



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA

**A PRESENÇA DA UTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Londrina
2022

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA

**A PRESENÇA DA UTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

B492 Beretta, Laysa Louise Silva .
A presença da utopia na literatura brasileira contemporânea / Laysa Louise Silva Beretta. - Londrina, 2022.
172 f. : il.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Utopia - Tese. 2. Literatura brasileira contemporânea - Tese. I. dos Santos Alves, Regina Célia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA

**A PRESENÇA DA UTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Regina Célia dos Santos
Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Fátima Vieira
Universidade do Porto – U.Porto

Prof. Dr. Rosalvo Schütz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná –
UNIOESTE

Prof. Dra. Marta Dantas da Silva PPGL
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Bárbara Cristina Marques PPGL
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 11 de março de 2022.

Dedico este trabalho a Laysa do amanhã, pela
utopia de hoje.

AGRADECIMENTOS

A Regina Célia, minha orientadora de tantos anos, por ter sido a minha orientadora. Apesar da redundância da construção e por ter tanto a dizer além disso, quero agradecer por ter sido tão bem conduzida durante a minha caminhada. Agora, no final do percurso, fica claro, tanto em retrospecto quando a curto prazo, o imenso peso de uma orientação. Então, Regina, obrigada. Obrigada pela leitura atenta, pelo cuidado com o texto, pelo incentivo, pela autonomia concedida e, principalmente, por iluminar o horizonte da minha tese sempre que conversávamos. Ser sua orientanda foi, sem dúvida, uma das minhas maiores conquistas acadêmicas.

Ao professor Ivan Ferreira, pela leitura atenta e enorme contribuição na banca de qualificação.

A Marta Dantas e Bárbara Marques, professoras que admiro há tanto tempo, pela participação na banca e leitura atenciosa.

À professora Fátima Vieira e ao professor Rosalvo Schütz, pelos trabalhos sobre utopia, leitura atenta e participação na banca de defesa.

Ao meu companheiro Mauro, pelas horas de paciência, comprometimento e afeto no todo-dia.

Ao meu filho Heitor, por ser, todos os dias, o meu motivo.

Ao meu vô Esperidião, por ser e ter sido o meu Portuga.
O que lembro, tenho. Seguimos juntos.

Já diria Emicida: “Ser mano igual Gil e Caetano nesse mundo louco é pra poucos”. E eu sou. Agradeço a Layse Moraes: minha irmã, ponto luminoso no escuro de qualquer dia, porque sempre voz de inspiração e possibilidade. Quem tem um amigo, tem tudo. E eu tenho. Obrigada. Ô sorte!

À minha amiga, comadre e companheira de sonhos Paula, por ser a pessoa mais insistente e crente no amanhã que eu conheço e, claro, por ter me amparado e poupado de tanto durante a escrita deste trabalho. O seu coração deveria ser emoldurado.

A Mariana Frazim, por ter dado imagem à minha utopia e por ter a mente mais inquieta, dialética e brilhante que eu já conheci. Você me inspira como pesquisadora, profissional, decoradora de ambientes, cozinheira e curadora de assuntos aleatórios.

A Camila Prates Paiva, pelas risadas (de alegria e desespero) divididas e ainda por todo o auxílio tecnológico para a realização da banca on-line.

Ao meu grande e sempre amigo Gustavo Ramos de Souza, por ser e ter sido o meu oráculo acadêmico. Sou muito grata pelo incentivo em todas (e não foram poucas) solicitações: desde os livros e discussões às tardes de estudos para a prova de mestrado. Eu aprendi e aprendo muito com você.

À minha mãe, por ter feito, sozinha, sempre o possível e o impossível para me ver feliz.

A Mary, pelo interesse e incentivo genuínos.

À ecofood e a cada um dos amigos que fiz por lá, pelo sonho sonhado e pela amizade.

À UEL, minha sempre casa.

E à CAPES, pelo auxílio financeiro prestado durante a pesquisa.

*“There is a crack in everything.
That's how the light gets in”
(Leonard Cohen, 1992)*

*“Se pudesse desejar algo para mim, não
desejaria riqueza nem poder, mas a paixão da
possibilidade; desejaria um olho que,
eternamente jovem, ardesse de desejo de ver a
possibilidade” (Soren Kierkegaard, O Instante,
1855).*

A ESTRELA

*Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.*

*Era uma estrela tão alta!
Era uma estrela tão fria!
Era uma estrela sozinha
Luzindo no fim do dia.*

*Por que da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela?
Por que tão alta luzia?*

*E ouvi-a na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.*

*(Manuel Bandeira, Lira dos Cinquent'anos,
1944)*

*“Qual possa ser o grau mais elevado no qual a
humanidade tenha de parar, e quão grande possa
ser o abismo que ainda necessariamente venha a
separar a ideia e a sua realização, são perguntas
que ninguém é capaz ou deve, responder. Porque
a questão depende da liberdade, e a liberdade é
justamente aquilo que é capaz de ultrapassar
todo e cada limite dado” (Immanuel Kant,
Crítica da Razão Pura, 1968).*

BERETTA, Laysa Louise Silva. **A presença da utopia na literatura brasileira contemporânea**. 2022. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

É consenso entre os pesquisadores da arte e cultura pós-moderna que a utopia enfrenta o seu esmaecimento. Lyotard, por exemplo, aponta para a crise das grandes narrativas e ideologias em *A Condição pós-Moderna* (1979); Russel Jacoby enxerga, em 2001, o fim da utopia na apatia da juventude e no malogro da experiência e do projeto socialista; e Jameson pondera em *A Política da Utopia* (2006) que “a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçada à perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia” (JAMESON, 2006, p. 160). No Brasil e entre os pesquisadores que se concentram na literatura brasileira contemporânea, o consenso persiste. Beatriz Rezende, ao refletir sobre a produção da atualidade em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), afirma tratar-se de um “momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p. 27). Assim e frente ao discurso unísono de que a literatura brasileira contemporânea estaria contaminada pelo *zeigeist* da crise das ideologias, volto-me para o século presente e para três romances publicados entre os anos de 2009 e 2014, a dizer: *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos*, de Ana Paula Maia (2009); *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll (2012); e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), a fim de desvelar a presença da utopia nas narrativas. Para tanto, estabeleço, a partir de Karl Mannheim (1893-1947), Herbert Marcuse (1898-1979) e Ernst Bloch (1885-1977), onze categorias estruturantes para a utopia – na tese, pontos luminosos – e analiso cada uma das obras como quem traça uma constelação, quer dizer, permitindo a disposição dos pontos luminosos de modo não sequencial e fixo. A intenção, com isso, é compreender de que forma a utopia emerge em cada um dos romances e, então, delinear a natureza da utopia presente em obras da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Utopia; Maria Valéria Rezende; Ana Paula Maia; João Gilberto Noll.

BERETTA, Laysa Louise Silva. **The presence of utopia in contemporary Brazilian literature** 2022. 170 p. Thesis. (Ph.D.) – State University of Londrina, Londrina, 2022.

ABSTRACT

It is agreed among art and postmodern culture researchers that utopia has been facing a fading process. Lyotard, for instance, points to the crisis of grand narratives and ideologies in *The Postmodern Condition* (1979); Russel Jacoby perceives, in 2001, the end of utopia in the apathy of the youth and in the failure of the experience and the socialist project; and Jameson considers, in *The Politics of Utopia* (2006), that “postmodernity is, paradoxically, intertwined with the loss of that place beyond all history (or after its end) which we call utopia” (JAMESON, 2006, p. 160). In Brazil and among contemporary Brazilian literature researchers, the consensus prevails. Beatriz Rezende, when reflecting on current productions in *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), states that we are going through a moment of disbelief in utopias alluding to the future and of some intangible sense of distance from the past. Thus, and in the face of the unison discourse which claims that contemporary Brazilian literature is defiled by the *zeitgeist* of the crisis of ideologies, I have turned to the present century and to three novels published between 2009 and 2014, which are *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos*, by Ana Paula Maia (2009), *Solidão Continental*, by João Gilberto Noll (2012), and *Quarenta Dias*, by Maria Valéria Rezende (2014), in order to bring to light the presence of utopia in these narratives. So as to achieve this goal, and backed up by Karl Mannheim (1893-1947), Herbert Marcuse (1898-1979) and Ernst Bloch (1885-1977), I have established eleven structuring categories for utopia – called luminous points in this thesis. Guided by this idea, I have analysed each of the books as though they were constellations, allowing the arrangement of these luminous points to be nonsequential and unfixed. The purpose of it was to understand how utopia emerges from the novels selected and, therefore, to outline the nature of the utopia present in contemporary Brazilian literature works.

Keywords: Contemporary Brazilian literature; Utopia; Maria Valéria Rezende; Ana Paula Maia; João Gilberto Noll.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS [p. 8]

NO PRINCÍPIO, TODO O VERBO [p. 10]

Sobre a utopia e a literatura brasileira contemporânea [p. 10]

Sobre a utopia [p. 16]

**DOS PONTOS LUMINOSOS
À CONSTELAÇÃO [p. 36]**

**I. CONSTELAÇÃO CRUX:
QUARENTA DIAS,
DE MARIA VALÉRIA DE REZENDE [p. 42]**

**II. CONSTELAÇÃO CANES VENATICI:
*ENTRE RINHAS DE CACHORROS E
PORCOS ABATIDOS,*
DE ANA PAULA MAIA [p. 80]**

**III. CONSTELAÇÃO GEMINI:
SOLIDÃO CONTINENTAL,
DE JOÃO GILBERTO NOLL [p. 112]**

**AS DUAS FACES DE JANO
DA NATUREZA UTÓPICA [p. 146]**

ULTIMAS PALAVRAS [p. 159]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [p. 162]

PRIMEIRAS PALAVRAS

“*Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei*”.
(Eduardo Galeano, *Las palabras andantes*, 1993)

Começo este trabalho como quem prossegue e ainda procura, isso porque esta pesquisa é fruto de uma inquietação que me assaltou os pensamentos durante o mestrado e ainda não se deu por vencida.

Digo assaltou porque me surgiu quase que durante o processo de escrita da dissertação, quando deliberei, apesar do tempo apertado, pela mudança de tema e corpus. Deixaria, assim, de observar a crônica como registro histórico (ou algo semelhante) para discutir a presença, ou em melhores palavras, a asseverada ausência da utopia na literatura brasileira contemporânea¹.

Apesar de pouquíssima (para não dizer nenhuma) familiaridade com a literatura brasileira contemporânea enquanto objeto de pesquisa, parecia-me temerário, considerando o que sabia naquele momento sobre as utopias românticas – que de alguma forma superam o conceito mais clássico cunhado por Thomas More em *A Utopia* (1516) –, desconsiderar a utopia para afirmar a contundente presença do real, da violência e do desalento, como se estivéssemos diante de movimentos excludentes entre si. Voltava aos romances de João Gilberto Noll e a *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995), de Chico Buarque, e observava que, a despeito ou, ousado dizer, **por conta** dos cenários e subjetividades em colapso, havia um movimento atípico, tímido e persistente de expectativa e resistência nas narrativas, como a feia flor de Drummond, que fura “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 2008, p. 27).

Por isso, voltei-me para o primeiro romance escrito por Chico Buarque, o *Estorvo* (1991), a fim de delinear o que me parecia ser (ainda que uma) exceção à regra ao discurso uníssono com relação à presença da utopia na literatura brasileira. Assim, agarrei-me à utopia como um missionário à bíblia e, semelhante a Oswald de Andrade, rezava: “Dai-nos senhor a utopia de cada dia”².

Apesar de conclusivo para os meus intentos com relação à pesquisa naquele momento, a ideia de que a exceção à regra não se dava apenas com um romance rondava-me depois da

¹ Naturalmente, retomaremos e esmiuçaremos as asserções nesse sentido, mas adianto que a isenção da utopia na literatura brasileira contemporânea foi observada, no Brasil, por pesquisadores como Beatriz Jaguaribe, Beatriz Resende, Nizia Villaza e Flávio Carneiro.

² Poema “Escapulário”: “No pão de açúcar/ De cada dia/ Dai-nos senhor/ A poesia/ De cada dia” (ANDRADE, 2003, p. 99).

defesa. Afinal, era uma maneira efetiva de questionar mapeamentos que se pretendem generalizantes ao observar uma tendência aparentemente majoritária.

Por isso, deliberei por expandir o corpus e lidar, agora, com cinco romances publicados no novo milênio. Dessa forma, posso observar com atenção pontos apenas sugeridos na dissertação, como o vínculo entre utopia e imaginação; a relação, que eu entendo como intrínseca, entre distopia e utopia; e, sobretudo, o conceito do que eu reputo enquanto utopia, considerando, essencialmente, as noções de Karl Mannheim (1893-1947), Herbert Marcuse (1929-1980) e Ernst Bloch (1885- 1977) – utopia, importante dizer, enquanto pensamento filosófico, distinta das utopias políticas ou enquanto gênero literário.

Assim, o que parecia ser o final do percurso era um pico que me descortinava um pouco mais do horizonte. A utopia não está além do tempo, além do espaço ou no fundo de um copo de cachaça onde se afogam os sonhos e se cristaliza a vontade impossível, como escreveu Caio Fernando Abreu (ABREU apud BENETIDO, 2019). Ela está no horizonte:

Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar³ (BIRRI apud GALEANO, 2001, p. 230).

Começo este trabalho, então, como quem prossegue, peregrina. Não por trajetos estabelecidos, mas por caminhos que me levem para mais perto do horizonte e, assim, da compreensão da natureza utópica.

³ Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminhar (BIRRI apud GALEANO, 2001, p. 230).

NO PRINCÍPIO, TODO O VERBO

Escolho o utopismo tanto pela convicção profunda de que ele, e só ele, é a força propulsora da história, como pela razão de que não há ocupação mais boba e mais desesperançada do que a crítica do utopismo em nome das chamadas razões práticas e do senso de realidade.
Jerzy Zzachi, As Utopias, 1972

SOBRE A UTOPIA E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Como pontuei anteriormente, é consenso entre os pesquisadores da arte e cultura pós-moderna⁴ que a utopia enfrenta o seu esmaecimento. Lyotard, por exemplo, aponta para a crise das grandes narrativas e ideologias em *A condição pós-moderna* (1979), quando diz que “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (2003, p. 11), Russel Jacoby enxerga, em 2001, o fim da utopia na apatia da juventude e no malogro da experiência e do projeto socialista e Jameson pondera em *A Política da Utopia* (2006) – não sem pesar, já que acredita que não chegaremos jamais à reconfiguração de práticas políticas e sociais sem a utopia – que “a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçada à perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia” (JAMESON, 2006, p. 160).

Entre os pesquisadores brasileiros, o consenso persiste e as análises, quero dizer, o discurso empenhado para justificar a ausência do traço utópico na literatura contemporânea é quase que uníssono. Para plena compreensão, exponho as principais reflexões sobre o não lugar da utopia na produção artística atual.

Começo pelo poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos e seu ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” publicado em *O Arco-íris Branco* (1997). O ensaio é o último texto apresentado na obra. Nele, o poeta parece ter como intento o trajeto da poesia moderna e, por isso, articula observações sobre o Humanismo, o Renascimento, o Classicismo, o Romantismo e o nacionalismo em Chateaubriand, em

⁴ Não pretendo articular conceitos classificatórios com relação à pós-modernidade até porque entendo a elasticidade (temporal e ideológica) do conceito, mas é importante esclarecer que reputo as asserções de Lyotard em *A Condição Pós-moderna* (1979): “Ela [a pós-modernidade] designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Essas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas” (LYOTARD, 2003, p. 11). Lyotard reconhece a imprecisão da situação e não considera um quadro geral ou um marco específico (apesar de afirmar que o processo de transformações se iniciou no final dos anos 50, variando de país para país e de atividade para atividade), mas uma condição das sociedades pós-industriais: o declínio das crenças nas grandes narrativas e no seu caráter emancipador.

Baudelaire, na Poesia Progressista, em Mallarmé, na Poesia Concreta etc. Passadas as considerações sobre a conservadora Geração de 45, Brasília e a Poesia Concreta, Campos chega aos anos sessenta à luz do seguinte subtítulo: “Crise da Utopia Crise das Ideologias”. Para o tradutor, com a crise das ideologias⁵ em âmbito internacional, o golpe militar de 64 e o recrudescimento ditatorial, “a poesia esvazia-se de sua função utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268). Ainda nesse sentido, Campos reflete:

A poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização de poéticas possíveis [...] a poesia de hoje é uma poesia do 'agora'” (CAMPOS, 1997, p. 268).

Ao observar a poesia produzida no presente, Campos reconhece uma produção absorta pelo presente. Ainda de acordo com ele, a poesia moderna e de vanguarda, que empenhava projetos utópicos e possibilidades de futuro, perde espaço para poéticas possíveis, ou melhor, para a poesia “pós-utópica”.

Em direção análoga e bebendo na fonte de Haroldo de Campos está Flávio Carneiro. No ensaio “Das Vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX”, publicado como introdução em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), o escritor mineiro e professor da UERJ procura apreender a produção literária contemporânea confrontando modernidade e pós-modernidade. Para isso, recorre ao ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997), de Haroldo de Campos, e substitui o termo “pós-moderno” por “pós-utópico”, já que, para ele, o termo se acomoda melhor a um período em que o “princípio-realidade⁶” toma o lugar do “princípio-esperança⁷” engajado nas vanguardas modernistas. Considera ainda que “ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, voltado para o presente” (2013, p. 13). Carneiro ainda pontua:

A designação me parece mais precisa que *pós-moderno* por dois motivos. Primeiro, porque evita certas ambiguidades – por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o *pós* sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário

⁵ BELL, Daniel. *The End of Ideology*, 1960.

⁶ O termo “princípio-realidade” foi cunhado por Haroldo de Campos no artigo “O Poema pós-utópico” publicado em *O arco-íris branco* (1997) para ser contraposto ao “princípio-esperança”, de Ernst Bloch. O primeiro termo, de acordo com o poeta, está fundamentalmente “ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p.268), enquanto o último dispara em direção ao futuro.

estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado (CARNEIRO, 2005, p.9).

Para Flávio Carneiro, toda a produção estética atual (ou desde os anos 60) é pós-utópica. Enfrentamos, então, uma era pós-utópica, já que a esperança, força motriz do imaginário modernista e da euforia engajada na década de cinquenta e sessenta, é substituída pela ausência de projetos futuros.

A imposição do presente e da realidade na produção artística contemporânea é discutida por Beatriz Jaguaribe em *O choque do real: estética, mídia e cultura com cuidado*. A pesquisa, publicada em 2007, apresenta as novas estéticas e representações do realismo na atualidade. Professora e pesquisadora da Escola de Comunicação da UFRJ, Jaguaribe discorre acerca do choque do real na literatura, mídia, fotografia e cinema. Já nas palavras introdutórias, quando nos indica as características unificadoras da estética do real, a autora tece considerações de primeira importância para esta pesquisa:

Entretanto, enfatizo que se há algum sentido unificador no conceito de realismo é que ele se caracteriza por uma visão de mundo que exclui ou coloca em quarentena fantasias, crenças esotéricas, tradições místicas ou sonhos românticos que também se manifestam na fabricação social da realidade na modernidade. Daí o sentido comum de ser “realista” em contraponto ao devaneio fantasioso (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

Vale reiterar que a pesquisadora não se concentra essencialmente nas produções literárias. A despeito do meu olhar dirigido, Jaguaribe enxerga a estética do real como um fenômeno multidisciplinar, que atinge a fotografia, o fotojornalismo, as artes plásticas e o cinema. Há, inclusive, uma reflexão sobre Carandiru (1999), de Drauzio Varella e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. De acordo com a autora, as produções fílmicas trabalham com uma realidade sem redenção: a desigualdade nas grandes cidades, o cotidiano nas favelas, a violência sistematizada e as imagens do horror. O realismo, assim, “exerce o ‘controle do imaginário’ por meio da codificação objetiva da realidade. A imaginação individual e coletiva se esgarça frente ao princípio de realidade” (JAGUARIBE, 2007, p. 112).

Ainda de acordo com a autora, o presente é apresentado de maneira desornamentada e real, olhar semelhante ao de Beatriz Resende, que veremos em seguida. Não se expõe uma imagem fabricada, mas um cenário que parece transposto, tal como ele é (baixo e sujo), para o espaço ficcional. As produções procuram desestabilizar clichês, apresentando imagens e narrativas que tenham efeito de choque, de “pancadão do real” (JAGUARIBE, 2007, p. 13). Por isso, naturalmente, elas “não esboçam utopias coletivas redentoras, nem insistem em

apontar caminhos sociais alternativos” (JAGUARIBE, 2007, p. 10).

Beatriz Resende, crítica literária, ensaísta e professora da UFRJ, publica, em 2008, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008). Na obra, a autora, além de expor reflexões sobre a produção literária de alguns escritores contemporâneos, como Santiago Nazarian, Bernardo de Carvalho, Ana Paula Maia e Daniel Galera, concentra-se em analisar a literatura na era da multiplicidade, a relação entre literatura, metrópole e tragédia e as noções de multiplicidade e presentificação, por exemplo.

Interessa-nos, principalmente, o que Resende constrói enquanto conceito de presentificação:

A primeira questão dominante que quero apontar é a *presentificação*, a manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado (RESENDE, 2008, p. 27).

De acordo com a pesquisa, a noção se relaciona com o painel literário de modo geral. Por exemplo: é possível pensar na presentificação quando consideramos os novos meios de publicação e crítica; quando pensamos em mudanças formais nas narrativas (narrativas de curto fôlego, a dizer); quando nos lembramos das publicações virtuais; quando reputamos o sentido de urgência na produção literária, evidenciado através “da intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade” (RESENDE, 2008, p. 27); e, principalmente, quando sentimos a insistência do tempo presente em todos os elementos da narrativa.

Para Resende, a dominância do presente esmaece a projeção utópica na ficção contemporânea, já que a persistência do presente está ligada também à esterilidade da expectativa e à representação crua da realidade, isenta da inclinação prospectiva e até mesmo da óptica melancólica, que reconhece o passado como um lugar seguro.

Além disso, vale lembrar que as narrativas que partem, pautam-se e problematizam o presente estão prenhes de representações genuinamente contemporâneas, como as aporias da vida na sociedade urbana, a desigualdade, o descentramento do sujeito, a violência e as ordinárias e/ou trágicas mazelas das metrópoles: “na literatura urbana contemporânea, entre nós, qualquer alento é afastado. Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (RESENDE, 2008, p. 93).

Diante do exposto, não é tarefa árdua traçar pontos de contato entre os textos de Resende e Jaguaribe. Aliás, veremos que as reflexões estão em frequente diálogo. A ideia de

que a produção literária recente não elabora saídas utópicas porque limita-se à realidade presente (e a representações do que é urgente e palpável) ou porque sucumbiu à crise das ideologias é atestada, mesmo que a partir de reflexões mais breves, pela maioria dos mapeamentos e/ou reflexões sobre a literatura e cultura contemporânea brasileira.

Karl Erick Schøllhammer, por exemplo, publica, em 2011, a obra *Ficção Brasileira Contemporânea*, estudo que tece um breve mapeamento das produções atuais e discute, a partir de textos literários, questões cruciais para a compreensão das transformações que a literatura sofreu nas últimas décadas, como o miniconto, a literatura marginal, a possibilidade de um novo regionalismo, o lugar da experiência sujeito na ficção e o que ele chama de “hiper-realismo”. Sobre o último, é possível entrever, de antemão, claros pontos de contato com as proposições de Beatriz Resende e Beatriz Jaguaribe.

