividade em que predomina o niilismo, a destruição, algo cultivado pela recusa radical do artista moderno de participar da lógica pragmática da sociedade de consumo, visível, principalmente, no desenvolvimento do conceito de autonomia da arte pelo esteticismo do século XIX, em que “a arte vira conteúdo de si mesma” (Bürger, 2008, p. 105). Se analisado o final do romance, por exemplo, aparentemente essa tese se confirmaria. No final da obra, retomando, José está preso e a organização dos Comuns desmantelada, ou seja, qualquer resistência ao poder no universo da obra aparenta se tornar impossível. Mas esse mesmo trecho final sinaliza uma abstrata esperança no futuro:

? Será que pegaram Gê (de novo), pegaram todos, vão continuar a pegar até que se possa descobrir um modo de lutar e organizar. E então, inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo, quem depois – estiver errado hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado, depois certo ou errado. E a placa mais quente, a bola de fogo. A terra fechada dentro e a bola disparada.

&

ouve-se uma prece
desta gente audaz
que não teme as guerras
mas deseja a paz

Deus, salve a América (Brandão, 1975, p. 301)

. Já é uma guerra.
. Você tem cem homens contra canhões, metralhadoras, tanques, bombas, dinheiro internacional, exércitos treinados, alimento, apoio de toda parte.
. Nós sabemos quem eles são, eles não sabem quem somos. Sabotamos, jogamos bombas. Tudo no escuro, essa é a nossa vantagem.
? Onde vai chegar isso.
(Onde vai, onde vai. Não sei se é o caminho, talvez eu morra na indecisão, sem saber. E mais do que nunca é preciso ter a cabeça no lugar, conhecer, saber, agir.)” (Brandão, 1975, p. 281).

O trecho é intencionalmente ambíguo e chega a insinuar uma dúvida sobre a finalidade da transformação futura – lembrando que não há convicção de José sobre se os Comuns estão certos e observando que os totalitarismos não foram exclusividade da direita ao longo do século dos extremos –, mas predomina uma esperança vaga em um futuro melhor ou, pelo menos, diferente da opressão vigente. Essa ambiguidade é reforçada no final pela citação de trecho de “Deus salve a América”, uma canção patriótica norte-americana de Irving Berlin, cantada pelos aliados, inclusive pelos soldados brasileiros da FEB, durante a Segunda Guerra Mundial. Se por um lado, a letra leva a pensar em uma promessa de lutas em prol da paz ou de um mundo melhor, por outro, sua origem (lembrando que José está preso nos Estados Unidos e há um discurso anti-imperialista no romance) pode indicar um uso irônico, em que se destaca a vitória dos Estados Unidos e da ideologia que ele defendia e sustentava, inclusive apoiando os regimes totalitários latino-americanos²⁹³.

A tensão entre positividade e negatividade, destruição e construção, não se encontra apenas no final da obra, sendo fundamental na relação entre José e Gê. José, apesar de suas tentativas de se adaptar à vida cotidiana, ter empregos, constituir família, é constantemente atraído por um profundo desejo de destruição. Sua agressividade não pacificada nem pela “conversão” do Homem nem pela ligação erótico-amorosa com Rosa, revela uma revolta niilista contra tudo e contra todos. Esse lado “erostrato”²⁹⁴ do protagonista, essa rebeldia anárquica, tem no episódio do cerco ao atirador solitário um ponto culminante. Nesse trecho, um homem em uma praça, perto de uma estátua equestre de um “herói de cartilhas e lições de história” (Brandão, 1975, p. 194)²⁹⁵, começa a atirar em várias pessoas, principalmente nas forças policiais que para lá foram procurando detê-lo. Como é contumaz no romance o traço hiperbólico, descreve-se então que um verdadeiro exército é movido para tentar deter o atirador, falhando miseravelmente²⁹⁶. José presencia tudo de um prédio próximo, fascinado pelo ato que repercute, em escala maior, o teor de suas próprias ações, quando se inicia uma conversa com Gê:

²⁹³ Essa canção não foi cantada só durante a guerra, há relatos de que era um dos “hinos” patrióticos que amestravam estudantes nas escolas durante os anos do Regime Militar.

²⁹⁴ Referência ao conto “Erostrato”, de Jean-Paul Sartre, publicado em *Le mur* (1939), em que o protagonista compra um revólver e planeja atirar em homens escolhidos aleatoriamente. Por sua vez, o título do conto é referência à personagem histórica Heróstrato, responsável por atear fogo intencionalmente no templo de Ártemis em Éfeso.

²⁹⁵ Provável referência ao Monumento a Duque de Caxias, de Victor Brecheret, na Praça Princesa Isabel, em São Paulo.

²⁹⁶ Só com uma bomba gigantesca, que, além do atirador, destrói todos os prédios ao redor da praça e dos quarteirões próximos, é resolvida a questão.

? O que adianta, perguntou Gê. Não adianta nada. Ele está lá, dando tiros, matando gente. Tudo para nada.

. Eu entendo, disse José. Isso é a única coisa que a gente pode fazer.

. Se você quer fazer, venha conosco.

. Pensei nisso. Mas eu não acredito nas coisas que vocês acreditam.

. Por enquanto, basta ter raiva. Com o tempo, você vai aprender quem somos, vai gostar de nós, lutar como nós.

. Eu não vou, fico sozinho. A minha luta é só minha.

. Mas é bobagem. Você só está com raiva. E quando a raiva passar, acabou. E vai dar em nada. Tudo que a gente faz sozinho, dá em nada.

. E tudo que a gente faz junto com os outros, dá em nada. Sozinho, arrisco menos. Um homem sozinho se conhece, conhece suas fraquezas, pode ficar conhecendo suas qualidades. É mais fácil ser solitário.

É mais cômodo.

. Não, um grupo traz problemas, desconfiança, inveja. Até que ponto todos são fortes e corajosos do mesmo jeito, é uma boa pergunta. Até que ponto alguém aguenta a tortura para não delatar os outros. Caiu um, caíram todos.

. Alguém fica e continua. Sozinho, você caiu, acabou.

. Se eu caí, nada mais interessa.

. Isso é egoísmo. Você é um cara bom. Nós sabemos o que tem feito. Feito, por fazer. Sem sentido. Podia ser útil.

. Não é egoísmo, não. Cada um, é uma pessoa. Não, não é novidade. Nem vim aqui dizer coisas originais. Só queria dizer que eu sou eu. Não consigo ser nós. Não é culpa minha. Nasci assim.

. Vai, vai, deixa de bobagens. A gente se faz como a gente quer.

. Olha, Gê, você nunca vai entender. Um grupo, pra mim, é um castelo de cartas. Soprou um embaixo, vai tudo pro chão.

/ Eu vim pra lançar fogo sobre a terra e bem quisera que já estivesse a arder /

(Brandão, 1975, p. 199-200)²⁹⁷

Nessa conversa têm-se a visão voluntarista e individualista de José contraposta ao engajamento político direcionado, coletivo e organizado de Gê, um discurso típico da resistência de teor socialista das décadas de 1960/1970. A busca pela conversão da raiva de José para a “causa” se arrasta pelo resto da obra, não se resolvendo em aceitação plena da ideologia dos Comuns, apesar do protagonista acompanhar ações do grupo e “cair” junto com ele nas mãos da repressão.

Essa tensão entre niilismo e engajamento, não se restringe ao plano do enredo, repercutindo no conflito entre inovação e comunicação²⁹⁸ que marca a própria estrutura da obra. Na leitura nesta tese proposta para o romance, se observa que diversos elementos utilizados em sua composição direcionam a obra para um universo de negatividade, destruição e desesperança, ao gosto de boa parte da arte moderna, em que se chega à abdicação do sentido, em seus pontos extremos, como nas montagens dadaístas, no *ready-made* de

²⁹⁷ O trecho final é uma citação do Evangelho segundo Lucas.

²⁹⁸ “*Tout text est une négociation subtile entre la nécessité d’être compris et celle d’être incompris, ils instituent un contrat privé à l’intérieur d’un ensemble de conventions que ne sauraient être toutes contestées*” (Maingueneau, 1997, p. 36).

Duchamp, em algumas experiências beckettianas etc²⁹⁹. Para não ser exaustivo, não serão novamente elencados esses elementos presentes em *Zero*. A todos esses procedimentos técnicos ou mesmo explorações de filões temáticos típicos das vanguardas ou da contracultura se interpunham obstáculos na narrativa, a saber, sintetizando-os, um desejo por comunicação, controle e participação/intervenção na realidade pouco condizente com os programas experimentais da arte moderna. Loyola parece longe de compartilhar das ideias, enxergadas pela crítica marxista, especialmente, como céticas ou mesmo cínicas do niilismo da arte moderna e pós-moderna. Sua concepção do papel do escritor na sociedade é sintonizada, na verdade, com uma tradição realista que concebe a escrita como um modo de desvelar a realidade, uma forma de transmitir mensagens e intervir nos grandes debates sociopolíticos³⁰⁰, não um trabalho sobre a forma autônoma, a criação de uma linguagem que se coloca como resistência genérica ao mundo estabelecido exatamente por sua recusa a ser instrumento como a linguagem cotidiana, pragmática, automatizada³⁰¹. O projeto do romance *Zero*, seu desejo de ser um canal para vazão (literariamente construído) de mensagens impedidas de entrar em circulação na sociedade devido à ação da censura, já mostra a impossibilidade de enxergá-lo sob o signo da modernidade sem fazer ressalvas³⁰². Contudo, seu flerte com aspectos dessa esfera também leva a se pensar sobre a relação ambígua da obra com a tendência dominante na ficção brasileira (em poucas palavras, o realismo engajado) e com seus pressupostos ideológicos.

²⁹⁹ Luiz Costa Lima comenta, em *Mimesis e modernidade*, que a crise da representação mimética levou a uma opção radical, quase suicida, por destruir os vínculos com o referente, expulsar o real, a procura da transcendência do Livro (Mallarmé), do puro texto, uma paixão pelo negativo: “a invenção que se alimenta do que nega” (Lima, 2003, p. 231). Essa tradição da negatividade, cujo Adorno é o teorizador mais reconhecido, na visão de alguns de seus críticos internaliza “o veto que a sociedade lançara ao ficcional e, assim, encara o poema como linguagem sem função” (Lima, 2007, p. 141). A oposição da arte pela arte, a condenação veemente da linguagem referencial, a lógica do desvio, visando, com isso, romper com uma sociedade fundada sobre o pragmatismo da racionalidade e sobre a domesticação do homem pelo capital, de certo modo, reafirma o controle do imaginário, além de cair na armadilha da incomunicabilidade, a religião da estesia: “o risco de que a distância quanto à linguagem comum conduzisse a um monólogo com as sombras ou a uma sala separada no horto dos museus” (Lima, 2007, p. 773). Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, a partir de outra perspectiva, também enxerga os limites dessa estética moderna do choque/estranhamento ao questionar, principalmente, seus reflexos cínicos na arte chamada por alguns – não por ele – de pós-moderna, em que sequer o rompimento com a instituição arte se dá efetivamente. Nela, o choque é assimilado, esperado e até valorizado economicamente pelo sistema que, em teoria, por ele é atacado.

³⁰⁰ “A gente escreve para provocar reação. *Não verás* é uma outra tentativa de jogar uma bomba na cabeça do leitor. Provocar o terror na cabeça das pessoas” (Brandão apud Salles, 2001, p. 138).

³⁰¹ Adorno aponta a manutenção do valor da autonomia, a não utilidade da arte, como potencial de resistência dela à sociedade de consumo. Para o teórico frankfurtiano, o romance deve renunciar ao realismo de fachada: “Beckett é mais realista do que os realistas socialistas” (Adorno apud Borges, 2012, p. 108), a “melhor arte moderna é uma forma de conhecimento não discursivo e impraticável práxis numa sociedade que a práxis racional se torna irracional” (Ibidem, p. 109).

³⁰² Em *Zero*, Antonio Hohfeldt identifica uma “inovação sem proposta vanguardista” (Hohfeldt, 2001, p. 123).

Em *Zero*, predomina a crítica ao discurso conservador e autoritário, representante e base de sustentação para a prática da máquina repressora. Pelo pouco do que já foi comentado até aqui, é possível depreender como o texto critica, parodia e ridiculariza pela exacerbação de tropos caros a esse pensamento o ufanismo desenvolvimentista, o nacionalismo de fachada, o moralismo carola, o estímulo ao consumismo burguês etc. Segundo Regina Dalcastagnè (vide bibliografia), no romance há um procedimento de estilização do discurso do outro, que traz à tona esses discursos, mas elaborados de tal modo que são questionados assim que são inseridos na narrativa³⁰³. Há a busca por “combater um processo de perversão de sentidos posto em curso pelos governos militares” (Vieira, B. M., 2011, p. 105), “acusar o golpe baixo de se torcerem os sentidos a torniquete” (Ibidem, p. 107). Contudo, também outras esferas de discurso são atingidas por esse procedimento. Se a tônica da narrativa é reproduzir, mesmo que sem uma adesão plena e/ou panfletária, em muitos aspectos o discurso da esquerda política dos anos 1960/1970, ou seja, a denúncia do imperialismo ianque, a crítica ao autoritarismo, a luta contra a alienação e exploração do homem, a demonização da indústria cultural etc., há também espaço para desconstrução desses mesmos discursos.

O narrador elabora um constante paralelo entre os Comuns, especialmente a figura de seu líder, Gê, e episódios e personagens bíblicos. Em determinado ponto, comenta-se que adeptos do grupo foram crucificados (Brandão, 1975, p. 181), em outro, Gê revive o episódio do milagre da transformação da água em vinho realizado por Jesus Cristo³⁰⁴, no final do romance, os latíndio-americanos são considerados os novos judeus do mundo, o povo perseguido³⁰⁵. O messianismo da luta armada, sua ideologia sacrificial, dialoga com a imagética religiosa por um lado, exaltando-se a abnegação dessas ações, por outro, revelando a idealização presente nesse ideário político, uma suicida falta de sustentação na realidade da prática desses grupos de oposição radical³⁰⁶. O heroísmo, por sinal, é ironizado em um trecho do romance que lembra a peça de Dias Gomes *O berço do herói*³⁰⁷. Durante um acesso de loucura de um sujeito ironicamente chamado de Herói é explicado o fenômeno da “neurose de

³⁰³ Segundo Mikhail Bakhtin, o “estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetiva sobre esse discurso” (Bakhtin apud Dalcastagnè, 1996, p. 59).

³⁰⁴ No caso, substituir groselha por barris de vinho roubados de uma adega.

³⁰⁵ “Acabaria naquele momento verdeamarelado um ciclo judaico, para se iniciar outro o latíndio-americano. Passavam para nós as dores e o desespero do mundo” (Brandão, 1975, p. 298).

³⁰⁶ É célebre no período a cisão no seio da esquerda política brasileira entre reformistas, adeptos da linha de oposição democrática do ilegal PCB, e revolucionários, os partidários da ação direta.

³⁰⁷ Essa questão do asceticismo sacrificial da esquerda radical era também bastante criticada pela contracultura. Em *Meteorango Kid*, por exemplo, a personagem do esquerdista em crise é ironizada pelo pessoal que está “fazendo a cabeça”. Uma das canções mais famosas de Raul Seixas, o pai do rock nacional, afirma com todas as letras “eu não sou besta para tirar onda de herói” (“Cowboy fora da lei”).

heroísmo”³⁰⁸, a “dor do heroísmo imaginário” (Xavier, 1993, p. 17), uma consequência da necessidade de criar mitos. De modo menos rocambolesco, essas histórias de heroísmo frustrado são constantes nos romances da “cultura da derrota” como *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, ou mesmo posteriores como *Operação silêncio*, de Márcio Souza, evidenciando as dificuldades da resistência se articular diante da situação vigente, aderindo, por vezes, a mistificações condenadas pelo próprio pensamento materialista (o discurso religioso, a iniciativa individual, o fetiche da liderança, o sacrifício heroico etc.)³⁰⁹. Se o lado escolhido pelo romance é evidente, isso não o impede de divergir de aspectos pontuais dessa ideologia abraçada. Haveria de se pensar se a adoção de procedimentos construtivos um tanto distantes dos tradicionalmente empregados nas narrativas em geral alinhadas a essa postura de denúncia e confrontação com o Regime não teria relação com essa diferença, esse relativo distanciamento do substrato ideológico sobre o qual se erigem. Diferentemente do que ocorre na estética nacional-popular, por exemplo, “em parte alguma Brandão idealiza ingenuamente o mito da nobre pobreza: todos estão tão danificados em sua substância humana que só lhes resta a violência” (Drews apud Almeida, 1981, p. 93)³¹⁰.

³⁰⁸ “Contou: ‘Antes daquele golpe que derrubou o último governo liberal, até o Herói era um sujeito bacana, de talento. Era daquela turma que estava deslanchando paca. Escrevia bem, fazia músicas. Teve uma que foi cantada pelo povo o ano inteiro. O Herói andava pelo país inteiro organizando centros populares de cultura. Aparecia paca. Aí, veio o golpe, deu a puta confusão, aquela fossa danada, todo mundo fugiu, se escondeu, ficou esperando que bicho ia dar. Aí, veio a notícia: Tinham fuzilado o Herói. Pô, velho, foi um choque! Até então, lembra, bater, prender, era coisa comum. Mas a gente ainda não tinha começado a viver a época de mortes, fuzilamentos, torturas, desaparecimentos – Ah, Espanha, Portugal, Grécia, Rússia, States, Checoslováquia, Argélia, Argentina, Colômbia, Bolívia. Fuzilamento era novidade, era demais. Então todo mundo considerou o cara um herói. Falavam dele, e muito. Virou um guevarinha. Sério. Hoje é gozado, mas naquela altura, todo mundo pensava isso dele: é o nosso herói. Um mártir. Lenda. As meninas que tinham sido namoradas dele puseram luto. Era a glória, para elas. Os moços contavam coisas: o dia em que o Herói foi em minha casa; aquele jantar, puxa vida, eu sabia que ele ia morrer violento; sabe, o Herói estava coordenando guerrilhas por toda América: ia comandar o terrorismo. Até que um dia, ele apareceu. Voltou, glorioso, aos mesmos lugares que frequentava. A onda de cadeia tinha passado – bom, aquele primeiro período, né – o pessoal ia aparecendo. Xiiii, foi muitos meses, depois. Que coisa, seu. Parece que um trator tinha passado por cima do pessoal. Que decepção! Foi demais! O cara tava no bar contando como um da turma foi herói, como resistiu ao espancamento, foi fuzilado, torturado e o cara aparece. O Herói não é herói! Foi outra fossa. O Herói tinha se mandado para tão longe, tinha se escondido tão bem que ninguém achou. Nem as notícias ele leu, lá onde se achava. O Herói circulava e procurava o pessoal, o pessoal ficou triste, puto da vida, furioso, começou a dar aquela gelada. Foi um pouco de filhodaputismo deles, mas a turma precisava de um mito, o pessoal era romântico. Só agora começa a deixar de ser. E o Herói sentiu isso. Soube da história do fuzilamento, da sua lenda gloriosa. E quis se matar, queria morrer, ir se entregar. Chamavam ele de Herói, mas era gozação. O herói não realizado. Ele foi se apagando, não produziu mais nada, começou a ficar violento, agressivo, a descarregar em cima dos outros. Essa aí, de abrir a geladeira e jogar comida nos outros dá sempre. Adora jogar comida no pessoal, durante os acessos” (Brandão, 1975, p. 156-157).

³⁰⁹ Zero “opta pela ridicularização e não pela mitificação do ‘Herói’” (Süssekind, 1984, p. 191).

³¹⁰ Loyola procura desvincular-se da noção de literatura comprometida em suas declarações: “‘Vivia angustiado porque esse era o papel da geração que apareceu nos anos sessenta. Tínhamos de fazer a grande revolução [...]. De repente, visualizei que eu não tinha que fazer nada daquilo. Tenho um papel de conscientização e uma responsabilidade, mas não tenho de carregar esse peso. Era uma prisão. Fiquei pensando para ver se tinha atrelado minha literatura a uma ideologia, o que seria triste. Não se pode atrelar. Sempre evitei, nunca fiz discurso dentro dos meus livros’” (Loyola apud Vieira, V. L. S., 2011, p. 63).

O distanciamento, a ironia, por sinal, é o tom principal dos comentários do autor implícito³¹¹ (conceito utilizado por Wayne Both) a fatos da narrativa e falas das personagens espalhados ao longo do romance. Esses comentários surgem, principalmente, em notas de rodapé, mas alguns estão interpolados no corpo do texto principal. Ao longo da primeira edição do romance são 136 notas com conteúdos diversos. Por exemplo, as duas primeiras comentam, complementam e desautorizam/desmentem a apresentação de Átila e de seus pensamentos. No corpo do texto é informado que “Átila cagou no diploma e jogou na porta do banheiro do departamento de educação”. Na nota, surge o comentário: “Depois se arrependeu” (Brandão, 1975, p. 11). Quando Átila conta a José que era gamado em Carola porque “não faziam pela frente, nunca”, em nota é informado ao leitor: “Carola só existe em fotos de publicidade. Átila inventa tudo” (Brandão, 1975, p. 12). Nas notas, os atos e pensamentos das personagens, principalmente do protagonista, são avaliados, questionados, ironizados, mas não apenas eles. Por vezes, o próprio enredo ou a linguagem utilizada em um trecho da obra é alvo. Ao trecho “Anotação que se faz necessária”, em que se conta um episódio do passado de dona Mocinha, segue-se a nota irônica: “Um toque romântico de história antiga, um leve sabor de coisas quatrocentonas” (Brandão, 1975, p. 38). Em outro ponto, reflete sobre a palavra alto-falante: “Alto-falante ou altifalantes. Há quem use alto e quem use alti. Os clássicos da língua não trazem a palavra” (Brandão, 1975, p. 61)³¹². Essa voz que soa superior à voz narrativa e a das personagens, mesmo não podendo ser considerada a palavra do autor empírico Loyola, por ser também uma construção discursiva dentro da obra, funciona, contudo, como um princípio organizador que estaria em um plano distanciado semelhante ao do autor implícito. Essa voz é bastante judicativa e invasiva, critica as personagens e a própria narração. Rosa, por exemplo, reclamando da insensibilidade de José, pergunta a ele por que casou com ela, ao que ele responde: “Gosto de trepar, com você”. Ela, então, retruca: “Acha que chega, acha que uma mulher gosta, de ouvir isso”. Em nota, a fala de Rosa é criticada: “É um preconceito” (Brandão, 1975, p. 168). Na narrativa da desmontagem do Boqueirão, o narrador em terceira pessoa conta que “a quarta (etapa), acabou com as curiosidades anormais demais (1), os abortos da natureza (2)” (Brandão, 1975,

³¹¹ Como comenta José Luiz Fiorin, em *Astúcias da enunciação*, “o autor real é inapreensível e, por conseguinte, só o autor implícito pertence ao campo da enunciação” (Fiorin, 2002, p. 65).

³¹² De certo modo, aqui se observa mais um simulacro de um procedimento moderno, a narrativa anti-ilusionista, aquela que se expõe enquanto narrativa, construção linguística. Afirma-se tratar-se de um simulacro no romance porque o procedimento não é um aspecto estruturante do texto, a representação mimética – mesmo que caótica, fragmentada e pontuada por inserções “metalinguística” como essa – predomina na narrativa, não há intenção de se desenvolver realmente uma reflexão crítica sobre o ato de escrita no romance.

p. 169). Na nota 1 dessa página, é dito “demais para o Governo. Os animais se consideravam normais” e na 2, afirma sobre a expressão “abortos da natureza”: “preconceito do autor”.

Em uma obra que apresenta, aparentemente, uma estrutura fragmentária, compósita, em que a assimilação de vários discursos sociais em sua composição tenderia a explorar intensamente o caráter polifônico do gênero romance³¹³, esse procedimento das notas e, principalmente, o teor dos textos nelas presentes, novamente repõem a tensão entre a técnica empregada e seu objetivo comunicacional. Se a montagem indicaria uma possível estrutura aberta, plural, em que diferentes forças entram em embate sem explicitamente – sabe-se que a mera escolha e disposição dos elementos já configura uma visão de mundo – uma hierarquização, a existência de notas, com o subsídio de vários outros fatores comentados anteriormente neste capítulo, demonstra que há uma necessidade de direcionar a experiência do leitor, um afã de controle sobre o efeito dessa combinatória de elementos³¹⁴. *Zero* não se propõe a ser uma obra aberta a qualquer interpretação, seu aspecto caótico é ilusório. Há a clara presença de um discurso que alinhava em uma direção central os conteúdos por vezes dispares que compõem o texto. Apesar de não ser uma narrativa dogmática, não se restringir aos estreitos limites de cumprir uma função informativa, um mero papel em que a função poética estaria submissa à função referencial (como é o caso da maioria dos romances-reportagens), é inegável que o texto visa ser compreendido como uma clara intervenção sociopolítica e não como uma experiência estética de mensagem ambígua.

O romance de Loyola mais do que criar um mosaico para a reflexão sobre o universo em que está inserido, visa dar uma resposta direta, violenta, contundente ao estado de coisas que o autor presenciava no país. Ao discurso autoritário que oprimia milhões de vozes é erigido outro discurso em que também se verifica uma tendência unidirecional e autoritária, pois visa ser a versão mais verdadeira dos fatos³¹⁵. A uma violência profunda vivida diariamente, a narrativa retruca com um ato terrorista, uma bomba, uma resposta dentro de

³¹³ A identificação da polifonia como característica fundamental do gênero romance se dá na obra do teórico russo Mikhail Bakhtin, especialmente em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Ele aponta como “as discursividades sociais certamente se articulam no romance mediante o perpétuo descentramento das línguas” (Peterson, 1995, p. 100). O romance, uma combinatória de várias vozes (do narrador, das personagens, por exemplo) possui a capacidade de “englobar todos os tipos de linguagem e estabelecer topologias hiperbólicas que desterritorializam as instâncias do poder” (Ibidem, p. 70). Ele, ao colocar os referentes entre parênteses, desconectados de seus contextos originais, possibilita o surgimento de zonas de opacidade construtivas. Observe-se, contudo, que a heterogeneidade é constitutiva de qualquer discurso – “*tout énoncé est foncièrement dialogique*” (Maingueneau, 1997, p. 18), todo enunciado traz em si o germe de seu oposto, independentemente de apresentar explicitamente em sua composição várias vozes. Toda palavra é habitada.

³¹⁴ Nem toda fragmentação representa perda da ilusão de totalidade, “pode acontecer que esta multiplicidade seja falsa – o que chamamos tipo radícula – porque sua apresentação ou seu enunciado de aparência não hierárquica não admitem de fato senão uma solução totalmente hierárquica” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 36).

³¹⁵ De certo modo, é, pelo menos, menos mentirosa do que a história oficial enfiada goela abaixo da população, apesar de ficcional.

uma lógica reativa³¹⁶ que, reproduz, em grande medida, traços da própria ideologia a qual se opõe³¹⁷. O romance que se coloca, apesar das aparências, no polo da reprodução e não da produção³¹⁸, opta por refletir uma versão censurada da realidade, procura iluminar os pontos escuros do existente, tentando criar empecilhos à narrativa oficial, mas não abrindo novos caminhos. A obra não se estabelece realmente como um espaço para a construção de novas possibilidades.

Michel Foucault reflete sobre a relação entre poder e resistência, lei e transgressão. Ao contrário da concepção do senso comum, muitas vezes há uma relação muito menos de oposição do que de não assumida complementariedade entre esses planos. O poder panóptico³¹⁹ pode se encontrar tanto em seus atos de afirmação como travestido em algumas atitudes de oposição a ele que, não raro, reproduzem sua lógica e até o reforçam indiretamente³²⁰, pois não há fora do poder³²¹. Ao escolher pela violência que atravessa de ponta a ponta a narrativa de *Zero* (assim como muitas outras do período), apesar de ter a boa intenção de servir como denúncia contra o autoritarismo político e suas aberrações e da desumanização do homem no capitalismo, em geral, a obra opta por utilizar as mesmas armas do sistema, mimetizando sua lógica, talvez até, inconscientemente, justificando-a³²². Procurar

³¹⁶ “Não há na violência/que a linguagem imita/algo da violência/propriamente dita?” (Cacaso)

³¹⁷ No fundo do discurso da direita e da esquerda, existiam semelhanças que contradiziam a oposição radical do primeiro plano: a crença igual no progresso, o moralismo, o tradicionalismo estético, o nacionalismo, o desprezo pelo indivíduo em prol de causa nobre, a mesma certeza de que a verdade é única e só está do seu lado, o menosprezo pelo irracional, pelos sentimentos etc. Obviamente, aqui não se está se propondo uma equivalência entre as esferas, apenas se ressalta alguns problemas que, de certo modo, ajudam a entender as contradições do romance em pauta.

³¹⁸ “A arte não é apenas descobridora ou criadora, mas produtora” (Deleuze, 1987, p. 154). “É por ser produção que a obra de arte não coloca um problema particular de sentido, mas de uso” (Ibidem, p. 146)

³¹⁹ O panóptico é um local de onde a todo momento pode-se ver tudo sem ser visto. Essa permanente visibilidade é uma faceta de um poder disciplinar que fabrica os indivíduos, mais do que apenas os reprime, conforme analisa Foucault em *Vigiar e Punir*.

³²⁰ “A ordem da lei nunca terá sido jamais tão soberana, posto que agora abrange todo aquele que quer derrubá-la. Aquele que contra ela queira fundar uma nova ordem, organizará uma segunda polícia, instituirá outro Estado, encontrar-se-á sempre com a acolhida silenciosa e infinitamente complacente da lei” (Foucault, 1990, p. 48).

³²¹ O espaço “fora” é determinado pela lei, o crime é um produto da legislação – “*Le délinquant est un produit d’institution*” (Foucault, 1975, p. 352), o indivíduo do poder: “*L’individu, c’est sans doute l’atome fictif d’une représentation ‘idéologique’ de la société; mais il est aussi une réalité fabriquée par cette technologie spécifique de pouvoir qu’on appelle la ‘discipline’. Il faut cesser toujours décrire les effets de pouvoir en termes négatifs: il ‘exclut’, il ‘réprime’, il ‘refoule’, il ‘censure’, il ‘abstrait’, il ‘masque’, il ‘cache’.* En fait le pouvoir produit; il produit du réel; il produit des domaines d’objets et des rituels de vérité. L’individu et la connaissance qu’on peut en prendre relèvent de cette production” (Ibidem, p. 227).

³²² Ao comentar o didatismo “do naturalismo evidente dos romances-reportagens ou disfarçados das parábolas e narrativas fantásticas” (Süssekind, 1984, p.42), Flora Süssekind destaca a presença de “uma linguagem autoritária como a dos próprios militares, sem espaço para diálogos, só para duelos, e incapaz de ouvir falas contrárias sem exterminá-las” (Ibidem, p. 43). Apesar da crítica carioca não estar tratando diretamente de *Zero*, obra que até costuma escapar de sua avaliação, em geral, negativa da literatura produzida nos anos 1970 – para ela, a estrutura fraturada do romance o afasta do aspecto documental dessa prosa –, a declaração em grande medida se aplica para compreender o aspecto aqui abordado a partir da leitura do romance. Silvano Santiago, no

impor outro discurso uno, com *status* de verdade, pode incorrer em mera inversão de polos, sem que haja real modificação da estrutura da relação bipolar e de seu conteúdo³²³, e esse, talvez, não seja o caminho ideal para a resistência: “Fica claro que não é absolutamente agir como pai, nem tomar o seu lugar. É, pelo contrário, suprimir o seu lugar e semelhança, para fazer nascer o homem novo” (Deleuze, 2009, p. 98)³²⁴. Talvez um caminho possível fosse, não o da negação e da destruição, mas o da “contestação da fundamentação do que é”, a denegação que possa “afetar o que é com uma espécie de suspensão e neutralização capaz de nos abrir para além do que é dado, em nova perspectiva não dada” (Deleuze, 2009, p. 32).

Em vez de estabelecer lugares, circunscrever, sem querer ou não, exercendo o papel de polícia, compreendida como a “distribuição sensível dos corpos em comunidade” (Rancière, 1996, p. 372), a palavra literária, assim como a palavra política, deveria “vir a perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea” (Rancière, 1996, p. 372). Talvez, menos do que produzir certezas, o lugar da arte/literatura seria o não lugar da desestabilização delas, dos lugares de fala, dos discursos instituídos, a criação de cenas de conflito capazes de produzir indeterminação, criar “contradições produtivas” (Culler, 1982, p. 259), infinitas variações do possível³²⁵. A arte é o lugar da equivocidade, uma “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação” (Deleuze, 1997, p. 11) que, talvez, permita a reconfiguração do sensível. *Zero* parece em sua concepção geral parecer trilhar esse caminho, mas sua execução, atrelada a uma visão tradicional tanto estética quanto política, reconduz a narrativa às veredas batidas do engajamento sociopolítico

romance *Em liberdade*, de certo modo, flagrou essa armadilha de “responder na mesma moeda”, dar ao leitor e ao sistema o que é esperado diante do contexto vivido, ao colocar na boca do recém-liberto das celas do Estado Novo, seu fictício Graciliano Ramos, a seguinte declaração de princípios: “Grandessíssimo filho da puta. Não cairei na sua armadilha. Não vou lhe dar o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer. Estou trabalhando com sua decepção” (Santiago, 1981, p. 128). Essa crítica à literatura produzida durante a Ditadura, projetada ficcionalmente em outro momento, enfatiza a necessidade de se evitar a retórica do martírio, como aponta Idelber Avelar, a compensação simbólica típica da “*mitología de lo negativo dentro de la intelligentsia latino-americana*” (Avelar, s.d, p. 111).

³²³ De certo modo, o final do romance traz essa dúvida também, como comentado anteriormente.

³²⁴ Foucault também comenta o risco das cadeias dualistas: “Deve vir o momento da nova mobilidade e de novo deslocamento. Pois estas viradas do pró ao contra logo se bloqueiam, nada podendo fazer a não ser repetir, formando o que Jacques Rancière chama de ‘doxa esquerdista’. A partir do momento em que se repete indefinidamente o mesmo refrão da cançoneta antirrepressiva, as coisas permanecem onde estão e qualquer um pode cantar a mesma música, que ninguém prestará atenção. Esta inversão dos valores e das verdades, de que eu falava antes, foi importante por não se limitar a simples vivas (viva a loucura, viva a delinquência, viva o sexo), mas por permitir novas estratégias” (Foucault, 1979, p. 239).

³²⁵ “A literatura habita o mesmo espaço espectral que o sonho. A ficção é aquilo que não cansa de lembrar as infinitas variações do possível. Não por acaso Derrida vinculava a “estranha instituição da literatura”, lembrando do papel do estranho na psicanálise e que nenhuma palavra é casual para esse filósofo, ao papel de condição da democracia. Se esta é a própria *khora* do político, superfície plástica na qual ele se inscreve infinitamente, a literatura é o permanente exercício do impossível enquanto lugar onde ‘tudo se pode dizer’. Chama-se ficção justamente esse impossível que acontece, arrombando o campo pré-dado de qualquer programação” (Neto, 2015, p. 125).

da ficção dos Anos de Chumbo, por mais que em um ponto ou outro o próprio narrador o questione parcialmente. *Zero*, nessa leitura, passa a ser realmente uma obra emblemática da literatura produzida nos anos 1970, contudo, não pelos motivos elencados pela fortuna crítica acumulada pela obra, mas por ser um caso especial da autocastração criativa de toda uma geração de artistas em uma época em que a missão considerada urgente de responder às exigências da realidade imediata (talvez mal compreendidas no plano das artes) limitou – tanto ou mais do que a repressão da Ditadura – a liberdade de imaginar novos mundos, seja nos livros, seja na vida.

Capítulo III – “Repara bem no que não digo”. Reflexões sobre *Catatau*, de Paulo Leminski

“Nonsense makes more sense than normal sense.”
Mladen Dolar³²⁶

Introdução – “Metamorferozes” em *Verzuyt Brasilien*³²⁷

A citação de Ovídio “*barbarus – non intellegor ulli*” (Leminski, 2011, p. 15) ou, na menos carnavalizada menção presente no conto “Descartes com lentes”, “*barbarus hic ego sum quia intellegor ulli*” (Leminski, 1993, p. 3), surge logo nas primeiras linhas de *Catatau*, o romance-ideia de Paulo Leminski, publicado em 1975. “Aqui o bárbaro sou eu, porque não sou entendido por ninguém”³²⁸. Esses dísticos de Ovídio, inspirados por um exílio³²⁹ real do poeta latino em 8 d.C., ressoam na interrogação final de Renatus Cartesius, perplexo com a vinda do esperado Artiscewski, bêbado e portanto inútil para explicar-lhe os “ENIGMAS E PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (Leminski, 2011, p. 15): “quem me compreenderá?” (Leminski, 2011, p. 208)³³⁰. Na versão truncada, fragmentária, posta no fluxo verborrágico do romance³³¹, o sentido transmuta-se, a incompreensão, que era do outro, passa a ser do enunciador, “eu não entendo nada”. No espaço de poucas linhas, a diferença entre o conto-embrião e o desmesurado discurso de *Catatau* se apresenta. O esperançoso protagonista do conto, que presume “morrer à sombra de meus (seus) castelos e esferas armilares”, passa a ser “lá morituro” (Leminski, 2011, p. 15). Um bárbaro numa terra estrangeira hostil, com a mente

³²⁶ Comentário de Mladen Dolar sobre as múltiplas leituras suscitadas pelo poema *nonsense* “Jabberwocky”, de Lewis Carroll (Dolar, 2006, p. 149).

³²⁷ “Metamorferozes”: palavra-valise presente em *Catatau: um romance-ideia* (Leminski, 2011, p. 203). Neste trabalho, *a priori*, as citações da obra serão provenientes dessa edição. *Verzuyt Brasilien*, segundo nota de Leminski, é “Brasil perdido”, em holandês seiscentista.

³²⁸ Ovídio. *Tristes*. 5, 10, 37 (Apud Carvalho, 2010, p. 31).

³²⁹ Exílio, essa expressão ambivalente da vida nua, da condição excluída e soberana do bando, segundo Agamben, no quadrante histórico de escrita da obra, possuía uma carga semântica bem específica por causa da conjuntura sociopolítica da América Latina, que, sem tematização referencial, se faz presente nas páginas de *Catatau*. Interessante também notar que o “exílio” não é uma especialidade só de Cartesius, sendo um paradigma da literatura brasileira desde os primeiros cronistas até o poema parodiado ao infinito “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Algo que evidencia, talvez, uma posição do intelectual/artista brasileiro quase tão estrangeira e perplexa em seu próprio país quanto Descartes lançado aos trópicos? Ou a condição parasitária da palavra literária em geral, o fato do escritor “estar na própria língua como um estrangeiro” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 54)?

³³⁰ Esse final, que, segundo Haroldo de Campos, “ecoa o apelo extremo de Joyce ao leitor, no *Finnegans*: “...torturas tântalas, e há alguém que me entenda?” (Campos, 2011, p. 239), mantém até a última linha da obra a dúvida (não metódica), o indecidível, espírito do texto: *Ubi dubium, ibi libertas* (onde há dúvida, há liberdade).

³³¹ Observação: na primeira edição a obra não traz classificação de gênero, sendo a classificação alternativa romance-ideia – que remete a estratégia semelhante de Mário de Andrade ao dizer que *Macunaíma* era uma rapsódia – uma das concessões ao leitor da segunda edição, menos fiel a *Repugnatio benevolentiae* que se comentará ao longo deste capítulo.

e as retinas dilatadas pelo calor (e pela erva), eis em que transforma-se o pai do racionalismo moderno.

Ovídio, autor de *Metamorfoses*, não comparece no texto montagem, bricolagem, de Leminski apenas por meio dos mencionados versos³³². Em *Catatau*, a mitologia greco-latina aporta no litoral pernambucano junto com Cartesius, sua cultura enciclopédica e as tropas de Maurício de Nassau. Tamanduás e preguiças convivem no solilóquio do protagonista com Medeia, Sísifo, Eco, Narciso, Minotauro, Minos, Dédalo e tantos outros. Sob calor escaldante, o princípio de expansão e a eterna troca de tudo em tudo – “Seres se traduzem, tudo pode ser metáfora de alguma coisa ou de coisa alguma, tudo irremediavelmente metamorfose” (Carvalho, 2003, p. 194) –, também norte construtivo da passagem do conto para o texto do romance, a dilatação/deformação das coisas nesta terra em que “a justa razão (...) delira”³³³,

³³² Leminski, ex-seminarista, tinha especial apreço pelas línguas e culturas da Antiguidade Clássica. Nos anos 1980, o que era para ser um ensaio sobre *Metamorfoses*, de Ovídio, deu origem a um de seus textos em prosa mais próximos à escrita inventiva e ao universo de reflexões de *Catatau*, *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. O título, por sua vez, remete a um poema de sua fase concretista, mostrando que a tópica da mutação, o questionamento da identidade e questões afim perseguiram o autor curitibano ao longo de toda sua carreira:

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

(Leminski, 2014, p. 163).

³³³ “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (Leminski, 2011, p. 19).

repercutem, de certo modo, a lógica de transubstanciação³³⁴ presente em boa parte dos relatos mitológicos da Grécia Antiga. Como comenta Romulo Valle Salvino, a metamorfose é “uma espécie de princípio fenomenológico e estrutural não só do *Catatau*, mas de parte substantiva do legado artístico de Leminski” (Salvino, 2000, p. 46).

Crítica radical via forma ao princípio de identidade, desestabilização pela linguagem do sujeito autônomo e, conseqüentemente, da razão cartesiana³³⁵, erigida sobre a certeza (fé?) na existência pelo pensamento (“*Cogito ergo sum*”), em *Catatau*, Cartesius, autocentrado Narciso, se depara com um universo que insiste em desfocar suas lentes, embaça o mundo em que gostaria de ver refletidas suas certezas ou suas dúvidas, desde que metódicas. No romance, seu artefato, sua artilharia, sua razão-poder, “não compensa”³³⁶, gira em falso, alavanca sobre “ponto pênsil”³³⁷, nesta terra movediça, em que até os seres são, aos seus olhos europeus, absurdos, desmesurados, inverossímeis e mutantes, abortos da natureza desvairada. Condenado a Sísifo, enuncia um discurso circular, obsessivo, ininterrupto, onde todo pensamento não passa de hipótese, numa luta vã por firmar-se e resistir ao desejo de ceder simplesmente aos olhos de Medusa do aí³³⁸, todo poderoso ser inútil que, em sua zoopsia, parece se mover sem se mexer sobre o filósofo-soldado, numa eternidade a-histórica, pré-diluviana, que apodrece a dentição da cultura ocidental por ele representada e questiona, por tabela, a atual civilização sobre tal base assentada, os monstros que a razão desperta produziu³³⁹.

³³⁴ Em Ovídio, há a mudança de estados sem alteração das substâncias, formas mudam mantendo a essência. Em *Catatau*, semelhante ao que ocorre na metafísica canibal, é possível pensar numa permanência de formas num universo regido pela ressignificação contínua de acordo com uma lógica relacional, perspectiva. Pensa-se aqui, dentre outras questões, nos devires-animais dos indígenas, segundo Viveiros de Castro.

³³⁵ “O fenômeno que sumariza a desestabilização tanto da forma quanto do conteúdo do cartesianismo no *Catatau* é a metamorfose” (Nodari, 2014, n.p.).

³³⁶ “O labor de pensar onera e não me compensa (...)” (Leminski, 2011, p. 28).

³³⁷ “(...) quem de nós porém sustenta potência sobre ponto pênsil?” (Leminski, 2011, p. 134).

³³⁸ Nome tupi, onomatopaico, do bicho-preguiça. A homofonia com o advérbio é explorada fartamente no texto. Por sinal, o uso de dêiticos, sem referência clara, é estratégia textual privilegiada em um projeto em que a desorientação é a meta.

³³⁹ “Será exagerado dizer que no inconsciente há necessariamente menos crueldade e terror – e de outro tipo – que na consciência de um herdeiro, de um militar, de um chefe de Estado? O inconsciente tem os seus horrores, mas esses horrores não são antropomórficos. Aquilo que engendra os monstros não é o sono da razão, mas a racionalidade vigilante e cheia de insónias” (Deleuze & Guattari, 1972, p. 117).

Parte 1 - A fala que fermenta. Linguagem em *Catatau*

“Se nós fossemos verdadeiramente revolucionários (à maneira russa),
ousaríamos tocar nas convenções da linguagem” (Paul Valéry)³⁴⁰.

Para uma obra “ilegível”, *Catatau* até que possui uma fortuna crítica razoável se comparada a outras produções da chamada, por falta de melhor termo, literatura brasileira contemporânea³⁴¹. Seus procedimentos construtivos, seus pressupostos filosóficos e até seu vínculo com a esfera sociopolítica do período de sua tessitura (1966-1975) já foram sobejamente esmiuçados em textos críticos, alguns datados da época de seu publicitário³⁴² lançamento, ou trabalhos acadêmicos, alguns recentíssimos. Até pelo teor das pistas deixadas pelo próprio autor na segunda edição, quando resolve “ministrar clareiras”³⁴³, poucas, para não deixar o leitor a ver Artisewski bêbado, predomina nas leituras desse fluxo de (in)consciência, que ocupa um único parágrafo ao longo de mais de duzentas páginas, a ênfase em destacar as inovações formais, a proximidade com a prosa joyceana, radical, dessa obra, talvez o último exemplar de peso do chamado “romance de invenção” por essas bandas da América Latina³⁴⁴.

Amante da *Invenção*³⁴⁵ desde seus primeiros passos no mundo literário, sob as asas do trio de ferro da Poesia Concreta paulista, o *enfant terrible* Leminski repudiava a prosa referencial cultivada por aqui nos anos 1960 e 1970. O *boom* do conto, em que a terra de Dalton Trevisan desempenhou papel de destaque, foi alvo de várias diatribes do polaco; em

³⁴⁰ Trecho dos cadernos, traduzido por Augusto de Campos, presente em *A serpente e o pensar* (Valéry, 1984, p. 99).

³⁴¹ Em 2011, segundo levantamento de Paula Renata Melo Moreira (vide bibliografia), já havia 13 teses de doutorado e 39 dissertações de mestrado sobre a obra de Paulo Leminski, muitos desses estudos enfocando o romance-ideia de 1975.

³⁴² A distribuição qualitativa dos mil exemplares da primeira edição, ou seja, a sábia ideia de enviar a obra para formadores de opinião, pares das letras interessados e artistas, reforçou a aura em torno da obra existente desde os primeiros anos de sua composição (em 1969 havia publicado trechos dela no *Jornal do Escritor*). De certo modo, se a publicação “por conta” tem pontos de contato com o procedimento da Geração Mimeógrafo, o cuidado da edição, a publicidade do lançamento e esse planejamento de sua distribuição afasta a ação de Leminski da espontaneidade “amadora” dos folhetins marginais.

³⁴³ “REPUGNATIO BENEVOLENTIAE

Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se.” (Leminski, 2011, p. 11). Leminski inverte um recurso retórico clássico denominado *Captatio benevolentiae* que consistia, basicamente, em esforçar-se por obter a simpatia da audiência no começo de um discurso.

³⁴⁴ Como comentado na introdução desta tese, sua excentricidade (em relação ao tipo de literatura em voga no período de sua publicação) resultou até em sua exclusão do rol de obras analisadas em estudos relevantes sobre a literatura dos anos 1970.

³⁴⁵ Menção à *Revista Invenção*, um dos veículos de combate da Poesia Concreta nos anos 1960, onde Leminski publicou seus primeiros poemas em 1964.

alguns textos chama o gênero de “forma fácil”, “soneto de hoje” (Leminski apud Vaz, 2001, p. 97), por exemplo. Por isso, surpreendeu a participação do poeta de vanguarda no 1º Concurso de Contos do Paraná (que quase ganhou)³⁴⁶, em 1968, com o conto “Descartes com lentes”, protótipo do futuro *Catatau*.

Se no plano da fábula a diferença entre os textos é mínima, tão mínima quanto o próprio enredo, em que não acontece praticamente nada além da espera pela vinda de Godot/São Sebastião/São João Batista/Artiscewski, no plano da tessitura linguística, na elaboração formal, as obras são radicalmente distintas. Na verdade, a própria distinção entre enredo e narração, fábula e linguagem, só é possível, com ressalvas, ao falar do conto. Neste, a crítica ao racionalismo do pai da filosofia moderna se dá dentro de uma organização sintática tradicional, utilizando o léxico comum a todos, com um emprego “controlado” de alguns recursos poéticos. Até mesmo as citações em latim – em *Catatau*, paradoxalmente³⁴⁷, um manancial de incompreensão no texto –, no conto são apresentadas, em geral, de modo ordeiro, entre aspas e completas. Para um autor que sempre afirmou que a forma representacional era ideológica, carregava os ranços de seu processo histórico (progresso capitalista, ocidentalismo, individualismo, repressão comportamental, autoritarismo político...), independentemente do conteúdo contestatório que em seu bojo viesse a ser inserido, era previsível o salto ao abismo da criação de outra linguagem que foi a produção de *Catatau*.

Para Leminski, o “discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder” (Leminski, 1997, p. 46), a estabilidade da linguagem, um emblema da estabilidade da ordem vigente, por isso, ele defendia a exploração da forma como meio de fugir ao totalitarismo da linguagem, à “tendência nazi-fascista”³⁴⁸ das palavras, fazendo-as cantar, voar. Essa língua herdada, que “trava uma canção longínqua, a voz, além, nem palavra” (Leminski, 2013, p.329),

³⁴⁶ Alguns anos depois, um dos jurados do concurso, Fausto Cunha, relatou que um engano de um dos jurados impediu que o conto de Leminski fosse incluído entre os premiados.

³⁴⁷ Paradoxalmente pois o narrador-protagonista vê no latim sua tábua de salvação contra o caos linguístico dos trópicos, contra o silêncio bárbaro, contra a realidade das coisas sem nome: “Latim é repetitivo, sempre duas maneiras de dizer o óbvio, sempre uma solução. Ignarro o que não conosco, convenscorto! Cultivo, sobretudo, o latim. Sem latim, isso não dá certo, o gesto não tem mais rejeito.” (Leminski, 2011, p. 42). Interessante notar como isso repercute o pensamento de Leminski sobre a simbologia do latim: “O latim é a lógica incarnada. A lógica é uma geometria vista com os olhos do entendimento” (Leminski, 1997, p. 40).

³⁴⁸ Trecho de “Cenas de vanguarda explícita”, de Leminski, publicado em 4 de dezembro de 1985, na *Folha de S.Paulo*. Qualquer relação com a visão da linguagem exposta por Roland Barthes em *Aula* (1977) talvez não seja mera coincidência. Ao comentar a inexistência de poder separado em sociedades consideradas primitivas, Pierre Clastres também estabelece relação semelhante entre escrita e lei: “A escrita existe em função da lei, a lei habita a escrita; e conhecer uma é não poder mais desconhecer a outra. Toda lei é portanto escrita, toda escrita é índice da lei” (Clastres, 1990, p. 123).

solidificando-se em significações, é um ato de violência³⁴⁹. A linguagem representativa, instrumental, liga-se indissociavelmente à ordenação racional da civilização. A poesia é considerada o espaço de crítica por excelência a esse logocentrismo ocidental³⁵⁰. Por isso, repercutindo a célebre máxima de Maiakóvski (“Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”) e refutando os caminhos do engajamento temático trilhados pela literatura brasileira do período, Leminski considera o trabalho com a linguagem, essência do fazer poético, um meio de intervenção política: “contestando as formas que estão no poder, você está contestando o poder na única maneira realmente eficaz” (Leminski apud Vaz, 2001, p. 99).