Já nas páginas iniciais, ao tentar significar a literatura brasileira contemporânea, Schøllhammer comenta sobre o lugar da utopia na atualidade. Para ele, ser contemporâneo é ter coragem de reconhecer e se comprometer com o presente. Nesse sentido, recorre a Beatriz Resende e comenta:

A crítica da literatura contemporânea ressalta insistentemente o traço da *presentificação* (Resende, 2007) na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada. Não se deve confundir, entretanto, esse traço com a busca modernista por um presente de novidade e inovação, que certamente foi um mote importante da literatura utópica, visando arrancar o futuro embrionário do presente pleno recriado na literatura. Mas, para os escritores do século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era”, tal como formulou Lyotard (1988, p 104) (SCHØLLHAMMER, 2011, p.11-12).

O comentário é pontual, mas revelador, principalmente porque traz à cena um comentário bastante interessante de Lyotard. Além do diálogo com os conceitos e observações de Resende sobre o imediatismo nas produções e a representação crua do presente estéril de projetos futuros, Schøllhammer nos mostra de que forma Lyotard encara a relação entre as produções atuais e o tempo presente em *L'inhuman: através da impossibilidade ou da fatalidade*.

Partindo de uma análise que se aproxima daquela empenhada por Haroldo de Campos e Flávio Carneiro, Nizia Villaça, professora e pesquisadora da UFRJ, atesta, em *Paradoxos do Pós-Moderno: Sujeito e Ficção* (1996), a “perda do valor utópico das vanguardas” (VILLAÇA, 2007, p. 22):

No geral, em termos artísticos, se nas primeiras décadas do século XX já se produzia arte como fragmentação e desestruturação, na pós-modernidade tais características tornaram-se a tônica, perdida a visão utópica, universalista e

elitista que orientou as vanguardas (VILLAÇA, 2007, p. 27).

A arte como fragmentação e desestruturação apontada por Villaça também comparece na observação feita por Tânia Pellegrini em *A imagem e a Letra: a prosa brasileira contemporânea* – prova de que, como afirmei anteriormente, os olhares são construídos através de diálogos e compõem, assim, um discurso uníssono. A pesquisadora constata o esmorecimento do traço utópico na produção literária contemporânea a partir do conto “Os Sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu:

A urgência de exprimir os dilaceramentos do eu, possíveis *fleurs du mal*, embora acorde ecos neo-românticos, como vimos, - e parece que *neo* é o sufixo mais adequado para essa literatura - atende a uma outra injunção, inscrita numa situação histórico-social peculiar, que nada tem a ver com a subjetividade, mas é sim um sintoma do isolamento, da fragmentação, da ausência de referências, da propalada "morte do sujeito" contemporâneo e, **nunca é demais dizer, do desaparecimento da utopia** (PELLEGRINI, 1993, p. 65, grifo meu).

Para concluir a apreciação proposta e enriquecer a análise: Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (2009). A escritora, crítica literária e professora da USP, apesar de reconhecer que a maioria dos estudiosos apontam para o desaparecimento da utopia e que a literatura, de fato, parece acomodar-se à fragmentação e ao esvaziamento, diferencia utopias totalitárias e libertárias e, o mais importante, salienta a função construtiva da utopia supostamente perdida:

Os intelectuais pós-modernos reforçam esse “realismo” aceitando e proclamando “o fim das utopias”. Antes de festejar o fim das utopias, seria necessário, distinguir as utopias políticas totalitárias das utopias libertárias da arte. Sem a utopia, a história é aceita como fatalidade. A função exercida pela literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer não a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 206).

A análise empenhada por Perrone-Moisés não se afasta das observações expostas anteriormente. A pesquisadora indica a realidade fragmentada como agente do esmaecimento da utopia na literatura contemporânea, de maneira análoga a Nizia Villaça, Tânia Pellegrini, Beatriz Resende e Beatriz Jaguaribe. Por isso, além do clássico contraponto com relação à produção modernista, cujo presente “oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 12) e da compreensão de que vivemos, de fato, um momento marcado pela ausência de um projeto estético definido (CARNEIRO, 2003, p.12), predomina o discurso de que a

persistência do presente e a representação da realidade sem ornamentos não concedem espaço para qualquer traço utópico.

Diante do exposto, proponho, ainda que de antemão, a seguinte provocação: apesar da aparente causalidade, será mesmo que a representação obscura da realidade e as urgências do presente são responsáveis por uma literatura desprovida de utopia?

SOBRE A UTOPIA

Dedico esta seção a um breve percurso da utopia enquanto gênero literário, conceito filosófico e político⁸ (VIEIRA, 2010) e, assim, refletir sobre o que se convencionou pensar e o que a utopia pode representar.

O vocábulo foi cunhado pelo filósofo inglês Thomas More (1478-1535)⁹ e é título de sua obra mais importante: *Utopia* (1516) (em grego, *utopos*=lugar nenhum). Nela, More, temendo as consequências do crescimento do capitalismo e dos problemas que, por isso, se colocavam diante da igreja (vale lembrar que o filósofo era um católico fervoroso), como a miséria e a exclusão social, imagina, elabora e descreve um lugar imaginário, uma ilha no hemisfério sul que receberia o nome Utopia. Na ilha, tudo seria de todos: não haveria bens privados; os cidadãos não conheceriam ganância, inveja ou orgulho; as leis seriam compreendidas e seguidas com obediência; a fortuna do Estado seria dividida de forma justa; e todos viveriam em harmonia e seguros, sem temer a fome e o frio.

More, então, em desajuste com o presente e a realidade circundante, elabora ficcionalmente uma projeção, além do tempo e do espaço, que transcenderia as dificuldades. Trata-se, segundo Fátima Vieira, da utopia enquanto gênero literário, já que o autor estabeleceu as premissas para uma tradição literária que buscava construir uma narrativa de estrutura relativamente rígida e que se concentrasse na descrição de uma viagem por mar, terra ou ar até um lugar desconhecido cuja organização social, política, religiosa e econômica fornecesse instrução para elaborar alternativas de correção social no mundo factível (VIEIRA, 2010).

O movimento que vincula desgosto e imaginação para arquitetar projetos ou, neste caso, construir cidades e sociedades foi bastante frequentado. Guardadas as devidas distâncias entre os projetos¹⁰, além de Platão e Thomas More, Tommaso Campanella (*A Cidade do Sol*,

⁸ Fátima Vieira apresenta um panorama da utopia como palavra, gênero literário e pensamento filosófico e político no artigo “The concept of utopia”, publicado na obra *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, 2010.

⁹ A despeito da data do primeiro registro do termo, a utopia enquanto conceito de uma organização social, política e econômica pode ser observada já em *A República* (428-347 a.c.) de Platão.

¹⁰ Muito embora as obras citadas voltem-se para a apresentação de uma organização social ideal, as intenções e métodos para a construção não guardam semelhanças. *O Mundo Sábio e Louco*, de Anton Francesco, se afasta da

1602), Francesco Patrizi da Cherso (*A Cidade Feliz*, 1551), Anton Francesco (*O Mundo Sábio e Louco*, 1552) e Francis Bacon (*Nova Atlântida*, 1626), por exemplo, projetaram e apresentar cidades de arquitetura, economia, leis e sistema político ideais.

Ilha, cidade ou comuna, os “não-lugares” planejados tomavam como parâmetro as aporias geradas por instabilidades políticas e sociais contemporâneas àquele que elabora utopicamente, quer dizer, a utopia era empenhada para suspender o real, desenraizar-se espacialmente e projetar um não-lugar: um ideal que pode ou não ser realizado amanhã, pelo qual não se espera efetivamente, mas aspira-se.

Frente ao exposto, é notável que a ilha de More não só cunhou o termo “utopia”, como também contribuiu para a sua compreensão mais comum: edificações de “castelos no ar” (MARX; ENGELS, 2003, p. 56). Trata-se, é claro, de uma compreensão reducionista e bastante superficial da utopia e de seu potencial transformador, até mesmo quando pensamos na utopia enquanto gênero literário. Marx e Engels referiram-se aos fourieristas e aos owenistas que esperavam a boa vontade dos burgueses para financiarem os seus projetos sociais utópicos – a construção de uma Icária ou uma nova Jerusalém em pequenos estados – e que, por isso, desprezavam o movimento político dos trabalhadores. Naturalmente, o excerto exposto toca em questões outras, como as utopias políticas. De todo modo, indica a relação entre a utopia construída por Thomas More e a acepção mais comum legada ao termo: construção imaginária ideal e irrealizável.

Com o romantismo, a acepção ganha novo viés. A utopia como conhecemos se relaciona, essencialmente, com a vulnerabilidade do sujeito na e diante da história, quer dizer, um desajuste entre sujeito e tempo presente é observado. Entretanto, de acordo com Elias Thomé Saliba, os projetos utópicos românticos relacionam-se com o tempo de modo mais íntimo, e não apenas com o futuro – o momento prenhe de promessas. As utopias de sensibilidade romântica podem voltar-se para o futuro a partir de uma postura mais prospectiva, que se inclina para um horizonte de expectativas e também para o passado através de um posicionamento retrospectivo, que recorre à nostalgia quando diante de um paraíso em ruínas (SALIBA, 2003).

Nesse sentido, as utopias românticas são caracterizadas por “uma concepção peculiar da história e de temporalidade. Ao contrário das utopias enquanto gênero literário, que

utopia enquanto gênero literário quando não lança mão do relato de viagem, mas apresenta um projeto urbanístico utópico. Enquanto *A Cidade Feliz*, de Francesco Patrizi da Cherso, destoa dos outros textos ao empenhar um cunho prático e um posicionamento político conservador, arquétipo presente sobretudo na divisão do trabalho que norteia a cidade ideal descrita.

almejavam um mundo histórico, um universo ideal, não raro a-histórico, quase que fora do tempo” (SALIBA, 2003, p. 59), a utopia elaborada pelos românticos não se concentra em projetos sociais harmônicos, mas torna-se posicionamento crítico, resistência e, ainda, imaginação. Os ideais ainda existem, é claro, mas deixam de ser projetos para **pretenderem-se** como condutas voltadas para a realidade.

Jules Michelet (1798-1874), por exemplo, foi um dos representantes de primeira importância das utopias socialistas do romantismo francês. De subjetividade sincera e apaixonada pelos seus ideais democráticos, o filósofo, diante do individualismo e da opressão de classes, acreditava que a revolução era o novo verbo social e o povo (“espécie de messias-plural”: as massas populares e os deserdados) a terra prometida, a utopia (SALIBA, 2003). Assim, o povo-nação, com uma história em comum e unido por laços de solidariedade e generosidade, seria o único caminho para a regeneração e redenção social.

Charles Fourier (1772-1837), por sua vez, é o maior representante das utopias de inspiração social. Fourier volta-se contra o sistema econômico capitalista dos seus dias – “jurei um ódio eterno ao comércio” (FOURIER apud SALIBA, 2003, p. 79), bebe na fonte de Rousseau ao manter-se crente diante na bondade inata do ser humano apenas corrompido pelas instituições e procura transcender o mundo no qual vivia refugiando-se na imaginação utópica e propondo a construção de *falanstérios*¹¹.

Apesar da percepção ressignificada com relação a utopistas como More, que se aproximam da utopia como gênero literário enquanto que as utopias românticas se vinculam ao tempo (passado e presente) e se pretendem enquanto projetos práticos, um ponto de contato bastante significativo prevalece: o sujeito em desajuste com o tempo presente vislumbrando uma nova realidade e, é claro, a vontade de dissipar as desigualdades e propor a comunhão entre os homens – no caso de Fourier, ainda a partir de uma construção projetada e organizada para o pretendido.

Desde então, pensadores, principalmente marxistas, discutem a função e a efetividade da utopia em uma sociedade capitalista e reificada¹². Apesar de Marx e Engels considerarem o

¹¹ O Falanstério foi proposto por Fourier enquanto um campo de experimento social onde cada uma das pessoas poderia exercer a sua vocação de forma harmônica. Pretendia, nesse sentido, observar na prática o desempenho da sua Lei da Atração Passional, que consistia em “doze paixões, cinco sensoriais, diretamente ligadas aos cinco sentidos, quatro afetivas (amizade, amor, ambição e familismo) e três distributivas (cabalista ou paixão da intriga, fonte permanente de emulação; compósita, paixão pela ordem e pela harmonia; e, finalmente, a paixão borbeletante, que representa o gosto pela mudança)” (SALIBA, 2003, p. 82). O termo foi cunhado a partir da “junção dos vocábulos 'falange' e 'monastério’” (SALIBA, 2003, p. 83) e voltava-se para uma habitação coletiva, edificada fora da cidade e construída com material de baixo custo para abrigar cerca de 1.600 pessoas.

¹² *Verdinglichung* (do latim res: "coisa"; em alemão: Verdinglichung). Literalmente: "transformar algo em coisa", coisificação ou objetificação. O conceito de reificação foi elaborado por Georg Lukács e relaciona-se ao fenômeno da alienação e do fetichismo da mercadoria.

socialismo empreendido pelos utopistas uma seita agonizante, estéril e sem esteio prático¹³, o caráter messiânico das utopias é, de quando em quando, reanimado pelos profetas da época.

As manifestações de maio de 1968, por exemplo, constituem situação representativa da imaginação utópica reanimada e ligada ao indivíduo e sua relação com a história. O viés onírico e pouco funcional da utopia apontado por Marx e Engels em *O Manifesto Comunista* (1848) e *Do Socialismo utópico ao Socialismo científico* (1880) é superado quando, segundo o filósofo Slavoj Žižek, lia-se, nas ruas de Paris em 1968, o seguinte *slogan*: "Soyons réalistes; exigeons l'impossible" (Sejamos realistas; exijamos o impossível). Considerada e elaborada enquanto única possibilidade de libertação diante da realidade imposta naquele momento, a utopia é reivindicada a partir de seu aspecto prático e crítico nas manifestações, pois, ainda de acordo com Žižek, "a única opção realista é fazer o que parece impossível nesse sistema" (ŽIŽEK, 2011, p. 61).

Assim, socialistas utópicos como Fourier, apesar da quixotesca ingenuidade apontada por Engels, legaram uma liturgia aos novos profetas: discutir a natureza do componente utópico e a sua aplicabilidade para transcender a lógica e as aporias impostas pela sociedade mercantil e industrial.

A despeito de nomes como Jerzy Szachi, Fredric Jameson e Slavoj Žižek, que dedicaram parte expressiva de seus trabalhos à observação da utopia e que serão, naturalmente, cotejados em diferentes momentos da análise, concentro-me, agora, na exposição de três nomes e noções distintas – mas complementares – para o delineamento do que compreendo enquanto utopia e do que pretendo perseguir nas análises propostas: Karl Mannheim (1893-1947) e o conceito "espírito incongruente"; Herbert Marcuse (1898-1979) e a noção de "resistência" e Ernst Bloch (1885-1977) e a ideia de "imaginação projectiva".

Mannheim, Marcuse e Bloch colaboram com a pesquisa na medida em que propõem uma compreensão que transcende a acepção comumente legada à utopia e constituem o conceito enquanto um componente em construção crescente: da incongruência à resistência e imaginação. Não se trata de projetos imaginários, mas de investidas às vicissitudes do tempo presente e da utopia como um posicionamento existencial diante da impossibilidade dos dias. Parto, então, principalmente do que propõem os três filósofos e da utopia enquanto pensamento filosófico, o que afasta as análises aqui propostas das utopias políticas ou enquanto gênero literário.

¹³ De acordo com Engels, o socialismo precisava ser científico, isto é, precisava expressar os avanços do pensamento filosófico, sintetizando, dialeticamente, o materialismo mecanicista francês e a dialética idealista alemã e compreender as entranhas do capitalismo e das classes trabalhadoras. Para tanto, ou melhor, para convertê-lo em ciência era preciso antes de tudo, situá-lo no terreno na realidade" (ENGELS, 1980, p. 44).

Karl Mannheim (1893-1947) foi um sociólogo judeu nascido na Hungria. É autor de inúmeras obras e escritos, como *Alma e Cultura* (1918), *O Problema da Sociologia do Conhecimento* (1925), *O Pensamento Conservador* (1927) e *A Competição como Fenômeno Cultural* (1929). Apesar da vasta produção e de toda a trajetória intelectual, a sua obra de maior importância e circulação internacional é *Ideologia e Utopia*, publicada em 1929 na Alemanha e, no Brasil, na década de 60.

No estudo, que é considerado a obra-síntese do autor, Mannheim expõe reflexões ontológicas, epistemológicas, metodológicas e, claro, sociológicas, considerando principalmente a relação entre ciência e sociedade. Além disso e não menos importante, há o aprimoramento de dois conceitos: ideologia e utopia.

A obra é dividida em três capítulos. No primeiro, que recebe o mesmo título do livro, Mannheim realiza uma revisão literária em torno do termo “ideologia”, passando pelas reflexões de Bonaparte, Kant, Marx, Hegel e outros. No segundo momento da obra, intitulado “É possível uma Ciência da Política?”, discute-se a relação entre teoria e prática e ainda a função social dos conhecimentos teóricos políticos. Por fim, o terceiro capítulo: “A mentalidade utópica”. Nele, o autor procura, além de definir o que é utopia e aproximá-la da ideologia, tecer um alerta aos intelectuais com relação à visão de mundo de determinado momento e o valor político de suas ações.

Neste momento, considerarei, então, o primeiro e último capítulo, pois, como pontuei acima, ao lançar luz sobre a utopia, Mannheim considera também a ideologia. Para ele, a mentalidade utópica relaciona-se à ideologia na medida em que ambas se vinculam ao caráter relacional do conhecimento: uma voltada para teoria (ideologia) e outra para a prática (utopia). Nesse sentido, o que se coloca entre a caracterização de uma e outra é o enfrentamento da realidade.

Já nas primeiras linhas do capítulo dedicado à mentalidade utópica, Mannheim pondera:

Um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. Esta incongruência é sempre evidente pelo fato de que este estado de espírito da experiência, no pensamento e na prática se oriente para objetos que não existem na situação real (MANNHEIM, 1968, p. 216).

A utopia, de acordo com Mannheim, é a postura de um espírito que, em estado de incongruência com relação à realidade dada, transcende a situação imposta, a fim de modificá-la. Dessa forma, se existe a inclinação para a transformação de uma realidade a partir de

construção de possibilidades práticas, podemos pensar em um pensamento utópico. Ao contrário, se a postura estiver alinhada com a manutenção da ordem estabelecida, enxergamos ideologias. O que quer dizer que nem todo posicionamento revolucionário se tornará utopia.

Sobre as ideologias – para Mannheim, as ideias que não tentaram e/ou alcançaram a realização dos seus intentos –, é interessante pontuar que elas podem ser observadas de duas formas distintas. A primeira pode ser definida através de um sujeito que é forçado a tomar consciência de suas ideias, enquanto que a segunda, ao contrário, caracteriza-se por uma mentalidade hipócrita, que conhece incongruência dos seus ideais, mas escolhe, motivada por interesses vários, omitir o conhecimento em questão.

A utopia, em contrapartida, é composta de natureza revolucionária, tanto que “os representantes de uma ordem dada rotularão de utópicas todas as concepções de existência que do seu ponto de vista jamais poderão, por princípio, se realizar” (MANNHEIM, 1968, p. 220). Esclareço: a utopia, para legitimar-se como tal, precisa de uma análise situacional, quer dizer precisa parecer irrealizável para o outro, pois não haveria contra-atividade se a mentalidade utópica de um indivíduo ou de um estrato social parecer palpável para o grupo dominante. A referência é sempre a ordem social vigente:

Será sempre o grupo dominante, que esteja em pleno acordo com a ordem social existente, quem irá determinar o que se deve considerar utópico, ao passo que o grupo ascendente, em conflito com as coisas como estão, determinará o que deve ser considerado ideológico (MANNHEIM, 1968 p. 227).

Ainda nesse sentido, Thiago Mazucato, comentador da obra de Mannheim, analisa que, assim, o sociólogo “faz cessar, portanto, a possibilidade de existência de conceitos absolutos ou transcendentais de ideologia e utopia (no campo sociológico)” (MAZUCATO, 2014, p. 77).

Prosseguindo com a apreciação proposta, chegamos a uma reflexão bastante interessante, principalmente quando pensamos no percurso da utopia enquanto conceito filosófico. Ao ponderar sobre a origem da mentalidade utópica, Mannheim corrobora algo já sugerido antes pelos utopistas românticos e antigos socialistas, e que veremos de forma mais detida com Ernst Bloch posteriormente: a inerência do sentimento desiderativo na humanidade.

Sobre isso, pontua:

Quando a imaginação não encontra sua satisfação na realidade existente, busca refúgio em lugares e épocas desideradamente construídos. Mitos, contos de fadas, promessas supraterras da religião [...] uma extraordinária pesquisa na história cultural demonstrou que as formas de aspirações humanas podem

ser enunciadas em termos de princípios gerais e que, em determinados períodos históricos, a consecução de desejos se produzia através da projeção no tempo, ao passo que em outros, se realizava através da projeção no espaço (MANNHEIM, 1968, p. 228-229).

Apesar de definir a utopia como ideia que procura transformar a ordem prática, algo que se afasta essencialmente da projeção utópica espacial arquitetada por Thomas More, Platão, Santo Agostinho e Thomas Campanella e das projeções temporais (suspensão do tempo presente para atracar no passado ou no futuro) elaborada pelos utopistas românticos, Mannheim reconhece que imaginar possibilidades redentoras, principalmente quando o indivíduo se encontra desajustado com relação à realidade existente, é um traço que atravessa a história política e cultural.

Sobre a condição da utopia contemporânea, o autor destaca a proximidade que a última estabelece com relação à realidade, fenômeno que resulta em “formas cuja riqueza de experiência histórica aparece pela primeira vez” (MANNHEIM, 1968, p. 271). Reconhece que, neste momento, conflitos demonstram “um relativo afastamento em relação à utopia”, o que “não acarreta necessariamente o aniquilamento do próprio utopismo, pois o conflito, por si mesmo, não faz senão elevar a intensidade utópica” (MANNHEIM, 1968, p. 273).

Desse modo, o filósofo demarca uma situação importante (e cara a este trabalho) para a emergência da mentalidade utópica: o conflito. Para ele, há “duas tendências em conflito no mundo moderno – as correntes utópicas em luta contra uma tendência complacente a aceitar o presente” (MANNHEIM, 1968, p. 283). E continua: “o verdadeiro obstáculo é que cada indivíduo se acha prêso a um sistema de relações estabelecidas que, em grande parte, entrava a sua vontade”, (MANNHEIM, 1968, p. 284), é preciso, então, que ele¹⁴ coloque-se em condição de escolher e entenda que “a eliminação de elementos transcendentais à realidade [...] significaria, em última análise, a decomposição da vontade do homem” (MANNHEIM, 1968, p. 285).

Assim e na medida em que o autor considera que um estado de espírito só “é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre” (MANNHEIM, 1968, p. 216), vejo-me, mais uma vez, em condições de questionar as asserções feitas pelos críticos literários brasileiros com relação à natureza da utopia e ao seu lugar na literatura brasileira contemporânea.

¹⁴ Vale dizer que as análises sobre a mentalidade utópica em Mannheim são colocadas em perspectiva tanto no âmbito coletivo (pensando em estrato social) quanto a partir do indivíduo (mentalidade utópica). Com isso, o filósofo pretende destacar a função e a tarefa da consciência individual para o curso da realidade histórica e racionalidade humana.

De modo geral, o que Mannheim pondera e nos lega enquanto contribuição vincula-se, principalmente, a ideia de embate e transcendência, pois, se consideramos que o conflito nada faz senão elevar a intensidade utópica, o tempo presente (ou aqueles que aceitam o tempo presente com resignação), as aporias da realidade, as mazelas urbanas ou ainda ideia de um futuro assolador não seriam fatores excludentes para a mentalidade utópica. Ao contrário. Segundo ele, na medida em que uma situação nos é colocada enquanto inacessível, imutável e incompreensível, o nosso espírito, se em incongruência ou desajuste, ver-se-ia persuadido de um imperativo que nos levasse adiante: à transcendência, à utopia.