O conto todo “Descartes com lentes” está contido no romance-ideia *Catatau*, mas estendido e, como uma imagem digital de baixa resolução aumentada, sem resolução, definição, distorcido aos limites do ininteligível³⁵¹. Índice dessa radicalização poética da prosa (“apenas a ideia de prosa”³⁵²) na obra é o surgimento da “personagem”, mais uma entidade, Occam, inexistente no conto. O “abantesma grafomaniaco” (Campos, 2011, p. 236), monstro semiótico, é o próprio princípio de indeterminação que rege a composição do romance personificado pela mente perturbada de Cartesius. Em uma indissociação de pensamento e linguagem, digna da assinatura de Wittgenstein³⁵³, a crise do narrador autodiegético caminha lado a lado com a fragmentação da sintaxe discursiva e a proliferação caótica de neologismos em um isomorfismo ainda muito vinculado ao programa verbi-voco-visual concretista³⁵⁴. No texto com ares ideogramáticos do romance não mais se vê um conteúdo sendo transmitido por uma forma preestabelecida, mas “o continente produzindo conteúdos” (Leminski, 2011, p. 131), a forma é a mensagem³⁵⁵, para usar uma terminologia

³⁴⁹ “O ato de nomear, de dizer algo, de comunicar enfim, não deixa de ser um ato de violência, um esgarçar-se de alguma superfície. É como se o manequim da linguagem vestisse um ‘modelo’ pelo menos dois números abaixo de seu tamanho” (Carvalho, 1997, p. 88).

³⁵⁰ “Haroldo de Campos destaca que o campo da poesia é o ‘domínio onde o ‘logocentrismo’ ocidental foi sempre, de um modo ou de outro, em maior ou menor grau, contestado pela prática da linguagem” (Novais, 2008, p. 163).

³⁵¹ “Porque Rosa trouxe a experiência da linguagem até as portas da ininteligibilidade. E eu entrei na ininteligibilidade”. Leminski em entrevista a Almir Feijó (Leminski apud Sandmann, 2010, p. 81).

³⁵² “sim/eu quis a prosa/essa deusa/só diz besteiras/fala das coisas/como se novas/não quis a prosa/apenas a ideia de prosa/em esperma de trova/um gozo/uma gosma/uma poesia porosa” (Leminski, 1992, p. 15).

³⁵³ “Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (Wittgenstein apud Leite, 2012, p. 59). “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (Wittgenstein apud Capistrano, 2001, p. 85)

³⁵⁴ Exemplo mais explícito de iconização são os trechos em letras maiúsculas quando Cartesius utiliza suas lentes.

³⁵⁵ “Formas novas, qualquer malandro percebe, geram conteúdos novos” (Leminski apud Moreira, 2011, p. 92).

da teoria da informação cara ao autor, mas que talvez não dê conta integralmente do que ele produziu³⁵⁶.

Em *Catatau* procedimentos construtivos típicos de autores incluídos no restrito paideuma concretista quando se trata de obras em prosa (Lewis Carroll, James Joyce, Samuel Beckett, Oswald de Andrade, Mário de Andrade – de *Macunaíma* –, Guimarães Rosa etc.) são encontrados em profusão: o distanciamento da sintaxe linear em prol da aproximação a uma sintaxe de justaposição, a escrita ideogramática, as *porte-manteau*³⁵⁷, a assimilação de recursos do paradigma da linguagem poética na prosa (aliterações, assonâncias, rimas, jogos sonoros diversos etc.)³⁵⁸, as paronomásias (os “trocadinhos” brilhantes e/ou infames que abundam na obra), os oximoros e paradoxos barrocos etc. Em paralelo, a estrutura narrativa é reduzida, como dito anteriormente, a seus traços mínimos, forjando uma “narrativa elipsoidal” (Souza, 2007, p. 111), sendo ações, tempo e espaço meros reflexos distorcidos entrevistados nas frestas do jorro de voz do narrador-protagonista da obra³⁵⁹: “não dava nenhuma novela essa vida minha” (Leminski, 2011, p. 156). É perceptível que uma ação de teor épico ocorre em *Paranimabuca*³⁶⁰ com direito a combates, assassinatos, traições, canibalismo, derrotas, corrupção, sucessões no poder, negociatas, muita violência etc., mas tudo surge ao leitor indiretamente, modificado e sobredeterminado pela reflexão autocentrada e ininterrupta de Cartesius. Anos-luz da referencialidade mimética: “Só para quem não sabe, arte representa; para quem sabe a arte é distração, lei livre, aleata” (Leminski, 2011, p. 63).

³⁵⁶ Predomina em “Quinze pontos nos iis” (um dos textos “explicativos” sobre a obra, ao lado de “Descordenadas artesanais”, inseridos pelo autor na segunda edição de *Catatau*) uma reflexão sobre a relação entre informação nova e redundância, baseada na semiótica de Charles Peirce (provável influência de Décio Pignatari?), muito popular na publicidade (fonte de sustento de Leminski por um bom tempo), que enxerga *Catatau* como um grande exemplo de entropia: um acúmulo gigantesco de informação nova que promove uma pane no sistema comunicacional. Até que ponto, diante do avanço da era digital, com seus *hiperlinks*, a falta de centro e a dispersão absoluta da comunicação veloz, tais teses são pertinentes sem uma releitura?

³⁵⁷ Carlos Augusto Novaes, em *As trapaças de Occam*, enumerou 2835 palavras-valise na prosa leminskiana, vocábulos resultantes do entrecruzamento de dois ou mais vocábulos, por isso, considera-as o “princípio organizador de estruturas do romance” (Novaes, 2008, p. 20-21). Essas “palavras esotéricas”, verdadeiros “micro-poema(s)” – como as classifica Deleuze ao analisar as criadas por Lewis Carroll (Deleuze apud Novaes, 2008, p. 119) –, quebram a lógica de identidade e linearidade prosaica, trazendo para o plano morfológico uma sintaxe sintético-relacional.

³⁵⁸ Esses recursos em um texto em prosa narrativo, empregados com a intensidade vertiginosa que se verifica em *Catatau*, são essenciais para romper com a fruição inconsciente do enredo por parte do leitor. Ao darem relevo à materialidade do signo linguístico, exige a todo momento a reflexão sobre um constructo linguístico, rompendo com a ilusão representacional. Roberto Zular e Fábio Roberto Lucas, em artigo sobre Leminski (“Desencontrários: ecos de Leminski”) destacam a capacidade do rimar parar, criar um ponto surdo que interrompe o fluxo dos signos da linguagem.

³⁵⁹ “É sabido que a enumeração caótica, a sintaxe da justaposição, o jogo combinatório, a visualidade ideogramática, tal como a intertextualidade, são instrumentos dessacralizadores do ato de escrita (e da percepção do mundo) e tendem para a abolição da diacronia. Textos construídos com tais recursos estão sempre no presente e constituem-se sincronicamente. O fluxo temporal fica interrompido ou suspenso e a percepção tende a ser global ou instantânea” (E.M. de Melo e Castro apud Mendes, 2014, p. 35).

³⁶⁰ Pernambuco em tupi.

“Meti números no corpo e era esgrima, número nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia” (Leminski, 2011, p. 32). No passado, lembrando a existência pregressa ao desembarque no litoral brasileiro, a descrição de um ideal racional, de controle absoluto da realidade, o “cuidado de si”³⁶¹, o saber dominando o objeto e a racionalização da linguagem, muito afim ao projeto da vanguarda concreta. No entanto, no presente da enunciação, há na mão do filósofo embasbacado pelas metamorfoses desses bichos, pelas plantas que comem insetos, uma erva. *Catatau*, apesar da admiração profunda de Leminski pela criação de Haroldo de Campos, não é *Galáxias*. Se os pontos de contato com a obra-prima incontornável de um aparente caos meticulosamente planejado são evidentes e assumidos, há na escrita do samurai malandro³⁶² o culto e o gosto pelo imprevisto, pelo fluído, pela distração, tornando complexa a relação com seus mestres. “A forma é a arte dos fracos” (Leminski, 2011, p. 61)? *Clinamen*³⁶³, ou, como menciona Leminski em carta a Régis Bonvicino, *aufhebung*: aniquilar e manter (Leminski, 1992, p. 28). No texto, por sinal, recebido com um entusiasmo bem menor do que o autor esperava pelos concretos, entremeado em discussões sobre a dilema falar x fazer surge uma crítica ao saber teórico-crítico farto e a produção, naquele período, rala dos seus professores: “O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela? O mestre é onde a arte já morreu; por isso, mestres não lutam” (Leminski, 2011, p. 54)?

O “prosoema” leminskiano não cabe no plano-piloto (Leminski, 1992, p. 36)³⁶⁴. Em Mauritsstadt, os bichos zombam dos sábios, de suas arquiteturas que não se justificam (Leminski, 2011, p. 37). Se o projeto foi enformado nos parâmetros das pesquisas linguístico-poético-críticas do grupo Noigandres, a escrita quente de um poeta com os dois pés na boêmia contracultural fermentou e bagunçou os signos especializados dando origem à imprevisibilidade. Se em uma mão há o desejo da letra, do controle, o capricho de minuciosas

³⁶¹ Referência a conceito trabalhado por Michel Foucault, em *História da sexualidade III: o cuidado de si*, faz parte do estudo do filósofo francês sobre a conformação do sujeito, as formas como o sujeito toma a si mesmo como objeto de conhecimento e ação, analisando/reconstruindo uma reflexão sobre o “ocupar-se de si mesmo” da idade clássica, de Platão aos textos do ascetismo cristão.

³⁶² Expressão cunhada por Leyla Perrone-Moisés.

³⁶³ Termo ressignificado por Harold Bloom. Em sua teoria, exposta em *A angústia da influência*, uma desleitura, uma influência marcada por um desvio do influenciado em relação a seus predecessores. Em declarações posteriores ao período de composição de *Catatau*, Leminski comenta que seu fascínio pela vanguarda concreta não se deu por comungar do ideário construtivo, racional, do grupo Noigandres, e sim pelo aspecto inventivo, ousado, louco de sua proposta: “Não imaginem que eu gostava era do lado racionalista daquela tendência. Que me perdoem os renê descartes e os le corbusier mas o que sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar. Se eu gostasse de razão, eu tinha feito curso de contabilidade” (Leminski apud Bonvicino, 1999, p. 24).

³⁶⁴ Por falar em plano, nos planos para a composição de *Catatau*, disponíveis em sua edição crítica, Leminski brinca com o nome de Niemeyer: “Medir – impossível. O pato – quem o paga?/Nie Meyer/Niemand eyer” (Leminski, 2004, p. 328).

lentes, na outra há o delírio da(s) voz(es), a desorientação, o relaxo proporcionado pela psicodélica erva. Não por acaso Leminski teve dúvidas se dedicava a obra aos concretos, como o fez, ou a Caetano e Gil.

Ressalve-se que os pontos de contato entre os concretos e os tropicalistas sempre foram maiores do que suas diferenças, não só o gosto comum pela antropofagia oswaldiana os unia. Ao contrário da prática de parte significativa dos poetas marginais, os tropicalistas nunca desprezaram o labor com as palavras, nunca abraçaram o canto da sereia da espontaneidade. Contudo, inegável que por esse braço de rio desembocaram elementos que desestabilizaram algumas das geometrias rigorosas de Sampa. Dos baianos (além dos citados, Tom Zé, Glauber Rocha) e afins (Zé Celso, Mutantes, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula etc.) vê-se em *Catatau* a propensão a deglutir uma pluralidade de vozes, uma coabitação de linguagens, uma carnavalesca polifonia, uma ecolalia enunciativa³⁶⁵, desmascarando o suposto controle do sujeito sobre a sua própria fala e revelando o agenciamento coletivo da enunciação³⁶⁶, explícito, por exemplo, na adoção de ditos populares, lugares comuns – “o verdadeiro lugar comum é realmente notável” (Leminski, 2011, p. 45) –, provérbios, registros de linguagem diversos, línguas diversas e até de gírias contemporâneas, termos futebolísticos ou típicos dos *mass media* postos na boca de um homem do século XVII, procedimento de um anacronismo deliberado, explicitamente inverossimilhante. Esses convivem/confrontam-se com citações eruditas, abstrações filosóficas, mitologia greco-romana, palavras em línguas diversas, formando uma glossolalia, regimes de signos heterogêneos, pautada pela sobrelinearidade, a disposição variável de “planos cujos elementos não possuem mais ordem linear fixa, modelo rizoma” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 33). A oralidade, turbinada pelo falar descontrolado de Cartesius, dialoga mais com elementos da produção dos cancionistas vanguardistas da MPB dos anos 1960/70, assim como com a prosa dinâmica, elétrica, de Torquato Neto, reunida no póstumo *Os últimos dias de paupéria*, ou da anárquica prosa

³⁶⁵ Paul Valéry: “Ouço, logo escrevo.” Oswald de Andrade: “Escrever o que ouve, não o que houve”. Para além da extremamente explorada polifonia da filosofia da linguagem marxista de Bakhtin, haveria de se pensar na iterabilidade essencial da configuração da experiência na/pela linguagem, com Jacqueline Authier-Revuz (vide bibliografia), no caráter heterogêneo de toda enunciação, na heterogeneidade constitutiva da linguagem e do sujeito.

³⁶⁶ Por agenciamento coletivo da enunciação, Deleuze e Guattari compreendem um “conjunto de vozes concordantes ou não de onde tiro a minha voz” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 23). Escrever seria jogar com vários regimes de signos heterogêneos: “Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos de onde extraio algo que denomino EU [Moi]” (Ibidem, p. 24).

poética de Waly Salomão em *Me segura qu'eu vou dar um troço*³⁶⁷, do que com o universo da Poesia Concreta, tendo em vista que, apesar de *Galáxias* e algumas outras experimentações, o “voco” nunca foi tão bem explorado quanto o visual nas produções dos poetas concretistas.

Tais aspectos configuram o que Leminski apelidou de “vulgarda” (Leminski; Bonvicino, 1999, p. 192). Explicitando com essa aproximação entre as pesquisas formais das vanguardas e o manancial criativo do falar popular (“o povo é o inventalinguas”) uma característica fundante da literatura³⁶⁸, *Catatau* se relaciona de um modo *sui generis* com a normatividade estabelecida, sua invenção joga com as vozes coletivas, com camadas profundas da tradição oral, popular, sem limitar-se a reproduzi-las, imitando-as simplesmente, mas também sem as ignorar ou negar, delineando outras possibilidades, a construção processual de uma normatividade alternativa.

Há uma contradição de base na escrita catatauesca que a presença desses dois influxos estéticos distintos convivendo ajudam a delinear, além de alimentar a própria dinâmica do quase-romance/quase-poema. Nessa obra de transição da carreira de Leminski, a crítica ao racionalismo e a tudo que a ele se acopla (tão tropical), se dá, *a priori*, numa estética que, em sua origem³⁶⁹, está intimamente ligada à noção de evolução, progresso, racionalidade, visível numa concepção teleológica de vanguarda expressa em formulações quase futuristas como limpar o terreno das formas ultrapassadas, os poetas são antenas da raça e que tais³⁷⁰. No entanto, no texto, apesar do predomínio ser o da forma difícil, do hermetismo, há oscilações entre a incomunicabilidade extrema e o afã por comunicar, uma tensão entre inovação e comunicação³⁷¹, o desejo de colocar “paixão em nossas constelações” (Leminski; Bonvicino, 1999, p. 45). A própria escolha por ter um enredo, mesmo que mínimo, algo que o difere de *Galáxias*, estruturado em torno de temas, em que cabe quase tudo, já é um índice dessa dialética sem síntese que dá o ritmo de *Catatau*.

³⁶⁷ Como comenta Viviana Bosi, “nessa obra, a pressa ansiosa de tudo dizer, concomitante ao temor de ser logo calado, infiltra-se na própria estrutura da escrita, em seu estilo fragmentado e histórico e vai comparecer em grande parte da poesia mais experimental da época” (Bosi, 2009, p. 72).

³⁶⁸ “A história demonstra que ela (literatura) se alimenta de práticas discursivas menos nobres” (Maingueneau, 2010, p. 110).

³⁶⁹ Houve consideráveis mudanças de rota ao longo da trajetória dos concretos, aqui se menciona a fase inicial dos manifestos e do embate com a poesia institucionalizada. No entanto, nas cartas de Leminski, anteriormente citadas, o autor destaca que nunca o atraiu o lado lógico, matemático, contábil, das elucubrações concretas e sim seu potencial inventivo. Importante destacar que essas cartas foram escritas após o *Catatau* e aparentam apresentar uma decisão sobre os novos caminhos de sua arte que não parecia tão clara na obra de 1975.

³⁷⁰ No ensaio “Poesia progride?”, o poeta curitibano critica a noção de evolução em arte, “projeção da ideia mecânica de ‘progresso’ da época do vapor sobre os multi-tempos pluriirradiantes da era eletrônica, uma diretriz velha” (Leminski apud Moreira, 2011, p. 115).

³⁷¹ “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (Leminski, 1997, p. 13).

“O ritmo, não o metro” (Leminski, 2011, p. 216)³⁷². Alguns críticos que se debruçaram sobre o romance destacam sua estrutura jazzística. Pablo Capistrano, por exemplo, aponta a presença de um estilo *bebop* em *Catatau*, a alternância livre de temas e variações, uma “tensão entre perder e recompor o fio que conduz nosso pensamento. Entre uma nota e outra acaba existindo um labirinto” (Capistrano, 2001, p. 139). Romulo Valle Salvino também comenta que “os fragmentos reaparecem o tempo todo, proteicamente, sempre com cara nova, às vezes quase irreconhecíveis, numa sorte de estribilho que reafirma a diferença na semelhança” (Salvino, 2000, p. 54). Por sua vez, Bruna Paola Zerbinatti, ao efetuar a análise de trecho da obra, aponta como há uma alternância sem ordenação, um andamento na narração. Se há pontos em que impera Occam, o *trickster*, trechos com maior “coeficiente de ininteligibilidade” (Salvino, 2000, p. 110), em que a informatividade é praticamente absoluta, *selva oscura* de neologismos combinados com palavras estrangeiras, provérbios desconstruídos, inusitadas onomatopeias, saltos bruscos entre campos semânticos, enfileiramento de vocábulos aproximados praticamente só pela sonoridade, em que se elimina “os matrimônios indissolúveis entre som e sentido” (Leminski, 2011, p. 61)³⁷³, por outro lado existem momentos de maior redundância, zonas de remanso, raras, é verdade, em que a linguagem clareia, como indica no plano da obra, em que o leitor tende a respirar³⁷⁴. Como afirma a autora, “não existe um discurso *nonsense* que dure sem alguma espécie de lei rítmica” (Zerbinatti, 2011, p. 54). Este andamento oscilante entre aceleração e desaceleração, fragmentação e continuidade, intensidade e extensibilidade é o ritmo interno e imprevisível da obra, “a lógica, quando esta se extingue” (Leminski, 2011, p. 88).

Oscilação, não substituição. Não basta o índio despir o português. A leitura focada apenas na carnavalização, na sátira, que enxerga o protagonista como mero europeu “desbestificado” (Leminski, 2011, p. 217) diante do desconhecido, sem jogo de cintura para lidar com ele, afirmando como pura positividade os elementos autóctones, limita o campo fértil de questões que a obra pode suscitar. Os trópicos de Leminski são tristes. Há festa, mas ela é indissociável da guerra³⁷⁵. O acontecimento, o encontro na mata³⁷⁶, carrega a angústia da

³⁷² Declaração semelhante a de Henri Meschonnic: “o ritmo, no sentido da oralidade, ultrapassa a contagem” (Meschonnic, 2006, p. 33).

³⁷³ Ilustram bem esses momentos de pasmo do desavisado leitor, por exemplo, a presença de várias linhas compostas por palavras em línguas estrangeiras ou longas sequências que apresentam um acúmulo vertiginoso de neologismos.

³⁷⁴ Caso mais destacado é o trecho “autobiográfico”, iniciado em “Não sou máquina, não sou bicho, sou René Descartes, com a graça de Deus” (Leminski, 2011, p. 29).

³⁷⁵ Festa-Guerra ou Guerra-Festa é um dos grandes núcleos de reflexão do romance, muito relacionado com uma leitura dos rituais antropofágicos.

³⁷⁶ Referência a reflexões do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro na palestra “A morte como quase-acontecimento” (2009).

indefinição da perspectiva, o perigo do abissal devir absoluto³⁷⁷. As aporias do pensar não significam que se creia num idílico universo onde só haja puro fazer. A primeira caravela já aportou, se passou do ponto de retorno. Se a reflexão não abre picadas na floresta, sua ausência também é inviável. Se o poderoso latim, o *logos* por excelência, antigo reduto de certezas herdadas, perde sua função diante de um tamanduá, a fala cheia de bichos vivos, que fermenta, dos índios³⁷⁸, próxima à *phoné*, não é uma opção para um filósofo formado em La Flèche.

O questionamento e autoquestionamento contínuo desse texto mutante, em que todo uno pode ser, no mínimo, dois e o múltiplo (até opostos) pode ser apenas um – “Todo diverso em idêntico se converta, toda a diferença consigo mesma coincida” (Leminski, 1998, p. 19) –, o choque, sem síntese, de perspectivas, linguagens, temporalidades, produzindo intersecções, *overlapping*³⁷⁹, é possibilitado pela liberdade da linguagem na obra: “Quero a liberdade da minha linguagem” (Leminski, 2011, p. 60). A liberdade se reflete no jogo lúdico com a linguagem, na *lalangue*³⁸⁰, que rompe a tirania das palavras sem deixar de usá-las, sem sair da linguagem, pois não há fora da linguagem: “signos remetem a signos” (Deleuze, 1997, p.158), eles possuem um modo de existência essencialmente relacional (Maniglier, 2016). A linguagem do romance é ao mesmo tempo causa e consequência (se tais palavras ainda cabem para descrever tal relação não hierárquica) do desmantelamento da racionalidade, do sujeito e do poder presente nessa fábula, mito, inovadora e radical. *Catatau* não é a representação desse processo. O falar desmesurado de Cartesius é essa crise, não a está narrando de uma perspectiva distanciada, a enunciação é o enunciado. Diferentemente do conto “Descartes com lentes”, é impossível dissociar a linguagem em que a obra é construída de seu “conteúdo”, mensagem. “Um poema não se diz. Faz.” (Meschonnic, 2015, p. 9)³⁸¹. Ou, como consta no romance, “falando é que a gente procede” (Leminski, 2011, p. 46). Resgatando o potencial fundante da linguagem, os procedimentos (des)construtivos adotados rompem com a

³⁷⁷ O perigo “que a linha de fuga atravessasse o muro, que ela saia dos buracos negros, mas que, ao invés de se conectar com outras linhas e aumentar suas valências a cada vez, ela se transforme em destruição” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 113).

³⁷⁸ “Incerteza das falas destas plagas” (Leminski, 2011, p. 17).

³⁷⁹ “(...) intersection of two circles, the circles of food and the circle of the voice and music. What do we find at the point where they overlap? What is the mysterious intersection? But this is the best definition of what Lacan called objet petit a” (Dolar, 2006, p. 187).

³⁸⁰ “A linguagem como espaço de prazeres ilícitos que se opõe a toda normatividade” (Žižek, 2010, p. 89). Uma linguagem que não se limita à significação ao mesmo tempo que não prescinde dela, não é mero som: “*Lalangue is not language taken as the signifier, but neither is it conceiving language simply under the auspices of sounds echoes*” (Dolar, 2006, p. 146).

³⁸¹ “(...) le dire est inséparable du dire, l'énoncé est en quelque sort double par une sorte de commentaire de l'énonciateur sur sa propre énonciation” (Maingueneau, 1997, 11).

linguagem ordinária, instrumental, e evidenciam seu caráter pragmático³⁸², performativo, mostrando que ser e dizer podem ser a mesma coisa: “*To be is to talk oneself into existence. In this sense, every existent functions as a sort of sign. Being is structured as a language*” (Maniglier, 2016, p. 483). Essa floresta de “enganos deleitáveis” (Leminski, 2011, p. 15), de bizarrices linguísticas criada por Leminski, seu modo de ser “estrangeiro”, “gago da própria linguagem” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 42), propicia a desterritorialização, o traçar de uma linha de fuga³⁸³, o advento de um devir minoritário que questiona a língua maior, a tirânica, e tudo que com/sobre ela está edificado.

Parte 2 – Pensar não compensa? A crítica da razão em *Catatau*

como se eu fosse júlio plaza

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão
(Leminski, 2013, p. 203)

A fragmentação da linguagem, a corrosão da sintaxe lógico-discursiva, faz eco à deslegitimação das, para utilizar um termo caro a Jean-François Lyotard, metanarrativas em curso desde o final do século XIX, em pleno auge nos anos 1960, período da concepção inicial de *Catatau*. Desnecessário destacar a relação disso com a motivação não arbitrária da escolha de René Descartes para, devidamente ficcionalizado, ser o “narrador-protagonista” da obra, marca maior da paródia de Leminski: um dos pais da filosofia moderna, o nome que simboliza a fé no poder da razão em libertar-se dos enganos do mundo, limpá-lo dos pré-conceitos, das convicções não comprovadas, perdido no “ambigüal” (Leminski, 2011, p.

³⁸² “A significação de uma palavra é seu uso na linguagem” (Wittgenstein, 1979, p. 25).

³⁸³ Deleuze e Guattari destacam o potencial da arte em traçar linhas de fuga ativas, questionar a rostidade para o advento de um devir-clandestino: “Para isso são necessários, sem dúvida, todos os recursos da arte, e da mais elevada arte. É necessário toda uma linha de escrita, toda uma linha de picturalidade, toda uma linha de musicalidade. Pois é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos perceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem rosto” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 57).

46)³⁸⁴ das coisas despalavradas, irredutíveis à homogeneização da linguagem, renascido (Renatus) sob sol inclemente, ou pelo menos, muito distante da “pessoa perdida anos atrás” (Leminski, 2011, p. 33) em um gélido vilarejo na Baviera.