Mannheim, então, conclui a sua exposição ao dizer que, enquanto houver algo de novo, enquanto a história não for uma repetição do passado e houver algo por mudar, sobrevirá a utopia e, com ela, “a vontade de plasmar a história [...] e a capacidade de compreendê-la” (MANNHEIM, 1968, p. 285).

Prosseguindo com a exposição pretendida, volto-me, neste momento, para Herbert Marcuse: importante sociólogo alemão, que escreveu, ao longo de 40 anos, extensa e expressiva obra filosófica, como *Razão e Revolução* (1941), *Marxismo Soviético* (1958), *Ideologia da Sociedade Industrial* (1964) e *O fim da Utopia* (1967). Foi membro da escola de Frankfurt e naturalizou-se norte-americano depois que os nazistas tomaram o poder, já que era de origem judia.

Influenciado, desde o início de sua trajetória intelectual, por Hegel e Lukács, Marcuse preocupava-se com a reificação do sujeito em uma sociedade tomada pelo descontrolado desenvolvimento da tecnologia e da lógica mercantil. Nesse contexto, homens de diferentes estratos sociais (burguesia e proletariado) acomodam-se ao conforto propiciado pelos avanços da técnica, deixam esmorecer o seu espírito revolucionário e resignam-se diante da ordem vigente.

Nesse sentido, Marcuse discute, principalmente em *A Ideologia da Sociedade Industrial (One-Dimensional Man)* (1967), os conceitos de sociedade e homem unidimensional. Segundo o filósofo, todas as representações de oposição podem ser absorvidas e relativizadas pelo sistema capitalista em vigência, que maneja os desejos e satisfações da sociedade industrial contemporânea. Humanidade e sociedade são vistas por ele como unidimensionais porque, quando inseridos em tal lógica, têm seus desejos, aspirações e objetivos individuais e subjetivos anulados pela lógica “da indústria de diversões e informação”:

Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento e roupa, a produção irresistível da indústria de diversões e informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações

intelectuais e emocionais que prendem os consumidores mais ou menos agradavelmente aos produtores e, através destes, ao todo. Os produtores doutrinam e manipulam; promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E, ao ficarem esses produtos benéficos à disposição do maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida – muito melhor do que antes – **e, como um bom estilo de vida, milita contra a transformação qualitativa** (MARCUSE, 1973, p. 32, grifo meu).

O homem, então, seduzido pelo conforto e imediatismo desse novo estilo de vida, deixa de ser agente questionador e militar pela transformação e pela qualidade. O futuro e a organização social justa, consciente e igualitária perde o sentido de urgência e, doutrinado por uma lógica de traços autoritários, já que manipula as necessidades e dissipa as possibilidades de oposição, passa, inclusive, a olhar com desconfiança para projetos coletivos. Até mesmo o caráter subversivo da cultura é esmorecido para dar lugar a uma cultura afirmativa.

Frente ao exposto, lanço luz a uma segunda preocupação marcuseana, que, vale dizer, muito se aproxima de sua compreensão sobre a utopia: a dialética da libertação. O filósofo, ao mesmo tempo em que observa, não sem pesar, o totalitarismo da sociedade industrial avançada, discute também teorias de emancipação a fim de propor a reconciliação entre a teoria e a prática revolucionária, e é nesse sentido que a utopia se estabelece no pensamento de Marcuse: como possibilidade de transformação para o sujeito.

Para Marcuse, a utopia configura-se como resistência, como contrassensos que se estabelecem na sociedade unidimensional e, na contramão da ordem imposta, insistem no desbloqueio da reificação para a liberdade:

Somente a insistência sobre as possibilidades reais de uma sociedade livre que é bloqueada pela sociedade opulenta – somente essa insistência, na prática e na teoria, em demonstração e em debate, é que ainda obstrui o caminho da completa degradação do homem para um objeto, ou antes, um sujeito/objeto, da administração total. Somente essa insistência é que obstrui a gradativa brutalização e imbecilização do homem (MARCUSE apud COOPER, 1968, p. 187).

Assim e ao impor os seus anseios individuais e subjetivos diante da lógica unidimensional e tomar a contramão com relação ao pensamento dominante, o indivíduo transita, ou melhor, transcende do reino da necessidade para o reino da liberdade, alcançando a verdadeira e efetiva felicidade (para o filósofo, é preciso olhar para o que o sujeito assimila enquanto felicidade e demarcar as diferenças entre felicidade e euforia) que surge do enfrentamento da realidade. Para ele, somente o enfrentamento "é que ainda obstrui o caminho da completa degradação do homem para um objeto, ou antes, um sujeito/objeto, da administração total" (MARCUSE apud COOPER, 1968, p. 187).

A história, então, só se livraria do fardo cíclico da repetição e oportunizaria a transformação a partir da resistência, do embate crítico, da oposição ou, segundo ele, da grande recusa frente à realidade mecanizante contemporânea. Dessa forma, a utopia é componente nas lutas políticas, pois representa um imperativo para a emancipação humana.

É inegável que há uma compreensão marxista da história enquanto luta de classes, contudo Marcuse posiciona-se diante das vicissitudes de seu tempo, ou seja, de uma sociedade industrial consolidada, considera o estatuto da utopia e reassimila as proposições de Marx e Engels, que apontavam o devaneio e o sonho como traços composicionais da utopia, ao apontar para uma utopia de pensamento, que se pretende através de uma conduta crítica. A partir de sua observação, a utopia não só se relaciona com a sociedade e com a realidade concreta, como se dá através delas e para provocar mudanças significativas em suas constituições. É garantia de um futuro que faça parecer obsoletas as repressões da sociedade industrial. Vale apontar que a percepção de Marcuse muito se aproxima daquela elaborada por Karl Mannheim e, por isso, também invalida as justificativas para a exclusão da utopia na literatura brasileira contemporânea.

Por emaranhar-se a preocupações fundadoras no pensamento de Marcuse, a construção da utopia enquanto conceito atravessa a produção intelectual do filósofo, entretanto vale destacar o que refletiu em *O fim da Utopia*, obra publicada no Brasil em 1969, ao participar de disputadas discussões com estudantes da Universidade Livre de Berlim, em 1967.

Com a obra, o filósofo pretende, desde o título, questionar a aceção comumente legada à utopia. Dessa forma, decreta não o fim da utopia, mas o fim das condições irrealizáveis para a mesma no cenário contemporâneo, já que as amarras da sociedade industrial avançadas já estavam, há muito, impostas sobre o indivíduo: “existem hoje todas as forças materiais e intelectuais necessárias à realização de uma sociedade livre” (MARCUSE, 1969, p. 16)

Para ele, os avanços tecnológicos fizeram da sociedade um lugar capaz de eliminar a fome, a miséria e o trabalho alienado (MARCUSE, 1969, p. 17), o que torna a construção de uma sociedade que dê espaço ao desenvolvimento pleno das potencialidades humanas e subjetivas, articulando racionalidade, imaginação e sensibilidade, possível.

Para tanto, o frankfurtiano aponta para a necessidade de um sujeito que se recuse “a participar dos benefícios da sociedade opulenta”, entendendo que a modificação qualitativa se relaciona à compreensão de que já não se trata de aspirar “por aparelhos de televisão cada vez mais eficientes” (MARCUSE, 1969, p. 33).

Ainda nessa direção, o autor reflete que a consciência das possibilidades utópicas e as forças que impedem a sua realização

Exigem de nossa parte uma oposição muito realista e muito pragmática, uma oposição livre de todas as ilusões, mas também de qualquer derrotismo, uma oposição que, graças a sua simples existência, saiba evidenciar as possibilidades da liberdade no próprio âmbito da sociedade existente (MARCUSE, 1969, p. 22).

Marcuse, apesar de indicar que o desajuste instaurado é social, reconhece que a oposição que compõe a grande recusa depende de condições subjetivas para a libertação da consciência. Em outras palavras, a despeito das condições favoráveis para a libertação – ou utopia –, “essa mudança só é possível se a consciência das possibilidades de libertação transforma-se em força pulsional capaz de dirigir a **imaginação** para esse alvo” (KANGUSSU, 2008, p. 190, grifo meu).

Assim, Marcuse conclui a reflexão proposta ponderando que, se empenhadas a negação histórico-social (recusa) e a tomada de consciência acerca da utopia (imaginação), “as possibilidades utópicas não são absolutamente utópicas” (MARCUSE, 1962, p. 22), mas representam a formação de uma futura organização social que oriente a ação política no presente.

Por fim e para justificar a sua tese, o pensador acrescenta: “Talvez seja hoje menos irresponsável pintar uma utopia fundamentada que difamar como utopia condições e possibilidades que já há muito se tornaram possibilidades realizáveis” (MARCUSE, 2004, p. 122).

Ernst Bloch (1885-1977), filósofo marxista alemão, é o terceiro e último nome elencado para que pensemos no conceito da utopia. Bloch escreveu, quando exilado nos Estados Unidos e entre os anos de 1954 e 1959 (logo após a morte de Stálin e pouco antes da construção do Muro de Berlim), *O Princípio Esperança*. Dividida em três longos tomos, a obra condensa um extenso tratado sobre a utopia, mais precisamente sobre a ressignificação que o filósofo dedica ao nosso impulso de transformação (para ele, a utopia).

Considerado o mais arrebatado dos marxistas e também o construtor da utopia contemporânea, Bloch discorre acerca da importância da expectativa, emoção inerente aos homens, que nos leva a agir contra o medo e contra o fracasso e que aponta para a frente, para o porvir, para o que ainda não é, mas que se aspira e espera. Vale dizer que a obra é o resultado de uma preocupação que atravessou a trajetória intelectual do pensador, pois, já no início de suas produções, em 1918, escreve *Geist der Utopie* (Espírito da Utopia), o que explica o porquê de, a despeito da tradução brasileira ainda recente, Bloch ser visto como “a antecipação que produz, em qualquer tempo, a estrutura simbólica da utopia” (BOSI, 1977, p. 159).

Bloch parte da premissa de que “a falta de esperança é ela mesma, tanto em termos

temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (2005, v. I, p. 15) e considera o campo das pulsões freudianas para observá-las não apenas enquanto “traço básico da consciência humana, mas, retificado e compreendido corretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva como um todo” (2005, v. I, p. 17).

Ainda de acordo com o texto, são as situações rotineiras do presente que proporcionam aos homens a “efervescência utópica” (BLOCH, 2005, v. I, p. 194) e essas situações são marcadas, sobretudo, por momentos de insatisfação, porque “enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua experiência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor do que a lhe coube até o momento” (BLOCH, 2005, v. I, p. 15).

Há, assim, um estreito vínculo entre as potencialidades do que ainda não foi manifesto e a elaboração da consciência antecipadora. É a ideia de que o indivíduo vive o futuro no presente na medida em que, conscientemente, permite que os sonhos de uma vida melhor sejam um meio de transcender o que foi posto. Dessa forma, a utopia deixaria o campo das ideologias (para Mannheim, ideias conservadoras) constituídas pela realidade social para tornar-se ação para a liberdade.

Ainda nessa direção, Bloch acrescenta:

Ainda não está decidido o que há de emergir: aquilo que agora é pântano pode ser drenado. Redobrando-se a coragem e o saber, o futuro não virá como fatalidade sobre o ser humano, mas o ser humano virá sobre o futuro e ingressará nele com o que é seu (BLOCH, 2005, v. I, p. 195).

Em inegável diálogo com as ponderações de Mannheim e Marcuse e, por isso, em desencontro com relação às asserções de Beatriz Resende e Haroldo de Campos, por exemplo, Bloch reflete que só nos movimentamos porque existe a consciência de que há muito de inconcluso na ordem dos dias, pois nada “circularia interiormente se o exterior fosse totalmente estanque” (BLOCH, 2005, v. I, p. 194). O presente e tudo o que há de inacabado na vida do ser humano sustenta a imaginação projectiva ou, de modo mais amplo, o princípio-esperança, perspectiva que se afasta sobremaneira do que pensa Haroldo de Campos e Flávio Carneiro ao apresentar o “princípio-realidade” e o princípio esperança em arenas opostas.

É a ordem dinâmica da vida e da história que viabiliza o princípio esperança, pois “nenhum objeto poderia ser reelaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados” (BLOCH, 2005, v. I, p. 194) ou, como propõe Mannheim: enquanto houver algo de novo, enquanto a história não for uma repetição do passado, a utopia sobrevirá (MANNHEIM, 1968, p. 285). Ainda nesse sentido, pontua que “a

esperança [...] é que irrompe subjetivamente contra o medo, e que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção casual dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência” (BLOCH, 2005, v. I, p. 16). Quer dizer, reflete que, para transpor utopicamente as barreiras da realidade, é preciso desordem e desalento.

A fim de demonstrar de que maneira o sentimento expectante é elaborado e inerente à natureza humana, Bloch se concentra em algumas noções freudianas, como o ego, o recalque e as pulsões, sobretudo a pulsão sexual e a pulsão de autopreservação. Para ele, apesar de a psicanálise omitir a pulsão de autopreservação em análises clínicas, pois “a preocupação de encontrar alimentos [parecia] para Freud e seus clientes a mais sem fundamento” (BLOCH, 2005, v. I, p.68), principalmente quando comparadas às pulsões e aos recalques sexuais, a autopreservação é a mais sólida das pulsões fundamentais, porque tem como mais autêntica expressão a fome.

Assim e se considerarmos a acepção ampla da palavra “fome”, a autopreservação significa, em última instância, “o apetite de proporcionar condições mais adequadas e apropriadas ao nosso si-mesmo” (BLOCH, 2005, v. I, p. 72, pois o “ser humano consciente é o animal mais difícil de saciar” (BLOCH, 2005, v. I, p. 53). E como a humanidade busca saciar a fome? Como lida com o desejo incessante de transformar a realidade? Ele espera. A espera, de acordo com ele, não é repouso inerte, “o ato de esperar¹⁵ não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso [...] a ação desse afeito requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que vai se tornando [*Werdende*]” (BLOCH, 2005, v. I, p. 13).

Trata-se de um ato para longe da angústia e perto da vida. O sentimento expectante “não suporta uma vida de cão, jogada de modo meramente passivo no devir [*Seiende*], no intocado, ou mesmo no lastimavelmente reconhecido” e, então, sonha. Os sonhos, que no senso comum igualaram-se aos desejos mais profundos, também são diurnos, e é com ele que o ser humano edifica, consciente, desperto e livre de qualquer tipo de censura, “a si mesmo e seu castelo no ar num azul muitas vezes surpreendentemente leve” (BLOCH, 2005, v. I, p. 92).

Sobre a relação ou não relação entre realidade (e, conseqüentemente, sentimentos de medo, angústia e desajuste) e utopia, Bloch vai na mesma direção que Mannheim e Marcuse, apesar de partir de uma perspectiva outra. Para ele, tanto o medo (emoção de retratação) quando

¹⁵ Muito embora a tradução brasileira, feita por Nélio Schneider e pela Editora Contraponto, registre a palavra “espera”, é possível pensar também na palavra “esperançar” ou ter esperança, já que traduzimos o ato de ter e manter a esperança com a palavra “Hoffen” e Bloch, no exemplar original, escreve “Es kommt darauf an, das **Hoffen** zu lernen” (BLOCH, 1993, p. 1) e “**Hoffen**, über dem Fürchten gelegen, ist wederpassiv wie dieses, noch gar in ein Nichts gesperrt” (BLOCH, 1993, p. 1).

a esperança (sentimento projectivo) são afetos expectantes:

Todos os afetos têm como referência o horizonte do tempo, por serem eminentemente intencionais, mas os afetos expectantes se abrem completamente nesse horizonte. Todos os afetos estão associados ao propriamente temporal, ou seja, ao modo do futuro, mas enquanto os afetos plenificados possuem apenas um futuro inautêntico, ou seja, um futuro em que nada objetivamente novo acontece, os afetos expectantes implicam essencialmente um futuro autêntico – justamente o futuro do ainda-não, do que objetivamente ainda não existiu desse modo [...] Dessa forma, o ímpeto - o *appetitus* e seu desejo – irrompe, em geral, frontalmente nos afetos expectantes (2005, v. I, p. 77).

Bloch pondera que os desejos movem, inclusive, sentimentos negativos, já que apenas entendemos um não desejo a partir do medo e/ou angústia causados por um desejo anterior. Em outras palavras, só conhecemos a manifestação de um desejo através do não desejo (e vice-versa). Por isso, naturalmente, o rompante utópico, para Bloch, é uma reação ao medo, à angústia e às aporias do tempo presente e, então, realidade e utopia não seriam traços excludentes, mas correlatos

É importante dizer que, além do exposto, o filósofo propõe um número enciclopédico de análises a partir do que ele chama de princípio esperança. Löwy não deixa de observar que Bloch funde “em um mesmo sopro visionário os pré-socráticos e Hegel, a alquimia e os contos de Hoffmann, a heresia ofita e o messianismo da Shabbatai Tsevi, a filosofia da arte de Schelling e o materialismo marxista, as óperas de Mozart e as utopias de Fourier” (LÖWY, 1974, p. 4).

Importa-me, entretanto, a noção de sonho diurno, a percepção de que a imaginação utópica deriva da realidade, a apresentação das categorias *front*, *novum*, *ultimum* e horizonte e, principalmente, a compreensão de uma utopia que não é projeto de castelos no ar, mas que mesmo em situações limite, impulsiona o ser humano a atravessar o pântano e dirigir-se “para o lado de um novo cuja aurora se anuncia, do qual nunca antes se tivera consciência” (BLOCH, 2005, v. I, p. 21).

Frente ao exposto, não ousa ao dizer que os três conceitos, apesar de escritos em momentos diferentes, aproximam-se estreitamente quando consideramos a relação entre utopia e realidade ou tempo vigente, pois, no âmago de suas acepções, voltam-se para a utopia enquanto pensamento filosófico¹⁶, ou seja, enquanto função catalítica, postura crítica e meio

¹⁶ Para Adalberto Dias de Carvalho, diferente das utopias políticas ou enquanto gênero literário, as utopias filosóficas podem ser definidas a partir da compreensão de seus próprios limites, já que a realização dos ideais propostos não é determinada em suas identidades. Quer dizer, ela se encerra como uma frequente – pois sempre em reformulação – motivação para o movimento do sujeito. (CARVALHO, 2005)

para transcender a ordem estabelecida – afastando-se essencialmente da estrutura literária e narrativa mais ou menos fixa da utopia enquanto gênero literário ou dos projetos projetados pela utopia política (CARVALHO, 2010).

Naturalmente, Mannheim, Marcuse e Bloch não conheciam o final do milênio quando teceram as suas reflexões, tampouco poderiam considerar os impactos da informatização. De todo modo, não me parece que deixaram de considerar futuras mudanças viscerais quando ponderaram que a sociedade industrial avançada tem “todas as forças materiais e intelectuais necessárias à realização de uma sociedade livre” (MARCUSE, 1969, p. 16) e que a utopia sobreviria sempre que houvesse algo de novo, sempre que a história não fosse uma repetição do passado (MANNHEIM, 1968, p. 285). Estamos, pois, diante de um sistema cujo “capitalismo [chegou] ao seu terceiro estágio” (JAMESON, 2006) e de um momento em que as tendências literárias se movimentam de forma difusa e rizomática¹⁷ a partir de representações que são tudo, menos mera repetição do passado.

De todo modo, adianto o nome de dois pesquisadores ainda atuantes que me forneceram profundo fôlego e esteio para pensar a presença da utopia na atualidade e cujos estudos são recentes: Fátima Vieira, professora de Letras na Universidade do Porto e diretora da coleção “Nova Biblioteca das Utopias”, e Tally Jr., professor de Inglês na Texas State University, pesquisador sobre geocriticismo e espacialidade e autor do livro *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System* (2013) – ainda sem tradução para o português. Apesar de as reflexões por eles cunhadas não comporem as categorias que serão estabelecidas para a análise dos romances, os textos são extremamente caros para a tese na medida em que problematizam a referida incompatibilidade entre pós-modernidade e utopia. Tally Jr, por exemplo, afirma que a utopia é extremamente oportuna como uma meditação sobre o impossível na era da globalização justamente porque o momento histórico atual não parece apontar para saídas alternativas (TALLY JR., 2013); enquanto Fátima Vieira, além de esclarecer a importante distinção entre utopia e utopias, aponta para o âmbito micro da construção utópica na atualidade e estabelece que a utopia neste momento se afirma enquanto processo, tem como função a postura crítica diante do presente e vale como estratégia para a emancipação (VIEIRA, 2010).

¹⁷ Na botânica, rizoma é tipo de caule que se desenvolve horizontalmente e de forma subterrânea, ainda que porções aéreas sejam possíveis. Na formação desta estrutura há conjuntos de linhas que não estão ligados a pontos binários, genealógicos, como raiz e folhas, mas sim a conjuntos de elementos vagos, nômades e difusos. Há aberturas para todos os lados, e qualquer ponto do rizoma pode ser ligado a outro. No mesmo sentido, Deleuze e Guattari afirmam: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35)

Assim e por escreverem também no século XXI, os pesquisadores contribuem com a presente tese principalmente no momento em que me proponho a delinear a natureza da utopia observada nas narrativas elencadas e, por isso, serão cotejados mais atentamente no prosseguimento do texto.

Ainda nesse sentido, convém apontar que Fátima Vieira considera as contribuições do pensamento de Mannheim, Marcuse e Bloch em seu artigo “The concept of utopia” (2010) e Tally Jr. parte, segundo ele, das reflexões de Marcuse e Jameson para escrever a sua pesquisa. Quero dizer, apesar das décadas que os separam, não estão distantes na prática tampouco na teoria, pois espíritos em incongruência com o estado de realidade (MANNHEIM, 1976), que resistem à organização repressora do momento presente (MARCUSE, 1967) quando empenham a imaginação projectiva (BLOCH, v. I, 2005), emergem de “sociedades em situação de crise e confusão, dúvida e incerteza: da Grécia de Platão ao mundo contemporâneo” (SZACHI, 1972, p. 13) a fim de orientar o indivíduo para a sua emancipação a partir “de uma expressiva função catalítica”¹⁸ (VIEIRA, 2010, p. 23), principalmente na “era da globalização, [que] parece não admitir espaços alternativos”¹⁹ (TALLY JR., 2013, p. 100).

Diante do exposto, reafirmo a seguinte inquietação: estaria mesmo a literatura brasileira contemporânea contaminada pelo *zeitgeist* da crise das ideologias, do fim das metanarrativas, enfim, de um mundo pós-utópico? Quero dizer: a despeito do que aponta a maioria das pesquisas²⁰, já não estaria entre nós, ainda que a partir nuances outras, a reinvenção da utopia na pós-modernidade reivindicada por Jameson em *A Política da Utopia* (2006)? Não estaríamos passando despercebidos por resistências expectantes que intentam contra a obscuridade dos momentos de instabilidade social e rompem, como uma flor que não se nota, o rígido asfalto estabelecido na pós-modernidade?

Assim, voltei-me para o século XXI, século da “presentificação, manifestação

¹⁸ Original: “performs an expressive catalytic function” (VIEIRA, 2010, p. 23).

¹⁹ Original: “in the age of globalization would seem to admit no alternative spaces” (TALLY JR., 2013, p. 100).

²⁰ Para compreender melhor a apreciação do tema entre a comunidade científica, consultei o Banco de Teses e Dissertações da CAPES e a BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) preenchendo o campo de buscas com os seguintes termos: “utopia e literatura brasileira contemporânea”. A busca no banco da CAPES indicou um resultado expressivo (certamente porque não é possível buscar por palavras-chaves, resumo ou título), entretanto, com exceção do meu trabalho de mestrado, apenas os dois primeiros resultados voltam-se para o tema em questão, e são: *O amor pós-utópico na coleção Amores Expressos: afetividade e ética na literatura brasileira contemporânea* (Tese, 2015), de Catharina Epprecht Pereira de Souza; *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea* (Tese, 2006), de Rejane Cristina Rocha. Ainda nesse sentido, é importante esclarecer que nenhum deles parte de uma leitura afirmativa com relação à presença da utopia. Na BDTD e com os mesmos termos de busca, encontrei, além do meu trabalho de mestrado, uma dissertação: *Autópsia de um passado: uma leitura de Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, escrita por Homero José Vizeu Araújo em 2010. O trabalho, apesar do título, volta-se para a utopia nas produções brasileiras de 50 e 60, marcadas pelo romantismo revolucionário.

explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p. 26-7) e para três romances publicados entre os anos de 2009 e 2014, a dizer: *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos*, de Ana Paula Maia (2009), *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll (2012) e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende (2014) a fim de perseguir a presença, compreender a construção e, principalmente, delinear a natureza da utopia em questão.

Um apêndice para esclarecimentos estruturais de primeira importância: por que romances? E por que os romances escolhidos? Agarrei-me a algumas premissas enquanto compunha o corpus desta pesquisa. Em primeiro lugar, escolhi obras que fossem não apenas consideradas parte expressiva da literatura contemporânea, mas que tivessem sido escritas por contemporâneos, por sujeitos que mantêm “fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Por conseguinte, o gênero. A escolha de lidar com o romance não se relaciona com uma preferência pessoal fomentada pela tradição canônica, mas com a pretensão de problematizar as reflexões aqui expostas a partir do mesmo objeto de observação. Explico: ao considerar o esmaecimento do traço utópico na literatura brasileira contemporânea, a maioria dos pesquisadores citados no início desta seção consideram a ficção e, principalmente, o romance como objeto analítico. Além disso, o fato de se tratar de um texto de maior fôlego favorece a compreensão da construção da utopia, já que, vale lembrar, a contribuição desta tese é não apenas descortinar a presença da utopia, mas, sobretudo, compreender a sua natureza.

Por fim, a escolha dos romances: além de reputar a representação das obras e da produção dos autores para a crítica, procurei elencar textos e nomes que fossem comumente associados aos traços que, de acordo com as pesquisas mencionadas, fossem nocivos para o surgimento da utopia. João Gilberto Noll, por exemplo, é observado como aquele que “dramatiza exemplarmente a tensão existente (e fundadora) no pós-modernismo” (LOPES JÚNIOR, 1991), com quem “a subjetividade caminha para a neutralização e destruição” e onde, em uma espécie “de microrrealismo, o personagem narrador permanece colado a percepções e sensações, assediado pelo acaso” (VILLAÇA, 1996, p. 105). Enquanto Maria Fernanda Garberó pontua, em texto publicado na *Revista Cult*, que os personagens de Ana Paula Maia “nunca seriam os queridinhos da sessão da tarde: eles são sujos, brutos, invisíveis. Seus trabalhos existem para manter a ordem do que está na superfície” (GARBERÓ, 2018).

Frente aos romances selecionados, é possível observar, ainda que a partir de

movimentos singulares, a constituição de uma subjetividade²¹ que, em incongruência com a realidade vigente, resiste a um cenário opressor e inclina-se ao porvir – que nem sempre se relaciona com um futuro longínquo, pretendendo apenas a superação “do meramente imediato” (BLOCH, 2005, v. I, p. 26).

No romance *Quarenta dias*, por exemplo, de Maria Valéria Rezende, Alice, narradora e protagonista, se muda, a contragosto, para Porto Alegre a pedido da filha, que está grávida: “agora o que me restava era reduzir-me a avó” (REZENDE, 2014, p. 26). Era professora aposentada em João Pessoa e, entre gaúchos e chimarrões, perde o seu Norte – tanto a Paraíba quanto o rumo. Na falta de caminhos e possibilidades futuras pessoais, empreende uma peregrinação em busca do filho de Socorro, uma conhecida de João Pessoa, e se embrenha por bairros hostis, como quem resiste, foge do seu Sul e procura, novamente, pelo seu Norte: a possibilidade de um amanhã. O interessante é que Socorro (que acaba sendo socorro também para Alice) e o rapaz, Cícero Araújo (que parece ser apenas pretexto para a caminhada) convocam a protagonista para um mundo distinto durante quarenta dias, o que, além de remeter a Alice de Lewis Carroll, aproxima-se da ideia de “*novum*” arquitetada por Bloch:

Com uma urgência de voltar logo para escapar da tentação de continuar em frente, pela rua, qualquer rua, retornar à maluquice dos meus quarenta dias de vagabundagem, ir de novo à procura de Cícero Araújo, de um Cícero Araújo, do Arturo, da Lola, do Seo Galo, do Giggio, da Catarina, da família do morto, de um qualquer (REZENDE, 2014, p. 46).

Movimento semelhante pode ser observado também em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), de Ana Paula Maia, onde dois abatedores de porcos nos mostram que muito pouco separam os homens dos animais. Edgar Wilson e Gerson sentem pouco, sabem pouco, têm muito pouco, matam por pouco, trabalham por pouco, mas esperam. Esperam por recompensas, pelo final de semana, pelas rinhas de cachorro, por um casamento “bonito assim como essas músicas de Sérgio Reis” (MAIA, 2009, p. 39) e por dias melhores, principalmente “quando o sol fica da cor do desespero” (MAIA, 2009, p. 42), já que, como afirma Bloch, é justamente quando o ser humano se encontra “em maus lençóis, [que] a sua existência [...] será perpassada por sonhos [...] de uma vida melhor que a que lhe coube até aquele momento”

²¹ Relembrando a distinção entre as utopias políticas totalitárias e as utopias libertárias da arte proposta por Leyla Perrone-Moisés, é válido esclarecer que, muito embora Mannheim, Marcuse e Bloch tenham como pretensão mudanças estruturais no seio da sociedade, persiste a ideia de que a utopia tem de ser elaborada por uma subjetividade, ou melhor, por uma consciência que opta por abandonar as necessidades promovidas pela sociedade industrial avançada para rumar na contramão da reificação e alcançar a liberdade. Quero dizer: aqui, em sentido macro ou micro, a utopia inclina-se para a libertação.

(BLOCH, 2005, v. I, p. 15):

Exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs. Que carrega algumas cicatrizes pelos braços, pescoço e peito. [...] Porém a marca da violência e resistência à morte de outros animais nunca tiraram o brilho de seus olhos quando contempla o céu amplo. Dia ou noite, ele passa boa parte do seu tempo olhando para cima. Quem sabe espera que alguma coisa aconteça no céu ou com o céu... (MAIA, 2009, p. 70).

Diante do que foi exposto, é possível entrever, mesmo que a partir das breves leituras elencadas acima, a presença da utopia delineada por Mannheim, Marcuse e Bloch nos romances elegidos para a presente reflexão, já que o mesmo realismo que, para Beatriz Jaguaribe, “exerce o ‘controle do imaginário’ por meio da codificação objetiva da realidade”, impede “a imaginação individual e coletiva” (JAGUARIBE, 2007, p. 112) e lança mão de temas como abandono, solidão, coletivo fragmentado, indivíduo errante e submundo, indica também que “alguma coisa a mais é preciso e todos estão à procura” (NOLL, 2000)

Cada romance, é claro, guarda as suas particularidades com relação à utopia. Quer dizer, o desajuste não é o mesmo, o confronto não se realiza da mesma forma e o sentimento expectante não aponta para a mesma direção nas três narrativas, mas não me parece precipitado afirmar que existe um empenho para transpor utopicamente as barreiras da realidade em todas elas. Desde a incansável peregrinação empreendida por Alice pelas entranhas de Porto Alegre para a redescoberta de sua identidade quando estrangeira até a via crúcis do professor que cruza o continente e carrega seu aluno desfalecido nas costas em busca de sua redenção – estabelecer o encontro com o outro – em *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll.

Assim e à luz do que foi exposto até aqui, debruço-me sobre a literatura contemporânea brasileira, esse “campo acidentado, extenso na direção de perguntas, muito mais do que respostas” (PELLEGRINI, 2008, p. 11), com a pretensão de (1) descortinar a presença da utopia na literatura brasileira contemporânea e (2) compreender a natureza dessa utopia que não apenas não é esmaecida pelas representações do presente e da realidade, como depende delas para emergir.

Para tanto, o trabalho foi dividido através das seguintes seções: “Primeiras palavras”, onde exponho o meu percurso no enalço da utopia; “No princípio, todo o verso” (ou a presente seção), momento em que me detenho sobre todos os esclarecimentos necessários para a plena compreensão da análise, desde os aportes teóricos à composição do corpus; “Dos pontos luminosos à constelação, espaço dedicado à apresentação e explicação do método de análise empregado; “Constelação Crux: *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende”, seção composta pela análise do romance de Maria Valéria Rezende; “Constelação Canes Venatici: *Entre rinhas*

de cachorros e porcos abatidos, de Ana Paula Maia”, capítulo que contém a leitura da novela de Ana Paula Maia à luz da utopia;” Constelação Gemini: *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll”, momento em que reflito sobre a utopia construída no romance nolliano; “As duas faces de Jano da natureza utópica”, ponto que dedico à observação da dimensão positiva e dimensão negativa em tensão na natureza da utopia; e, por fim, as “Últimas palavras”.

DOS PONTOS LUMINOSOS À CONSTELAÇÃO

*Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.*

(Manuel Bandeira, *Lira dos Cinquent'anos*,
1944)

Apesar do título, dedico-me, nesta seção, a questões metodológicas.

Temendo reduzir as obras escolhidas a uma análise generalizante, que respondesse a categorizações rígidas, voltei-me para o que propõe Haroldo de Campos quando pensa em história constelar, a fim de instrumentalizar um olhar analítico oportuno frente aos romances. Quando advoga pela presença do Barroco na história literária de Antonio Candido²², Campos defende um olhar não linear e não conclusivo para uma história que, como observa Walter Benjamin, “é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas antes um tempo carregado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1985, p. 229), de pontos luminosos que se relacionam de modo múltiplo e transgressor, como uma constelação. O poeta propõe, então, uma revisão histórica a partir de um olhar constelar, que pretende não o essencialismo, mas um jogo de perguntas e respostas, um questionar da diacronia pela sincronia.

Como pontuei anteriormente, cada um dos romances escolhidos estabelece uma relação muito particular com a construção utópica. Representantes de uma literatura que se apresenta e se quer rizomática, expandindo-se sem demonstrar filiações ou tendências, não se enquadram em análises generalizantes, como aquelas que indicaram o esmaecimento da utopia na literatura brasileira contemporânea. Então, considerar um olhar que prefere “manter as diferenças das obras enquanto diferenças [...] e pôr em relevo a descontinuidade” (CAMPOS, 2011, p. 65) me pareceu providencial para lançar luz às linhas, rupturas e trajetos de cada obra.

Para isso, leio cada obra como quem observa, ou melhor, como quem traça uma constelação única. Trafego pelos textos identificando componentes utópicos (ou pontos luminosos) que comparecem e se relacionam de maneiras distintas em cada uma das obras, além de deixar de lado um olhar analítico comum no que tange à utopia. Pretendo, dessa forma, que a relação (ou não relação) estabelecida entre os pontos luminosos observados nos romances desvele uma constelação de desenho desconhecido, como o amanhã de quem espera.

Considero como pontos luminosos as condições estruturantes levantadas por Mannheim, Marcuse e Bloch para a utopia, como o espírito incongruente, a resistência e a imaginação, e elenco essas categorizações para observar de que forma cada texto se relaciona

²² *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Mattos.*

com elas.

Mannheim, por exemplo, além do espírito incongruente, menciona as seguintes condições para a construção da utopia: imaginação orientada para elementos que não existem na prática, a realidade desajustada, o conflito entre o utópico e aqueles que enxergam a impossibilidade de transcendência (postura revolucionária utópica em conflito com a resignação ideológica) e o mais importante: a transcendência da situação imposta. Marcuse, por sua vez, elenca a consciência opositora diante da reificação presente na sociedade industrial, a imaginação de possibilidades para a negação histórico-social e a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade, onde se dá a verdadeira e efetiva felicidade. Por fim, quem mais pontuou traços estruturais para a utopia: Ernst Bloch. O filósofo alemão distribuiu nos três tomos dedicados ao *Princípio Esperança* um número expressivo de conceitos alicerçantes. Além do sonho diurno, último feito da imaginação projectiva, que Bloch define como “a realização fabulante e antecipadora” de um cenário melhor, o filósofo considera a construção da utopia a partir dos seguintes conceitos: o urgente, o apetite, os afetos expectantes (angústia, medo, pavor, desespero, esperança e confiança) a expectativa ativa e as categorias de *front, novum e ultimum*.

Ainda nesse sentido, dedico-me, brevemente, à explicação de alguns conceitos blochianos para a elaboração da energia utópica citados acima – mas não explanados na seção anterior – e essenciais para a compreensão das análises.

O primeiro alicerce para a fundação da utopia observado por Bloch é a urgência ou “o que sucede como urgente”. Para ele, trata-se da sede latente, “de uma agitação dentro de nós quando se diz que o ser humano não vive para viver, mas ‘porque’ vive” (BLOCH, 2005, v. I, p. 49). Inerente à natureza humana, pois todo ser lida com essa agitação, a urgência é vaga, indefinida e latente, mas quer se expandir, quer sair de si mesmo para lidar com o vazio, para tornar-se ávida e almejanter. É, pois, a agitação anterior à ação, o interior que procura e elabora o que precisa vir à tona: o anseio (almejar dirigido a um objeto) e/ou a avidez (almejar irrequieto, errante e, por isso, insaciável).

Não distante do que define como almejar, anseio e avidez, Bloch volta-se para o que chama, a partir de uma perspectiva mais ampla, de apetite – a pulsão básica mais sólida – e desejo. Para ele, o mero apetite e a sua pulsão dirigem-se, primeiramente, para o que está ao seu alcance, “mas o desejar imaginativo contido neles ambiciona mais. Assim, ele se mantém insatisfeito, isto é, nada do que existe lhe basta de fato” (BLOCH, 2005, v. I, p. 51):

O ser humano consciente é o animal mais difícil de saciar: é ele o animal que, para a satisfação de seus desejos, não vai direto ao ponto. Se lhe falta o

necessário à vida, ele sente essa carência como nenhum outro ser: visões da fome emergem. Se ele tem o necessário, com o desfrute emergem novos apetites, que molestam de outra maneira e não menos do que antes o fazia a pura carência (BLOCH, 2005, v. I, p. 53).

Posterior à emergência, o apetite, pulsão primeira de autopreservação na medida em que pretende nos proporcionar condições mais cômodas, desdobra-se com sua fome e amplia-se, transformando-se em desejar (apetite que imagina a forma do que te apetece). Com a imaginação, a apetite torna-se se desejo. Para Bloch, o ato de desejar é amplo, indeciso e os desejos nada fazem, mas dão forma ao que deveria ser feito e mantêm-se, sempre, insaciáveis.

Prosseguindo com a elaboração utópica proposta pelo filósofo, chegamos aos sentimentos expectantes, que, como já mencionei anteriormente, podem ser negativos ou positivos: esperança, desespero, medo e confiança. De acordo com Bloch, o *appetitus* e seu desejo irrompem frontalmente nos afetos expectantes – até mesmo nos negativos e, por isso, passivos – e, quando irrompem na esperança, “afeto contrário à angústia e ao medo”, ela toma como referência “o horizonte mais amplo e mais claro” (BLOCH, 2005, v. I, p. 77) e torna-se expectativa ativa:

O não ao ruim existente e o sim ao melhor em suspensão são acolhidos pelos carentes no interesse revolucionário. Em todo caso, é com a fome que esse interesse tem início, a fome se transforma, como fome instruída, numa força explosiva contra o cárcere da privação. Portanto, o si mesmo não só procura se preservar: ele se torna explosivo, autopreservação se torna auto-expansão. [...] Como um sonho brilhante, que impulsiona decisivamente para a frente (BLOCH, 2005, v. I, p. 78).

O apetite, com a imaginação, torna-se desejo. E o desejo, com a esperança, torna-se expectativa ativa. Neste momento, então, os desejos deixam de nada fazer, deixam de movimentar-se de modo errante para converterem-se em auto expansão: insistência para a frente, rumo ao novo. É, inclusive, após a compreensão do movimento da expectativa ativa que Bloch propõe, enfim, o sonho diurno: o sonho disperso, que não sabe se abster nem se saciar, que vai do ponto de partida (o desejo) até o lugar da realização:

Os sonhos despertos, na medida em que contêm um futuro autêntico, rumam para esse ainda-não-consciente, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que não foi plenificado. [...] Pois somente na descoberta do ainda-não-consciente, a expectativa, sobretudo a positiva, obtém a sua dignidade: a dignidade de uma função utópica, tanto no afeto quando na imaginação e na ideia (BLOCH, 2005, v. I, p. 114).

Ainda nesse sentido, vale esclarecer que, a despeito da abstração que geralmente consideramos quando julgamos palavra “sonho”, Bloch aponta para o movimento, para o ainda

não consciente presente no sonho diurno. Quero dizer: não há inércia ou resignação ao empenhar a consciência antecipadora (o sonho diurno), há, ao contrário, movimento para o conteúdo-alvo, para a resolução da sensação de falta que a humanidade experimenta no mundo real: “Seu pressuposto é caminhar firme, uma vontade que não se deixa preterir por nada já existente: esta firmeza é seu privilégio” (BLOCH, 2005, v. I, p. 146). Não à toa, Fernando Birri e Eduardo Galeano afirmam que a função da utopia é justamente fazer com que não deixemos de caminhar (BIRRI apud GALEANO, 2001, p. 230).

Por fim e para concluir a observação pretendida, considero brevemente as categorias *front*, *novum* e *ultimum* elencadas pelo filósofo no momento em que o último reflete sobre a utopia como possibilidade real ou como contragolpe na existência imperfeita.

Para Bloch, o otimismo militante, aquele que abandona a imobilidade, dirige-se, considerando o processo da história, para o *front*, o trecho mais avançado (não necessariamente distante, mas que se pode vislumbrar) e utopicamente aberto. *O front*, então, apresenta-se como um trecho aberto que, prenhe de promessas, pode romper com a repetição do processo e colocar não o futuro como fatalidade sobre o ser humano, mas o ser humano sobre o futuro com tudo o que é seu. A insistência e a caminhada em direção ao *front* são, entretanto, provocadas por uma segunda categoria: o *novum*. Bloch reputa a facilidade com que nos deixamos interromper pelo inesperado, apesar do desagrado em ser incomodado, e salienta a função do novo que nos força a sair do habitual, nos estimula e contrapõe-se ao vazio “em relação ao até agora” (BLOCH, 2005, v. I, p. 47). O *novum* – ou essa oposição à repetição – é o que quebra o círculo que se completaria em si mesmo e nos desperta para algo que está além do processo: a possibilidade. Assim, “o reino da liberdade não assume a forma de retorno, mas do êxodo – ainda que para a terra sempre almejada, prometida pelo processo” (BLOCH, 2005, v. I, p. 203). Por fim, a categoria *ultimum*. De acordo com Bloch, trata-se do momento em que há um salto radical para fora do vivido até então, momento que resultará na cessação da novidade, instante em que o novo se eleva até a sua repetição última e mais elevada. Não significa, entretanto, a realização final, já que o céu não é estático nem as imagens são plenificadas, mas a aparição do que está latente na consciência antecipatória.

Frente à exposição bastante simplificada²³ da construção utópica para Bloch e das

²³ Para apresentar a fundação da utopia enquanto conceito para Bloch, lido apenas, neste momento, com a primeira e a segunda parte da obra do filósofo, a dizer: relato (I) e fundamentação (II). Entretanto, a obra é dividida em três tomos e cinco partes. Além do relato e da fundamentação, Bloch escreveu a transição (III), onde explora imagens do desejo e imagens desiderativas presente em vitrines, em anúncios comerciais, na dança, no teatro e no cinema; a construção (IV); momento em que se volta para os projetos utópicos propriamente ditos, desde as utopias médicas às utopias literárias e filosóficas; e a identidade (V), parte dedicada a uma tentativa de conclusão com análises sobre a imaginação poética que projeta a ultrapassagem de todos os limites humanos (com *Ulisses*, *Dom Quixote*

proposições de Marcuse e Mannheim, concilio categorias semelhantes no pensamento dos três filósofos reputados – como a imaginação e a resistência – e estabeleço como pontos luminosos para a composição das análises os seguintes conceitos: (1) a realidade desajustada; (2) espírito em incongruência com a ordem vigente (3) conflito entre mentalidade utópica e reificação social; (4) resistência ou consciência opositora; (5) o urgente; (6) o apetite; (7) a caminhada; (8) a imaginação ou o sonho diurno; (9) o *front*; (10) o *novum*; e (11) a transcendência da situação imposta ou o *ultimum*.

A despeito da enumeração, os conceitos expostos serão articulados às análises não como respostas a uma cartilha rígida ou como um *continuum* que se dirige a um fim determinado, mas como pontos que iluminam aspectos fundadores da utopia em cada um dos romances escolhidos. Pretendo um olhar constelar na medida em que lanço os onze pontos nomeados sem esperar uma construção sequencial que acabe na utopia como um fim em si mesma. Ao contrário: intento cotejar a dinâmica de cada texto a fim de permitir relações não lineares entre os pontos e as narrativas e, principalmente, entre os próprios pontos, até porque a utopia não se dá apenas quando alcança o *ultimum* (aparição do que está latente nos sonhos diurnos), mas sobretudo quando representa um caminho (e qualquer caminho, já que se trata de um produto da consciência) para transcender a realidade dada.

Dessa forma e levando em consideração que a utopia emerge, essencialmente, da relação desajustada com a realidade vigente, é fundamental entender que cada romance se aproxima da utopia de uma forma particular, e essa forma está intimamente ligada à elaboração e à organização dos pontos luminosos quando articulados ao texto. Por isso, persigo as onze categorias citadas (sem esperar, no entanto, que todas compareçam ou ainda que compareçam com a mesma representatividade) como signos de uma utopia que se dá a partir da transgressão e ruptura com a sua acepção comum e também com a ideia de que emerge de maneira rígida e de que se constitui de natureza estática.

Assim, analisarei os romances à luz dos pontos elencados, ou melhor, à luz das estrelas altas e frias que só luziam “para dar uma esperança mais triste ao fim do meu dia” (BANDEIRA, 1993, p. 174) e, considerando as relações e não relações entre elas estabelecidas, perseguirei os seus caminhos e descaminhos a fim de vislumbrar uma constelação – desde a antiguidade, símbolo significativo para o imaginário de quem procura transpor as barreiras da realidade imposta.

Diante do exposto, vale também ressaltar que o método, além de possibilitar análises

etc.) e as utopias construídas frente à morte, considerando, então, a religião e a natureza.

independentes e conceituações de natureza não estática (já que são construídas a partir da relação transgressora entre pontos luminosos), contém ainda um aspecto simbólico interessante. Explico: estrelas e constelações fundem-se ao imaginário da humanidade desde a antiguidade.

A estrela, por exemplo, é símbolo do republicanismo, do socialismo, do comunismo e da resistência judaica; foi responsável por revelar o nascimento de Jesus aos três reis magos e, posteriormente, por guia-los até Belém; segundo a tradição popular, quando cadente (na verdade, fragmentos de rochas em deslocamento) pode realizar desejos; e o mais importante: assim como a utopia, que precisa da realidade em desajuste para ser empenhada, só enxergamos a sua natureza (a luz) no escuro.