Após Nietzsche, Freud e Wittgenstein, o *Discurso do método* e as *Meditações Metafísicas* parecem de uma ingenuidade comovente³⁸⁵, contudo, importante salientar que, por mais desfibrado teoricamente pela artilharia “niilista”, “relativista”, do século XX, o pensamento racional, a crença no poder do sujeito de, pelo pensamento, domar a natureza, continua sendo a base do humanismo, da cultura, da economia e da política das sociedades ocidentais.

Tudo se ergue sobre a pedra angular do “*Cogito ergo sum*”, segundo Jacques Derrida, o “explodir de um ato, de uma violência” (Derrida, 1991, p. 336). Uma pedra pouco sólida, para utilizar uma imagem antitética cara ao período barroco em que Descartes viveu³⁸⁶. Pouco se aponta que o texto do qual é extraída uma das mais populares citações filosóficas da história, digna de ombrear com a inscrição do Oráculo de Delfos (“Conhece-te a ti mesmo.”) ou com a polêmica provocação de Nietzsche (“Deus está morto.”), é uma narrativa homodiegética, em primeira pessoa, o relato de uma vivência pessoal, ao ponto de Descartes afirmar que *Discurso do método* deve ser tomado “apenas como uma fábula” (Descartes, 2007, p. 9), uma história da qual se pode extrair ensinamentos, mas que não deve servir de parâmetro ou receituário universal: “A mera resolução de se desfazer de todas as opiniões antes aceitas como verdadeiras não é um exemplo que todos devem seguir” (Descartes, 2007, p. 28).

A dúvida metódica cartesiana, que não deve ser confundida com o ceticismo de Pirro, com o empirismo, muito menos com o niilismo existencial³⁸⁷, parte essencial de um plano para dar a todo o conhecimento humano a “confiabilidade” da matemática, se apoia em uma fábula, em uma narração. “Narro, logo existo” (Leminski, 1998, p. 11). A progressiva, gradual, construção de um saber livre das paixões passa por um ato eminentemente

³⁸⁴ “Ambigüal” (ambigüidade + lamaçal) remete, principalmente se tratando de um texto em que o espaço é a futura cidade do Recife, ao manguezal. Ecossistema, em si pobre, mas utilizado como berçário, local de reprodução para várias espécies de peixes e aves. Muitos anos depois de Cartesius e Leminski, seria o símbolo de uma releitura inovadora das teses antropofágicas e tropicalistas, o *Manguebeat*.

³⁸⁵ Tal impressão, ressalte-se, depende da profundidade de leitura de tais obras. Obviamente, o pensamento de Descartes é mais complexo do que a sua imagem consagrada pelo senso comum.

³⁸⁶ Na fortuna crítica sobre *Catatau* é recorrente a aproximação da estética da obra a traços da literatura barroca ou ao neobarroco da pós-modernidade.

³⁸⁷ “Não que assim eu imitasse os cépticos, que duvidam só por duvidar, e afetam ser sempre irresolutos; pois, ao contrário, todo o meu propósito só tendia a me dar segurança e a afastar a terra movediça e a areia para encontrar a rocha ou a argila” (Descartes, 2007, p. 53). É possível afirmar que o projeto de Leminski é diametralmente oposto a esse.

performativo, “*je m’énonce, je suis*” (Nancy, 1979, p. 121), o “*ego énonçant lui-même*” (Nancy, 1979, p. 29). O eu não é uma substância preexistente ao pensar, uma essência³⁸⁸, “uma subjetividade fechada, autorreferencial” (Dolar, 2006, p. 219), é um polo de identificação, o que resta no limite extremo da dúvida metódica e seria sua condição de possibilidade. Em *Catatau*, o “o ‘eu penso’ transmuta-se em ‘eu vejo’, ‘eu cheiro’, ‘eu viro bicho’”. Do sujeito passa-se ao sujeito/objeto/sujeito, em circularidade” (Carvalho, 1997, p. 75), caso ainda seja possível manter a dualidade³⁸⁹. O sujeito sente-se isolado de si, como se descobrisse, de repente, que “*le propre de l’homme est de n’avoir rien de propre*” (Castro, 2009, p. 8).

Leminski parece ter identificado a “contradição”. Em *Metaformose* há uma reflexão desenvolvida em espiral sobre o assunto. Os mitos gregos são interpretados como fábulas que são ativadas para explicar um mundo em constante transformação³⁹⁰, uma errância do sentido que provoca a opacidade do signo para esvaziá-lo da opressão do verbo. Uma explicação em devir³⁹¹, igualmente mutável, sem centro e em constante expansão, tão viva quanto o universo que procura decifrar, ao contrário do discurso, olhar de Medusa, ameaçador, mas tentador diante do peso da indeterminação: “Quem me dera uma máscara para repousar meu rosto de todo esse vão mudar” (Leminski, 1998, p. 34-35)³⁹².

A máscara³⁹³, essa pulsão de morte, canto da sereia da razão, toque de Midas. Mesmo vítima de zoopsias, mentismos e ilusões ópticas diversas, Cartesius avança “com uma máscara no rosto”, como afirmou de modo enigmático seu duplo histórico, e com lentes nas mãos (pelo menos numa delas, a outra não larga a erva). Atacado por “bichos, bichando” (Leminski, 1998, p. 16), quer continuar pensando, mesmo que não compense (Leminski,

³⁸⁸ “(...) *cela n’implique pas, en revanche, la visée d’une position et d’une valeur (ni d’essence, ni d’existence) de l’ego conçu comme entité autonome, antérieure et extérieure au cogito. Bien au contraire, c’est dans le cogito ou comme cogito qu’a lieu l’événement ou l’expérience de l’énoncer d’ego*” (Nancy, 1979, p. 29).

³⁸⁹ Viveiros de Castro comenta, por exemplo, que um objeto é somente um sujeito insuficientemente interpretado (Skafish, 2016, p. 92).

³⁹⁰ “Não há ser, tudo é mudança, reverberios, câmbios perpétuos” (Leminski, 1998, p. 10).

³⁹¹ “Não somos bastante sutis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças a nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a forma porque não apreendemos a sutileza de um movimento absoluto” (Nietzsche apud Carvalho, 1997, p. 101).

³⁹² Caso não excedesse as propostas deste trabalho, seria possível aproximar essa reflexão da oposição dinâmica entre rostidade e corpo sem órgãos desenvolvida por Deleuze e Guattari. A rostidade representando o desejo por identidade, ordenação de normatividades, biunivicação e o CsO, as linhas de fuga, a oscilação, o oposto do organismo.

³⁹³ “Quem usa máscara descarece de espelho” (Leminski, 1998, p. 53), provável referência ao mencionado, em epígrafe do *Catatau*, “*Larvatus prodeo*”, em que Descartes, enigmaticamente barroco, afirma que “Como um ator põe a máscara para que não se veja seu rubor na face: da mesma forma eu, que vou subir ao teatro deste mundo onde eu não fui até aqui senão espectador, apareço mascarado” (Descartes apud Miglione, 2001, p. 149-150).

1998, p. 16); sustenta seus aparelhos ópticos (Descartes também se dedicou ao estudo de fenômenos ópticos), várias lentes entre o ser e as coisas, os “aparatos para meus disparates” (Leminski, 1998, p. 18), mas “esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula” (Leminski, 1998, p. 19). A “observidão” (Leminski, 1998, p. 62) do narrador, para retomar Alberto Caeiro, verdadeira doença dos olhos, nada apreende do outro, apenas lhe devolve o reflexo narcísico deformado; em Brasília, Descartes experimenta o pesadelo de ver sua racionalidade atravessar uma Casa dos Espelhos. Se ele resiste a ser “pensado”, o mundo diante de si, a extensão, também não se deixa assimilar (segmentar, classificar, ordenar), não lhe dá respostas, não se enquadra em sua lógica dualista³⁹⁴, enfim, não aceita ser objeto, impondo ao Eu um fracasso que redunde na autorreflexividade destrutiva, masturbação mental infértil, do expectante narrador.

Da mesma forma que Occam, o monstro dos pesadelos de Peirce³⁹⁵, não representa, é o princípio de indeterminação da linguagem em *Catatau*, sua figura é significativa também da falência da razão nos trópicos. O nome do “gênio maligno”³⁹⁶, apesar da semelhança fônica com nomes de entidades da mitologia africana, foi assim batizado em referência ao filósofo Guilherme (William) de Ockham (1280-1347). Nominalista, o frade franciscano – resumindo barbaramente – apregoava que há um fosso entre coisas e nomes, entre realidade e linguagem, sendo necessário “navalhar” toda a abstração do pensamento que não suportasse o crivo da experiência; pelos sentidos a crítica da razão³⁹⁷. As (ir)regulares aparições de Occam na obra, apesar dos protestos de Cartesius, desconstroem os parcos fios de lógica presentes em sua fala, retira o lastro de qualquer ideia, condenando-as a girar em falso na equivalência potencial das eternas hipóteses. A causalidade é enterrada sob a sombra de uma palmeira, os números não estão nas coisas. Sem Artiscewski, sua esperada bússola, o monólogo é uma luta vã para desfazer o nó górdio do real com cáries que ameaça Vrijburg, esforço fadado a terminar sempre numa dízima periódica³⁹⁸.

Simultaneamente à desconstrução do Eu, ocorre o influxo do outro, as invasões bárbaras na consciência, a guerra de guerrilha dos *toupinambaouls*. No “chaosmo” (Badiou,

³⁹⁴ Descartes em suas meditações propõe a divisão rígida do mundo em *res cogitans* (a coisa pensante, o sujeito) e *res extensa* (a matéria, o corpo), por exemplo.

³⁹⁵ Leminski suspeita ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico” da ficção brasileira, um monstro que é o próprio “princípio de incerteza e erro, o ‘*malin génie*’ da célebre teoria de René Descartes” (Leminski, 2011, p. 212).

³⁹⁶ Gênio maligno é uma metáfora de Descartes sobre o Deus enganador, criador das ilusões que impedem o homem de ascender à verdade. “Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos do meu discernimento, é o xisgaraviz, um azougue” (Leminski, 2011, p. 28).

³⁹⁷ Essa crítica, ironicamente, é corroborada por afirmação do próprio Descartes: “o que vem à alma pelos sentidos, a toca mais fortemente do que é representado pela razão” (Descartes apud Carvalho, 1997, p. 21).

³⁹⁸ “Termina numa dízima periódica o problemaurucubaca!” (Leminski, 2011, p. 110).

1997, p. 12) dos trópicos³⁹⁹, os objetos não apenas desrespeitam seu posto passivo na história do conhecimento, como se projetam sobre o cambaleante sujeito, o pilham – “os assuntos me mudam” (Leminski, 2011, p. 53). “Comporte-se como um espaço desses!” (Leminski, 2011, p. 23). De nada adianta as lentes para manter a distância, fragilizado por um câncer na máquina do entendimento, os pensamentos de bicho, metamórficos, acometem suas geometrias, apodrecem o pensar⁴⁰⁰. Bichos pensam Cartesius? O eu, o sujeito cartesiano, se não é abolido, pelo menos é descentrado⁴⁰¹, dessubstancializado, se torna mera posição numa cadeia de significantes.

Em um texto em que a crítica destaca a assimilação/apropriação de vozes, esta relação entre o eu e o outro, “m’eu ausente” (Leminski, 2011, p. 204), se destaca nas menções aos rituais antropofágicos distribuídas ao longo da obra.

Por mais estranho que pareça, *Catatau* dialoga com um gênero narrativo tradicional, a saber, o relato de viajantes. Cartesius pode ser visto como um desventurado Marco Polo ou um Robinson Crusoe sem um pinga da vocação empreendedora do confrade escocês, hipnotizado que está pela preguiça. Desde as cartas de Américo Vespúcio ou Pero Vaz de Caminha, passando pelos ensaios de Montaigne, até as reflexões do estruturalista Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, a temática do choque de culturas, da dinâmica das relações entre o Eu e o Outro, o dilema entre pertencimento e alteridade⁴⁰² mantiveram uma ligação íntima com a “descoberta” do Novo Mundo, ao ponto de Oswald de Andrade afirmar que “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (Andrade, 1928), “a utopia é caraíba” (Santiago, 1989, p. 108).

Se Cartesius, ecoando o debate filosófico-religioso acalorado do século XVII entabulado por, entre outros, Bartolomeu de Las Casas e Padre Antônio Vieira, se pergunta:

³⁹⁹ “(...) un ‘chaosmo’ où les dimensions corporelles et spirituelles des êtres ne s’occultaient pas encore l’une l’autre” (Castro, 2009, p. 32).

⁴⁰⁰ A presença do corpo é um traço marcante no fluxo de fala de Cartesius. É recorrente a menção a percepções físicas ao longo de seu monólogo (vertigens, dores, ilusões ópticas, sensações diversas), muitas vezes indissociáveis de pensamentos, reflexões abstratas. Em *Catatau*, metáforas biológicas, por exemplo, costumam surgir para caracterizar atos tidos, pela tradição, como eminentemente intelectuais como falar, pensar ou sonhar, como se na obra se chegasse à evidência, contrária ao pensamento do filósofo francês “parodiado” no romance, de que “não há um só pensamento que não seja maculado de corporal” (Sartre apud Carvalho, 1997, p. 81). Profundo é a pele, o mistério é óbvio, tudo está na “supersuperfície” (Leminski, 2014, p. 220). Em um texto que se propõe ato, performance, essa presença do material, do corporal, contra a abstração descarnada do pensar racional, revela o desejo, por sinal, bastante em voga na contracultura dos anos 1960/1970, de “retorno ao homem concreto” (Zumthor, 2007, p. 63).

⁴⁰¹ “Não consigo me concentrar, provavelmente porque não tenho centro” (Leminski, 2011, p. 136). “O centro está totalmente por fora” (Leminski, 2011, p. 48).

⁴⁰² “Não escapamos do dilema: ou o etnógrafo adere às normas de seu grupo, e os outros só podem lhe inspirar uma curiosidade passageira da qual a reprovação jamais está ausente; ou é capaz de se entregar por inteiro a eles, e sua objetividade fica viciada porquanto, querendo ou não, para se dar a todas as sociedades ele se negou pelo menos a uma” (Levi-Strauss, 1996, p. 363).

“Índio pensa? Gê é gente?” (Leminski, 2011, p. 39), do outro lado do rio, os nativos, como relata Eduardo Viveiros de Castro, em *Metafísicas canibais*, utilizando um avançado método empírico, testavam a existência corpórea dos homens brancos, tiravam a prova dos nove se eles eram homens, espíritos ou deuses, lançando seus corpos na água para ver se mortos apodreceriam. Esses povos “sem crença alguma, segundo as aparências”, no falar eurocêntrico de Caminha, páginas em branco em que se poderia “imprimir o cunho que quisesdes”, após um contato mais aproximado, mostraram os dentes, alguns literalmente, deixando claro que as novas terras não eram a ilha da fantasia que povoava os sonhos de domínio e riqueza dos homens que se lançaram ao mar.

A perplexidade de Vieira diante da cordial resistência dos índios em assimilar os ensinamentos da fé cristã de modo definitivo⁴⁰³, tão similar à incompreensão do narrador-protagonista de *Catatau*, reside na incapacidade de enxergar no outro um pensamento, um modo particular (pejorativamente classificado por Lévy-Bruhl de mentalidade primitiva ou pré-lógica), animista⁴⁰⁴ de conceber a realidade. A antropofagia, presente em vários pontos da verborragia catatauesca, simboliza no grau mais radical, no extremo do confronto, no limiar da morte, o reconhecimento de outro modo de relacionar-se com o mundo, reaproveitando o modo como Viveiros de Castro define a etnologia, uma forma de “alargar o mundo dos possíveis humanos (Castro, 2007, p. 79). Contra o pensamento substancialista, os “fundamentos metafísicos do colonialismo”⁴⁰⁵, se insurge um cogito canibal regido pelo devir, pela incompletude ontológica, que desativa a noção de autenticidade⁴⁰⁶, em que a

⁴⁰³ Menção ao ensaio de Eduardo Viveiros de Castro, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (Castro, 2002, p. 181-264).

⁴⁰⁴ Philippe Descola, em *Além de natureza e cultura*, propõe que quatro grandes ontologias classificariam as diferentes maneiras do homem se relacionar com o mundo: totemismo, analogismo, animismo e naturalismo: “O escopo das identificações baseadas na interação entre interioridade e fisicalidade é então bastante limitado: quando confrontado com uma alteridade até então desconhecida, humana ou não-humana, nosso sujeito hipotético pode concluir ou que este objeto possui elementos de fisicalidade e interioridade análogos aos seus, e isso eu chamo de totemismo; ou que a interioridade e fisicalidade deste objeto são inteiramente distintas da sua, e isso eu chamo de analogismo; ou que este objeto possui uma interioridade similar e uma fisicalidade diferente, e isso eu chamo de animismo; ou que este objeto é desprovido de interioridade, mas possui um tipo similar de fisicalidade, e isso eu chamo de naturalismo. Estas fórmulas definem quatro tipos de ontologias, isto é, sistemas de distribuição de propriedades entre objetos existentes no mundo, que em retorno fornecem pontos chave para formas sociocósmicas de associação e concepção de pessoas e não-pessoas” (Descola, 2015, p. 12).

⁴⁰⁵ “Lévi-Strauss propôs com *Raça e História* – um livro de 1952, que as pessoas tratam assim meio *en passant*, mas que é importantíssimo –, uma crítica dos fundamentos metafísicos do colonialismo. Ele mostrou que não havia nenhuma razão para que a cultura ocidental se considerasse superior. Não foi o primeiro a fazê-lo, mas ele o faz, nesse livro, de maneira especialmente sintética, eloquente. *Raça e História* é uma das pré-condições, no meu entender, para o que vai se seguir anos mais tarde: a crítica dos fundamentos colonialistas da metafísica” (Castro, 2012, p. 255).

⁴⁰⁶ Segundo Alexandre Nodari, a antropofagia é uma espécie de grilagem que, “*dando vida a lo que está muerto, ella no propone solamente la correcta aplicación de la ley o un uso más justo del título, sino la desactivación de la idea de autenticidad*” (Nodari apud Aguilar, 2010, p. 118). Para os índios, o princípio de não contradição é uma impossibilidade.

metamorfose – distinta da presente na mitologia greco-romana – é a tônica, um contínuo homem-natureza, esperança e ameaça⁴⁰⁷. Uma realidade em que é possível algo ser e não ser ao mesmo tempo, em que tudo pode ser tudo, depende apenas do ponto que se ocupa, da perspectiva⁴⁰⁸. Na mata, Cartesius se vê na situação do acontecimento, diante da Esfinge: “decifra-me, ou te devoro”.

O canibalismo, um modo de se tornar outro, presente nas páginas de *Catatau* revela-se uma reflexão sobre o pensar e a alteridade⁴⁰⁹. “*Comment faut-il bien manger?*” (Derrida, 2014). Questão ética. A presença do outro no eu modifica inevitavelmente “as coisas do pensar” (Leminski, 2011, p. 17). Uma metafísica do cogito confronta-se com uma ontologia relacional⁴¹⁰ em que impera a multiplicidade, o indecível⁴¹¹, a compossibilidade, enfim, a possibilidade de algo ser muitas coisas ao mesmo tempo, ameaçando o nó górdio das alternativas infernais da racionalidade ocidental. Contudo, Cartesius (e o leitor que o acompanha em sua desorientação) nunca sabe onde se está, qual o ponto de vista em vigor, pois a invasão não se completa na obra, ele não abdica de suas lentes, apesar de perceber sua inutilidade.

Não, esse pensamento não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (Leminski, 2011, p. 20)

O deparar-se com a presença de aberrantes bichos-esfinges da “natura desvairada” dos trópicos é um desencadeador da crise de Cartesius em *Catatau*. Esse encontro com, como declarava o duplo histórico da personagem, “máquinas sem pensamento” (Descartes apud Salvino, 2000, p. 157) revela-se angustiante: “O silêncio eterno desses seres tortos e loucos

⁴⁰⁷ “A ideia da evidência do eu e da não evidência dos outros, que está na porta de nossa metafísica moderna, é exatamente o oposto daquela dos índios, segundo a qual é o eu que está em dúvida” (Castro, 1997, p. 98).

⁴⁰⁸ “É esse o fundamento do perspectivismo. Este não significa uma dependência em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista” (Deleuze, 1991, p. 36).

⁴⁰⁹ “(...) só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade” (Viveiros, 1997, p. 8).

⁴¹⁰ Alexandre Nodari, a partir do perspectivismo de Viveiros de Castro, aproximado a outras formulações teóricas mais próximas dos estudos literários como as de Barbara H. Smith (“*Poetry as fiction*”), desenvolve reflexões sobre o papel da literatura na revelação do “outrar-se” ou “alterocupar-se” como condição ontológica da subjetivação. A arte, a literatura, a ficção é o *locus* privilegiado de egos experimentais (tal como Milan Kundera caracteriza a personagem – de *persona*, máscara). Além das personagens, em um texto literário o narrador, o enredo, a própria enunciação é ficcional, historicamente indeterminada. A equivocidade referencial da palavra literária, sua ontologia variável, permite a desrealização do real. Nesse espaço em que o caráter sobredeterminado e múltiplo do signo é explorado ao máximo, uma zona intermediária que instabiliza as fronteiras sujeito-objeto, eu-outro, as identidades se mostram como de fato são: transitórias e construídas. Um fenômeno que o crítico, inspirado em trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector, denomina de obliquação.

⁴¹¹ “Pode-se entender ‘indecível’ (*indéciable*, termo cunhado por Derrida) como ‘elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética’” (Leite, 2012, p. 24. Cita Silviano Santiago).

me apavora” (Leminski, 2011, p. 17). Em *O animal que fala (a seguir)*, Jacques Derrida reflete sobre o mal-estar de se estar nu diante do olhar de animal, no caso, de um bem mais cotidiano, um mero gato:

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?

Que animal? O outro.

Frequentemente, me pergunto, para ver, *quem sou eu* – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. (Derrida, 2002, p. 15)

Vistos pela tradição racionalista como o outro que apenas serve para revelar a diferença do humano, o uso intelectual da existência dos animais apontado por Tomás de Aquino, a confirmar o poder do cogito cartesiano⁴¹², no século XX, diante da *sprachkrise*, da crise da fé na linguagem em descrever a realidade, abalando o logocentrismo, se delineiam novos parâmetros para a relação homem-animal. A falência do antropocentrismo provocou o “*collapse of the Occidental zoe/bios distinction*” (Skafish, 2016, p. 72), enfatizando a ambiguidade e a instabilidade dessa relação. Se o homem, de modo mais apropriado, o ser humano (a própria exclusão sub-reptícia de, pelo menos, metade da humanidade no modo clássico de remeter-se à espécie diz muito sobre os problemas de sua autoimagem) era definido pela complementaridade, ser o animal + x, sendo esse x, muitas vezes, concebido como a posse da linguagem (e, conseqüentemente, do pensamento racional), defronte das barbáries perpetradas por seres falantes e pensantes ao longo do século XX, essa autodefinição se mostrou frágil, ou seja, a diluição da fronteira homem-animal se evidenciou. Segundo Kári Driscoll, em seu estudo sobre figurações da animalidade nas obras de escritores modernos como Rilke, Pirandello, Kafka (vide bibliografia), a poesia se aproxima do pensamento animal (*animal thought*) porque o animal é a representação viva do fora da linguagem, da esfera com a qual a palavra literária flerta ao explorá-la até seus limites. O animal é, retomando metáfora de Georges Bataille, água na água, a imanência pura, um estar no mundo de uma forma “natural” inacessível ao homem que, como aponta Derrida, mesmo nu, nunca está despido de sua nudez, do conceito/consciência da nudez. A recorrência da figura do animal nas obras dos autores analisados por Driscoll, de diferentes modos, repercute o desejo do homem de fugir da prisão da linguagem, de se aproximar da “*nonconceptuality*”, o desejo

⁴¹² “(...) *the radical separation of the animal body from the rational human mind is the very raison d'être of the Cartesian cogito*” (Driscoll, 2014, p. 10).

de reencantar o mundo, reintegrar-se nele, deixando de ser um estrangeiro na natureza. Esse afã (diga-se de passagem, impossível de realizar-se, mas produtivo como desejo) coloca em xeque noções tais como identidade, subjetividade, razão etc. O “*becoming animal*” de Kafka, por exemplo, promove a desterritorialização do discurso estabelecido, pois o animal – na obra do escritor tcheco, em geral, seres abjetos, devires minoritários – são a “*pre linguistic voice of nature*” (Driscoll, 2014, p. 207), capaz de colocar em dúvida a cambaleante soberania do caniço pensante, a rígida separação natureza-cultura sobre a qual se erigiu a civilização ocidental⁴¹³.

Contudo, Cartesius, diferentemente de Gregor Samsa, não vira bicho. Após as intervenções de Occam, geralmente, ele busca retomar as rédeas de sua consciência e, de modo irado (com direito a imprecações e xingamentos), refutar os despautérios que o circundam. A força do texto reside, em grande medida, em seu ritmo – ritmo pensado, com Meschonnic, como “organização do sujeito como discurso em e por seu discurso” (Meschonnic apud Provase, 2016, p. 24) –, na alternância entre pontos em que Occam desterritoriliza as certezas de Cartesius e os momentos em que a sombra de René Descartes procura renascer das cinzas e juntar os fragmentos de lógica ainda remanescentes, uma tensão entre ordem e desordem, entrega e resistência⁴¹⁴. Entre pensamento e voz – “Ofereço o pensamento e só ouvem a voz?”⁴¹⁵ (Leminski, 2011, p. 84) –, o sujeito se torna a fímbria que separa o dentro e o fora, a fala e a escuta, uma fronteira, tabique ou uma câmara de ressonância⁴¹⁶, tímpano:

(...) talvez seja isso o que sinto, que há um lá-fora e um lá-dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de um lado o de fora, de outro o de dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não sou nem de um lado nem de outro, estou no meio, sou o tabique, tenho duas faces e não tenho espessura, e talvez seja isso que sinto, eu me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado está o

⁴¹³ Na verdade, uma ideia, um desejo de separação radical mais do que uma realidade como comentam, de formas distintas, Roy Wagner, em *Invenção da cultura*, e Bruno Latour, em *Jamais fomos modernos*.