As constelações são, também, objeto de fascínio e observação desde a Pré-História, quando os homens usavam linhas imaginárias para ligar as estrelas e projetar representações de animais, criaturas mitológicas, deuses ou objetos. Então e apesar de os astrônomos reconhecerem e nomearem esses agrupamentos oficialmente, as constelações relacionam-se com a história de cada povo e são observadas a partir de diferentes símbolos e mitos²⁴, como se contivessem os enigmas do universo. Além disso, o ato de elevar os olhos ao céu à procura de constelações foi decisivo também para compreender o desenrolar das estações e estabelecer rotas durante as navegações e explorações em terra.

Ante o exposto, posiciono-me sob o céu escuro da literatura brasileira contemporânea e, malgrado a sua sombra, procurarei me concentrar nos pontos luminosos que se revelam em cada romance. Empenharei um olhar dinâmico para a fundação de uma constelação-conceito de natureza maleável e me deixarei guiar pelas conjunções estelares traçadas a fim mostrar que, ao contrário do que afirma a maioria dos críticos brasileiros, são as noites que nos desvelam as estrelas, ou melhor, a utopia.

²⁴ A constelação de Órion (uma das mais proeminentes da esfera celeste), por exemplo, é associada à figura de um caçador ou guerreiro por muitas civilizações antigas. Os sumérios, entretanto, consideram como Órion a constelação “Sibzianna”, representada por um Deus pastor, rodeado por outras estrelas – o seu rebanho. Enquanto os mesopotâmicos a conheciam como Uru-anna (luz dos céus) que peleava com Gut-anna (touro dos céus, hoje constelação de Touro) e os egípcios imaginavam que se tratava de Osíris em sua barcaça.

I. CONSTELAÇÃO CRUX²⁵: *QUARENTA DIAS*, DE MARIA VALÉRIA DE REZENDE

*Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!"*
(Mário Quintana, poema "Das Utopias")

MEIO DO CÉU

Maria Valéria Rezende nasceu na cidade de Santos, em 1942. Com formação em Letras e Sociologia, é educadora popular desde a década de sessenta, faz parte da Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho, e passou a escrever ficções e não ficções aos 59 anos, em 2001, quando lançou o romance *Vasto Mundo*. Hoje, a autora vive na Paraíba, em João Pessoa, organiza o Mulherio das Letras (movimento de autoras para igualdade e visibilidade no mercado editorial) e conta com um número expressivo de publicações: cinco romances (*O Voo da Guará Vermelha*, 2005; *Quarenta Dias*, 2014; *Vasto Mundo*, 2001; *Outros cantos*, 2016; e *Carta à Rainha Louca*, 2019), três reuniões de contos e crônicas (*Modo de Apanhar Pássaros à Mão*, 2006; *A face serena*, 2017; e *Histórias nada sérias*, 2017) e dez histórias voltadas ao público infantil. Vale ainda dizer que a maioria das obras venceram ou foram finalistas de premiações importantes. *Quarenta Dias* e *Outros cantos*, por exemplo, são vencedoras dos prêmios Jabutis nos anos de 2015 e 2016, respectivamente.

Lembrada por produzir uma literatura leve, profunda e inventiva, Maria Valéria de Rezende costuma voltar-se para situações e indivíduos para os quais ninguém olha. A escritora²⁶ afirma sentir-se completamente comprometida com esses sujeitos, justamente por ter tantas vezes presenciado o descaso em suas missões como alfabetizadora social. O que faz com que Maria Valéria não acredite que tenha um estilo de escrita, mas um estilo de personagens: os menores, os invisíveis. Nesse sentido, Joselia Aguiar, por exemplo, comenta em uma resenha publicada no Suplemento Pernambuco que “Maria Valéria é uma autora que exercitou, e ainda

²⁵ Também conhecida como Cruzeiro do Sul, é uma constelação localizada no céu meridional em uma porção brilhante da Via Láctea. É uma das constelações mais facilmente reconhecíveis e a sua estrela mais brilhante, a Acrux, representa o estado de São Paulo na bandeira do Brasil. O asterismo em formato de cruz é evidente (por isso, a denominação latina) e, apesar de ser uma das menores constelações, é de extrema importância para o povo do hemisfério sul, principalmente quando pensamos nas navegações (EDITORIAL CONCEITOS, 2018). Sobre a aproximação com o romance de Maria Valéria de Rezende, adianto dois motivos: a cruz como símbolo da via sacra empreendida pela narradora durante quarenta dias e ainda a possibilidade de orientação que a constelação representa para quem, do Sul, eleva os olhos ao céu.

²⁶ Considerações presentes na entrevista concedida ao canal “Bondelê, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=So3bwRWIA&feature=emb_title. Acesso em 02 de out. 2020.

exercita, a escuta por vocação e força do ofício, e nessa pesquisa de vozes que se constituiu quase involuntariamente consegue configurar com acuidade suas protagonistas” (AGUIAR, 2019). Enquanto que a própria autora, na mesma direção, afirma:

Todos os meus livros falam dos excluídos, porque só posso falar do que conheço. É um tema que quase desapareceu na literatura brasileira. Talvez seja consequência da concentração geográfica de escritores publicados e divulgados. No Brasil sempre foi assim: o sujeito que queria ser escritor tinha que se mudar para Rio ou São Paulo. É claro que isso cria distorções. Se eu escrevo sobre uma educadora no sertão nordestino, sou tachada de regionalista. Mas quem escreve literatura de alcova e bar ambientada em um bairro de classe média de São Paulo não é chamado de bairrista. É considerado autor de ‘literatura urbana universal’ (REZENDE apud FREITAS, 2016).

Rejeitando rótulos estilísticos, Rezende concentra-se, então, em representações do que leu, viu e ouviu em histórias, pesquisas e andanças missionárias: os desgarrados (principalmente, as desgarradas). Comparecem à sua pena a vida das mulheres “sobrantes”, aquelas sem dote para o casamento no período colonial (*Carta à rainha louca*, 2019); prostitutas e pedreiros analfabetos (*O voo da guará vermelha*, 2005); trajetórias de homens e mulheres de um vilarejo no sertão nordestino (*Vasto Mundo*, 2001); e a jornada de uma idosa que atravessa o país porque foi obrigada a deixar casa e amigos para ajudar a cuidar do futuro neto (*Quarenta Dias*, 2014).

Interessa-me, neste momento, a última protagonista citada: Alice, de *Quarenta Dias*.

Alice é uma professora de francês aposentada ainda em ofício que vive em João Pessoa, na Paraíba. Dispõe de um apartamento confortável, embora bastante simples, na praia do Cabo Branco e é mãe de apenas uma filha, a Norinha, professora universitária em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Através das muitas retrospectivas feitas pela memória da narradora, entendemos que a protagonista teve um passado difícil: o marido fora tomado delas pela ditadura militar e Alice teve de criar a filha sozinha. No presente, entretanto, vive tranquila com a caminhada que construíra e conhecera: lê, ouve discos, passeia perto do mar e recebe os amigos, o que ela define como “uma vida tão boinha” (REZENDE, 2014, p. 8)²⁷.

No entanto, toda a existência que conhecia na cidade onde havia se tornado professora, feito amigos e criado a sua filha foi interrompida e destituída pelos planos de Norinha com relação a ela e à família que decidira construir: a filha única, apesar de ter deliberado pela maternidade, não pretendia deixar o seu trabalho na universidade e, por isso, presumiu que era

²⁷ No decorrer desta seção e por consequência do elevado número de citações, sempre que me referir ao romance analisado (publicado em 2014), referenciarei o excerto apenas com o número da página.

papel da mãe, já que não tinha irmãos, ajudá-la a conciliar os papéis. Temos, então, a trama de um idoso desgarrado de sua existência.

Através da narração em primeira pessoa, assistimos desde à resistência inicial de Alice até a sofrida concessão, causada, principalmente, por um conchavo que a filha travou com os familiares, que apontavam, reiteradamente, que era obrigação de Alice ajudar a única filha: “Aquela cansera foi me amolecendo, dia a dia, me dando uma desistência [...] Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência” (p. 34).

Decisão tomada, a protagonista acompanhou o desmanche completo empreendido pela prima: móveis e itens pessoais sendo etiquetados e vendidos em um bazar de garagem, “desmontavam minha cabeça, minha casa, minha vida” (p. 37), enquanto a filha montava um apartamento “num bairro muito bom” (p. 37) com tudo novo. Da vida vendida, Alice cismou com um caderno de trezentas folhas amareladas e capa da Barbie. Agarrou-se a ele feito uma boia e embarcou para o sul, não sem observar o controle da sua vida “escapando feito água usada pelo ralo” (p. 9).

Assim, atravessou o país. Deixou o seu Norte e, ao conhecer o novo apartamento “de um prédio qualquer daquela cidade nenhuma” (p. 40), Alice desejou ser a sua xará inglesa para tomar um xarope que a fizesse encolher e se encaixar na nova realidade: o ar gelado e o apartamento impessoal que mais parecia “um cenário emergente de novela de televisão” (p. 41).

Tudo lhe fazia pensar que experimentava empreitada semelhante àquela vivida pela personagem de Lewis Carroll, desde o seu apequenamento até o escorregar para o buraco de um novo mundo, no Sul, debaixo da sua terra:

Até um suposto enfeite, de louça, na forma de um peão de xadrez, branco, enorme, mais de trinta centímetros de altura, estava lá, servindo de apoio pra os livros. Cheguei a rir por dentro da ironia, lembrando-me das aventuras de minha xará, imaginando se aquilo era uma mensagem pra mim. Quem seria a Rainha desse jogo em que eu estava metida? (p. 41).

Apesar de quebras visuais no texto e da inserção de epígrafes, o romance de quase duzentas e cinquenta laudas não é estruturalmente dividido em capítulos. Há ainda uma predileção pelo discurso indireto livre, a ausência de pontos finais, principalmente em finais de seção, e a alternância entre eventos do passado e do presente na narração – quero dizer: a sucessão dos acontecimentos é apresentada a partir de uma lógica subjetiva. Nesse sentido, convém esclarecer que a narrativa se inicia em plena ação: já nas primeiras linhas, Alice explica que se apegou ao caderno da Barbie de forma irredutível enquanto toda a sua história ruía para a organização da “garage sale” (p. 7).

O caderno, que em João Pessoa era um objeto desgarrado e sem precedência entre tantos outros, tornou-se diário, escrito, conversa, jogo narrativo e metaficção. Alice torna-se personagem, autora e narradora de uma história que confia a Barbie, representante da ideologia do consumo que a narradora chama de *poor girl*, em um diálogo sem interlocução. Trata-se, na verdade, de um monólogo que Alice expõe ao leitor com a intenção de “não sufocar” (p. 17), entender o seu espaço nesse novo lugar e ruminar e revelar memórias:

Pronto! Contar a mim mesma, tim-tim por tim-tim, o que me anda acontecendo, desabafar com a boneca loira e o papel pautado, moucos e calados, incapazes de assustar-se, nem de dizer que estou doida, nem me mandar fazer psicoterapia ou sugerir um curso de dança de salão pra fazer amigos, uma oficina literária pra me ocupar, Aqui tem várias, excelentes!, Terra de escritores, e você sempre gostou de escrever, escreve tão direitinho (p. 14).

Além de procurar compreender a mágoa e o susto que lhe causou a notícia de que Norinha, apesar de ter requisitado a sua presença às pressas em Porto Alegre, iria passar alguns meses fora do país para concluir uma pesquisa, Alice dedicava ao caderno e a Barbie, a quem sempre se dirigia a partir de algum termo em inglês, suas sensações estrangeiras em uma cidade que parecia ser apenas “uma claridade vaga salpicada de pontos de luz esparsos” (p. 60) e os registros da peregrinação errante que empreendera por quarenta dias após um telefonema de Elizete, a prima que deixara em João Pessoa. A última telefonou dizendo que Socorro, uma conhecida que revende Avon perto de onde Alice vivia, perdeu um filho em Porto Alegre. Segundo Elizete, ele havia se mudado para o Sul com uma construtora e dava notícias à mãe toda semana, até que deixou de ligar e “agora Socorro está desesperada” (p. 92). Sabia-se apenas o nome e o bairro onde vivera: Cícero Araújo e Vila Maria Degolada.

Difícil saber a quem o socorro se prestava, se à mãe paraibana ou a Alice, que vivia tão perdida quanto o filho da conhecida no tabuleiro de xadrez que Norinha havia mobiliado. O pedido bastou e Alice, a professora conhecida como Poli em João Pessoa (referência possível à obra de Eleanor H. Porter, que narra a saga de uma menina desafortunada que precisa se adaptar a uma nova realidade com resiliência), escorrega, como a rebelde Alice de Lewis Carrol, para dentro da cidade e de si mesma. Com a roupa do corpo e sem rumo, deixa o apartamento e, sem saber como voltar, se lança à metrópole hostil como Macabéa por quarenta dias e toma Cícero Araújo como cruz, sem saber, no entanto, se estava, de fato, à sua procura.

Acompanhamos os seus quarenta dias no deserto porto-alegrense a medida em que eles são narrados à boneca Barbie. Enquanto fareja os supostos trajetos de Cícero Araújo e mergulha fundo nessa “nova Alice arisca e áspera”, a narradora traça um cenário claro da sociedade

brasileira atual, concentrando-se, principalmente, nos homens, mulheres e crianças que vivem das sobras, esquecidos e desgarrados do sistema industrial avançado e globalizado. Explora “livremente toda as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igreja, terreiro de candomblés” (p. 235). O Brasil é vasculhado por dentro, a partir do lado subterrâneo de seu corpo social dinâmico: a degradação social, as consequências da mercantilização, a vida precária quando massacrada pelo trabalho e, ainda, a generosidade humana.

Não é precipitado, portanto, ponderar que *Quarenta Dias* se aproxima do que chamamos de literatura contemporânea brasileira, já que articula traços como o esfacelamento do sujeito, narrador em trânsito²⁸, o cenário urbano, a solidão²⁹ e, principalmente, o novo realismo, que é configurado a partir de um caráter denunciativo com relação às mazelas sociais. Para Schøllhammer, muitos escritores demonstram:

A urgência em relacionar a literatura com os problemas sociais que assolaram a história recente do Brasil. Temas subjacentes de exclusão, desigualdade, miséria, crime e violência surgiram em foco ou como pano de fundo para as narrativas das últimas décadas e foram longamente discutidos pela crítica universitária em pesquisas que definiram o rumo de projetos anteriores sobre a permanência e a transformação da tradição realista da literatura brasileira. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 144-145)

Não é tarefa árdua, frente ao exposto, compreender o comprometimento da autora com os brasis que o Brasil esconde: com os territórios dos esquecidos e invisíveis, que não são pequenos tampouco insignificantes, mas que deixamos frequentemente de lado (em melhores termos: no subterrâneo) para viver, como a Barbie confidente, no silêncio das futilidades.

Surpreendentemente e apesar das aproximações apontadas, a obra de Maria Valéria Rezende, iniciada em 2001, não é mencionada de modo particular nos mapeamentos e leituras acerca da literatura brasileira contemporânea elencados para compor esta discussão, como *Contemporâneos* (2008), de Beatriz Resende; *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), de Karl Erik Schøllhammer; ou *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012), de Regina Dalcastagnè. No entanto, quando pensamos na academia, o movimento é contrário. Além da obra ter figurado em listas de vestibulares recentes (UFSC, 2017; UEL, 2018/2019; PUC-GO, 2017 a 2019; UNICENTRO 2020/2021), um número expressivo de teses

²⁸ Regina Dalcastagnè discute a tendência no artigo “Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea”, publicado em 2014.

²⁹ HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

e dissertações foram produzidas. Ao consultar o Banco de Teses e Dissertações da CAPES e a BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) com os termos “Quarenta Dias” e “Maria Valéria Rezende”, localizei os seguintes trabalhos: *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina*, de Daniela Schrickte Stoll (Dissertação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2017); *À moda da casa : a cozinha como espaço físico e simbólico em O arroz de Palma, Por que sou gorda, mamãe? e Quarenta dias*, de Betina Mariante Cardoso (Dissertação, Pontifícia Universidade Católica/RS, 2016); *Da margem para o centro da aula: leituras e discussões sobre a representação feminina em contos de Maria Valéria Rezende*, de Mariana Nunes Ribeiro Leal (Dissertação, Universidade Federal de Campina Grande, 2014); *O empoderamento feminino através do trabalho em Vasto mundo (2001) e Outros cantos (2016), de Maria Valéria Rezende*, de Gecielli Estefania Fritzen (Tese, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019); e *A representação feminina no romance Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende*, de Juliana Silveira Paiva (Dissertação, Universidade Estadual de Montes Claros, 2018).

Contudo, nenhum dos trabalhos encontrados analisou o romance de Maria Valéria Rezende à luz da utopia.

O NOVUM (10)

Como afirmei anteriormente, a narrativa de Maria Valéria Rezende inicia-se já em plena ação quando a narradora, após vender todos os seus pertences, encara a sala do apartamento em João Pessoa vazia: “fiquei eu, de pé, no meio da sala do apartamento vazio, sentindo-me também oca como se aspirador de pó, que Elizete brandia pela casa agora vaga, tivesse chupado o meio recheio pra fora e a querida prima fosse vender minhas tripas na garagem” (p. 8). O movimento e o esvaziamento do espaço físico e subjetivo são motivados, como relatado mais cedo, pela mudança de Alice para Porto Alegre.

A narradora afirma que não sabe se cedeu ou concedeu, mas o fato é que o convite-exigência feito pela filha lançou o inesperado diante dela, forçando a saída do habitual e rompendo com a ordem cíclica da “vida tão boinha” (p. 8) até aquele momento. Assim, não me apresso quando afirmo que a primeira³⁰ categoria estruturante quando pensamos na utopia (ou ponto luminoso) observada no texto de Rezende é o *novum*.

Para Bloch, *novum* é aquilo que, apesar do desconforto inicial (inerente a toda surpresa),

³⁰ É importante esclarecer que não seguirei os pontos discriminados a partir das suas classificações na sequência apresentada, mas considerando a ordenação imposta pela narrativa. A intenção é perseguir, do começo ao fim do texto, o que funda a energia utópica e o que a formula enquanto componente e conceito.

inaugura uma nova ordem:

Assim, saltávamos como crianças, e nem sempre de susto, assim que a campainha soava. Seu som rasga a sala silenciosa e oca, especialmente ao anoitecer. Talvez agora tenha chegado aquilo que obscuramente se tem em mente, aquilo que procuramos e que, por sua vez, procura a nós. [...] Traz um novo tempo (BLOCH, 2005, v. I p. 48).

É o *novum* que rompe a ordem anterior, arranca a narradora de sua terra pela raiz e faz com que ela atravesse o país. A partir dele, Alice, a professora Poli de João Pessoa, cai, tal qual sua xará inglesa, em um buraco que desvela subterrâneos como uma boneca matriosca: o subterrâneo do Brasil, de Porto Alegre, dos homens e mulheres invisíveis e o seu.

Em *Quarenta Dias*, no entanto, o *novum* não aparece como categoria que antecede o *ultimum*, momento em que é possível vislumbrar o que está latente na consciência antecipatória, mas como gatilho para o espírito em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre ou, como reflete Bloch nas linhas iniciais do primeiro tomo do *Princípio Esperança*, “estado de angústia” (BLOCH, 2005, v. I, p. 13). O *novum* quebra o círculo composto de círculos, mas não é recebido como frescor e possibilidade de recanto por Alice, é, ao contrário, encarado como surpresa e medo com relação ao desconhecido. É a categoria inaugurante. A partir dela, a narradora encara a nova cidade – “isto aqui não é João Pessoa, não, Porto Alegre é uma cidade enorme, moderna, metrópole, violenta...” (p. 14) –, o novo apartamento – “showroom de móveis modernos” (p. 23) –, o novo porteiro de nome italiano e os sentimentos:

E aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora e esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mija e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e vende e fala e sangra e se sonha e morre e ressuscita sem parar (p. 14).

A novidade, na medida em que inaugura o medo e a pequenez de Alice, faz emergir também uma vontade de se redescobrir grande ou ainda de descobrir uma nova Alice grande. Essa pretensão, aliás, está diretamente ligada ao ato de, no papel, expurgar as condutas da filha e do genro e elaborar ainda uma compreensão sobre os indivíduos invisíveis com quem conviveu durante quarenta dias nas ruas.

Ainda nesse sentido, vale dizer que a categoria *novum* faz-se também presente em um outro momento: a ligação de Elizete e o pedido de Socorro para que procure o seu filho, Cícero Araújo. O rapaz, como o coelho na história de Lewis Carroll, funciona como chamariz para a caminhada de Alice ou como, lembrando Bloch mais uma vez, impulsionador do sentimento

expectante. É por ele e a partir dele que Alice deixa o espaço que insistiam em chamar de sua casa e se lança à rua e a um novo mundo, pois, como pondera Bloch, “somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surge a real dimensão da esperança” (BLOCH, 2005, v. I p. 28).

A segunda novidade, ou melhor, o segundo momento em que o *novum* se dá no texto de Maria Valéria Rezende é recebido com alívio. Nas palavras de Alice, qualquer buraco seria melhor do que “estado de suspensão da minha vida num entremundo” (p. 102). Nessa direção e aproximando-se do que pensa Bloch ao afirmar que “o mundo está, antes, repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo” (BLOCH, 2005, v. I p. 28), a narradora confessa:

Um alívio esquisito, uma distração, eu quis ir, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi. Afinal, Barbie, isso quase podia ser um resumo de qualquer vida quando começa, sair por aí, a ganhar o mundo, à toa (p. 92).

Assim, enquanto a primeira aparição do *novum* se relaciona à emergência do sentimento de incongruência com a ordem vigente, a segunda aproxima-se da caminhada e da resistência. Enquanto a caminhada representa um “ato contra a angústia diante da vida” (BLOCH, 2005, v. I, p. 13), a resistência vincula-se à escrita purgativa, já que Alice, como Pandora, verte nas páginas amareladas da Barbie todos os seus males, menos a esperança, pois, lembrando Mannheim, enquanto houver algo de novo, enquanto a história não for uma repetição do passado, sobrevirá a utopia e, com ela, “a vontade de plasmar a história [...] e a capacidade de compreendê-la” (MANNHEIM, 1968, p. 285).

A REALIDADE DESAJUSTADA (1)

Jameson pondera, em “A Política da Utopia”, que os momentos prenhes de pensamentos utópicos são aqueles em que existe uma “grande fermentação social, mas aparentemente sem leme, sem força motriz nem direção” (JAMESON, 2006, p 168):

A utopia é um tanto negativa; e é mais autêntica quando não conseguimos imaginá-la. Sua função não é nos ajudar a imaginar um futuro melhor, **mas demonstrar nossa total incapacidade de imaginar tal futuro – nossa prisão num presente não utópico sem historicidade nem futuridade** – para revelar o fechamento ideológico do sistema em que estamos, de algum modo, cercados e confinados (JAMESON, 2006, p 169, grifo meu).

Para Jameson, é precisamente no presente nebuloso e na sua aparente impossibilidade imaginativa que a utopia se faz. Ainda nessa direção, Jerzy Szachi pondera que, se as utopias

são sintomas de crise social, são também “sinal de que no seu interior existem forças capazes de saltar além delas” (SZACHI, 1972, p. 129).

Bloch, Mannheim e Marcuse, como já esmiuçado anteriormente, também partem da premissa de que o **não** é inerente à utopia, quando lidam com a ideia de pântano, ordem vigente em incongruência e realidade desajustada, respectivamente. Mesmo em leituras mais tradicionais com relação à utopia – que a categorizam como devaneio, quimera, ideal inatingível ou castelos de areia construídos no ar –, os pesquisadores e estudiosos reconhecem que há uma dimensão negativa na energia utópica, e que essa dimensão negativa é o combustível para a referida energia. Quero dizer: a utopia é nutrida pela realidade e, principalmente: por uma realidade que precisa ser superada.

Platão escreveu *A República* (428-347 a.c.) quando compreendeu a injustiça de uma sociedade corrompida pelos bens e pela política e elaborou um sistema liderado pelos mais sábios; More escreveu *A Utopia* (1516) quando esteve diante das sequelas do crescente capitalismo, dos miseráveis e excluídos sociais no centro urbano da Inglaterra; Francis Bacon, frente à corrupção da ciência, momento em que cientistas submetiam as suas descobertas a métodos de dedução, meditação e superstição, escreveu *Nova Atlântida* (1624) e, assim, descreveu uma cidade fictícia, cuja sociedade é igualitária e pautada na ciência, que é desenvolvida para o controle da natureza e para o benefício humano; Alice, quando diante de uma metrópole estranha, o Sul do seu Norte, lança-se às vilas de Porto Alegre como uma andarilha por quarenta dias, a fim de olhar para subjetividades tão apedrejadas e esquecidas quanto ela.

Ainda que o próximo ponto luminoso volte-se para a ordem vigente que coloca o espírito em incongruência e, por isso, o faz opositor e utópico, convém observar, mesmo que brevemente, o espaço, tempo e situação em desajuste apresentada no romance de Rezende.

O não que movimenta a energia utópica em *Quarenta Dias* é a mudança da narradora para Porto Alegre. Depois de liquidar os pertences de uma vida e deixar o apartamento em João Pessoa, Alice viaja à capital riograndense tão oca quando a casa que deixou para trás: “entrei no avião, feito um zumbi, o tempo todo, até chegar ao destino, à **fatalidade final** (p. 38, grifo meu). Longe do mar, em uma “cidade enorme, moderna, metrópole, violenta” (p. 14), a narradora conhece o avesso do seu Norte, o não-lugar, “a cidade nenhuma” (p. 40): a capital fria e impessoal, o apartamento que, por conta da decoração em preto e branco, parecia um jogo de xadrez, a cozinha alheia, os doces vermelhos, os queijos serranos, os homens altos e louros. Alice era uma estrangeira: brasileira no estado que se quer e se entende europeu.

Além disso, a narradora havia, como sabemos, cedido às vontades e chantagens que

fizeram com que ela acreditasse que o seu lugar era ao lado de sua filha única grávida, mesmo que para isso precisasse abandonar a sua vida: ofício, rotina, cidade e lar para reduzir-se a avó. Por isso, quando no apartamento que lhe arranjaram, Alice rememorava as doações e esforços que fez pela filha durante a vida, mesmo que hoje a última lhe acusasse de tê-la privado de uma grande família: “eu nem imaginava como doía ver Umberto, eufórico, assando churrasco com sua enorme família gaúcha, o bando de irmãos que ele tinha, os sobrinhos, os pais, um casal feliz e realizado, recebendo todos de braços abertos” (p. 27).

Assim, ao não-lugar, soma-se a mágoa e o ressentimento de Alice, que se via diminuída e paralisada como um peão em um jogo de tabuleiro manejado por Norinha. O não, ou seja, a realidade desajustada da narradora era o tempo presente, o espaço do apartamento e a condição de avó em tempo integral. O período que antecedeu a sua caminhada lhe apresentou uma “sarabanda da qual eu não conseguia escapar, até o sol entrar pela janela, largada aberta sem querer, e me acordar no meio de um redemoinho de lençóis amarfanhados, exausta e desarvorada, como ontem, anteontem, antes de anteontem” (p. 21).

Os dias nebulosos colocaram Alice em suspensão, vivia “meio empurrada” (p. 40) e mantinha aberta duas feridas: “Tudo o que era deixou de ser, tudo o que será não é ainda” (MUSSET apud SALIBA, 2003, p. 26). Seguindo seu curso, entretanto, a potência negativa da utopia presente no sétimo dia após a mudança da narradora elabora o movimento: vila Maria Degolada, Cícero Araújo e as ruas, “levantei-me e lá fui” (p. 165).

A agitação experimentada pela protagonista de Rezende indica que “a fecundidade da utopia e seus limites devem-se à sua característica de ser a tomada de consciência de um problema e a tomada de consciência de um desejo” (DUBOIS, 2009, p. 26). Nesse caso, o desejo de ir “à procura do Cícero Araújo, de um Cícero Araújo, do Arturo, da Lola, do Seo Galo, do Giggio, da Catarina, da família do morto, de um qualquer” (p. 46) ou, quiçá, dela mesma.

ESPÍRITO EM INCONGRUÊNCIA COM A ORDEM VIGENTE (2)

Como ponderei anteriormente, a primeira ocorrência do *novum* na narrativa de Maria Valéria Rezende traz à tona o espírito em incongruência com a ordem vigente, a segunda categoria proposta. Apesar da definição acerca do espírito incongruente ser de Mannheim, Bloch também reflete que “é preciso justamente que o homem derrotado volte a tentar o lado de fora” (BLOCH, 2005, v. I, p. 195) e Marcuse afirma que a utopia “representa uma determinada negação histórico-social” (MARCUSE, 1969, p. 22).

Trata-se, como já mencionado mais cedo, de uma categoria fundamental para a constituição da utopia e, por isso, o principal contra-argumento deste trabalho quando considero o lugar a ela dedicado pela crítica especializada contemporânea.

Alice, a nossa narradora, torna-se um espírito em incongruência a partir do deslocamento, do trânsito que sua filha lhe impôs e que fez com que ela abandonasse não só o lar e o ofício, mas também a sua funcionalidade. Como o camponês de *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, Alice era uma estrangeira em seu próprio país, como um “ET ingênuo sendo bem recebido por terráqueos benevolentes muito maiores do que ele” (p. 41). Os terráqueos? A filha e o genro. Muito maiores do que ela, uma aposentada, na hierarquia das funções sociais e econômicas quando pensamos no Estado. Alice não gera mais lucro, não tem uma função social, está à margem do funcionamento produtivo e, por isso, é remanejada, a despeito de sua vontade, por e para auxiliar quem ainda é peça operante no sistema.

Ainda nesse sentido, a narradora determina que o início do desarranjo em que se encontrava foi a consciência de que deu à luz a uma egoísta: “Deixe de embromar, Alice, confesso que o broto desse espinheiro que cresceu dentro de você foi a revelação do egoísmo da sua filha. Foi isso. Diga a Barbie o que você está sem coragem de dizer a si mesma. Diga” (p. 24). Somado ao fato de que Alice sentia-se como um “peão movido pela mão de outra pessoa, uma rainha louca com a cara da minha filha passando, num átimo, pela minha imaginação” (p. 42), havia ainda o desconforto de fixar-se em novas terras: o sotaque, as variações linguísticas, o frio e ainda a diarista alourada de olhos azuis-acinzentados que, depois de medi-la de cima a baixo, negou o trabalho.

Assim, o desajuste instalou-se e Alice, a brasileirinha (como os gaúchos chamavam os nortistas e nordestinos) tornou-se um contrassenso no estado com ganas de Europa. A situação de incoerência tornou-se ainda mais premente quando recebeu “a bomba” de que a filha passaria seis meses na Europa, pois então a sua única “serventia” ali e naquele momento – cuidar de um neto que ainda nem nascera – estava suspensa:

O telefone calado, a folhinha do Coração de Jesus parada pra sempre no mesmo dia. Dormia quando dava sono e acordava quando bem entendia, sem olhar o relógio, o sol já alto vencendo as cortinas do quarto, nos primeiros dias com um vago sentimento de culpa por estar na cama até tarde [...] eu sem mais nenhum rumo, nem hábito, nem campainhas, nem vínculo neste mundo. Eu, quem? Alice (p. 87).

Diminuída, esvaziada e “sem nenhuma ideia nem vontade de fazer nada, a não ser andar pra um lado e outro naquele buraco de xadrez” (p. 51) como um bicho acuado que procura dissipar a “energia acumulada pela raiva” (p. 51), Alice dirige-se “no pensamento e na prática

se orient[a] para objetos que não existem na situação real” (MANNHEIM, 1968, p. 216), como os velhos móveis de madeira e “o antigo chão de cerâmica fresca para se pisar descalça no calor” (p. 54).

Não tarda, entretanto, para que um novo evento (o segundo momento em que se dá a categoria do *novum*) torne latente o sentimento de urgência. Após a ligação de Elizete e a notícia do paraibano desaparecido, Alice escuta essa “agitação dentro de nós quando se diz que o ser humano não vive pra viver, mas por que vive” (BLOCH, v. I, 2005, p. 49). Surge, então, a sede e a inércia que lhe acompanhava torna-se inquietude, avidez.

Não se trata de um momento em que a realidade se apresenta ajustada e o espírito deixa a incongruência. Ao contrário, a ordem vigente mantém o seu estado inicial (o desajuste), mas o espírito incongruente adota uma conduta que, parcial ou totalmente, pretende alterar esse estado, ou melhor, transcendê-lo (MANNHEIM, 1968, p. 216).

Quando Socorro, a mãe desesperada, pede a ela que procure o seu único filho que estava sumido há mais de um ano por Porto Alegre, a nossa protagonista enxerga a possibilidade de retomar, ainda que momentaneamente, o seu tamanho original e o seu lugar no mundo. Lança-se com liberdade e como um contragolpe no existente ruim (BLOCH, v. I, 2005, p. 147) à procura de Cícero Araújo, cujo o sumiço ninguém, fora a mãe, sentiu. Quer dizer, o rapaz, a princípio funcionário de uma grande construtora civil, parecia tão desgarrado quanto Alice.

Alice escolhe abandonar o reino da necessidade para alcançar o reino da liberdade (MARCUSE, 1969, p. 8). Apesar de um esforço inicial para encaixar-se ao papel de idosa aposentada – e, por isso, sem funcionalidade social – que em breve seria avó: “Vou fazer uma feira, um almoço, tratar de voltar a me comportar” (p. 63); “Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha” (p. 74); “Estou contente de estar me comportando tão bem, sem tensão” (p. 75), a narradora passa a questionar a naturalização da culpa materna e a responsabilização de uma dedicação exclusiva, ilimitada e, sobretudo, definitiva sobre a mulher que é mãe. Assim, dá as costas às exigências do sistema disciplinar imposto por sua filha, que pretende “a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil” (FOUCAULT, 2004, p. 127):

É egoísmo querer ter a minha própria vida? Diga-me Barbie, você que nasceu para ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha (p. 42)

A ação de não aceitar o seu futuro como fatalidade (dias reduzidos a auxiliar, a ser útil apenas à filha e não a si mesma) e, ao contrário, ingressar, com a toda a liberdade que dispõe,

sobre ele (BLOCH, v. I, 2005) corrobora a ideia de que, como afirma Jerzy Szachi, “a possibilidade da utopia é dada juntamente com a necessidade de escolha” (SZACHI, 1972, p. 13):

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado (SZACHI, 1972, p. 13).

Prenhe de emergência e buscando retomar a liberdade dos seus atos, a narradora rompe com o estabelecido, toma consciência de seu lugar e confessa que decidiu buscar Cícero Araújo para fugir da casa-gaiola, dos dias ociosos e do controle que lhe rondava, ou seja, da realidade imposta:

Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, **arisca e áspera**, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, **perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse** (p. 95, grifo meu).

Diante da incongruência estabelecida (o novo espaço e o controle a que fora submetida), Alice descobre o estrangeiro em si mesma, já que a antiga professora Póli, disciplinada e compassiva, dá lugar a uma forasteira que enxerga a cidade como um animal mantido em cativeiro.

Na rua, é, enfim, única no mundo (como, de fato, sentia-se) e toma consciência de sua posição opositora com relação a uma sociedade que se apresenta incongruente na medida em que trabalha para ter, decora apartamentos como um *showroom*, se afasta de uma vida orgânica diante do mar e perto dos livros e, principalmente, que hierarquiza e julga os sujeitos a partir de sua funcionalidade prática, ou melhor, a partir de sua rentabilidade.

Sem rumo e munida da ladainha “Cícero Araújo, Vila Maria Degolada”, Alice, cujo destino concreto e imediato era “emprestado de outra mulher” (p. 101), é, quando na cidade, o “estrangeiro [que] nada tem, não é nada” (KRISTEVA, 1994, p. 20), mas que, disponível e liberado de tudo, “está pronto para um absoluto, se o absoluto pudesse elegê-lo” (KRISTEVA, 1994, p. 20).

A CAMINHADA (7)

Por Cícero e para deixar um espaço que, ao invés de ser casa, parecia querer usurpar os seus traços e apropriar-se de sua existência (p. 60), Alice abandona a redoma sob medida, as mobílias, as conveniências e a geladeira abastecida – porque “não só de pão vive o homem”

(BÍBLIA, Matheus, 4, 4) – e dirige-se, sem saber bem como orientar-se “nesta terra onde o sol está sempre pendendo pra algum lado impossível de identificar” (p. 97), para a vila Maria Degolada.

De informante a informante (com frequência, Alice escolhia os “brasileirinhos” que não te olhavam de cima a baixo e nem economizavam as palavras), consegue embarcar pela primeira vez em um ônibus urbano e viaja sem pagar, apesar de não contar com sessenta anos completos. A verdade é que, na liberdade da cidade, “ninguém reparava em mim” (p. 99), os passageiros, absortos em suas próprias necessidades, não perceberam, por exemplo, que uma senhora passou “um bom tempo com a cara virada pra fora, fungando, querendo esconder as lágrimas” (p. 99).

Assim e como quem deixa o Sul para encontrar ou redescobrir o seu Norte, Alice toma a frente como destino, não volta tampouco contorna. A rota é continuamente para o *front*: o trecho mais avançado e aberto que se possa vislumbrar (BLOCH, 2005, v. I). Não há pressa ao caminhar. Apesar dos passos firmes, a narradora não tem pressa; ao contrário, Alice receia que, ao fim do trajeto e missão, caia “de novo num vazio” (p. 104) sem que esteja saciada da liberdade que experimenta.

Tomando o hospital como ponto de referência, lugar comum a todos e em todos os lugares, Alice topa, depois de subidas e becos estreitos, com a vila, cujo nome remete, mais uma vez, ao clássico de Carroll e à rainha vermelha que costumava cortar as cabeças de quem lhe afrontasse. A aproximação não guarda nenhuma ironia ou paradoxo, já que a vila esconde os esquecidos de uma cidade que considera “brasileirinhos” apenas os de cor ou aqueles vindos do Norte e Nordeste do país. Não à toa Milena, a diarista baiana, havia advertido que “vila aqui é favela” (p. 101). Os moradores de Maria Degolada não se chamavam “Seo Jerônimo”, como o porteiro do prédio que Alice deixou, mas Imelda, Maria Francelina e Adelaida, tinham todos os tamanhos e cores e vinham de todos os lados do país. Apesar de ser morada dos invisíveis, o morro era visitado por quem procurava pedir uma benção ou pagar uma promessa a Maria Degolada, menina de quinze anos que havia sido estuprada e decapitada por um soldado da Brigada, apesar de as mulheres divergirem a respeito da pureza e, conseqüentemente, da santidade da menina.

A despeito do interesse e da solicitude dos moradores, que ouviam atentos aos detalhes que Alice inventava a cada vez que repetia a história de Cícero Araújo, não sabiam do paraibano, mas indicavam um rumo à narradora: a Associação da Vila João Pessoa, a floricultura de “gente da sua terra” (p. 129), o alojamento dos operários, o pronto-socorro etc. “Por falta de alternativa, por não ter mais aonde ir” (p. 140) em alguns momentos, Alice insiste

na história do conterrâneo, a intenção era “mais um pequeno trecho a percorrer com rumo certo” (p. 130).

A caminhada era certa, Alice caminharia, mas sentia-se aliviada com as indicações de frestas por onde se meter. Preferia perder-se no submundo guiada por personagens tão esquecidas e disfuncionais quanto ela. A peregrinação era sobre Cícero Araújo até não ser mais. Até o momento em que o filho perdido retomou o seu lugar de pretexto para o movimento e Alice passou a se concentrar na sua missão diante da cidade, diante de figuras como Arturo e Lola (companheiros andarilhos cujas histórias fascinavam a narradora) e diante de si mesma.

Na verdade, eu não tinha pressa nenhuma, estava prolongando a qualquer pretexto e quase desfrutando aquela nova espécie de liberdade, o anonimato sem destino, uma andança sem pé nem cabeça, cada vez mais movida a pura ficção que, àquela hora, já ia longe do motivo aparentemente real e inicial da minha disparada na rua. Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero alibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde (p. 138).

Como um *flâneur*, Alice experencia a cidade e a liberdade por quarenta dias após conhecer uma vivência esvaziada de significado. Não sem lembrar, de quando em quando, os cuidados dedicados à filha quando a última ainda vivia com ela na Paraíba, a narradora abandona o seu fado, ou seja, as funções esperadas de uma avó aposentada e movimenta-se pelos becos da metrópole que tanto estranha. Dorme em rodoviárias, se esquece em sebos e retira-se em praças para leitura. Mistura-se à cidade e a suas fissuras e personagens como uma missionária de si mesma, a fim de se esquecer dos outros e do ressentimento que lhe causaram: “Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora” (p. 199).

Enquanto caminha, registra a sua quaresma no deserto de Porto Alegre no verso de panfletos de marketing recolhidos na cidade, símbolos do jogo social e econômico que lhe legou o escanteio. Nos flyers publicitários, Alice documenta não só os lugares, impressões, lembranças e personagens da cidade, como também excertos literários, que são as epígrafes na publicação da obra de Rezende. No deserto de Alice, os momentos de oração são as horas que ela passa nos sebos e diante dos livros. Segundo ela, “tábuas de salvação” (p. 170).

Ao descortinar a cidade e, principalmente, o que ela esconde, a narradora descortina, sem amarras, as suas histórias, dores, gostos e missões: a infância e adolescência de Norinha; a ingratidão da filha diante do seu empenho e cuidado para criá-la sozinha, o esforço para comprar o apartamento onde vivia, a relação com o mar e com a literatura e a avó exilada que nunca fez com que ela se sentisse uma órfã infeliz. Assim, atravessa Porto Alegre enquanto atravessa a vida já vivida: a sua *crux*.

Alice vai para as entranhas da cidade e para as suas. Procura o avesso, intenta o seu

vulnerável, pois sabe que, quando é fraca, é forte³¹:

Estava mesmo sem teto, a minha casa tinha sido desmanchada lá em João Pessoa, **uma espécie de vergonha misturada com coragem**. Eu devia tomar juízo, me levantar dali, voltar pra casa que haviam me designado e cuja chave eu trazia na bolsa. Mas não fui. Fiquei, agora apenas modorrando, deitada no chão, à beira de um caminho por onde já passava muita gente [...] e eu largada, vendo **o mundo de baixo pra cima**, eu ali, ao rés do chão, observando apenas os pés, os calçados, passos, ritmos, tratando de identificar por eles as identidades, os sentimentos, a vida... Pelos pés... (p. 165, grifo meu).

O estabelecimento das dicotomias fragilidade/força; baixo/cima; inércia/movimento; apatia/expectativa relacionam-se com a natureza utópica. Assim como já adiantei anteriormente, a natureza utópica contém um movimento que parte do vazio para o cheio; do escuro para a luz; de baixo para cima; da estabilidade para o movimento; da fragilidade para a força e ele pode ser observado na narrativa de Rezende principalmente quando consideramos a caminhada.

As aparentes dicotomias são, na verdade, dialéticas, pontos em tensão para a construção de uma tese: a utopia. É preciso que o sujeito submerso volte a tentar o lado de cima; que o caído se levante; que o descrente espere; que o frágil encontre a força e que o vencido caminhe.

Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot* (Samuel Beckett, 1953), e Drogo, de *O Deserto dos Tártaros* (Dino Buzzati em 1940) esperam³² – movimento oposto/complementar à apatia – e Alice, por sua vez, caminha. Caminha para resistir à sina imposta; caminha para redescobrir o seu papel e função; caminha para decidir os seus próximos passos; caminha para conhecer o subterrâneo; caminha para se levantar e, enfim, caminha para, do chão e na fragilidade, tentar o lado de cima e se descobrir forte.

Assim, convém dizer que a caminhada é um dos elementos mais importantes para a construção utópica no romance de Rezende. Primeiro porque a caminhada é ponto alinhavador na narrativa. Quero dizer: apesar de ser antecedido pelo *espírito em incongruência com a ordem* vigente, atravessa o texto e une, sem deixar de unir-se, todos os outros pontos. Situação semelhante se dá com *o urgente*, a quinta categoria estabelecida. Por isso, opto por apresentar os pontos luminosos considerando o seu lugar mais significativo – ou de maior brilho e

³¹ “Por isso, por amor de Cristo, regozijo-me nas fraquezas, nos insultos, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias. Pois, quando sou fraco, é que sou forte” (BIBLIA, Coríntios, 12, 10)

³² Não elenco a peça de Samuel Beckett a fim de classifica-la enquanto utópica, mas com a intenção de exemplificar o movimento entre descrença e espera. Reconheço que há discussões sobre a presença da utopia na peça, mas a maioria delas aproximam-se do conceito de utopia enquanto ideal inatingível. Assim, afasto-me da querela em questão para concentrar-me no que é palpável na obra: a espera, que, de acordo com Bloch, é colocada “acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las: ele nem consegue saber o bastante sobre o que interiormente as faz dirigirem-se para um alvo” (BLOCH, 2005, p. 13).

visibilidade. Ademais, a caminhada é o ponto luminoso que literalmente mais se aproxima da ideia de movimento contida no componente utópico: “¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar” (BIRRI apud GALEANO, 2001, p. 230).

Além de a caminhada manter um olhar aberto e fixo em direção ao horizonte em processo de formação³³ e ser contrária, na teoria e na prática, à conformidade e à resignação, é também inerente a ideia de que há um espaço aberto a ser explorado, cujas possibilidades estão em suspenso, um vir-a-ser: objetivo da energia expectante da utopia.

Ainda nesse sentido, convém mencionar uma aproximação ainda não apreciada neste trabalho: a relação entre utopia e peregrinação.

De acordo com Hilário Franco Jr., apesar de, na teoria e à primeira vista, peregrinação e utopia não guardarem relações, já que a primeira se dirige a um local que não se pode identificar, enquanto a segunda volta-se para um espaço e/ou objetivo preciso, a

Peregrinação não é tanto o santuário *ad limina* quanto, na bela formulação de Alphonse Dupront, um “combate com o espaço”. Espaço que deve ser não apenas percorrido, mas em certo sentido negado. É espaço que busca o não-espaço, o Aqui que procura o Além: “não temos neste mundo moradia (*civitatem*) permanente, procuramos aquela que virá”, diz a epístola paulina (FRANCO JR., 2010, p. 62).

Franco Jr. ainda pondera que a peregrinação é associada a Cristo, o caminho que leva à salvação. Assim e a fim de celebrar as peregrinações, “São Columbano, em princípios do século VII, intitulou um sermão *Quod praesens vita non sit dicenda vita, sed via*, “Que a vida presente não seja chamada vida, mas via” (FRANCO JR., 2010, p. 62).

A ideia de negação e combate ao espaço concernente à peregrinação relaciona-se com os conceitos de espírito em incongruência com a ordem vigente e realidade desajustada, fundadores da natureza utópica para Karl Mannheim e Herbert Marcuse, respectivamente. Além disso, ressoa na caminhada de Alice, que “habitante provisória de agora em diante, pra sempre impermanente”, “não encontrava nada que me fizesse parar com um propósito qualquer, então andava, com passo de cada vez” (p. 166-67).