⁴¹⁴ Daniel Abrão em “Poesia e pensamento no *Catatau*, de Paulo Leminski” comenta a oscilação entre momentos de retração e dissimulação do sujeito e outros em que impera a afirmação da soberania do sujeito

⁴¹⁵ Relegada à posição subalterna na tradição ocidental logocentrista, que privilegiou o visual, o registro escrito, após um longo processo de “*devocalization of logos*” (Dolar, 2006, p. 40), a voz exerce um papel político subversivo. Restrita geralmente a espaços heterotópicos como o canto, a voz feminina, a poesia, ela expressa a singularidade e a materialidade, sua condição relacional (“a voz é sempre relação” – Zular, 2014, p. 73), contra a pretensa universalidade e abstração da palavra escrita, a *phoné semantike*: o corpo x a ideia. A voz é um excesso. Habitada por uma “multiplicidade de posições” (Zular, 2014, p. 71), sua potência de “contradição”, termo cunhado por Alexandre Nodari, provoca um curto-circuito na distinção natureza-cultura, *zoé-bios* (vide a própria constituição *sui generis* do aparelho fonador), ao questionar a separação entre palavras e coisas, a representação, reconduzindo a linguagem ao “desnudado poder da fala” (Foucault, 1992, p. 316), a sua “brutalidade de coisa” (Ibidem, p. 136). Rompendo com a ditadura do sentido, a voz reivindica os direitos do irracional, do feminino, do poético e do corpo na linguagem,

⁴¹⁶ Menção à obra *À escuta*, de Jean-Luc Nancy (vide bibliografia).

crânio, de outro o mundo, eu não sou de um nem do outro (...) (Beckett, 1989, p. 104).

A distorção provocada pelo calor nas imagens desmente a geometria euclidiana (Leminski, 2011, p. 140). O círculo, com seu lado de dentro e lado de fora bem delimitados, separados, sofre uma torção, uma dobra, e se torna uma banda de Moebius, em que, sem aboli-lo, o limite entre dentro-fora, sujeito-objeto, pensamento-linguagem, teoria-ação, se torna instável e, por outro lado, potencialmente produtivo. A variação como condição fundante. Pois, se a dúvida em tal estágio já não tem nada de metódica, a inquietação, a angústia⁴¹⁷, a admiração, a surpresa, o pasmo diante do paradoxo⁴¹⁸, sempre foi o motor, a violência propulsora de todo verdadeiro pensar, algo afirmado até pelo “catalogador” Aristóteles e por Descartes. Agora, um outro pensar, selvagem, assistemático, que rompe com a tríade identidade, não contradição e terceiro excluído. Então: “Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos” (Leminski, 2011, p. 94)⁴¹⁹.

Parte 3 – O real cheio de cáries. História(s) em *Catatau*

“Que espécie de lugar é esse que nos pergunta onde estamos?”

(Leminski, 2011, p. 117)

Nas primeiras linhas do conto “Descartes com lentes”, o narrador menciona o “mar e os pássaros do Brasil”. No romance, Brasil surge latinizado, Brasília. Talvez relacionada com o fetiche no latim de Cartesius, visto como tábua de salvação no naufrágio representado pela Babel tropical, a mudança também pode remeter a outras reflexões. A homonímia com o nome da capital federal, sede – centralizadora e isolada – do poder político no país, arrojada nas formas para ocupantes “patifes” (Leminski, 2011, p. 159), mesmo se tratando de um texto sobre acontecimentos que, ficcionalmente, ocorreram durante a colonização, desperta no leitor a suspeita de que o texto apresenta temporalidades múltiplas, contraditórias⁴²⁰, que se está a

⁴¹⁷ “Toda metafísica é a angústia do corpo” - Emil Cioran (Cioran apud Carvalho, 2013, p. 190).

⁴¹⁸ Para Derrida, o paradoxo é “o *pathos* ou a paixão da filosofia” (Derrida apud Leite, 2012, p. 111). Na filosofia oriental, de enorme influência sobre Leminski, o *koan*, espécie de paradoxo proposto para os discípulos por seus mestres, também é visto como o caminho para se chegar ao *satori*, a iluminação.

⁴¹⁹ Paul Valéry comenta em um de seus cadernos: “É o que contendo de desconhecido a mim mesmo que me faz ser eu mesmo” (Valéry apud Carvalho, 1997, p. 38).

⁴²⁰ A arte é o espaço em que é possível “arriscar-se a pôr, uns juntos a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem” (Didi-Huberman, 2012, p. 211-212).

léguas do romance histórico⁴²¹, como os anacronismos comentados anteriormente vêm a corroborar ao longo da leitura.

O tempo da narração é o século XVII, um período de bastante indefinição na história colonial brasileira, em que não se sabia ao certo a quem caberia a honra de usar o chicote (portugueses, espanhóis, franceses, holandeses...), por assim dizer. Mais especificamente, abrange alguns anos, provavelmente os finais, da ocupação holandesa de trechos do litoral nordestino, contando a invasão de Salvador, de 1624 a 1654. Retornar ao passado do Brasil Colônia⁴²², à deglutição do Bispo Sardinha, ao pasmo de Hans Staden, aos primeiros passos dados pelo Brasil, muito antes de se pensar como nação, foi algo comum na literatura produzida no período ditatorial (1964-1985). Seguindo uma inclinação dos escritores brasileiros, por vezes imposta como quase obrigação, de pensar a nação e participar do esforço coletivo de construção (às vezes com contribuições críticas, outras apenas irmanados com as esferas de poder) do mito, esse “nada que é tudo”, da identidade nacional, a “prosa de fixação/fixação brasileira” (Leminski apud Nuernberger, 2014, p. 60), não apenas a existência da censura do Regime Civil-Militar, impedindo ou dificultando a abordagem direta das questões sociopolíticas contemporâneas, motivou a recuperação alegórica do passado colonial presente em obras como *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque, *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado etc. O desejo de retroagir aos primeiros passos de uma trajetória que levou o país ao abismo do autoritarismo vigente, às suas raízes, numa concepção de história linear e causal, explica a presença dessa estratégia nas produções literárias dos anos 1970. *Catatau* dialoga, em certa medida, com essa tendência, no entanto, em falsete, elaborando um contracanto, destoando no coro de seus pares literários pelo próprio modo de conceber o que seja uma alegoria⁴²³.

⁴²¹ Contudo, o crítico Antonio R. Esteves, em *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000), relacionou a obra de Leminski com o novo romance histórico, obras que se valem da intertextualidade e da paródia para questionar o discurso sobre o passado e a própria ideologia positivista da concepção tradicional de História, a concepção dela como discurso da verdade, fixo, coeso, definitivo, repercutindo o revisionismo da ciência historiográfica proposto, por exemplo, por Hayden White. *Catatau*, por exemplo, não apresenta nenhum compromisso com o registro fidedigno dos fatos, contendo em suas páginas diversos anacronismos e imprecisões históricas. Delmo Montenegro, no artigo “Sukkar in hell: uma leitura do *Catatau* através do Recife”, publicado em *A linha que nunca termina* (vide bibliografia), ressalta, por exemplo, que o próprio *insight* gerador da obra, a ideia de Descartes vir ao Brasil, se alimentou de uma imprecisão histórica, a saber, a confusão (consciente ou não) do Nassau a quem Descartes realmente serviu com o que veio efetivamente para o Brasil com a Companhia das Índias.

⁴²² Ressalte-se que o discurso anti-imperialista da esquerda e o próprio discurso nacionalista dos governos militares tiveram como cavalo de batalha, de modos diversos, a tópica da tão sonhada independência econômica e cultural.

⁴²³ No capítulo anterior, pôde-se observar o uso, no mínimo, problemático – pragmático e unidirecional – da alegoria em algumas produções literárias dos anos 1970.

Como aponta o polaco, crítico contumaz do registro naturalista da ficção brasileira, “neste país, não é só a História, com maiúscula que vai mal. A história, no sentido literário, também anda mal das pernas” (Leminski apud Novais, 2008, p. 32). *Catatau* poderia ser enxergada como uma tentativa de reescrever a(s) H(h)istória(s) brasileira(s) sobre outras bases? Afinal, “fatos não se explicam com fatos, fatos se explicam com fábulas” (Carvalho, 2003, p. 199). Leminski, nesse texto extremo, não tinha a intenção de refletir o Brasil, sua obra não foi pensada como mais um estudo intencional das raízes da nacionalidade ou dos problemas crônicos do país, apesar de, como se pode observar, trazer inestimáveis elementos para refletir sobre esses assuntos: “O Brasil, para mim, é uma abstração jurídica com a qual nada tenho a ver” (Leminski apud Moreira, 2011, p. 169). O que lhe preocupava não era pensar o Brasil, mas “o que significa pensar no Brasil” (Souza, 2007, p. 24).

Apesar de *Catatau* ser tida como proveniente de uma vanguarda alienada, nos esquemas categoriais limitados em que se pauta a vida cultural, as lutas por hegemonia no campo, o que desfavorece a apreciação deste aspecto da obra, há estudos que destacam o modo como a escrita leminskiana, tecida durante os chamados Anos de Chumbo da ditadura brasileira, se articula com o pesadelo da história. Seja em um texto em muitos pontos crítico ao projeto catatauesco como a tese *Catatau: literatura de obstrução num país bloqueado*, de Claudio Roberto Sousa, em que a obra é vista como o canto do cisne das vanguardas, contraditório e mal realizado, um projeto fracassado do qual o próprio “bandido que sabia latim” iria se afastar em suas posteriores produções⁴²⁴, seja em textos como “*Catatau: o estandarte da insubordinação*”, de Paulo de Toledo, ou a tese de Carlos Augusto Novais, *As trapaças de Occam*, mais receptivos ao experimentalismo radical de Leminski, é comum apontar que a relação com o contexto sociopolítico se estabelece de forma distinta do usual na literatura brasileira desenvolvida então.

A alegoria muitas vezes serviu apenas como um disfarce para a literatura representacional, naturalista, documental dominante nas produções em prosa do período, como comentado no capítulo 2 desta tese. O “álibi”: as circunstâncias, o papel de substituir vozes amordaçadas. Justificável ou não, crença ingênua, ou, pior, crença no poder de ser a voz do outro, o certo é que os textos circulavam códigos cifrados de conhecimento público, pois todo mundo (inclusive o censor), sabia que $A = B$. A alegoria raramente provocava rupturas formais na narrativa ou alterações significativas no horizonte de expectativas dos criadores e dos consumidores de tais obras, não promovia mudança, apenas reconhecimento. Na alegoria

⁴²⁴ *Agora que são elas*, romance de 1984, apesar de igualmente não dar o braço a torcer à literatura naturalista, é uma *pulp fiction* perto da prosa obscura de *Catatau*.

barroca de Leminski, A pode ser B, pode não ser, como pode ser C, D, E ... Por isso, principalmente ao se tratar de um texto como *Catatau*, é preciso tomar cuidado ao criar pontes entre o texto e a circunstância histórica em que foi concebido, pois o polaco não apontava suas lentes para as espumas e sim para o mar⁴²⁵. Contudo, desconsiderar a existência de tal relação, encarar a obra como um jogo de linguagem absolutamente autônomo (como se a linguagem não fizesse parte do jogo como um todo), é castrar um campo de possibilidades de significações essencial.

Como comentado por Alexandre Nodari em “Estar interessante”, ao ler *Catatau* não se deve tentar estabelecer a relação tradicional entre texto e contexto, pois ali o que se encontra é um “corpo-texto” (Nodari, 2014, n.p.). Essa divisão entre dentro e fora do texto, problemática em si (“*There is no outside the text*” – Derrida apud Leite, 2012, p. 23), diante de uma construção textual como a prosa de Leminski se torna insustentável, no máximo, meramente “operacional”⁴²⁶. No “romance-ideia” impera a homologia entre forma e conteúdo, para reincidir no uso dessa dicotomia que faz pouco sentido ao se debruçar sobre a linguagem, especialmente a literária. Como ressalta Romulo Valle Salvino, é patente “o fato de o Brasil e o mundo da linguagem parecerem transformar-se, no romance, em uma única entidade”

⁴²⁵ Sobre o modo de pensar a relação entre estética e política aqui proposta, vale a pena retomar a epígrafe de *Claro Enigma*, de Carlos Drummond, contextualizada: “*Voici un autre trait (rare, je pense) de mon signalement. “Les événements m’ennuient”. On me dit Quelle époque intéressante. Et je réponds Les événements sont l’écume des choses. Mais c’est la mer qui m’intéresse. C’est dans la mer que l’on pêche, c’est sur elle que l’on navigue, c’est en elle que l’on plonge. Mais l’écume? Les événements sont des “effets”. Ils sont des produits de sensibilité, brusques précipitations ou simplifications, qui signalent le commencement ou la fin de quelque durée instituée et ils ne sont ou que des accidents d’une fois, de quoi l’on ne peut rien tirer ou que des conséquences, dont le principal intérêt est dans leur préparation ou dans leurs suites. L’histoire ne peut guère noter que des “événements”. Mais réduisez un homme aux faits les plus saillants et les plus faciles à percevoir et à définir sa naissance, ses quelques aventures, ses (?) et vous perdrez de vue la texture de sa vie. Réduire une vie à un “résumé”. C’est tout le contraire qui pourrait valoir quelque chose. Ainsi le “très beau vers” est un événement dans un poème mais il faut avouer qu’il tend à détruire ce poème, sa valeur le rend isolable. Il est une fleur que l’on détache de la plante, et dont se pare la mémoire. Un goût très raffiné pourrait donc condamner ces beautés trop jalouses de leur puissance singulière et suggérer de s’en priver quand elles viennent se donner. Ce renoncement vaudrait une étrange force d’âme*”. Paul Valéry.

⁴²⁶ “A distinção entre texto e contexto, entretanto, é apenas operacional, visto que ela pressupõe um “dentro” e um “fora” que não fazem sentido para uma noção de signo como realidade aberta e naturalmente dialógica” (Salvino, 2000, p. 36). Como afirma Deleuze, “uma ‘época’ não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem” (Deleuze, 2006, p. 58). A ficção, como comenta Roberto Zular, em “Ficção como variação de contextos”, estudo inédito, poderia ser pensada como um espaço de relação entre contextos. Diferentemente da concepção do contexto como um bloco unitário, externo ao texto, que só precisa ser refletido pelo espelho da palavra representacional, um referente unívoco a ser traduzido para/pela linguagem, o que se verificaria é uma multiplicidade de contextos ativados pelo ato de leitura, um cruzamento de heterogeneidades, um “complexo jogo de sobredeterminações recíprocas”. Essa pluralidade, ressaltada pelo impróprio, pelo ambíguo, pelo aspecto dêitico da palavra órfã literária, sua iterabilidade, não nega a existência de uma historicidade, contudo, coloca em xeque a concepção dessa como unidade e, principalmente, ressalta que os influxos que permeiam a criação literária não são um campo de determinação, condicionador, e sim a abertura de possibilidades de sobredeterminações, uma relação diagonal: “A diagonal impõe, porém, um terceiro caminho: relações discursivas com os meios não-discursivos, que não são em si mesmo internos nem externos ao grupo de enunciados, mas que constituem o limite de que falávamos há pouco, o horizonte determinado sem o qual tais objetos de enunciados não poderiam aparecer” (Deleuze, 2006, p. 21).

(Salvino, 2000, p. 237). Leminski demonstra ciência da problemática relação entre “realidade”⁴²⁷ e literatura. Apesar de ter postura contrária à fixação em representar a realidade de parte da literatura brasileira – “A realidade objetiva é a prostituta mais barata no mercado das ideais” (Leminski apud Vaz, 2001, p. 236) – não afirmava a independência total da criação artística, um ideal de autonomia absoluta. Em “transmatéria contrassenso”, texto introdutório da primeira edição de *Distraídos venceremos*, de 1987, afirma:

Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares. (Leminski, 2014, p. 404)

Por isso, a presença da História em *Catatau* não deve ser buscada apenas em elementos esparsos distribuídos ao longo da narrativa que, de modo mais claro ou enviesado, possam remeter a aspectos da realidade brasileira, passada ou contemporânea ao momento de produção do texto. Longe de ser um produto vanguardista deslocado da realidade, *Catatau* estabelece uma relação profunda com ela. Lúcia Santaella comenta que “as obras artísticas que verdadeiramente dialogam com sua época não são aquelas que ‘tagarelam’ com ela ou tentam retratá-la diretamente, mas sim aquelas que assimilam formalmente as contradições de seu espaço-tempo” (Salvino, 2000, p. 36). *Catatau*, ao plasmar em seu texto vários fluxos, ao “vibrar em consonância com outras áreas culturais que lhe são coetâneas” (Ibidem, p. 250), é uma obra que se insere perfeitamente em seu tempo histórico, sem reproduzi-lo ou ser condicionada por ele:

Catatau, em suas diversas possibilidades de interpretação e montagem de seu sentido, também acolhe em sua trama os fios da história do sujeito de seu tempo, que se localiza na transição das décadas 60 e 70 do século XX. A obra, entretanto, não é reflexo de sua realidade histórica, mas potencializa em sua textualidade figurações e tensões relevantes de seu presente, marcando a crise e a transição que vai do esgotamento e desaparecimento dos grandes paradigmas de afirmação humana, para uma era das incertezas, em que os projetos se abrem para um futuro onde as fronteiras se interpenetram. (Abrão, 2007, p. 9).

⁴²⁷ Primeiramente, algo que vai além da proposta desse estudo, seria preciso refletir sobre o que se concebe por realidade, o “real”. Como afirma Gaston Bachelard, “o real é apenas uma das formas do possível” (Bachelard apud Lima, 2003, 181), apenas um sonho que endureceu.

Por isso, não é a intenção neste espaço empreender um levantamento dos elementos presentes no fluxo verbal de Cartesius que remetem às circunstâncias políticas, sociais, culturais e comportamentais contemporâneas a sua escrita. Mas é possível entrever na bruma das reflexões obsessivas do narrador alguns traços. O primeiro é o próprio modo carnavalesco a que se refere ao domínio militar holandês no litoral pernambucano. Caracterizada como um estado policial, militarizado, a empresa dos holandeses não mede esforços para impor sua ordem nos trópicos, mesmo sendo assolada por ataques de índios, espanhóis e portugueses. Derrotados nas batalhas de Guararapes (1648-1649), momentos decisivos na história brasileira⁴²⁸, a “crônica” de uma morte anunciada do empreendimento militar-comercial da Companhia das Índias Ocidentais é satirizada ao ponto do “riso-sério” respingar no projeto de modernização conservadora encampado pelos militares e seus apoiadores, imposto violentamente, mas igualmente fadado ao fracasso: “Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco” (Leminski, 2011, p. 130).

“Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo de ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? Troia cairá, caiu Vrijburg. O real cheio de cáries vem aí” (Leminski, 2011, p. 37)⁴²⁹. A profética visão da queda da torre de Vrijburg, onde sábios procuram esquadrinhar alguns dos despautérios dos trópicos, quando deveriam colocar “o Brasil inteiro num alfinete” (Leminski, 2011, p. 35), não impede que o texto seja atravessado pelo léxico da violência do poder⁴³⁰. A longa história da dominação, seu esforço por impor a fórceps sua visão de mundo, anulando outras, seja via catequização/propaganda, seja via extermínio/repressão, ecoa nas reflexões descoordenadas de Cartesius. Sem em momento algum ser explicitamente mencionado⁴³¹, o autoritarismo burocrático e legalista da Ditadura Brasileira e seu discurso racional, positivista, progressista, sua (auto)defesa de servir

⁴²⁸ “Se o Brasil fosse holandês, ninguém mais entendia batavina” (Leminski, 2011, p. 90).

⁴²⁹ Esse trecho, assim como vários outros de *Catatau*, aproxima-se da imagem do Brasil apresentada por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, um espaço em que se indefine os limites entre construção e ruína, cuja “expansão nunca se sabe se deriva do crescimento ou do apodrecimento” (Lévi-Strauss, 1996, p. 80). Esse caráter extremado é tido como um traço da América pelo antropólogo francês: “Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar em idade avançada” (Ibidem, p. 91).

⁴³⁰ Há menções a interrogatórios, confissões arrancadas, torturas, massacres, afogamentos, até ao pau de arara.

⁴³¹ Importante ressaltar que no discurso obsessivo, por vezes paranoico, de Cartesius, não é fácil distinguir o que seria uma descrição da realidade exterior ou o relato de uma ação presenciada do que é mero símbolo utilizado por sua mente para continuar esmiuçando suas dúvidas caóticas. Se, por exemplo, em determinado trecho está “narrando” um ato de violência de uma guerra que se desenrola a sua frente ou se continua refletindo sobre sua crise existencial, apenas usando imagens bélicas; normalmente, ocorrem as duas coisas paralelamente, somadas a uma terceira, a relação com o presente da enunciação do autor-implícito da obra.

à nação ao impor-lhe uma “paz mongólica”⁴³², um Estado sem política, em que vige a anomia da lei⁴³³, são corroídos em suas bases pela linguagem plurissignificante do texto e por uma ontologia variável que desestabiliza os fundamentos de tal ordem totalitária.

Outro elemento das décadas de 1960/1970 que perambula pelo texto anacrônico de Cartesius é a revolução contracultural. Faceta da obra de Paulo Leminski⁴³⁴ mais associada pelos comentadores a sua produção poética posterior ao calhamaço de 1975, apesar da simultaneidade da escrita dele e de muitos poemas publicados depois, desde o título da obra – oriundo da vida boêmia curitibana, ideia que surgiu enquanto arrastava o dionisíaco Occam para tomar “umas e muitas” nos bares de Curitiba e sempre escutava perguntas a respeito daquele catatau que levava debaixo do braço – se vê aspectos da rebeldia comportamental (e política) visitando o zôo de Mauritstadt. Na antagonista principal das lentes, a erva – “riamba, pamba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas” (Leminski, 2011, p. 17) –, com todo o discurso *hippie* relacionado ao uso de alucinógenos na época⁴³⁵, se encontra a referência de maior destaque a esse universo de questões contemporâneas à escrita. No entanto, na “ego trip” (Leminski, 2011, p. 216) do narrador, há outros traços da revolução molecular empreendida pela juventude do maio de 1968 como a revolução sexual e a filosofia oriental⁴³⁶.

⁴³² “(...) as bênçãos da paz mongólica. Uma que outra aldeia incendiada, sim: rebeldes... Uma que outra donzela estuprada? Concedo. Tudo, porém, porque heróis há muito afastados da sua base desenvolvem desejos cuja urgência vaginas destroçadas não deixam margem para dúvidas. Que importam algumas lágrimas, mesmo que milhares, se gerações sem cômputo desfrutarão dos invejáveis melhoramentos do domínio mongólico?” (Leminski, 2011, p. 182).

⁴³³ Referência à razão cínica, à paradoxal dupla normatividade do sujeito dentro de um sistema que subsiste apesar de seu esgotamento, que vigora, mas não significa, conceito trabalhado por Vladimir Saflate, entre outros textos, em *Cinismo e falência da crítica* (vide bibliografia). Como afirmava Deleuze, o capital “não precisa de crença”.

⁴³⁴ A própria imagem pública construída por Leminski de si mesmo é vinculada a tal universo. O “cachorro louco”, como se autodenominou em poema emblemático de sua produção (Leminski, 2014, p. 102), não tinha sequer RG, documentos, como comenta Domingos Pellegrini em *Passeando por Paulo Leminski* (biografia inédita sobre o poeta curitibano), e seu aspecto exterior, em geral, lembrava o de um *rock star*, nos melhores momentos, ou de um mendigo bêbado, nos piores. O alcoolismo levou-o à morte, em 1989, por sinal. Contudo, apesar dos dados biográficos corroborarem para a criação da *persona* Leminski, que se tornou fonte de fascínio e interesse do público por sua figura (e obra), algo apontado e por vezes criticado por alguns detratores, principalmente após o retumbante sucesso de *Toda Poesia*, é importante ter em mente que essa faceta *underground* era apenas um aspecto de uma figura complexa, ambígua, que também tinha uma sólida formação intelectual, era poliglota, profissional preocupado – ao seu modo – com a projeção no campo cultural brasileiro, músico, pai de família, atleta (judoca), seguidor da filosofia zen budista etc.

⁴³⁵ A psicodelia propunha que a consciência racional era apenas um tipo de consciência (Roszak, 1981, p. 113), sendo as substâncias alucinógenas vistas como chaves para abrir as portas da percepção.

⁴³⁶ Sobre a revolução sexual, por exemplo, há a sugestão de uma relação homoerótica entre Cartesius e Artisewski, em alguns trechos como “Eu o dia que Artyxewsky tivermos filho, occam chamado” (Leminski, 2011, p. 194). Sobre a filosofia oriental, a filosofia zen, são inumeráveis os pontos em que ela surge nas reflexões do protagonista, como contraponto ao racionalismo cartesiano. Pensamento/filosofia de vida que se disseminou no seio da contracultura, propunha uma postura pré/pós racional, “a consciência atingida sem palavras (Leminski, 2016, p. 96), “a superação de dualidades. A dissolução de maniqueísmos” (Ibidem, p. 104).

Alguns embates caros ao pensar ininterrupto do protagonista possuem estreita relação com questões efervescentes no período. A disputa entre falar e fazer⁴³⁷, pensar e agir, por exemplo. A postura anti-intelectual⁴³⁸, anti-acadêmica⁴³⁹, até anti-artística⁴⁴⁰ (contra uma certa arte institucionalizada), irracionalista que marcou os movimentos contraculturais perpassa a concepção do ato de escrita subjacente à obra, pois ele não visa produzir um objeto, um bem de consumo, e sim deseja ser um ato e provocar atos: “Antiarte – compreensão e razão de ser o artista não mais como criador para contemplação mas como motivador para a criação” (Oiticica, 1996, p. 77). Arte propositiva. Quase performance. O rompimento da fronteira entre vida e arte⁴⁴¹, corpo e linguagem, o vitalismo consagrado em seus versos “vai vir o dia/quando tudo que eu diga/seja poesia” (Leminski, 2013, p. 77), configura-se, no romance-ideia, por exemplo, nas reflexões sobre esgrima e dança, artes nas quais o corpo, a natureza, enfim, a vida, não é vista como objeto exterior a ser representado, interpretado pelo pensamento do sujeito dela distanciado. Essa concepção tradicional de arte, baseada na crença de um sujeito autônomo, que mantém posições fixas, confortáveis, para os criadores e usufruidores dos objetos artísticos, vira “cinza deste fio de ervas” (Leminski, 2011, p. 208), fumaça, ao se deparar com um texto provocador, experimental⁴⁴², como *Catatau*⁴⁴³.