Nas vilas de Porto Alegre, Alice procura reencontrar a sua via para enxergar o além, o vir-a-ser: Cícero Araújo, a rotina harmoniosa com a filha no apartamento tabuleiro de xadrez ou a antiga professora Póli.

A última noite de Alice nas ruas é marcada pelo seu encontro com o corpo de um homem

³³ “Do lado de fora, porém, a vida é tão inconclusa como no eu que opera nesse lado de fora. Nenhum objeto poderia ser reelaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados” (BLOCH, 2005, p. 194).

morto, braços abertos em formato de cruz. Uma encruzilhada. E, mais uma vez, a cruz: símbolo de Cristo, que mantém evidente relação com a obra, principalmente quando pensamos na quaresma; símbolo da constelação escolhida para nomear a presente análise, símbolo da via da vida de Alice, de Norte a Sul; e, enfim, de sua caminhada, a via crúcis de uma personagem que não consegue renunciar à utopia (NOLL, 2000).

RESISTÊNCIA OU CONSCIÊNCIA OPOSITORA (4)

A caminhada empreendida por Alice, movimento que rompe a experiência com a realidade em desajuste imposta, nos leva ao próximo, mas não menos luminoso, ponto: a resistência ou consciência opositora.

Como sabemos, tanto Marcuse quanto Mannheim apontam para a resistência enquanto “uma oposição que, graças à sua simples existência, saiba evidenciar as possibilidades da liberdade” (MARCUSE, 1969, p. 22). No mesmo sentido, Dubois afirma que “a recusa do real se faz em nome da dignidade do homem ultrajada por uma engrenagem social que corrompe suas faculdades e impede seu completo desenvolvimento” (DUBOIS, 2009, p. 63) e Szachi pontua que toda atitude revolucionária deve ser chamada de utópica (SZACHI, 1972, p. 16).

Após sete dias, Alice deixou o apartamento e experimentou, pela primeira vez desde então, a liberdade de estar solta no mundo, emancipou-se, enfim, do sistema que condenou a sua autonomia e lhe aprisionou em um papel social que não escolhera.

A relação estabelecida com as ruas e, sobretudo, o modo como a narradora se movimenta pelos espaços nos leva à reflexão feita por Deleuze e Guattari acerca do nomadismo e dos espaços lisos e estriados³⁴, pois Alice desloca-se como nômade pelo espaço liso, essa espécie de deserto que se torna a cidade de Porto Alegre, a fim de ocupar o maior território possível e seguir gozando de uma liberdade não experimentada antes no espaço estriado, que totaliza objetos e sujeitos na medida em que estabelece muros.

Nesse sentido, vale adiantar que Alice não só se desloca pelos espaços lisos, como também se constitui deles, já que as categorias acerca do espaço simbolizam também

³⁴ Para os filósofos, há dois tipos de espaços: o estriado e o liso. O primeiro é definido pela codificação e modelação prévia, como em um jogo de xadrez. Por isso, os movimentos em espaços estriados são fechados e há demarcações e qualificações intrínsecas: “o cavaleiro é sempre um cavaleiro, o infante um infante, o fuzileiro um fuzileiro” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 13). O espaço liso, ao contrário, consiste em um espaço não quadriculado, aberto e multidirecional. Para simbolizar a definição, Deleuze e Guattari recorrem ao Go, jogo chinês cujo objetivo é cercar a maior quantidade possível de território. No Go, as peças não são qualificadas como peões ou rainhas e nem pretendem saltar de um ponto a outro, são, no entanto, “grãos, pastilhas, simples unidades aritméticas, cuja única função é anônima, coletiva ou de terceira pessoa” (Idem) e movimentam-se sem vislumbrar destino, partida ou chegada, mas com a intenção de fazer do movimento um ato perpétuo.

inclinações subjetivas na medida em que sugerem análises de outras ordens, ou seja, o espaço liso não representa apenas o objetivo de conquistar o maior território possível, mas também a intenção de decodificação dos espaços e a desqualificação das funções de quem se desloca. O espaço liso é aberto e escapa às categorizações, funcionalizações e burocratizações. Não há a determinação de quem anda, quando anda e quanto anda; não há “alvo nem destino, nem partida nem chegada” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 14). Assim e ainda de acordo com Deleuze e Guattari, enquanto os sedentários ocupam os espaços estriados, movimentando-se de acordo com as suas funções e em espaços definidos, os nômades procuram apagar as fronteiras do espaço estriado, transitando como o vento, pois para eles o espaço liso é terreno e também objetivo.

A caminhada, assim, é o início da recusa de Alice, recusa à segurança, ao apartamento quente e confortável, à geladeira e despensa cheias. Trata-se, então, da passagem da narradora do espaço estriado (vale lembrar que Alice comparava o apartamento a um tabuleiro de xadrez) ao espaço liso ou, evocando Marcuse, do reino da necessidade para o reino da liberdade a partir da recusa/resistência.

Ao recusar a dependência e as qualificações impostas, Alice emancipa-se e passa quarenta dias no submundo de Porto Alegre, dividindo mate com andarilhos, subindo e descendo morros, desbravando favelas, dormindo ao relento e, principalmente, caminhando como quem atravessa e, com isso, dissipa qualquer indício de barreira ou fronteira hierarquizante.

Como sua xará inglesa, vai ao encontro de um mundo ao contrário, que, segundo Dubois, “é também a imagem do mundo” (DUBOIS, 2009, p. 17). No caso do romance de Rezende, não só “também” a imagem do mundo, mas a imagem de um mundo esquecido pela sociedade do reino da necessidade: composto por “habitantes dos buracos da cidade” (p. 236) ou por figuras do território que o estriamento não alcançou.

Nesse sentido, o ponto luminoso “Resistência ou consciência opositora” se aproxima bastante do próximo: “Conflito entre mentalidade utópica e reificação social” tanto na teoria de Marcuse quanto no romance de Rezende, isso porque Alice resiste à sua realidade desajustada ao lado de:

Aves migrantes de todas as espécies, perdidas do bando, cansadas ou extraviadas a meio do caminho, esperando sob o sol, chuva e sereno a volta do bando que as resgate?, recusam o zoológico, não se deixam aliciar pela comida fácil oferecida, medo de não ver a revoada ou de não ser encontradas quando o bando passar de volta? Preferem o ar livre, mirando o céu, à procura dos seus, ou, desde o chão, deixando passar os bandos rasteiros nos quais não se reconhecem (p. 238).

A resistência de Alice é a afirmação da liberdade nas ruas da cidade, e essa afirmação é feita ao lado de outros sujeitos errantes, livres do sistema, que ela chama de pássaros, porque emancipados e indiferentes ao aprisionamento, mesmo que ele (o aprisionamento) significasse provisões, bem-estar e um apartamento decorado e mobiliado.

Tão desgarrada quanto eles porque fora do seu habitat e esquecida no que tange à identidade e subjetividade, a protagonista não se reconhece no “bando rasteiro” (ligado à sociedade opulenta e ao reino da necessidade³⁵) da cidade e intenta também o voo livre para que, mesmo debaixo, pudesse enxergar a superfície – da cidade, dos problemas com a filha e de si mesma.

Segundo ela, “andava só pra não voltar, eu, rebelde peão de xadrez a correr atrás de um peão de obra imaginário, a ouvir histórias de gente quase reduzida a corpo e dor, quase” (p. 218). Mesmo premida pela fome, frio, dores e ausência de lugar para se esticar nos últimos dias da quarentena, “resisti até o fim” para “fincar o pé contra mais uma vontade alheia” (p. 9), atravessar “a geena” (p. 18), mostrar que nem só de pão vive o homem e a mulher e resistir às tentações no deserto, pois “voltar para o apartamento preto e branco? nem morta!, nem sabia o endereço” (p. 244).

Ao resistir ao deserto, ao sistema que lhe aprisiona em papéis, ao controle, à submissão, às expectativas da filha, do genro e de Elizeth, à saudade de sua terra natal e aos olhares dos sulistas louros que lhe classificavam como “brasileirinha”, Alice marca sua posição, afirma-se para o confronto pela liberdade: “só voltaria se e quando eu mesma quisesse e, como ouvi tantas vezes meu avô dizer, palavra de gente honesta é uma bala, uma vez disparada não volta atrás” (p. 244)

Vale esclarecer que a resistência à condição imposta tanto pela filha quanto pela sociedade, que lega a margem e a autoanulação aos idosos, é também feminista. Alice recusa, recobrando Virginia Woolf (1882-1941), o anjo do lar. De acordo com a pensadora inglesa, o anjo do lar era a mulher

Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e

³⁵ O fato de que o reino da liberdade possa ser pensado e possa surgir tão somente além do reino da necessidade significa que este último se destina a permanecer como tal, compreendida a alienação do trabalho. Portanto, como diz Marx, não importa o que aconteça nesse reino, não importa qual seja o grau de racionalização e mesmo de redução do trabalho, este último sempre se manterá como uma atividade realizada no reino da necessidade, e para o reino da necessidade, e, assim, como uma necessidade não livre (MARCUSE, 1969)

vontades dos outros (WOOLF, 2013, p. 11-13).

O anjo do lar de Alice é a mãe de uma grande família, que, depois de viúva, se casa mais uma vez para dar um pai e irmãos à filha; é a avó em tempo integral e de bom grado; a mãe sempre presente e a mulher que não coloca o trabalho e as próprias vontades antes da família. O anjo do lar é também motivo de resistência para a narradora, principalmente quando consideramos a sua recusa à obediência; os seus dias vivendo na rua (a despeito da filha, da aposentadoria e do apartamento); a autonomia para escolher os seus caminhos, pousos e pares; e a afirmação de sua subjetividade e inclinações, como a leitura e a escrita.

Assim, a resistência de Alice é percurso para a liberdade e ainda para a imaginação (principalmente quando consideramos a escrita e o enredo construído em torno de Cícero Araújo), componente de primeira importância quando pensamos na natureza utópica. Ela se dá quando, na consciência da narradora, “surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado” e, com isso, o emergir de uma possibilidade de escolha (SZACHI, 1972, p. 13). De acordo com Szachi, “não há utopia sem que haja alguma opção a fazer” (SZACHI, 1972) e a opção de Alice é a liberdade: liberdade para romper com o desânimo anterior à caminhada, liberdade para ir e vir, para resistir, para se identificar com os indivíduos das ruas e, principalmente, liberdade para sentir, ser e escrever.

CONFLITO ENTRE MENTALIDADE UTÓPICA E REIFICAÇÃO SOCIAL (3)

Como pontuei anteriormente, o ponto luminoso apreciado neste momento aproxima-se muito do anterior, “A resistência ou consciência opositora”, como também angula com “A caminhada” e com “A imaginação ou sonho diurno” na constelação formada pelo romance de Maria Valéria Rezende.

O conflito com a reificação social é ponderado por Mannheim e, principalmente, por Marcuse como condição para o surgimento da utopia, já que, de acordo com o último, é apenas o enfrentamento com o homem unidimensional que nos afasta da completa brutalização, degradação ou transformação em sujeito/objeto da administração total (MARCUSE apud COOPER, 1968) e nos aproxima da utopia – para Marcuse, resistência à sociedade industrial avançada.

O primeiro signo do seu conflito com a reificação é o caderno de brochura com capa da Barbie que Alice resgata do brechó de garagem feito da sua vida em João Pessoa e que toma como tábuas de salvação já no voo de mudança para o Sul:

Sei, agora, por que cismeiei de trazer na bagagem neste caderno velho vazio,

trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa, sabe-se lá de quem era nem como se extraviou na minha casa. Quando Norinha era menina acho que nem existiam esses cadernos da Barbie. Mesmo assim, já é velho, nem é politicamente correto, do tempo em que ainda não se reciclava nada, já foi branquinho, não sei quantas árvores assassinadas e toda essa história (p. 7)

O caderno insignificante e de origem duvidosa tornou-se abrigo para as dolorosas confidências de Alice. A Barbie da capa, signo da cultura pop infantojuvenil, coisificada em todos os seus atributos, era a interlocutora de toda a liberdade vivida por Alice nas ruas, lugar onde a boneca, muda por natureza, jamais se meteria, pois “nasceu para ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada” (p. 42)

Vale ainda acrescentar, considerando a reificação social, que a boneca, representação do “anjo do lar” (WOOLF, 2013, p. 11) que esperavam que Alice se tornasse – e quase conseguiram –, era uma “americaninha” (p. 68). Para se dirigir a ela, a narradora utilizava termos como “my dear friend” (p. 13), Thank you, Barbie! (p. 14) e “poor girl” (p. 47), marcas da influência cultural dos norte-americanos no Brasil. Foi inclusive em uma “garage sale” organizada pelas primas que já moraram nos Estados Unidos que Alice viu todos os seus pertenceres liquidados.

Aos estrangeirismos herdados, soma-se ainda a indústria do entretenimento, da qual a Barbie faz parte, e a lógica de mercado e consumo, que tem como principal representante o homem unidimensional observado por Marcuse.

A sociedade reificada – ou coisificada – é composta por homens unidimensionais, que não contam com espessura ou relevo, quer dizer, que foram nivelados, perderam a sua bidimensionalidade e diferença e, por isso, são vulneráveis ao totalitarismo do sistema industrial avançado. São, então, representantes de uma lógica que oferece o relento aos indivíduos que não lucram e que propõe o trabalho (e a sua alienação) em troca de pequenas e fugazes recompensas que o próprio sistema faz com que sejam sedutoras: um final de semana em Gramado, um quarto com suíte e “tudo novo em folha” (p. 37). Tão coisificados quanto a boneca que estampa a capa do caderno de Alice, os homens da sociedade reificada são corrompidos, silenciados e, principalmente, aprisionados no reino da necessidade. Respondem e perseguem o padrão superficial e mercantilizado imposto a fim de necessidades sanadas ou uma vida tão cor-de-rosa quanto os acessórios da “dear friend” (p. 13) de Alice.

Assim, o caderno da Barbie, símbolo do reino da necessidade, é interlocutor da emancipação e, por consequência, da escrita de Alice, que traça uma rota na contramão da reificação social.

Diante da lógica imposta, Alice é um contrassenso. Um contrassenso para Elizete, para Umberto e para Norinha, que, com a pretensão de levar a mãe para Porto Alegre (para o reino da necessidade e considerando as suas necessidades), denuncia “os defeitos da vida aqui nessa nossa Paraíba, Ainda tão atrasadinha!, louvando as maravilhas do Sul que eu estaria prestes a conquistar” (p. 34).

Ainda nesse sentido, vale um olhar para a relação entre Sul e Norte quando pensamos no Brasil. Como sabemos, além de ter sido polo da imigração europeia, sobretudo italiana e alemã, o Rio Grande do Sul, segundo o IBGE (2018), está entre os cinco PIBs mais elevados do Brasil. Como ponderou a prima Elizete, denunciando a hegemonia da região Sul: “tão mais desenvolvida, Alice, uma gente chique, bonita, sabida” (p. 33).

Ainda sobre a distância entre as cidades, Alice observa:

Uma rua qualquer, casas modestas, mas nada parecendo favela, todas separadas da sua por grades pintadas que deixavam ver o jardimzinho, a fachada da casa. Nada daquelas muralhas altas com cercas eletrificadas, ostentando uma caveira sobre fêmures cruzados, falsa bandeira de pirata que ultimamente andava invadindo os bairros de João Pessoa. Aqui grades com pontas agudas defendendo a casa, é certo, mas também mostrando, vista pacata e comum, de gente comum, todo dia a mesma. Será? Fui olhando e caminhando. Com um pouco de inveja? (p. 105).

A narradora já havia sido alertada sobre as favelas da cidade serem chamadas de vila, mas não foi indiferente ao notar o abismo entre o que via e o que chamavam de favela na Paraíba. Sem traço de violência ou tirania na estética do espaço, era apenas um conjunto habitacional, casas com jardins e fachadas. Vida simples de gente comum, que, naquele momento, lhe causava alguma inveja.

É ainda possível citar o clima mais frio, o contato menos caloroso, o hall do novo edifício que lembrava hotéis para temporada em João Pessoa, o piso laminado branco do apartamento que lhe fazia sentir saudades “do antigo chão de cerâmica fresca pra se pisar descalça no calor” (p. 54) e, principalmente, a ausência da natureza e do mar, que observava à noite de uma cadeira de balanço. Cadeira que, quando em Porto Alegre, não achou no novo apartamento, mas nas entranhas da cidade: “uma árvore enorme, de raízes salientes, oferecia-se como um poltrona forrada de capim macio [...] refestelei-me entre seus braços” (p. 164).

Nos buracos da cidade, a narradora encontra não só a natureza, mas também outros contrassensos: os habitantes do reino da liberdade. Eram subjetividades apedrejadas³⁶,

³⁶ Levando em consideração as figuras que Alice encontra nas ruas (ou os habitantes do reino da liberdade em *Quarenta Dias*), vale recobrar o seguinte excerto de Marcuse acerca da recusa dos marginalizados: “Debaixo da base popular conservadora está o substrato dos proscritos e marginalizados, os exploradores e perseguidos de outras raças e outras cores, o empregado e o não empregável. Eles existem fora do processo democrático; sua vida

machucadas e esquecidas pelo sistema – Arturo, um guerrilheiro argentino traumatizado que atravessou a fronteira sem documentos, e Lola, viúva de um rico suicida que lhe deixou um casarão tido como mal assombrado e nenhum único tostão para mantê-lo. O primeiro lhe servia mate como o chapeleiro maluco na trama de sua xará inglesa e a segunda, as ruínas do seu teto.

Apesar de todas as limitações, as ruas oferecem a Alice a natureza, o prosaico e ainda a possibilidade de superar a aparência e chegar à essência, ou seja, tudo o que lhe era negado no reino da necessidade. Ali, não era só vista, mas sentida e acolhida: “Chorei até sentir um puxão na manga, virar-me assustada e dar com Lola e seu carrinho, o olhar esperto e desconfiado, aquele sotaque [...], Vem comigo, tu não pode ficar aqui assim, vem dormir na minha casa” (p. 228).

Assim e ao lado dos seus no reino da liberdade, a narradora resiste à sociedade opulenta e insiste nas possibilidades de uma sociedade livre, sobretudo quando se utiliza da sua antiga ferramenta de trabalho – a escrita – não para o lucro, mas para registrar no verso “de anúncio[s] de empreendimentos imobiliários que me impingiram pelas esquinas” (p. 47) a dialética da sua libertação e, então, a presença da utopia, que, para Marcuse, a despeito do tratamento heterogêneo³⁷ que a utopia recebe em sua obra, relaciona-se com a negação do *status quo*.

A IMAGINAÇÃO OU O SONHO DIURNO (8)

Ainda que à primeira vista a imaginação (o que Ernst Bloch chama de sonho diurno) não pareça um ponto suficientemente luminoso nesta constelação, um olhar mais atento nos indica que o ponto não só brilha como ilumina – e é iluminado – por dois outros pontos de primeira importância: a caminhada e a resistência.

Como apontado anteriormente, a imaginação é alicerce fundador quando pensamos na utopia para Bloch. Segundo o filósofo, “os sonhos despertados, na medida em que contêm um futuro autêntico, rumam para esse ainda-não-consciente, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que não foi plenificado” (BLOCH, 2005, v. I, p. 114). Ele não deixa de fincar o impulso desiderativo na realidade e no presente quando pondera que eles são os responsáveis por nos desgarrar do mundo em presença – e de todas as suas aporias e atrocidades – e nos

é a mais imediata e a mais real necessidade pelo fim das condições e instituições intoleráveis. Assim sua oposição é revolucionária ainda que sua consciência não seja. Sua oposição atinge o sistema de fora pra dentro e, portanto, não é bloqueada pelo sistema; é uma forma elementar que viola as regras do jogo e, ao fazer isso, revela-o como um jogo viciado. [...] O fato dele eles começarem a se recusar a jogar um jogo pode ser o fato que marca o início do fim de um período” (MARCUSE, 2015, p. 240).

³⁷ Segundo Kunz, há, depois de 1967, uma virada no pensamento de Marcuse acerca da utopia. O termo torna-se mais recorrente em suas obras, o tratamento mais elaborado, a imaginação tão valorizada em *Eros e Civilização* é também mutilada pela reificação e há a definição dos “novos agentes de transformação social” (KUNZ, 2019, p. 94): os marginalizados.

arrastar em direção ao porvir, para a frente, para adiante.

Vale ainda acrescentar que a imaginação tem o seu lugar de destaque também na obra de Marcuse, ainda que em escritos anteriores àqueles reputados para análise neste trabalho. Em *Eros e Civilização* (1966), por exemplo, o filósofo afirma que a imaginação está relacionada ao segmento da estrutura psíquica que conservou um índice expressivo de liberdade em contraposição ao princípio realidade, isso porque não participou da individualização patente na organização social.

No romance de Maria Valéria Rezende, a imaginação ou o sonho diurno não se vinculam à abstração onírica inerente ao sonho e, por isso, nos escapa no primeiro olhar. Aproxima-se, entretanto, do índice de liberdade observado por Marcuse e, sobretudo, do movimento para o que há de ainda não consciente no sonho diurno: o *front*.

É a consciência antecipadora que tira Alice dos dias de zonzeira, que lhe “ressuscitou” (p. 91), e lhe indica o conteúdo-alvo ou o fim da falta que a narradora experiencia na superfície do mundo real: Cícero Araújo.

Alice vai às ruas porque imagina Cícero Araújo, Alice se mantém nas ruas porque faz com que os transeuntes imaginem Cícero Araújo e só deixa as ruas quando possui material imaginativo suficiente para a escrita. Não que Cícero Araújo ou registros sobre Lola e Arturo sejam puramente frutos da sua imaginação, mas existe um traço imaginativo e a narradora o reconhece: “Contei a minha história, com uns toques mais dramáticos, como tinha aprendido das mulheres da Vila Maria Degolada, Cícero, Paraíba, a mãe chorosa, eu aflita, procurando só de pena da mãe dele...” (p. 128). No fundo, a protagonista de Rezende sabia que a comoção dos ouvintes acabaria indicando um novo destino e ela passaria mais tempo à procura de Cícero, nas ruas: “depois da Dona Firmina tu presta atenção que tem uma floricultura, tem gente de lá da tua terra, vai ver eles conhecem esse Cícero que tu estás procurando. Alívio!, mais um pequeno trecho a percorrer com rumo certo” (p. 130).

No romance, o pressuposto da imaginação “é caminhar firme, uma vontade que não se deixa preterir por nada já existente: esta firmeza é seu privilégio (BLOCH, 2005, v. I, p. 146) e a caminhada, impulsionada “pela sua dor de mentira” (p. 162) pelo conterrâneo, faz com que a imaginação seja empenhada enquanto ferramenta para a sua liberdade.

A sua “imaginação de quase menina, leitora voraz de contos de fadas durante a infância e de romancinhos de banca de jornal na adolescência, viajava longe” (p. 230) a transportou para o buraco subterrâneo da Alice de Lewis Carroll. Nele, a narradora cria personagens para a filha e para as figuras que encontra: Cícero Araújo era o Gato Chesire, que ora aparecia e ora desaparecia para lhe indicar o caminho; Norinha era a rainha Nora, que havia montado um

apartamento/jogo de xadrez para lhe aprisionar; e Arturo o chapeleiro maluco, quem lhe oferecia chá, neologismos e poesia.

Há, então e como no romance de Carroll, personagens que lhe aprisionam e outros que lhe indicam, ainda que veladamente, a liberdade quando, por exemplo, dizem: “Um poeta no necessita de nada, yo no tengo ni quero nada, sou poeta” (p. 236).