Contudo, como apontado anteriormente, os trópicos de Leminski não são tão solares assim⁴⁴⁴. Como comenta Lucius Provase, em *Lastro, rastro e historicidade distorcida*, nos anos 1970, no Brasil, dois regimes de historicidade, o Brasil colônia e o Brasil progressista, conviviam, se misturavam e se confrontavam em um mesmo espaço temporal. A percepção

⁴³⁷ “Saber bem para não fazer” (Leminski, 2011, p. 74). “Quem sabe o que faz, não olha o que faz” (Leminski, 2011, p. 75).

⁴³⁸ “Pensar muito da sífilis” (Leminski, 2011, p. 55). A contracultura era avessa a um tipo de racionalidade, a um pensamento fossilizado, mas valorizava formas de pensar assistemáticas, tanto que teve seus “teóricos” de cabeceira como Guy Debord, Herbert Marcuse, Wilhelm Reich, Carlos Castañeda, Thimoty Leary etc.

⁴³⁹ “O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela” (Leminski, 2011, p. 54).

⁴⁴⁰ Décio Pignatari comenta a presença nos anos 1970 de uma vanguarda antiartística permanente: “Vanguarda já não pode ser considerada como vanguarda de um sistema preexistente, de que ela seria ponta-de-lança ou cabeça-de-ponte. Ao contrário, hoje ela se volta contra o sistema: é antiartística” (Pignatari, 2004, p. 170).

⁴⁴¹ Nesse aspecto segue a utopia de Trótski: “a arte se fundirá com a vida, quando a vida enriquecerá em proporções tais que se modelará, inteiramente, na arte” (Trótski apud Leminski, 2016, p. 144).

⁴⁴² “A arte experimental é a que põe em causa a própria arte: confina necessariamente com a não-arte” (Pignatari, 2004, p. 121). Observe-se, contudo, que nesse momento o experimental já não se limitava ao plano formal, englobando a postura comportamental, “deslocando a pesquisa de linguagem também para o campo existencial” (Novais, 2008, p. 58), em uma estética da vida em que o sujeito se encarava como obra: “sofrer vai ser minha última obra” (Leminski, 2014, p. 284).

⁴⁴³ Destaque-se, novamente, o aparente paradoxo desse discurso contra a razão se dar dentro de uma obra concebida a partir de um projeto eminentemente construtivo, vinculado ao racionalismo estético.

⁴⁴⁴ Por sinal, apesar do fio de enredo remeter a uma interpretação da obra como uma alegoria tropicalista do Brasil, Daniel Abrão (vide bibliografia) ressalta, pertinentemente, que nela se questiona o mito da tropicalidade como construtor da identidade nacional. No romance, o corpo, por exemplo, está presente tanto para o prazer quanto para a seivícia.

dessa dupla normatividade vigente, por sinal, é um aspecto essencial das melhores obras da Tropicália musical, canções como “Alegria, alegria”, “Geleia Geral”, “São, São Paulo” etc. Na pesada década de 1970, “*the dream is over*”, o *Flower Power* se deparava com as imagens da carnificina promovida no Vietnã e com o capitalismo tornando o desleixo de suas vestimentas, as chaves para abrir a mente e a liberdade sexual em moda, comércio e paradigma de felicidade (Goze!); no Brasil, a década foi iniciada em 1968, com o “baixo-astral”⁴⁴⁵ do AI-5, a repressão radicalizada pelo governo Médici, parte da esquerda abraçando a suicida luta armada. Apenas duas cores “permitidas”, os coloridos baianos foram gentilmente convidados a visitar *Portobello Road* e “os gramados verdes campos de lá” e Torquato, um dos símbolos da postura contracultural (“um poeta não se faz com versos”) não suportou a pressão e seguiu sua “sina de menino infeliz”. O polaco, apesar de louco paca, costumeiramente encontrado em situação idêntica à de Artiscewski, demonstra ciência dos limites da postura contracultural, não cai “nos logros da expressividade” (Perrone-Moisés apud Leminski, 2014, p. 402). Não é apenas sua formação no seio da poesia concreta que o faz ter um pé atrás em relação à poesia marginal, por exemplo, que em seus piores momentos (vide Charles) traduziu o rompimento com a literatura canônica em adoção de uma ingênua espontaneidade⁴⁴⁶, informe e irrefletida. Se a poesia participante, a prosa representacional, a literatura confessional ou de denúncia se expunham ao risco de reproduzir apenas ideologias preexistentes, limitando o campo do pensar e do agir⁴⁴⁷, a aparente liberdade total do “poemão”⁴⁴⁸ continha a armadilha de desfibrar a arte ao ponto de nivela-la aos demais “discursos englobantes” (Foucault, 1979, p. 171) correntes na sociedade, ao desprovê-la da mediação da forma (não entendida como fôrma, mas como organização da subjetividade pela/na linguagem), perdendo seu potencial de criar divergência, desvio, fraturas nesses discursos. Contudo, é inegável a presença em *Catatau* de um gosto semelhante ao da Geração Mimeógrafo pelo lúdico, pelo riso, pela retomada do corpo contra a “excessiva espiritualização metafísica” (Mendes, 2014, p. 92). Por meio da paródia do discurso do pai do pensamento ocidental, via seu desregramento absoluto, coloca-se em xeque seus filhos

⁴⁴⁵ “Podem ficar com a realidade/esse baixo-astral/em que tudo entra pelo cano//eu quero viver de verdade/eu fico com o cinema americano” (Leminski, 2013, p. 200).

⁴⁴⁶ “De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e ‘puro’: o bardo ‘puro’ seria apenas a vítima passiva, o inocente útil de algum automatismo, desses que Pavlov explica... o mero continuador de uma rotina litero-hipnótica” (Leminski, 1997, p. 13).

⁴⁴⁷ Leminski, apesar de direcionar sua artilharia mais para a poesia engajada – “A arte só pode ser o grande aliado da revolução na medida em que permanecer fiel a si mesma” (André Breton apud Leminski, 2016, p. 267) –, não deixa de apontar que engajados e formalistas compartilhavam a mesma “posição racionalista diante do poema” (Moreira, 2011, p. 46).

⁴⁴⁸ Termo utilizado por Cacaso para caracterizar a produção coletiva da Geração Mimeógrafo.

bastardos, a saber, a tecnocracia, o bom senso burguês, uma sociedade baseada no princípio da utilidade. No romance, a reflexão sobre a desconcentração-concentrada do arqueiro, a supressão da intencionalidade como meio paradoxal de se obter êxito, atingir o alvo, por exemplo, ressoa essa valorização do prazer, do desperdício soberano, nas palavras de Bataille. “O mundo não quer que eu me distraia; distraído, estou salvo” (Leminski, 2011, p. 61).

Segundo Beatriz de Moraes Vieira, em *A palavra perplexa* (vide bibliografia), Leminski, especialmente por ocasião da escrita de *Catatau*, pode ser situado no período que a crítica denominou como pós-vanguardas marginais ou marginalia. Esse momento é caracterizado por uma inusitada e produtiva mistura de influxos das vanguardas formalistas dos anos 1950 com a premência do impacto de elementos do pensamento contracultural dos anos 1960, uma simbiose de experimentação de linguagem e vitalismo comportamental. Torquato Neto, ao viver intensamente “uma época excessiva” (Leminski apud Bosi, 2014, p. 33), foi um dos principais representantes desse momento, dessa “condição intervalar” (Vieira, 2011, p. 263) que, se em uma primeira etapa deu frutos luminosos, festivos (não sem um travo de amargura, perceptível em qualquer leitura mais detida das produções) com a Tropicália, em híbridos ousados de arte experimental e cultura de massa⁴⁴⁹, logo, diante do fechamento sociopolítico encarnado pelo AI-5, apresentou sua faceta mais sombria, ctônica. O sentido de urgência, o desespero anárquico da marginália, esse sentimento “TRASHico”, aproveitando neologismo de Waly Salomão presente em *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), levou um grupo de artistas, em geral à margem do sistema oficial do mercado cultural, a radicalizar experiências estéticas, contudo, diferentemente das vanguardas puramente construtivas das décadas anteriores, visando com isso promover uma “intervenção política” (Xavier, 1993, p. 144), um modo de ação contra a sensação de impotência generalizada. O anti-ilusionismo do cinema de Júlio Bressane, Andrea Tonacci ou Rogério Sganzerla, por exemplo, remete, em termos, à profunda “desconfiança das narrativas-mestras” (Ibidem, p. 273) que o projeto literário de *Catatau* também reflete ao subverter as convenções do gênero romance, assim como sua incomunicabilidade comungava, talvez, do mesmo desejo de afrontar a expectativa do público, tirando-o de sua zona de conforto, encontrado nessa produção cinematográfica. “Seja marginal, seja herói”, o *slogan* provocativo da bandeira-poema de Oiticica (1968), em que figura o corpo de Cara de Cavalo, “marginal” executado pelo esquadrão da morte carioca,

⁴⁴⁹ Leminski, assim como os tropicalistas, desejava assimilar em sua estética o universo veloz e simultâneo criado pelas novas tecnologias da comunicação (na época, a televisão, principalmente). Por sinal, nos últimos anos de sua vida breve ele se dedicou com afinco à cultura pop, seja investindo na carreira de compositor popular, seja flertando com a arte de rua, por exemplo, o *graffiti*, seja apresentando programas de televisão (Jornal de vanguarda, na Rede Bandeirantes, 1988-1989).

estabelece um curto-circuito entre revolução estética e sublevação social, anárquica, ambígua, que delineou um novo modo de se pensar o alcance político do fazer artístico para além do parâmetro didático-paternalista, unidirecional, até então em voga (CPC, Arena, canções de protestos dos Festivais, parte da produção do Cinema Novo etc.).

Catatau, posicionado nessa intersecção de duas normatividades radicalmente distintas, é um libelo – sem panfleto – contra a “palavra tirânica”⁴⁵⁰, seja a apossada pelas instâncias do poder e adjacências, seja a utilizada pelos seus adversários tradicionais⁴⁵¹, mas que com o mesmo compartilham a crença no “proGRESSO” (Leminski, 2011, p. 98) e na ordem da fila indiana, além de gosto semelhante por sectarismos. Delineando bordas, jogando na relação contenciosa (e não consensual) entre visível e invisível, dito e não dito, tentando brechas para o advento da (rara) política real, aquela que não é sinônimo de polícia⁴⁵², esse texto aberto, plurissignificante, polimorfo, busca resistir à violência do simbólico, à razão e seu potencial destrutivo, disposta a “matar para garantir o método” (Leminski, 2011, p. 42) e, assim, abrir novos espaços, novos corpos, novas perspectivas.

O desafio de ser “o não do não” (Oiticica, 1996, p. 125). Como graficamente expõe em carta a Régis Bonvicino, Leminski acreditava em um princípio de expansão/mutação anárquico. Enquanto representa cada um seguindo sua linha reta (dogmáticos, partidários, bitolados, limitados), “nós” é uma explosão para todas as direções, aberta a todas as possibilidades. Desejava ser “oposição na linguagem”⁴⁵³, promover uma outra política, “uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida” (Leminski, 1997, p. 78).

⁴⁵⁰ “(...) a palavra é tirânica, é o instrumento das leis. Onde a palavra chega, já chega botando ordem (...) Bem mais democráticas são a vida, as coisas e as obras de arte” (Leminski, 1992, p. 18).

⁴⁵¹ Apesar de admirar alguns aspectos do ideário comunista, até ter redigido biografia de Leon Trótski (na qual não deixa de apontar as contradições na imagem construída desse revolucionário como um socialista liberal), Leminski mantinha postura crítica ao pensamento da esquerda hegemônica na inteligência brasileira do período, especialmente à linha de atuação adotada pelo Partido Comunista e ao dirigismo, autoritarismo do socialismo real soviético, à falta de liberdade sob tal estrutura sociopolítica.

⁴⁵² Reflexões relacionadas com aspectos da obra do filósofo francês Jacques Rancière expostos em livros como *O desentendimento*, *A partilha do sensível*, *Políticas da escrita*, *O mestre ignorante* etc.

⁴⁵³ “Eu só posso falar pela minha posição. A posição que eu escolhi é (...) ser uma espécie de oposição na linguagem, permanente. Essa é a minha postura, e é uma postura que se confunde um pouco com aquela ideia do intelectual como consciência. Ideia que Sartre encarnou. E eu sou sartriano de formação” (Leminski apud Leite, 2012, p. 49).

Parte 4 – (In)conclusões - Hipóteses

“Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses. Fazemos uma hipótese, por exemplo, este livro.”

(Leminski, 2011, p. 60)

Linguagem que promove o divórcio litigioso entre som e sentido, pensamento pendular entre o cartesianismo e a metafísica canibal, fora e dentro do fluxo histórico, *Catatau* é o livro-hipótese por excelência. Nele estética, filosofia e política compartilham, sem relação de dependência ou anterioridade, um mesmo gosto pelo risco (poesia é risco, como escreve e traça Augusto de Campos). Não é preciso se debruçar sobre as cartas de Leminski ou seus “anseios crípticos” para observar como sua concepção de arte e política é uma mistura de Trótski e Maiakóvski⁴⁵⁴, uma indissolúvel ligação entre estética e ética.

A revolução das formas é a única forma de revolução possível, pois a forma não é uma casca do real, o real não é⁴⁵⁵, o único “acesso” ao real são as fissuras na casca, o abalo dos significantes, pontos de desestabilização⁴⁵⁶. A poesia – e, em sentido lato, *Catatau* se aproxima mais dela do que da “prosa do mundo”⁴⁵⁷ –, esse “inutensílio” (Leminski, 1997, p. 78), é uma máquina de produzir diferença, criar indeterminações. “Poesia é impropriedade” (Nancy, 2015). Poesia é transformação⁴⁵⁸. Metáfora. Metamorfose.

Obra considerada hermética e incomunicável, repleta de “catatauísmos” praticamente impenetráveis, que excluem “praticamente toda a gente”⁴⁵⁹, como pode ser pensada como um texto com qualquer potencial político, um “romance” de resistência? Leminski em *Catatau* rompe, até certo ponto, com a linguagem transitiva e abraça a opacidade, em uma elevação da invenção radical a método de trabalho para criar uma “linguagem desestabilizadora e não-

⁴⁵⁴ Trótski: “A arte só pode ser o grande aliado da revolução na medida em que permanece fiel a si mesma.” Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

⁴⁵⁵ “Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica” (Zizek, 2010, p. 91).

⁴⁵⁶ “O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas nos contornos, sem identidade fixa, sempre descentrado, concluído dos estados por que passa” (Deleuze; Guattari, 1972, p. 25).

⁴⁵⁷ Menção à obra homônima de Maurice Merleau-Ponty. Nessa defende, dentre outras coisas, que toda grande prosa é uma recriação do instrumento significante.

⁴⁵⁸ “*Le poème fait aussi l’histoire, en changeant la poésie, le sujet et le langage. S’il les change, il est poème. Sinon, une variante des discours idéologisés du temps*” (Meschonnic, 2012, p. 31).

⁴⁵⁹ Carlos Augusto Novais, ao comentar os “catatauísmos” de *Catatau*, retoma declaração de Wayne Booth sobre o hermetismo de *Finnegans Wake*, de James Joyce: “Que sentido faria dizer a Joyce que ele pediu ‘criptoanálise’ demais em *Finnegans Wake*? Talvez seja demais para nós; e é possível que demos conosco a repudiar, moralmente, um autor que exclui praticamente toda a gente. Mas não é demais para *Finnegans Wake*. Quem se importaria alguma vez com *Finnegans Wake*, se a obra não estivesse atulhada de finneganswakeanismos?” (Booth apud Novais, 2008, p. 89).

normativa” (Leminski apud Moreira, 2011, p. 100). Explorando a dificuldade como meio para revigorar a linguagem, reconstruir o senso comum, um cabralino falar-pedra – “Os padres do Deserto não punham pedras na boca para aprender a calar? Pois houve quem aí as pusesse para aprender a falar” (Leminski, 2011, p. 27) – capaz de depurá-la do uso inconsciente, inconsequente, instrumental do cotidiano, em que se tornar invisível, Leminski constrói um “objeto” para o público-leitor médio incompreensível e, para qualquer leitor, por mais erudito e/ou experiente que seja, no mínimo, desafiador.

A legibilidade da obra preocupava o autor. Apesar dele, seguindo a trilha das teorizações dos poetas concretos, em grande parte baseadas em reflexões de Ezra Pound, defender a opção estética que orientou a concepção de *Catatau*⁴⁶⁰, não deixa de perceber os problemas dessa escolha pelo difícil, por penetrar na ininteligibilidade; os próprios paratextos da segunda edição, que relativizam a “malcriada” advertência solitária da primeira edição, já indicam um desejo por tentar abrir algumas clareiras para o leitor na densa mata do texto catatauesco. Sua produção posterior, em que o flerte com o popular – também presente em *Catatau*, como comentado anteriormente – se intensifica, em que passa a ter uma visão mais crítica do projeto concretista, principalmente do fetiche do novo, apesar de manter a admiração pelos poetas paulistas, se preocupando mais com a comunicação – sem abdicar do desejo de ser raro⁴⁶¹, da invenção, o outro polo de sua obsessão –, também motiva a reavaliação do projeto catatauesco. O autor, por exemplo, procura enfatizar que a invenção se dá sobre algo já existente, não existe solta no vácuo:

A poesia tem até um certo compromisso de ser um ruído. Essa é a justificativa da existência dela. Mas veja bem, o ruído no interior de uma música. Quer dizer, não existe ruído em estado puro, o ruído será sempre contra um *background* qualquer, contra um telão de fundo que é irremediavelmente social (Leminski apud Moreira, 2011, p. 163).

Roberto Zular e Fábio Roberto Lucas, em “Desencontrários: ecos de Leminski” (vide bibliografia), comentam a presença de normatividades heterogêneas na produção poética do

⁴⁶⁰ Por exemplo, ao comparar *Catatau* a uma central elétrica, afirmando ser um texto dirigido para influenciadores e não para a massa (algo que condiz com a já mencionada estratégia de distribuição dos exemplares da primeira edição), ou seja, sua energia seria assimilada pelo público-alvo e, diluída na obra desses influenciados, chegaria ao grande público um dia. Ou ao se escudar no efeito do tempo na recepção da obra, caracterizando-a como à frente dele, e que, como a teoria da relatividade, um dia também se tornaria palatável, ao ponto de ser “ensinada no colegial” (comparação registrada por Domingos Pellegrini, em *Passeando por Paulo Leminski*, p. 80).

⁴⁶¹ Menção a trecho de prefácio de Maria Esther Maciel ao livro *Aço e flor*, de Fabrício Marques, em que ela afirma que Leminski, em sua produção poética, “sabe ser claro sem deixar de ser raro”.

autor paranaense, a coexistência de vozes e o espaço de equivocidade, o plano do indizível gerado pela coabitação de forças, por vezes, opostas⁴⁶². A dinâmica inovação x comunicação, ao propor um “misto de óbvio com o nunca visto” (Leminski, 2014, p. 342), com suas exigências, por vezes, contraditórias, em *Catatau* pode ser pensada como o caminho para a criação de uma terceira possibilidade, uma normatividade alternativa que permita a relação produtiva com esse “fundo irremediavelmente social”, sem reduzir-se a mera reprodução dele, ao mesmo tempo evitando, por meio de sua exploração crítica, se isolar na abstração formal, no hermetismo niilista, “a paixão pela abolição” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 113)⁴⁶³. Desse modo, a obra estabelece uma tensão com o universo em que se insere que permite entrever um questionamento político (em sentido lato), aberto e plural, dos modos de se relacionar com a linguagem, com o pensamento e com a história.

O solilóquio de Cartesius não é obra de um louco (“não louco, apenas tonto”), não está fora da realidade (caso isso fosse possível), não é puro experimento linguístico ou reflexão abstrata. Dentro, sem sair ou substituir, a literatura, discurso sem lastro, dêitico radical, por seu defeito de nascença, ser uma palavra órfã, antissubstância, indefinida, líquida⁴⁶⁴, sua posição parotópica – nem sempre explorada – possui a permissão para provocar desvios, deslocamentos, diferença⁴⁶⁵, criar contextos: “Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço” (Leminski, 2011, p. 60). Ela, linguagem fora de si mesma, lugar sem lugar, é capaz de despojar o discurso “a todo momento não somente daquilo que acaba de dizer mas também do poder de enunciá-lo” (Foucault, 1990, p. 29), ao explorar a ambiguidade, a falha entre corpo e letra, a equivocidade⁴⁶⁶, “desregula a boa relação entre a ordem do discurso e a ordem das condições”

⁴⁶² Os autores comentam que uma tensão de destaque em seu projeto estético é entre autoritarismo e democracia, oposição subjacente na oposição aqui analisada entre inovação e comunicação, bastante relacionada com o período histórico em que foi produzida a obra de Paulo Leminski.

⁴⁶³ Menção a reflexão sobre o perigo de que “a linha de fuga atravesse o muro, que ela saia dos buracos negros, mas que, ao invés de se conectar com outras linhas e aumentar sua violência a cada vez, ela se transforme em destruição, abolição pura e simples, paixão pela destruição” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 113).

⁴⁶⁴ “No líquido, os opostos passam mais facilmente um no outro” (Derrida, 1997, p. 102).

⁴⁶⁵ Essa palavra órfã, *phármakon*, é o movimento, o lugar e o jogo que produz a diferença: “A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que apareceu sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro mesmo com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente” (Derrida, 1991, p. 45).

⁴⁶⁶ Patrice Maniglier, em “Manifesto por um comparativismo superior em filosofia”, desenvolvendo reflexão a partir dos estudos de Saussure, afirma que “o instrumento, que é a linguagem, funciona precisamente *porque* ele é equivoco, e não *apesar* da equivocidade” (Maniglier, 2013, p. 232). Mais do que um detalhe, uma mera falha

(Rancière, 1995, p. 76) Sobredeterminando as palavras, as mesmas velhas palavras da tribo (no caso em pauta, misturando-as, deformando-as um pouco...) ⁴⁶⁷, o poeta procura produzir abalos sísmicos que criem rachaduras nas placas tectônicas, talvez até desloque-as, mesmo sem ter o controle pleno sobre o processo, dependente de sua contraparte, seu duplo, o leitor.

Tímpano, borda, o texto de Leminski não se empedra, não se fixa, “não embolora” ⁴⁶⁸, mantém seu ritmo oscilante até a última frase, por sinal, uma interrogação. “O estilo é invadido pela incerteza, mas também pela possibilidade de revelação” (Mendes, 2014, p. 31), é um estar (não ser) interessante e fronteiro. Fronteira: para os gregos, lugar onde algo começa a se fazer presente; para os índios, local do acontecimento, do embate de perspectivas no meio da mata. Esfinge. Ao se tornar estrangeiro em sua própria língua, torcer a língua, fazer um gesto fundador ⁴⁶⁹, não um reflexo, *Catatau* opta pelo devir e seu incalculável: “só o impossível é viável” (Leminski, 2011, p. 61). Ao adentrar na ininteligibilidade, explorando o delírio bastardo do literário, joga no entre, nos “interstícios da linguagem” (Deleuze, 1997, p. 16), assume o risco, abdica da produção de um objeto belo, apto à fruição passiva, aos enquadramentos nos escaninhos políticos e estéticos, para promover uma intervenção, uma incisão, um ato que exige respostas, nem que seja o silêncio significativo da absoluta incompreensão.

Instaurando uma cena conflitual ⁴⁷⁰, o desentendimento promovido pelo corte radical na linguagem, o “relato” de Renatus Cartesius para ser “digerível” exige do leitor um abandono de suas expectativas similar à traumática experiência vivida pelo narrador-

na comunicação, o equívoco, o intervalo entre diferentes jogos de linguagem, permite a indeterminação que é a condição de possibilidade para a ontologia do múltiplo: “*L'équivoque n'est pas ce qui empêche la relation, mais ce qui la fonde et l'impulse: une différence de perspective*” (Castro, 2009, p. 57).

⁴⁶⁷ Leminski: “Afinal, se a poesia tem algum papel nesta vida é o de não deixar a linguagem estagnar” (Leminski apud Moreira, 2011, p. 92).

⁴⁶⁸ “Quem vai embora, não embolora” (Leminski, 2011, p. 141).

⁴⁶⁹ “A palavra é um gesto fundador” (Leminski, 1997, p. 74). Ou, retomando formulação de Deleuze e Guattari sobre o inconsciente, “isto não representa nada, produz, isto não quer dizer nada, funciona” (Deleuze; Guattari, 1966, p. 114).

⁴⁷⁰ Conceito de Jacques Rancière, a cena conflitual é o espaço da política propriamente dita, aquela distinta do que se convencionou se chamar de política, na visão do filósofo francês, mera distribuição sensível dos corpos em comunidade, polícia. A política promove a ruptura nas formas sensíveis da comunidade. Diferentemente do consenso, a supressão da política, que deseja ver cada coisa em seu lugar, a cena conflitual propõe o “dissenso: não um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados” (Rancière, 1996, p. 374). Esse conflito não é, enfim, a oposição de duas verdades em combate, algo que não falta na ordem policial vigente, repleta de oposições binárias infrutíferas, “alternativas infernais” (Castro, 2007, p. 210), que apenas servem para fixar ainda mais os campos estabelecidos. O desentendimento “não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura” (Moreira, 2011, p. 12), ou seja, é repensar os fundamentos do dizer e do pensar, “contestar a fundamentação do que é” (Deleuze, 2009, p. 32), denegação.

protagonista e, principalmente, uma efetiva participação na construção do(s) sentido(s) do texto⁴⁷¹, uma atividade criadora – “mais importante do que o pensamento é aquilo que faz pensar” (Deleuze, 1987, p. 30) – que, ao efetuar “rearranjos materiais dos signos e das imagens” (Rancière, 2005, p. 59), potencialmente, pode proporcionar novos modos de subjetivação, diferentes perspectivas, novos espaços políticos⁴⁷².

Um dos raros textos em prosa que aparentam (mera aparência) ser tão difícil de ler quanto de escrever, *Catatau*, desde suas primeiras linhas, até em sua epígrafe – que de modo inusitado é extraída do próprio texto – pergunta ao leitor insistentemente “trouxeste a chave?”⁴⁷³ No entanto, aqui não se trata de uma chave da alegoria, o segredo que tornará o obscuro claro. Não há sentidos ocultos, o óbvio é o enigma⁴⁷⁴ no mundo regido por Occam. Para o peregrino leitor que atravessa as páginas numa leitura dolorosa até a consumação⁴⁷⁵, não cabe a atitude de passividade, ser espectador viajando no barco da linguagem codificada, empedrada, Narciso preso à própria imagem, lendo sempre a “mesma voz”⁴⁷⁶, em tudo escutando Eco. Para atravessar o sertão quase sem veredas de Leminski é necessário ousar ser leitor-poeta, no mínimo, um “cocriador”, assumir o risco de perder suas certezas e até suas dúvidas prediletas para ouvir o que não está dito⁴⁷⁷, a palavra muda, delirar⁴⁷⁸, ir até o limite para entrever “o inominável, o brilho além-clausura” (Derrida apud Novais, 2008, p. 162). “Ler pelo não, além da letra/(...) Desler, tresler, contraler” (Leminski, 2013, p. 223)⁴⁷⁹. Seria este um dos significados possíveis do desafio final da obra: “Vai me ler com outros olhos ou com os olhos do outro?” (Leminski, 2011, p. 208). Hipótese.

⁴⁷¹ A leitura como “montagem de máquinas desejantes, um exercício esquizoide que consegue libertar o poder revolucionário do texto” (Deleuze; Guattari, 1972, p. 110).

⁴⁷² Atos estéticos “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (Rancière, 2005, p. 14).

⁴⁷³ Verso do poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade.

⁴⁷⁴ A palavra “zagadka”, enigma em russo-polonês, foi cogitada por Leminski para ser o título da obra.

⁴⁷⁵ “*Et quasi peregrinos per plaginas pertransire usque consumatio doloris legendi!*” (Leminski, 2011, p. 167).

⁴⁷⁶ “Lá vamos nós/lendo sempre/a mesma voz.” (Leminski, 2013, p. 363).

⁴⁷⁷ “O próprio de um enunciado nunca é dito senão de um modo impróprio” (Rancière, 1995, p. 20), “(...) o que está envolvido no signo é mais profundo que todas as significações” (Deleuze, 1987, p. 14). Pensa-se aqui o inconsciente estético como “modos específicos de união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa” (Rancière, 2009, p. 44), a palavra muda que permite a identidade de contrários e promove o “mergulho no puro sem-sentido da vida bruta” (Ibidem, p. 33), desfaz o mundo, revelando o sem fundo da vida indiferenciada, indivisível, a verdade inarticulável que “desarma toda a lógica da história bem-composta, de composição racional dos elementos” (Ibidem, p. 58).

⁴⁷⁸ Comentando aspectos da obra de Oswald de Andrade, Gonzalo Aguilar explica a etimologia do verbo delirar: “*Desviar-se, o sea delirar, que etimológicamente significa eso: apartarse del camino, de las huellas convencionales. Leer es errar en todas sus acepciones: no acertar, divagar, andar perdido*” (Aguilar, 2010, p. 28).

⁴⁷⁹ “Ler pelo não, quem me dera!/Em cada ausência, sentir o cheiro forte/do corpo que se foi,/a coisa que se espera./Ler pelo não, além da letra,/ver em cada rima vera, a prima pedra,/onde a forma perdida/procura seus etcéteras./Desler, tresler, contraler,/enlear-se nos ritmos da matéria/, no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,/navegar em direção às Índias e descobrir a América.” (Leminski, 2014, p. 223).

Considerações finais – A comunidade por vir (estética e política)

Esta tese de doutorado, ao analisar três romances publicados na primeira metade dos anos 1970, de autores com propostas estéticas e visões políticas distintas, buscou refletir sobre o modo como a produção literária se relaciona com a história, evitando-se a, por vezes, recorrente visão determinista que pressupõe uma subordinação da expressão artística às pressões do contexto sociopolítico contemporâneo ao ato de criação, principalmente em períodos atribulados, em situações extremas, como a vivida pelo país durante os Anos de Chumbo da Ditadura Civil-Militar, marcados pela ação da censura e pelo terrorismo de Estado. Sem negar a relação dessas obras com aspectos da vida sociopolítica brasileira – como se espera ter ficado evidente nas análises dos romances em estudo –, procurou-se destacar como cada uma delas articula de modo distinto sua relação com esse universo – também não unívoco, perpassado por múltiplas temporalidades – e propõe formas diferentes de resistência a não apenas o governo autoritário vigente e suas arbitrariedades como a todo um amplo leque de questões que caracterizam a condição de anomia do homem na sociedade contemporânea. Seja por meio de um riso anárquico, existencial e niilista (*Pilatos*, de Carlos Heitor Cony), seja via confronto direto, denúncia explícita, mesmo que camuflada por uma alegoria distópica (*Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão), seja, por fim, pela construção de um artefato linguístico que corrói os fundamentos metafísicos da civilização ocidental (*Catatau*, de Paulo Leminski), essas obras se propõem a divergir do *status quo*, de modo mais ou menos eficaz – estética e/ou politicamente –, a resistir à desumanização do homem no capitalismo tardio (não que no socialismo real da mesma época a situação fosse muito distinta) agravada pelas particularidades do momento histórico nacional.

Esses romances apresentam diferentes modos de relacionar o espaço de experiência e o horizonte de expectativas, de tencionar o espaço-tempo. Em *Pilatos* há um distanciamento irônico diante da normatividade hegemônica que a coloca em suspensão, sem, contudo, romper integralmente com ela; já *Zero*, ao atender quase totalmente ao horizonte de expectativa de sua época, praticamente a reforça, mesmo a negando radicalmente em um primeiro plano; por fim, *Catatau*, ao apresentar diferentes regimes de historicidade em sua escrita experimental, instaura a possibilidade de outra normatividade surgir no entre-lugar de sua profunda indeterminação. Colocar em contraste essas obras também permitiu desestabilizar a concepção substancialista de contexto, deslocar seu regime ontológico, permitindo enxergá-lo como produção de cada ato enunciativo, ou seja, vislumbrar a

existência de “contextos múltiplos em múltiplas temporalidades” (Provase, 2016, p. 18) característica da historicidade distorcida da literatura. Por sua vez, essa fricção de contextos pode abrir o espaço do dissenso necessário para o surgimento de uma comunidade política, pois, como observa Patrice Maniglier, não há saída política senão na possibilidade de colocar práticas heterogêneas em contato (Maniglier apud Zular, inédito).

Nestas considerações finais, suscitadas pela experiência de análise dos romances citados realizada anteriormente, optou-se por tecer breves reflexões sobre o conceito de resistência e sobre o papel da arte, especificamente da literatura, na construção de uma comunidade por vir. Essas reflexões, assumidamente iniciais e gerais sobre tais assuntos, não são propostas aqui como uma síntese do trabalho analítico realizado, nem como um programa válido para a compreensão da produção literária de qualquer época ou circunstância. São apenas um campo de hipóteses a ser explorado, aprofundado e/ou mesmo questionado em estudos futuros.

Resistência. Por vezes, se faz necessário refletir sobre a própria palavra escolhida para caracterizar o que é considerado neste estudo o traço comum entre as obras comentadas, tão díspares em diversos aspectos. A princípio, em uma análise do uso corriqueiro do vocábulo, resistir parece indicar uma posição meramente reativa, subalterna. Resistir a algo ou contra algo, sendo esse algo uma força contrária que propõe o “jogo”, que quer tirar do lugar algo que deseja permanecer onde está⁴⁸⁰. Desse ponto de vista, a resistência pode ser vista até como conservadora, em alguns casos, como o é, na prática, diante de mudanças comportamentais na sociedade, por exemplo⁴⁸¹. Também parece indicar uma bipolaridade rígida, a fixação de dois polos irreduzíveis, duas forças antagônicas completamente incompatíveis, algo que não condiz com a realidade fluída de trocas, representada pela ambiguidade de posturas que podem ter no bojo de uma negação traços da afirmação de sua lógica e vice-versa. Enfim, uma noção, à primeira vista, limitada do que essas obras – e a literatura digna desse nome, em geral – realizam.

Contudo, recorrendo a alguns usos filosóficos do termo é possível reabilitar a noção de resistência, encontrando uma concepção mais propositiva para ela, de modo a fugir de sua “previsibilidade reativa” (Lyotard, 2002, p. 30). Michel Foucault, por exemplo, ressalta em sua análise da biopolítica contemporânea que a resistência não é um subproduto do poder

⁴⁸⁰ *Re*: duplicação, insistência, desdobramento, dobra, outra vez; *sistere*: parar, permanecer, ficar, ficar de pé, estar presente. Sendo assim, “resistir é *insistir em estar*” (Roque, 2002, p. 26).

⁴⁸¹ Na psicanálise freudiana, também impera uma visão negativa da resistência. Ela é considerada o instinto que gera diversos atos de defesa do aparelho psíquico do sujeito, a expressão de sua vontade de não saber.

disciplinar. Para o autor de *Vigiar e Punir*, a resistência é primeira em relação ao poder, não há poder sem resistência. No ato de resistir é posto em movimento um conjunto de relações que subvertem as estratégias vigentes no campo dado. Como comenta Auterives Maciel Jr., “resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos a resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar” (Maciel Jr., 2014, n.p.)⁴⁸². Para Foucault, esse embate com o poder, apesar do risco de constantes apropriações dos atos de resistência por suas instâncias (por isso, a necessidade de pensar essa relação como um processo dinâmico que pressupõe mudanças contínuas em ambas esferas), é um traço definidor da existência:

Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força de uma relação com o poder? O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se encontra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas (Foucault apud Alvim, 2009, p. 6)⁴⁸³.

Gilles Deleuze, de certo modo, aprofunda⁴⁸⁴ essa visão da resistência ao concebê-la como linha pura, recusa absoluta (*à la* Bartleby: “*I would prefer not to*”), uma “forma de estar no mundo, de fazer um mundo” (Roque, 2002, p. 28). A resistência é o potencial, as linhas de

⁴⁸² Em rara aparição na televisão francesa em 1996, Gilles Deleuze também assim define a resistência: “O que é resistir? Criar é resistir...” (Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sdUiCCj6LHs>>. Acesso em: dez. 2017). Para Deleuze, a existência da arte é, em si, um ato de resistência. Retomando e ampliando reflexão de Primo Levi, afirma que “na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou” (Idem).

⁴⁸³ Ressalte-se aqui que não se está afirmando que a posição final de Foucault sobre a literatura seja a identificação dela com esse potencial de resistência. Apesar de em suas primeiras obras, sobre influência da leitura de Nietzsche de autores como Bataille, Klossowski e Blanchot, ele valorizar o “poder de resistência, de contestação ou de transgressão” (Machado, 2005, p. 15) da palavra literária ao pensamento dogmático, conforme sua filosofia se encaminha para a genealogia do poder, a literatura “perde o privilégio como aspecto afirmativo de sua crítica da estrutura antropológico-humanista da modernidade” (Idem, p. 117). Nos anos 1970, a militância e o ativismo político o levaram a distanciar-se da literatura. Na verdade, alguns de seus textos e declarações do período ao abordá-la, em consonância com sua análise da biopolítica, indicam mesmo uma postura crítica a, se não de toda literatura, pelo menos de como a instituição literária costuma operar na sociedade moderna: “E quando, também ocasionalmente, recorre à literatura em *A vontade de saber* é como testemunho de uma modificação que se teria produzido no Ocidente com a injunção de dizer a verdade, a exigência de confessar, característica dos procedimentos de individualização pelo poder, como os que se encontram nos dispositivos disciplinares, normalizadores, de sexualidade, no momento em que a questão ‘o que é o sexo?’ torna-se fundamental para saber o que é o homem” (Idem, p. 126). Não está no horizonte deste texto determinar qual seria a última palavra de Foucault sobre a questão. Talvez seria mais interessante manter em aberto a oscilação entre a tese do potencial de resistência da intransitividade da palavra literária e a crítica à possibilidade da literatura ser um contradiscurso, ou seja, a dúvida se ela é capaz de dismantelar os dispositivos de poder ou se, pelo contrário, faz parte deles, sendo a subversão pela literatura um mero disfarce de sua função normativa. Como a análise das obras aqui estudadas possa ter revelado, talvez a literatura, assim como tantos outros enunciados, possa exercer ambas funções.

⁴⁸⁴ Sabe-se que a relação entre a teoria de Foucault e de Deleuze não se resume a um mero aprofundamento. Apesar de compartilharem alguns conceitos e interesses, os pressupostos de suas ideias são bem distintos.

fuga ou desterritorializações, o molecular que possui precedência – não propriamente cronológica, mas ontológica – ao molar, à territorialização, aos mecanismos do poder:

“(...) a resistência é compreendida enquanto fluxo desterritorializante não pode ser tomada como simples enfrentamento fragmentário ou foco de luta contra os mecanismos do poder, em certo sentido, são os mecanismos do poder que oferecem ‘resistência’ aos movimentos de desterritorialização” (Alvim, 2009, p. 85).

Para Deleuze, a resistência tem “uma lógica e um movimento próprio que não acompanha mecanicamente os movimentos do poder” (Ibidem, p. 88). Isso se deve, em grande medida, ao fato de, ao contrário da tendência hierarquizante, estratificadora do poder, a resistência como potencial ser, nessa visão, interpretada como um fluxo, um devir que escapa às forças que visam imobilizá-lo (identidades, instituições, fronteiras, morais, teleologias etc.)⁴⁸⁵, instaura uma zona de indeterminação ou de incerteza, de indiscernibilidade.

Esse “reino” do potencial, do virtual, se faz presente intensamente, mas de diferentes maneiras, no plano da experiência estética. Diante de um mundo prático em que o poder se caracteriza pela estabilidade e definição de nomes, essências, traçados de evolução lineares, filiações etc., a arte é uma das expressões de uma “*puissance impuissance*” (Blanchot, 1983, p. 57) ao suspender a cadeia de determinações usuais. Longe de ser o espaço da comunicação corriqueira, a obra de arte é o local do silêncio soberano e instável (o soberano não pode durar sem o risco de negar a si mesmo), da indefinição, da suspensão, do “canto por vir” (Blanchot, 2005, p. 3). A essência da arte, especialmente da literatura, é seu defeito excepcional⁴⁸⁶, sua falta de essência, sua presença-ausência, seu “vazio sempre em devir” (Ibidem, p. 19). O estatuto ambíguo⁴⁸⁷ da palavra literária, paratópica, é a condição para o questionamento das certezas⁴⁸⁸ que povoam (e engessam) o mundo “real”, para a abertura de um espaço em que vigora outro modo de relação:

É preciso pois tentar situar, na obra literária, o lugar da relação nua, estranho a todo mando e a toda servidão, linguagem que fala somente àquele que não fala para ter ou para poder, para saber e possuir, para se tornar mestre e mestre de si mesmo, isto é, a um homem muito pouco homem” (Ibidem, p. 46).

⁴⁸⁵ “(...) o devir-molecular (...) mina as grandes potências molares, família, profissão, conjugalidade” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 12).

⁴⁸⁶ “Toda arte tira sua origem de um defeito excepcional, toda obra é a realização desse defeito de origem do qual nos vêm a aproximação da plenitude e uma nova luz” (Blanchot, 2005, p. 156).

⁴⁸⁷ “Desde sempre foi implicitamente reconhecido que aqueles implicados, de alguma forma, com a palavra literária tinham um estatuto ambíguo, um certo jogo relativamente às leis comuns, como que para deixar lugar, por esse jogo, a outras leis mais difíceis e mais incertas” (Ibidem, p. 38).

⁴⁸⁸ A poesia é, como afirma Antonin Artaud, uma “espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento” (Artatud apud Blanchot, 2005, p. 50).

A palavra literária, em geral, assim como a *khôra*, é “estrangeira à ordem do ‘paradigma’” (Derrida, 1995, p. 10). Em sua singular impropriedade de *logos* bastardo, ela cria “um lugar em que a lei do próprio não tem mais sentido” (Ibidem, p. 36), uma espécie de não-lugar, desnorteante, enlouquecedor.

O potencial político – político em sentido amplo⁴⁸⁹ – desse modo de conceber a escrita literária é relevante. A literatura, segundo Georges Bataille, está intimamente ligada à transgressão da lei, é um ato soberano, independente de condicionamentos⁴⁹⁰. Sua irresponsabilidade⁴⁹¹, sua possibilidade de tudo dizer (Bataille, 1957, p. 20), sem estar atrelada a uma realidade “externa” a imitar ou a uma ordem a criar, ou, na formulação mais técnica de Rancière, a “autonomia antirrepresentativa da arte e sua natureza profundamente heteronômica” (Rancière, 2009, p. 76), resiste à “*réduction de l’homme à des valeurs d’utilité*” (Bataille, 1957, p. 44), permitindo, em tese, antever/sonhar/delinear uma comunidade que se aglutine a partir de valores distintos dos que fundamentam a sociedade⁴⁹². A experiência estética permite uma comunicação de singularidades⁴⁹³, muito distinta tanto do agrupamento de indivíduos isolados do capitalismo burguês quanto da submissão ao comum da homogeneização totalitária ou autoritária (comunismo e nazifascismo). Uma comunidade por vir, sempre inacabada, que parte da constatação da ausência de comunidade, dessa

⁴⁸⁹ “*Esto quiere decir también que la historia pertenece a lo político, si lo político significa (y tal es el caso a lo largo de nuestra historia) la construcción, el gobierno y la representación de estar-en-común como tal (y no sólo como el juego social de las necesidades y de las fuerzas individuales o particulares)*” (Nancy, 2000, p. 117).

⁴⁹⁰ Pode-se questionar o aspecto idealista, de teor quase religioso, da concepção do literário apresentada por Georges Bataille, apesar dela estar intimamente relacionada a uma reflexão ética, por sinal, intimamente vinculada ao trauma histórico do nazismo. Marcos Piason Natali, por exemplo, comenta os perigos de uma visão sacralizada da autonomia do literário: “‘Nada antepor ao amor de Cristo’ é parte da Regra de São Bento, texto que rege a vida dos monges beneditinos e define aquilo que deve ter, nas palavras da Regra, ‘absoluta primazia’ na mente de um monge. Que seja possível adaptar fórmulas como esta e utilizá-las para descrever o funcionamento institucional e teórico dos estudos literários ajuda a esclarecer a aproximação, feita por Lévinas e outros, em história que também é antiga, entre arte e idolatria. Para Lévinas, ao não reconhecer qualquer compromisso além ou maior do que ela, a arte se tornaria o simulacro de uma experiência religiosa. Fechando-se em si, buscando ser um fim em si mesma, a arte inclusive negaria a possibilidade da salvação, essa abertura ao porvir, pois o ‘mundo por acabar’ é substituído pelo acabamento da obra. Assim, ‘em termos teológicos’, a arte não pertenceria à ordem da revelação, não havendo nada além dela, e se transformaria em ídolo. (...) Para Lévinas, como ausência de resposta às demandas do outro, e ao se recusar a reconhecer qualquer mestre e isentar o artista de qualquer dever, a arte manifestaria o desejo de se tornar imune a toda acusação, nada podendo lhe ser imputado ou atribuído” (Natali, 2013, p. 206). Nesta tese, a menção ao potencial “irresponsável” de “tudo dizer” da literatura, paradoxalmente (ou não), não se confunde com acreditar que a literatura pode dar às costas ao mundo ou em negar a relação dela com ele.

⁴⁹¹ “A especificidade da divindade ‘estética’ é nada querer” (Rancière, 2011, p. 173).

⁴⁹² No caso, sociedade concebida como “*una mera asociación y distribución de las fuerzas y de las necesidades*” (Nancy, 2000, p. 21).

⁴⁹³ “*L’écriture est un lieu pour partager l’extase, ce qui fait que la communauté s’enregistre dans l’écriture et dans le fait que le sens soit toujours et essentiellement commun et non isolé*” (Pourhosseini, 2014, p. 4).

nostalgia/desejo de ser-em-comum⁴⁹⁴ (ressoando o *Mitsein* heideggeriano), que profana os dispositivos para a assunção de um ingovernável, “o ponto de fuga de toda política” (Agamben, 2009, p. 51), capaz de resistir aos processos de subjetivação.

A partir de uma experiência limítrofe, ontológica, em que o homem chega ao extremo de sua condição, o homem qualquer⁴⁹⁵, a existência como potencial, além/aquém de qualquer essência, posta em questão, que pode advir uma real exposição dos homens uns aos outros, um co-existir, com-sentir, uma vida de contágio que, na filosofia de Jacques Derrida é traduzida pelo conceito de amizade, por meio da leitura/desconstrução da utilização do conceito de *philia* em Aristóteles. Para Maurice Blanchot, “*l’amitié, avec la lecture de l’ivresse, est la forme même de la ‘communauté désœuvrée’*” (Blanchot, 1983, p. 43), por meio dela “a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável” (Agamben, 1993, p. 52)⁴⁹⁶. A radical percepção do princípio de incompletude do ser⁴⁹⁷, desperta pelo confronto com o outro⁴⁹⁸, é a condição de possibilidade para uma vivência coletiva mais autêntica, que vá além das uniões e conflitos motivados por necessidades práticas que organiza a sociedade, uma expressão do múltiplo.

Por isso, a comunidade (*communitas*)⁴⁹⁹, segundo Maurice Blanchot, se daria exatamente na experiência do fracasso da comunidade: “*elle lui appartient comme à son moment extrême ou comme à l’épreuve qui l’expose à sa disparition nécessaire*” (Blanchot,

⁴⁹⁴ Como comenta Jean-Luc Nancy, a “*ausencia de comunidad debe ser el fundamento de toda comunidad posible*” (Nancy, 2000, p. 74). Nas palavras de Bataille, “*la communauté de ceux qui n’ont pas de communauté*” (Bataille apud Blanchot, 1983, p. 9).

⁴⁹⁵ A ideia de “homem qualquer” (*quod-libet*), uma “singularidade sem identidade” (Agamben, 1993, p. 52), é também desenvolvida por Blanchot, aproximando-a de figuras literárias como o protagonista do romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, um ser que é pura impessoalidade, não mais propriamente um sujeito, mas um foco por onde passam “*experiências vividas sem ninguém que as viva*” (Musil apud Blanchot, 2005, p. 216). Como reflete Peter Pál Pelbart sobre o assunto: “Em outras palavras, às vezes é até no extremo da vida nua que se descobre uma vida. Assim como que por vezes é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude. Mesmo na existência espectral de Bloom de algum modo se insinua, por vezes, uma estratégia de resistência. Ele é o homem sem qualidades, sem substancialidade de mundo, onde já nem sequer o biopoder pega. O homem como homem, o anti-herói presente na literatura do século passado, de Kafka à Musil. É um homem sem comunidade, que talvez chame por uma comunidade por vir” (Pelbart, 2007, p. 65).

⁴⁹⁶ “O que não pode ser expresso é o que nos aproxima e atrai, uma às outras, nossas falas de outra forma separadas. É em volta do que escapa a toda comunicação direta que se reforma sua comunidade” (Blanchot, 2005, p. 226).

⁴⁹⁷ “*(...) a la base de chaque être, il existe un principe d’insuffisance...*” (Bataille apud Blanchot, 1983, p. 15).

⁴⁹⁸ “*(...) il va, pour exister, vers l’autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu’il ne commence d’être que dans cette privation qui le rend consciente (c’est là l’origine de sa conscience) de l’impossibilité d’être lui-même, d’insister comme ipse ou, si l’on veut, comme individu séparé*” (Blanchot, 1983, p. 16).

⁴⁹⁹ Na análise etimológica de Roberto Espósito, “se *donum* (*munus*) institui uma doação obrigatória, e *cum* refere-se à presença insistente de um outro (que está oculto), *cum+munus* (ou *communitas*) significa um tipo de relação em que o sujeito se doa incondicionalmente ao outro (qualquer, indefinido), logo, à comunidade enquanto outro na condição de virtual” (Yamamoto, 2013, p. 62.).

1983, p. 31)⁵⁰⁰. A comunicação maior, verdadeira, a transmissão do intransmissível dos seres singulares, explosiva, ocorre “*au bout de l'être*”, no êxtase compartilhado da negação do ser isolado, no sacrifício, fundamento, na visão de Bataille, da experiência mística, amorosa e literária de comunidade. Essa experiência torna os seres singulares aptos a formar uma comunidade eletiva, permanentemente aberta, marcada por movimentos convulsivos de seres uns em direção aos outros, que “*a pour fin essentielle la destruction de la société*” (Ibidem, p. 80) para abrir espaço para essa comunidade inconfessável, secreta, sempre por vir; seu sentido político:

Ainsi trouvera-t-on qu'elle a aussi un sens politique astreignant et qu'elle ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent, lequel, en ouvrant des espaces de libertés inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement (Ibidem, p. 93).

De que política se trata exatamente? De uma política que vai além do embate entre concepções rígidas, verdades absolutas, aparentemente, diametralmente opostas, que apenas se alternam nos postos de poder. Nas palavras de Giorgio Agamben,

a política contemporânea é este devastador *experimentum linguae*, que em todo planeta desarticula e esvazia tradições e crenças, ideologias e religiões, identidades e comunidades. Só aqueles que conseguem levá-lo a cabo até o fim, sem permitir que o que revela fique velado no nada que revela, mas conduzindo a linguagem à própria linguagem, serão os primeiros cidadãos de uma comunidade sem pressupostos e sem Estado” (Agamben, 1993, p. 65).

Sendo assim, a comunidade política que vem “não será já a luta pela conquista ou controlo do Estado, mas luta entre Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal” (Ibidem, p. 67)⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Um dos traços que unem pensadores como Bataille, Blanchot e Nancy, segundo Eduardo Y. Yamamoto, é a percepção da falência da moderna concepção de comunidade, o fim das grandes narrativas, já perceptível nos anos 1960: “O desajuste temporal que liga esses pensadores numa mesma contemporaneidade provém da visualização do colapso do comum, a falência da moderna concepção de comunidade que, no século XX, autorizou práticas autoritárias e excluiu as manifestações singulares do coletivo. De fato, a percepção desses pensadores tem sido notória em suas críticas à noção ‘substancialista’ de comunidade, base de um essencialismo inquisidor que legitimou a construção de barreiras físicas e imaginárias, destruindo os processos vincutivos, constituidores do homem” (Yamamoto, 2013, p. 61).

⁵⁰¹ Essa visão de política não é uma mera abstração teórica. Blanchot, por exemplo, flagrou irrupções dessa política no maio de 1968 francês, em sua dinâmica assistemática, alheia à visão teleológica da esquerda tradicional, e Agamben, no “maio” chinês de 1989, na insurreição popular espontânea que culminou na repressão conhecida como Massacre na Praça da Paz Celestial. No Brasil, alguns estudiosos identificaram nos protestos de junho de 2013 marcas desse mesmo fluxo de resistência potente mas difuso, por vezes, contraditório. De certa forma, a impressão de “fracasso” vinculada à lembrança dessas experiências históricas revela, como afirma

Uma política capaz de recuperar o espaço público, o espaço de circulação de ideias que possibilita a intercompreensão, a congenialidade da existência em comum, e que talvez pudesse auxiliar a contornar a perigosa situação atual de cansaço da democracia, visível em eventos recentes no Brasil e no mundo. Ao contrário do que pode soar, não se apregoa assim um utópico horizonte de entendimento e aplainamento de diferenças, um sonho fusional, desejo de comunhão que, na história do século XX, foi usado para justificar desastrosas aventuras de diferentes espectros ideológicos. Na verdade, a política é o diálogo de diferenças em uma sociedade. O desentendimento, a criação de dissenso, é a base de comunidades de partilha, segundo o pensamento de Jacques Rancière: “(...) as cenas de dissenso que promovem a emancipação e a criação de comunidades de partilha são ações de resistência que buscam encontrar maneiras de transformar o que é percebido como fixo e imutável” (Marques, 2011, p. 27). A comunidade, enfim, nessa concepção, é um espaço polêmico, não consensual. Para além da suposta igualdade democrática, que se revela muitas vezes mera máscara do poder disciplinar, a igualdade deveria ser vista não como lei, mas como um exercício constante de regular a proximidade e a distância entre os membros de uma coletividade em construção constante.

A comunidade partilhada é uma tarefa incessante, intimamente relacionada com a linguagem, esse espaço de criatividade e comunicação em que ocorre a “co-exposição dos seres uns aos outros, no ser-em-comum sem as pesadas mediações de instituições ou modelos que dirigem as condições das relações” (Rena, 2015, p. 223). Contudo, não é qualquer comunicação, como comentado anteriormente, que é capaz de estabelecer cenas de dissenso que criam, paradoxalmente, laços, redes, alianças tensivas, relações entre mundos fraturados. A literatura, ao “levar a linguagem ao limite do silêncio e da música” (Rancière, 1999, p. 9), rompendo com a metafísica da representação, revela-se a potência igualitária do devir, capaz de emergir em momentos raros (a amizade, o êxtase místico ou erótico, a experiência estética são acontecimentos, rupturas com as estruturas de sentido vigentes) e desvelar a igualdade ontológica mais profunda. A ruptura literária é a ruptura radical com a sociedade, o mundo da representação, uma revolução estética⁵⁰² que pode anunciar “um povo político fraternal a

Blanchot, o fato desafiador de a comunidade não ser um projeto fusional nem um projeto produtor ou operatório, ser um projeto sempre em aberto, “*d’où la figure de l’impossible dans la communauté. L’impossibilité c’est l’impossibilité de la projeter comme quelque chose programmée et de contrôlable*” (Pourhosseini, 2014, p. 37).

⁵⁰² Por revolução estética entenda-se a revogação da representação, da ideia de que o pensamento é uma “ação que se impõe a uma matéria passiva” (Rancière, 2009, p. 25), a “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (Idem, p. 25), que permite a identidade dos contrários da palavra muda, o “mergulho no puro sem-sentido da vida bruta” (Ibidem, p. 33).

partir do tipo de indivíduos e do modo de igualdade dos indivíduos que sua ontologia define” (Ibidem, p. 14).

Mais do que meros textos “engajados” que se opõem a uma situação presente “externa”, a literatura concebida como resistência seria um poder transgressor. Essa concepção não invalida nem diminui a sua pertinência nas lutas contra problemas políticos, sociais, pontuais – essenciais como mostram os romances nesta tese analisados –, apenas visa ressaltar que sua liberdade de palavra órfã é condição *sine qua non* para a sua “eficácia” nesses embates e, principalmente, para a sua própria existência. Sem essa indeterminação ontológica, a performance literária seria apenas mais um discurso entre discursos, perdido na voragem das opiniões, sem seu potencial de questionar e se questionar, de abrir outras possibilidades, novos caminhos para o pensamento e para a ação.

Na sociedade disciplinar contemporânea, não é raro a busca por liberdade e direitos ser apenas uma faceta nova do poder, um contraponto dentro de uma mesma melodia. Demandas pertinentes por vezes se erigem, na intolerância de debates que passam longe de qualquer comunicação autêntica, em blocos rígidos, impermeáveis aos próprios fluxos que os geraram e com a mesma sede de domínio e permanência de seus adversários. Ressalte-se que não se está propondo a relativização dos conflitos, a equivalência entre forças sociais ou a cética pasteurização das diferenças. Mesmo que de modo talvez não tão evidente – apesar de não o parecer para uma considerável parcela da população na época – hoje como o foi no período histórico sobre o qual se debruçou esta pesquisa, há posturas individuais e/ou coletivas que, inegavelmente, devem ser combatidas com vigor, assim como ideias e desejos com os quais a arte deve se aliar, por estarem intimamente ligados a sua própria essência que exige uma liberdade radical, como comentado anteriormente. Contudo, há que se evitar o risco de, na busca por superar esses obstáculos ou alcançar esses objetivos, e, principalmente, no desejo de preservar, fixar as posições conquistadas nesse processo, trair o próprio movimento livre de fluxos que o motivou. Enfim, é necessário escapar da identidade⁵⁰³, afirmar a diferença, fugir à tentação sempre presente de criar novas formas de ideologia, adotando modelos de dominação semelhantes aos combatidos. A busca de uma recusa, uma resistência radical, que não se torne uma niilista negação completa do mundo, mas, ao mesmo tempo, mantenha seu irreduzível descompromisso, seu livre devir, seu oscilar no entre, mesmo quando se engaja em

⁵⁰³ Tendo em vista que a categoria de identidade, ligada à metafísica da presença, essencialista, nunca é apenas descritiva, mas normativa e exclusivista, como salienta Judith Butler, é uma tarefa política necessária “problematizar permanentemente essa categoria, sob quaisquer de suas formas” (Butler apud Rodrigues, 2012, p. 156).

demandas particulares e necessárias, é um desafio com o qual a literatura costuma lidar e que os romances nesta tese estudados procuraram equacionar de diferentes maneiras.

Referências bibliográficas

- ABRÃO, Daniel. *Poesia e pensamento no Catatau, de Paulo Leminski*. São José do Rio Preto: Unesp, 2007. Tese de doutorado.
- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIN et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. *Por uma ciência del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010.
- ALMEIDA, Doloris Ruth Simões de. “A propósito do romance *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão”. In. *Travessia: revista de literatura brasileira*. n. 1. Florianópolis: UFSC, 1980, p. 89-94.
- ALVIM, Davis Moreira. “O rio e a rocha: resistência em Gilles Deleuze e Michel Foucault”. In. *Intuito*. Porto Alegre, v. 2, n. 3, novembro 2009, p. 78-90.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. In. *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. I, maio de 1928.
- ARAÚJO, Cícero. “O processo constitucional brasileiro, a transição e o poder constituinte”. In. *Lua Nova: revista de cultura e política*. n. 88. São Paulo, 2013, p. 327-380.
- ARRIGUCCI Jr., Davi et alli. “Jornal, realismo, alegoria (O romance brasileiro recente)”. In. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979, p. 11-50 (Coleção Remate de Males, 1).
- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz e Jorge Wanderley Geraldi. In. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, jul. dez. 1990, p. 25-42.

- AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Disponível em: <<http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>>. Acesso em: ago. 2017.
- BADIOU, Alain. *Deleuze. O clamor do Ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Éditions Gallimard, 1957.
- _____. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: LP&M, 1987.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltemir Dutra. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “O narrador”. In: BENJAMIN et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional e Edusp, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Anderson. *Alegoria redimida em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- BORNHEIM, Gerd. “O sujeito e a norma”. In: BIGNOTTO, Newton et al. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras /SMC, 1992.
- BOSI, Viviana. “Artes plásticas e poesia no Brasil dos anos 70”. In: *Via Atlântica*, n. 15. São Paulo: USP, 2009, p. 67-86.
- _____. “Torquato Neto: ‘Começa na lua cheia e termina antes do fim’”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 19. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 32-56.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2001.

- _____. *Depois do sol*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. “Dentes ao vento: entrevista”. In. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 11, p. 35-57, junho 2001.
- _____. *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. *Zero: romance pré-histórico*. Brasília: Editora Brasília, 1975.
- _____. *Zero*. 12 ed. Rio de Janeiro: Global, 2001.
- BUENO, Raquel Illescas. *Os Invólucros da Memória na Ficção de Carlos Heitor Cony*. Rio de Janeiro: ABL, 2008.
- BÜGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001.
- CALIXTO, Fabiano; DICK, André. *A linha que nunca termina*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma leminskiada barrocodélica”. In. LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 235-239.
- CANDIDO, Antonio. “A Literatura Brasileira em 1972”. In. *Arte em Revista*, São Paulo: Ceac – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 1, n. 1, jan.-mar. 1979.
- _____. “A nova narrativa”. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53-80.
- _____. “Dialética da malandragem”. In. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas cartesianas em três ensaios de quase filosofia*. Natal: Sebo Vermelho, 2001.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010.
- CARVALHO, Maria Aparecida Oliveira de (Tida). *O Catatau de Paulo Leminski, des(coordenadas) cartesianas*. Belo Horizonte: PUCMG, 1997. Dissertação de mestrado.
- _____. *Metaformose, de Paulo Leminski: entre mito e poesia*. In. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2º sem. 2013, p. 189-199.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. “Entrevista de Eduardo Viveiros de Castro”. In. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 2, p. 251-267, 2012.

_____. *Métaphysiques cannibales*. Paris: PUF, 2009.

_____. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 181-264.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CERTEAU, Michel de. *Heterologies: discourse on the other*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1986.

_____. “Le ‘roman’ psychanalytique. Histoire et littérature”. In. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 1987.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CONY, Carlos Heitor. Discurso de posse na ABL (31 de maio de 2000). Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/carlos-heitor-cony/discurso-de-posse>>. Acesso em: fev. 2016.

_____. Entrevista. *Playboy*, janeiro de 1997.

_____. *Matéria de Memória*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Pessach: a travessia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Pilatos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. *Quase Memória: Quase Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília/São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1982.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *"Il faut bien manger, ou le calcul du sujet: Entretien (avec J.-L. Nancy)."* Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/il-faut-bien-manger/>>. Acesso em: fev. 2014.

_____. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

- _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DESCOLA, Philippe. “Além de natureza e cultura”. Trad. Bruno Ribeiro. In. *Tessituras*. Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. Trad. Patricia Carvalho e Vera Casa Nova. In. *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 204-219.
- DOLAR, Mladen. *The voice and the nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach, a travessia: Narrativa especular*. Belo Horizonte: UFMG, 1980. Dissertação de Mestrado.
- DUNN, Christopher. “‘Nós somos os propositores’: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974”. In. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. 2008.
- ESPINO, Rafael Climent. “Censura, literatura e cinema: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão”. In. *Cronópios*. Publicado em 14 jun. 2011. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11069&portal=cronopios>>. Acesso em: mar. 2017.
- FAVARETTO, Celso Federico. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FRANCIS, Paulo. “A Travessia de Cony”. In. *Revista Civilização Brasileira*. Ano III. N.º 13. Mai. 1967.
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In. MORAES, J. Q. (org.). *História do marxismo no Brasil*. Vol. III. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p. 275-304.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Nefas: Palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira”. In. *Vários (org.). Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- _____. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Trad. M. T. da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade II – O uso dos prazeres*. Trad. M. T. da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.
- _____. *História da sexualidade III - O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy, France: Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 24-25.
- _____. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- _____. “Outros espaços”. In: *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.
- _____. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- _____. *O romance de resistência dos anos 70*. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa98/Franco.pdf>. Acesso em: dez. 2013.
- FUJIWARA, Calina Miwa. “O falo de Cony”. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 5. 2011.
- _____. *Reis de Paus: Carlos Heitor Cony e Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. Tese de doutorado.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de & VENTURA, Zuenir (orgs.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- _____. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempo de violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

- GONZÁLEZ, Mario Miguel. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HOHFELDT, Antonio. "O verde violentou o mundo". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ignácio de Loyola Brandão. n. 11/Junho. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Rocco, 1992.
- _____. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- KONDER, Leandro. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 (orelha).
- KUSHNIR, Beatriz. "Depor as armas – A travessia de Cony e a censura do Partidão". In: REIS, Daniel (org.). *Intelectuais, História e Política – séculos XIX e XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Edusp, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. 3ª edição, crítica e anotada. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.
- _____. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Descartes com lentes* (conto). Curitiba: Col. Buquinista - Fundação Cultural de Curitiba, 1993.
- _____. *Ensaaios e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.
- _____. *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- _____. *Uma carta uma brasa através. Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Vidas*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. “O questionamento das sombras: mimesis na modernidade”. In. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed. atualizada. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 85-236.
- _____. *Trilogia do controle*. O controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional, O fingidor e o censor. 3ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LIMA, Marcos Hidemi de. “Zero: alegoria do Brasil”. In. *Signótica*, v. 23, n. 1, p. 87-101, jan./jun. 2012.
- LIMA, Marcos Hidemi de; Bertoncini, Andréa Fleury. “América latíndia de(zero)icizada”. In. *Travessias*. vol. 2, n. 3, 2008.
- LONDERO, Rodolfo Rorato. “Intelectuais envergonhados: censura de romances populares pornográficos e luta de classes durante o regime civil-militar brasileiro (1964-1985)”. In. *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo*. n. 21, jan.-jun. 2013, p. 134-149. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/9618>>. Acesso em: ago. 2017.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- MACIEL JR., Auterives. “Resistência e prática de si em Foucault”. In. *Trivium – Estudos Interdisciplinares Psicanálise e Cultura*. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, jun. 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912014000100002>. Acesso em: dez. 2017.

- MAGALHÃES, Milena. “Enlouquecer o texto da lei: a violência dos traços autobiográficos na literatura brasileira contemporânea”. In. *Revista Alea*. Rio de Janeiro. vol. 17/1, jan-jun 2015, p. 139-152.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas de enunciação*. Org. Sírío Possenti e M. C. Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- _____. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod, 1997.
- _____. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MANDAGARÁ, Pedro. *História da edição de Catatau, de Paulo Leminski*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/com/Pedro_Mandagara.pdf>. Acesso em: fev. 2015.
- MANIGLIER, Patrice. “Manifesto por um comparativismo superior em filosofia”. In. *Veritas*. Porto Alegre. v. 58, n. 2, maio/ago. 2013, p. 226-271.
- _____. “*Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud*”. In. *Savoirs et cliniques*, 2005/1, nº 6, p. 149-160.
- _____. “*The embassy of signs: essay in diplomatic metaphysics*”. In. LATOUR, Bruno (org.). *Reset Modernity*. Cambridge/London: The MIT Press, 2016, p. 475-485.
- MARCELINO, Douglas Átila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação de mestrado.
- MARQUES, Ângela. “Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade”. In. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.
- _____. “Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência”. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril 2013. Niterói: Contracampo, 2012, p. 126-145.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MARTINS, Luciano. *A “Geração AI-5” e o Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004.

- MENDES, Maria Cristina. *Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de Catatau, de Paulo Leminski: Ex-isto, de Cao Guimarães*. Curitiba: Universidade de Tuiuti do Paraná, 2014. Tese de doutorado.
- MENDONÇA, Maurício Arruda. “A oralidade no romance *Catatau* de Paulo Leminski”. In: *Boitatá n. 11*. Londrina: jan-jul. 2011, p. 59-73.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MESCHONNIC, Henri. *Langage, histoire une même théorie*. Paris: Éditions Verdier, 2012.
- _____. *Linguagem ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- _____. *Manifesto em defesa do ritmo*. Trad. Cícero Oliveira. São Paulo: Chão de Feira, 2015
- MIGLIONI, Maria Luci Buff. *Sonhos sobre meditações de Descartes*. São Paulo: Annablume, 2001.
- MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Tese de doutorado.
- Navilouca Nova Cultura, Almanaque dos Aqualoucos*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.
- _____. *Ego sum*. Paris: Flammarion, 1979.
- _____. “Fazer, a poesia”. In: *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- _____. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofia Universidad ARCIS, 2000.
- NATALI, Marcos Piason. “O sacrifício da literatura”. In: *Revista Alea*, v. 15/1. Rio de Janeiro, jan-jun. 2013, p. 201-207.
- NETO, Moisés Pinto. “A estranha instituição da literatura no multiverso dos espectros”. In: *Revista Alea*, v. 17/1. Rio de Janeiro, jan-jun 2015, p. 114-126.
- NODARI, Alexandre. “A censura como instrumento da guerra psicológica”. In: *Qorpus*, n. 10. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/2372-2/>>. Acesso em: set. 2017.
- _____. “A literatura como antropologia especulativa”. In: *Revista da Anpoll*, n. 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015.

- _____. *Censura: ensaio sobre a “servidão imaginária”*. Florianópolis: UFSC, 2013. Tese de doutorado.
- _____. *Estar interessante*. Disponível em: <<https://partessemumtodo.wordpress.com/2014/10/18/estar-interessante/>>. Publicado em 18 de outubro de 2014. Acesso em: out. 2017.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.
- NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no "Catatau", de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Tese de doutorado.
- NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. São Paulo: USP, 2014. Dissertação de mestrado.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. “Brasil diarreia”. Disponível em <<http://docslide.com.br/documents/brasil-diarreia.html>>. Acesso dez. 2015 (publicado originalmente em *Arte em Revista*, maio de 1971).
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. “O que há de positivo em ser marginal?” Disponível em <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0115-1.pdf>>. Acesso em: dez. 2015.
- PELBART, Peter Pál. “Biopolítica”. In. *Sala Preta*, n.7, 2007, p. 57-65.
- PELLEGRINI, Tania. *Gavetas Vazias: Ficção e Política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1996.
- PEREIRA, Anthony W. *Political (in)justice. Authoritarianism and the rule of law in Brazil, Chile and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005.
- PEREIRA, Helena Bonito Couto. “Ficção brasileira censurada nos anos 70”. In. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 10*, Setembro de 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie10/RevLitAut_art07.pdf>. Acesso em: ago. 2017.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, o samurai malandro”. In. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 234-240
- PETERSON, Michel. *Estética e política do romance contemporâneo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1995.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

- POLETTTO, Juarez. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*. Curitiba: UFPR, 2001. Dissertação de Mestrado.
- POURHOSSEINI, Behrang. *La communauté chez Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, et Maurice Blanchot: du politique à l'art*. Praga: Université Charles de Praga, 2014.
- PRATA, Mário. *Pilatos: vida e obra*. Peça inédita. 1987.
- PROVASE, Lucius. *Da experiência de escrever ao ato de escrita: vida e arte na poética de Cacaso*. São Paulo: USP, 2010. Dissertação de mestrado.
- _____. *Lastro, rastro e historicidade distorcida: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. São Paulo: USP, 2016. Tese de doutorado.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Uma leitura analítica de *Zero*”. In. *Travessia: revista de literatura brasileira*. n. 1. Florianópolis: UFSC, 1980, p. 19-30.
- RANCIÈRE, Jacques. “A comunidade estética”. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. In. *Revista Poiésis*, n. 17, jul. 2011, p. 169-187.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.
- _____. “Deleuze e a literatura”. In. *Matraga*, n. 12, 1999. Disponível em: <<http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciere.pdf>>. Acesso em: dez. 2017.
- _____. *O desentendimento - Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. “O dissenso”. In. Novaes, Adauto (org.). *A crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.
- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- _____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- REALI, Erilde Melillo. *O duplo signo de Zero*. Trad. Vilma Puccinelli. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

- REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência: Censura a Livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.
- RENA, Alemar. “O comum, a comunidade e a comunicação: entre Jean-Luc Nancy, Michael Hardt e Antonio Negri”. In.: *Revista Lugar Comum*, n. 45, maio 2015/dez. 2015. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, pp. 221-231.
- RIBEIRO, Pedro Mandagará. *1975: O dispositivo engajamento. Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, e El otoño del patriarca, de Gabriel García Márquez*. Porto Alegre: PUCRS, 2012. Tese de doutorado.
- RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2005.
- RODRIGUES, Carla. “Performance, gênero, linguagem e alteridade”. In. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n. 10, abr. 2012, p. 140-164.
- ROQUE, Tatiana. “Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê?”. In. *Lugar comum*, n. 17. Porto Alegre, 2002, pp. 23-32.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós, 1981.
- RUIVO, Marina Silva. *Uma certa maneira de desejar a liberdade: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony no pós-1964*. São Paulo: USP, 2012. Tese de doutorado.
- SAFLATE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17.
- _____. *Erotismo, sexualidade e gênero*. Curso ministrado pelo Departamento de Filosofia. Universidade de São Paulo: 2014. Disponível em: <http://www.academia.edu/8674660/Curso_Integral_Erotismo_sexualidade_e_g%C3%AAnero_sobre_Bataille_Foucault_e_Judith_Butler_-_2014>. Acesso em: fev. 2016.
- SALLES, Cecilia Almeida. “A planta da cidade: uma leitura genética de *Não verás país nenhum*”. In. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ignácio de Loyola Brandão. n. 11/Junho. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001, p. 136-142.
- _____. *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*. São Paulo: PUC-SP, 1990. Tese de doutorado.
- SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000.
- SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.
- SANDRONI, Cícero. *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2003 (série Perfis do Rio).

- SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Kleber Pereira dos. *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*. São Paulo: USP, 2008. Dissertação de mestrado.
- SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1939.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*. In: SARTRE, J. P.; HEIDEGGER, M. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método; Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "André Sant'Anna e o real da linguagem". In: Vários (org.). *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969: Alguns Esquemas". In. *O Pai de Família e Outros Ensaio*s. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- _____. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SGANZERLA, Rogério. Cinema Fora-da-lei. Manifesto escrito em 1968 durante as filmagens de *O bandido da luz vermelha*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>>. Acesso em dez. 2015.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura. Sexualidade, Literatura e Repressão Pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e novo romance*. 2ª ed. revista. Trad. Carlos Araújo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2000.
- SIMON, I. M. , DANTAS, V. "Poesia ruim, sociedade pior". In. *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo), n. 12, p. 48-61, 1985.
- SKAFISH, Peter. "The Descola Variations. The ontological geography of beyond nature and culture". In. *Qui parle*. v. 25. Fall/winter, 2016.
- SOUSA, Claudio Roberto. *Catatau: literatura de obstrução em país bloqueado*. São Paulo: USP, 2008. Tese de doutorado.

- SOUZA, Carlos Cézar Mascarenhas de. *A poiesis de transversão da memória em Catatau* (Entre o “país do futuro” e o “país do esquecimento”: Leminski, Descartes e Bergson). Recife: UFPE, 2007. Tese de doutorado.
- SÜSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In. BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-56.
- _____. *Literatura e Vida Literária: polêmica, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.
- _____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.
- STENDHAL (Henri Beyle). *O vermelho e o negro*. Trad. Casimiro Fernandes e de Souza Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- TECA, William Crusoé de Oliveira. *A Carnavalização de Descartes no Catatau de Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 2005. Dissertação de mestrado.
- TOLEDO, Paulo de. *Catatau: o estandarte da insubordinação*. In. LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 246-253.
- VALÉRY, Paul. *A serpente e o pensar*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VARIKAS, Eleni. “Os refugos do mundo – Figuras do pária”. In. *Revista Estudos Avançados* v. 24 (69). São Paulo: USP, 2010.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural” In. GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de & VENTURA, Zuenir (orgs.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 40-51.
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- VIEIRA, Vera Lúcia Silva. *Ignácio de Loyola Brandão: memória e literatura, a escrita como exercício da indignação*. Franca: Unesp, 2011. Dissertação de mestrado.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

- YAMAMOTO, Eduardo Yuji. “A comunidade dos contemporâneos”. In. *Galáxia*, n. 26, dez. 2013, p. 60-71.
- ZERBINATTI, Bruna Paola. *Os ritmos de Catatau*: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski. São Paulo: USP, 2011.
- ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ZULAR, Roberto. “Apresentação”. In. *Revista Literatura e sociedade*, n. 20. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 69-75.
- _____. “Ficção como variação de contextos”. Inédito.
- _____. “O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão”. In. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 8. São Paulo: FFLCH/USP, 2005, p. 46-59.
- ZULAR, Roberto; LUCAS, Fábio Roberto. “Desencontrários: ecos de Leminski”. In. MALUFE, Annita Costa; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (Org.). *Poesia: entre-lugares*. São Paulo: Dobradura Editorial, 2016.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.