O último excerto, proferido por Arturo – o seu chapeleiro maluco – ecoa nos raros, mas expressivos, sonhos diurnos que Alice elabora sobre si mesma:

Eu não, Barbie, aquilo era sonho demais pra mim, mas que era bonito de imaginar, era!, eu chegando à Rive Gauche com manuscritos no bolso e uma mão na frente e outra atrás, quase como eu me sentia naquele momento, e poder dormir na livraria em troca de ler e resenhar um livro por dia. Fiquei lembrando, sentada numa pilha de livros, **ninguém podia me impedir. Fui longe** (p. 177).

Ainda que mais concentrada em outros personagens, algumas vezes o borboletear de sua imaginação pousava sobre si mesma e era, como afirmou, “bonito de imaginar”. Imaginava os lugares que gostaria de conhecer, uma caminhada ao lado do mar em João Pessoa e, principalmente, uma vida em que fosse livre das funções que lhe negaram no reino da necessidade (professora substituta, mãe e avó) e que pudesse ser dedicada aos livros, único bem que carregou em uma mochila infantil de rodinhas durante os quarenta dias no seu deserto. Nesses momentos, ela se imaginava em Rive Gauche³⁸, escrevendo resenhas em troca noites dormidas nas livrarias.

A imaginação era o seu lugar para e de liberdade. Liberdade para deixar o apartamento e perseguir as personagens da cidade e liberdade de ser, algo que lhe parecia impedido na prática. Na imaginação, entretanto, ela ousava ir longe e chegar perto dos seus sonhos, ignorando as instituições e o destino que lhe cabia. Mas, voltando às personagens que lhe indicavam a liberdade, quem podia lhe impedir? Do que precisava para ser poeta? Do que precisava para ser livre e escrever, quando já experimentava ser livre e escrevia? Arturo, que parecia perdido em completa insanidade, a indagava de forma irretocável: “O loca, bos te queres cair y lastimar?, adonde bais sem mirar pa frente?” (p. 222), pois para ser o que se é basta ser.

Assim e diante do que foi exposto, se a imaginação é, a priori, o pontapé para a caminhada e, a posteriori, a resistência para a mesma, torna-se, no final de sua quarentena, componente criativo, já que Alice escreve, não resenhas, mas o registro da sua libertação, corroborando, como pontua Michel Maffesoli, que, de algum modo, “o homem age por que

³⁸ Vale ponderar que *Rive Gauche* (a metade de Paris à margem esquerda do rio Sena) é sede de antigos bairros boêmios, artísticos e intelectuais da primeira metade do século XX, em contraposição à *Rive Droite*, margem direita ligada a um estilo de vida mais sofisticada e onde se situa Champs-Élysées e a Avenue Montaigne.

sonha agir” (MAFFESOLI, 2001, p. 77).

O que nos leva ao próximo ponto luminoso: “o urgente”.

URGENTE (5)

A narrativa de Rezende começa *in media res*, quer dizer, vemo-nos, já nas primeiras páginas, diante do seu principal problema: a mudança de Alice para Porto Alegre. Na verdade, conhecemos o enredo ao mesmo tempo em que acompanhamos o processo de escrita de Alice no caderno da Barbie, a quem, como sabemos, ela confia a sua peregrinação.

A cada seção – o livro não é dividido em parágrafos, mas imagens dos flyers recolhidos na rua por Alice seccionam a narrativa – Alice dirige-se a Barbie e anuncia um novo momento de escrita, ou melhor, essa “vontade premente de dizer tudo”, de “escrever pra não sufocar (p. 17).

A verdade é que, se organizamos os eventos seguindo o seu curso cronológico, Alice retorna ao seu apartamento quando Lola, depois de ter lhe visto assombrada, machucada e com as roupas rasgadas por ter visto o corpo de um homem morto em uma viela, lhe diz “basta, tu não aguenta mais, tu não precisa disso, tu vai voltar pra tua vida que a gente também não precisa de mais uma na rua, à toa [...] tu só não esquece da gente” (p. 245). Alice, por sua vez, obedeceu sem resistência: voltou e não os esqueceu. “Exausta, carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias, dei com o olho na Barbie e soube logo onde vou descarregar tudo isso” (p. 13).

Prenhe de imagens, sentimentos, figuras, autonomia e resistência, Alice se viu diante do urgente: a escrita. A ideia de escrever, mesmo que fossem resenhas – comentar sobre o que o outro diz –, lhe surgia vez ou outra, mas Alice a afastava como fumaça com as mãos por ir longe demais, sonhar muito alto. Quando de volta ao apartamento, entretanto, nenhuma outra ideia lhe surgia, estava engasgada e agora tinha tudo: as anotações, a experiência, as personagens, o tempo, o espaço, as metáforas e, principalmente, a sua voz para descarregar como bagagem, e o fez, antes mesmo de usar o banheiro e beber água.

Tudo estava ali como potente material criativo e o registro era urgente: precisava “esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mijá e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e vende e fala e sangra e se vende e sonha e morre e ressuscita sem parar” (p. 16)

“A agitação dentro de nós” que antecede a ação (BLOCH, 2005, v. I, p. 49), o que Ernst

Bloch chama de urgente, é, no romance de Rezende³⁹, a elaboração do que precisa vir à tona: a história daquela gente humana, simples e viva que lhe tirou da dormência e lhe apresentou um novo modo de ser no mundo. Escrever para compreender, lembrar e se libertar. Para Alice, era urgente passar a limpo o que havia visto deles e, por consequência, dela própria: “Eu é que vou me vendo” (p. 199).

Desculpe, Barbie, não lhe dei bastante tempo pra descansar, que eu mesma não quero descansar, eu quero é entender ou desistir de entender de uma vez por todas. Escrever para entender ou esquecer. Bem que tinha me levantado desta mesa com a intenção de começar a normalizar a vida, tipo procurar o cartão do banco, que não foi difícil de achar, tão organizadinha que era a ex-professora Póli (p. 45).

Não há tempo ou vontade para o descanso, apesar das tentativas de “organizar” a vida. A narradora escreve, lembrando o que pondera Aristóteles em *A Poética*, para a catarse – κάθαρσις (kátharsis) –, quer dizer, para purificar, purgar ou limpar. E o leitor, frente à metaficção, pouco a pouco nota que a escrita pretendia purgar não a rua de Alice, mas a Alice antes da rua. Ainda nesse sentido, a narradora não escapa também de alguma percepção de sua nova condição quando se refere à professora Póli e à organização com seus pertences no passado, pois uma outra organização, e de primeira importância, a convidava com urgência: a dela própria.

Quem era agora? Como viver depois de invadida por tantas figuras e vivências? Onde está e estará a professora Poli, a mãe e avó regular? Como “voltar a me [se] comportar” (p. 63)? Ir ao mercado, guardar as compras no lugar, assistir às novelas? Ao organizar a sua bagagem de experiências e inquietações, Alice lança luz ao sonho diurno que lhe surgia como neblina durante a caminhada: a escrita.

Assim, a urgência de Alice em recorrer às palavras não se relaciona apenas, como pondera Barthes quando reflete sobre o porquê escreve, à produção de “sentidos novos, ou seja, forças novas, apoderar-me das coisas de um modo novo, abalar e modificar a subjugação dos sentidos” (BARTHES, 2004, p. 102), mas também com a sua consciência antecipatória, com o seu anseio ainda não consciente de liberdade e autonomia através da escrita: quando lia a

³⁹ Bloch, ao ponderar sobre a urgência, a caracteriza como “muito vaga e indefinida” E complementa: “nenhum vivente se livra do quê dessa urgência, por mais que esse quê tenha lhe cansado. Essa sede se manifesta constantemente” (BLOCH, 2005, v. I, p. 49). Frente ao exposto, é importante esclarecer que urgência não se dá exclusivamente para a escrita ou no momento dela, pode ser observada e sentida, naturalmente, no momento que antecede a caminhada à procura de Cícero. A escolha por associar a categoria à escrita empenhada por Alice relaciona-se a dois fatores: a expressividade, pois o leitor, diante de uma metaficção, observa a urgência para o registro atravessando a narrativa; e a consciência antecipatória, pois, segundo Bloch, o urgente antecede o anseio e a consciência antecipatória. No caso de Alice: a liberdade, o livro escrito e, principalmente, a possibilidade de um ofício e da autonomia.

história dos outros, ficava “imaginando o quanto lhes custou escrever tudo aquilo ou se, como eu, escreveram pra desabafar e se aliviar. agora é minha vez” (p. 127)

A hora e a vez de Alice chegaram e, o que durante a caminhada por Porto Alegre lhe ocorria vez ou outra de modo tímido e beirando a impossibilidade, agora era visível. A ex-professora organizada e a mãe que fez tantas concessões, enfim, escrevia. Não numa oficina literária em terra de autores, como sugeriu Norinha, com escritores que são escritores porque alguém diz que o são, mas com Arturo, com a cidade e suas personagens inscritas dentro dela e depois de quarenta dias vivendo como andarilha.

Sobre isso, Alice determina:

Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e necessidade. Aí a Elizete vai ver se é verdade que eu só não tenho um livro publicado, até hoje, porque tenho preguiça de escrever, como ela diz. Tenho preguiça não, o que tinha, ou achava que não tinha, era o que dizer (p. 77).

Assim, o urgente, exteriorizado primeiramente como almejar que alguma coisa, desvela um desejo imaginativo ou um sonho diurno: escrever um livro.

Segundo Bloch, o desejo imaginativo irrompe precedido sempre por uma carência, (BLOCH, 2005, v. I) e a Alice, quando em Porto Alegre, faltava muito: a casa, o conhecido, a rotina, os hobbies, a cidade natal e, sobretudo, a autonomia e a liberdade.

Ainda nesse sentido, vale dizer que a carência de liberdade não era desconhecida para a narradora, personagem e escritora. Experiências como aquela haviam lhe deixado inúmeras cicatrizes enquanto Norinha crescia. Quantas concessões, silêncios e doações. Agora, entretanto, era ainda pior, pois além de deixar a cidade Natal, Alice via-se distante da perspectiva de crescente autonomia que experimentava, enfim, sozinha em sua casa.

A escrita é, então, além do registro da dialética da libertação em processo, a realização de uma liberdade simbólica há muito aventada por Alice. Não à toa o leitor percebe, diante da metaficção, a simbiose entre escrita e identidade, ou melhor, entre escrever e se redescobrir, pois à medida em que a autora, narradora e personagem desfila o seu rascunho de 250 páginas no caderno da Barbie (número semelhante ao da publicação de *Quarenta Dias*), percebemos as feições de uma nova Alice. A verdade é que, ao passo em que a escrita nasce (ou morre), Alice renasce, pois, como pondera Barthes em *O grau zero da escrita*: “a literatura é como fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer” (BARTHES, 1997, p. 37).

Assim e “entregue à linguagem e liberto [a] por uma palavra da qual é, contudo, senhor [a]” (DERRIDA, 2014, p. 92), Alice nos permite vislumbrar o *ultimum* – salto radical fora de todo o alcançado até então – o que nos leva ao próximo e derradeiro ponto luminoso.

A TRANSCENDÊNCIA DA SITUAÇÃO IMPOSTA OU O *ULTIMUM* (11)

Como ponderei anteriormente, o processo de escrita, resultado do ponto luminoso “urgente”, nos trouxe ao derradeiro feixe de luz quando consideramos o romance de Maria Valéria Rezende: a transcendência da situação imposta ou o *ultimum*. Vale dizer que se trata, de fato, de uma categoria conclusiva para a natureza utópica, ainda que nem sempre seja, reputando a ordem de leitura e análise de um texto, tópico final.

O presente ponto é composto pela junção de dois conceitos diferentes, a dizer: o *ultimum*, de Ernst Bloch e a transcendência da situação imposta, de Karl Mannheim. Ainda que apontem para a mesma direção e sejam complementares em suas distinções, opto, levando em conta o estofo que a narrativa oferece, por analisá-los separadamente, ainda que a escrita seja a tônica para o diálogo com os dois conceitos.

Para tanto, volto-me, antes mesmo de retomar a reflexão de Mannheim e Bloch, para o cenário que a escrita inaugurou em Alice. A transformação é apresentada ao leitor com contagotas, o que faz com que percebamos que o processo de escrita altera o mundo de Alice como quem disfero um piparote em uma fileira de dominós. Nos dias posteriores ao início da escrita, principalmente depois de ter confidenciado a raiz do seu problema a Barbie (o egoísmo de sua filha e a sua mudança à capital riograndense), Alice confessa, como quem comenta, que sente fome e “que bom foi botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente a mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa” (p. 42).

Conforme o “furdução” avança, principalmente após narrar o início de sua caminhada, Alice pontua: “A caneta, a possibilidade de continuar nesse limbo tranquilizante da escrita desenfreada. A verdade é que essa noite dormi quase normalmente” (p. 59); “Você já deve ter percebido que estou de bom humor, levantei lépida, pus este vestido alegrinho, que o sol está alto e o dia mais quente” (p. 115) ou ainda “Acabo de folhear seu caderno e dar uma lida em diagonal nas últimas páginas. Reparou que muitas folhas atrás parei de falar da minha filha?” (p. 143).

“Estou voltando ao normal?, devagarinho, afinal” (p. 56), pontua Alice. Entretanto, o leitor vislumbra, gradativamente, que a leitura não é só uma atividade terapêutica e purgativa com relação aos desencontros de Alice e Norinha, tampouco somente caminho para a adaptação da narradora na nova cidade, mas uma transformação silenciosa que parece escapar, a priori, até à narradora: não há mais o normal, afinal.

Não que a escrita não fosse terapêutica para as mágoas que sentia ou que não tenha lhe ajudado a rever os significados da nova morada – sobre isso, vale pontuar que Alice, que se

referia ao apartamento como jogo de xadrez da rainha Nora, passou a chama-lo de casa e, ao final da narração, dirigiu-se a Barbie como “gurria” –, mas fervilha sob tudo isso a transcendência de Alice com relação à situação imposta.

Já não havia mais normal para Alice, o que era antes foi transposto. Ao leitor, a nova realidade se apresenta, por exemplo, quando ela, após arranjar disposição para pausar a escrita desenfreada e ir ao mercado a fim de “tratar de voltar a me comportar” (p. 63), confia que nada desempacotou e nem guardou, deixou “as sacolas ali no chão, ao pé dos armários, até eu ter pachorra pra isso, ou a Milena” (p. 65). Ainda nesse sentido, revela a boneca que passou a preparar as suas refeições novamente e que comia “até com gosto”, mas largava “a louça suja na pia, pra lavar depois” (p. 65).

A ex-professora Póli, tão organizada, dedicada, calada e comedida, já não viria mais ao seu encontro. Alice, que desejava tanto, pensando na Alice de Carroll, tomar uma poção para recobrar o seu tamanho normal, voltou de sua quarentena irremediavelmente maior. Ela, que quando sonhava alto, imaginava-se escrevendo resenhas, agora cogitava passar as páginas escritas no caderno a limpo e, quem sabe, publicá-las. “Será mesmo que eu dava pra escritora, Barbie? Você acha? Pelo menos gosto já peguei” (p. 115).

O ato de escrever, que, no caso de Alice, plasma uma experiência de liberdade, lhe toma e lhe dá tudo, e a percepção dessa nova ordem deixa de lhe escapar conforme narração avança. Vencida a “desaparência” (p. 235) que conquistou nas ruas, Alice revela: “Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora” (p. 199). Não tinha apenas recuperado o seu tamanho, o normal, regular e profissional, era, enfim, grande, livre e, sobretudo, escritora. Tomou com as próprias mãos a funcionalidade, a autonomia e o ofício que há tanto lhe era negado. Não o ofício conhecido, porque a transcendência indica o final de um processo, mas o sempre pretendido: escrever e publicar um livro.

Diante do exposto e considerando principalmente que a liberdade e a escrita surgem como possibilidade concreta de forma gradativa, volto-me para Bloch e as suas reflexões sobre a categoria *ultimum*.

Bloch afirma, ao discorrer sobre o *ultimum*, que inúmeras possibilidades reais que não foram cantadas no início – no *novum* – podem emergir neste momento. Para ele, o final, o *ultimum*, não é reconstituição do início, mas a eclosão da primeira matéria prima:

Dito de outro modo: o ômega do para-onde não se evidencia num alfa do de-onde, da origem, um alfa existente nos primórdios, pretensamente de realidade plena, e sim, pelo contrário: essa origem evidencia a si mesma só no *novum* do final. Como origem em si mesma ainda fundamentalmente não realizada,

ela se torna realidade somente junto com esse *ultimum* (BLOCH, 2005, v. I, p. 202).

Isso explica por que, reputando as reflexões de Bloch, a escrita e a liberdade não aparecem como fins a serem perseguidos no início da caminhada. O *novum*, que na narrativa de Rezende representa o conterrâneo sumido, não deixa de conter a liberdade como “*primum agens materiale*” (BLOCH, 2005, v. I, p. 202), mas a imagem perseguida era Cícero Araújo. Mais tarde, naturalmente, compreendemos que o rapaz não passava de pretexto para Alice viver por quarenta dias nas ruas de Porto Alegre, andando “pra adiante, sempre em frente” (p. 143). O motivo, revelado já no meio da narração/escrita, era a resistência à vida e aos papéis que tentavam lhe impor.

Assim, é possível compreender a aparição da escrita e a vontade de um ofício como potência de liberdade e enquanto *ultimum* no romance ao perseguir o seguinte trajeto: o *novum*, representado pela mudança de Alice para Porto Alegre e pela notícia do sumiço do conterrâneo, impulsiona a caminhada, que desvela a resistência, a recusa ao reino da necessidade e a consequente dialética da libertação. A escrita, por sua vez, é empenhada para o registro da libertação da narradora e irrompe depois do retorno de Alice. Ela surge em outros momentos como “antecipação criadora, essa aurora da vontade humana” (BLOCH, 2005, v. I, p. 200), por exemplo quando a narradora descreve as tardes que passava nos sebos copiando citações no verso de flyers ou quando imagina-se produzindo resenhas em Paris, mas a urgência em escrever e, com isso, ser livre, manifesta-se de forma nítida apenas no *ultimum*, corroborando a ideia de que a “origem evidencia a si mesma só no *novum* do final” – ou *ultimum*, que “representa a novidade última, ou seja, a mais elevada” (BLOCH, 2005, v. I, p. 200).

Frente ao que foi exposto e partindo de Bloch, o *ultimum*, ou o momento em que identificamos um salto radical para adiante do que foi visto até então, relaciona-se com a escrita e com a Alice revelada a partir dela. Não significa, no entanto, a realização final, pois, além de entendermos a utopia como processo e não como realização, o céu e o *front* não são estáticos. Representa, então, a esperada e concreta aparição do que está latente na consciência antecipatória ou sonhos diurnos.

Seguindo com a análise proposta, volto-me agora para Karl Mannheim e o conceito de transcendência da realidade imposta. Mannheim, quando reputa as condições últimas para a utopia, aponta para o esforço de transcendência da realidade imposta. Explico melhor: para ele, a utopia se faz quando um espírito utópico alcança a transformação de uma realidade. A postura, então, precisa se afastar das ideologias, ou seja, de condutas que intentam a manutenção do estabelecido e, principalmente, parecer apontar para feitos irrealizáveis.

Mannheim, como Marcuse, considera que parte expressiva da natureza utópica se aproxima do seu caráter revolucionário. Com isso, estabelece como condição para a transcendência a contra-atividade da mentalidade utópica em relação ao grupo dominante, quer dizer, o pretendido precisa parecer irrealizável para o estrato vigente.

Assim e mesmo que partindo também da escrita e da Alice a partir da escrita, vemo-nos diante de uma condição final para a construção utópica diferente e tão importante quanto quando consideramos Mannheim. Para ele, importa pouco a incidência ou reincidência da consciência antecipatória no *novum* e no *ultimum*, mas se o espírito utópico (aqui, Alice), quando em incongruência com a realidade imposta, exerceu contra-atividade expressiva para transcender uma condição tida como irrealizável para o sistema em vigência.

A transcendência empreendida por Alice, principalmente com relação ao sistema dominante (pelo qual se sentia dominada e controlada) foi delineada em outros momentos da presente análise, mas retomo alguns pontos para que seja possível observamos com atenção a presença do ponto luminoso de desfecho no romance.

A narradora, quando em Porto Alegre, se vê completamente carente de liberdade (completamente porque parcialmente já havia se sentido em outros momentos) e compreende que sofre imposições de papéis e condutas desde que é mulher e mãe. A mesma lógica social, cultural e econômica que lhe rejeitou tantas vezes a liberdade enquanto a filha crescia impunha agora a concessão de deixar a própria vida, vender os pertences todos em uma loja de garagem e atravessar o país para cuidar de um neto que nem havia sido concebido: “Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você que não aceita” (p. 34).

Alice, sabendo que foi indicada à função de avó em tempo integral porque, para eles, “já tinha chegado ao fim da minha vida própria” (p. 26), empreendeu uma “patética tentativa de resistência” (p. 9), que teria começado e terminado do mesmo jeito – com o velho caderno da Barbie – não fosse os seus quarenta dias nas ruas de Porto Alegre, o que fez com que a sua resistência fosse qualquer coisa que não patética.

A peregrinação, que vai de Cícero Araújo à escrita e liberdade, já conhecemos. Concentro-me, então, na recusa de Alice, uma idosa que, diante de todas as imposições, deixa o apartamento seguro, a despensa cheia, a televisão, as provisões e o previsível para viver nas ruas. Um contrassenso quando pensamos no indivíduo da sociedade unidimensional, que não consegue representar nenhum tipo de resistência à lógica instalada.

Alice, por sua vez, não só representa alguma resistência, como pratica o irrealizável para a sociedade industrial avançada: a transcendência do reino da necessidade – a situação imposta – para o reino da liberdade.

Se considerarmos o *ultimum* e o fato de que, enquanto a transcendência é a categoria de desfecho para Mannheim, a dialética da libertação é para Marcuse, estamos diante da conclusão do processo de construção utópica para os três filósofos elencados para a presente análise. Conclusão, não realização, pois, lembrando Bloch, “o chão balança” (BLOCH, 2005, v. I, p. 13) e “a vida [está] recomeçando sempre” (REZENDE, 2014, p. 19)

SOB O CÉU QUE AS ESTRELAS ESCREVEM

Sob o céu escuro da literatura brasileira contemporânea, que, ao se estender como terreno para infinitas possibilidades e tendências, nos mostra muito pouco a olho nu, volto-me, neste momento, para o luzir dos pontos luminosos analisados a fim de observar o desenho inscrito no céu – ou a construção utópica empreendida no romance – e, assim, entrever a natureza da utopia.

Entretanto, antes mesmo de voltar-me para a relação entre os pontos estabelecidos e analisados anteriormente, observo aqueles que foram elencados como categorias fundadoras quando pensamos na utopia, mas que não foram identificados enquanto pontos luminosos no romance de Rezende, a dizer: o *apetite* (6) e o *front* (9).

As duas categorias não associadas ao romance analisado foram articuladas por Ernst Bloch e relacionam-se com as pulsões ou afetos do ser humano – o *apetite* – ou com a utopia concreta na realidade – o *front*.

Começemos com a pulsão que Bloch chama de *apetite* ou *fome*. Trata-se, de acordo com ele, do ímpeto posterior ao emergente e anterior ao desejar imaginativo que, enquanto afeto de autopreservação, procura de modo insaciável e pouco instruído por condições mais cômodas. O *apetite* é o início, é a disposição para a imaginação (ou instrução) que leva o ser a um desejo dirigido e quando irrompe na esperança, afeto expectante que se afasta da angústia e do medo, toma como referência “o horizonte mais amplo e mais claro” (BLOCH, 2005, v. I, p. 77). O *apetite* é, então, a avidez que antecede a imaginação, que se faz de modo desinstruído, quase que errante, porque procura se saciar com objetos e/ou situações que são delineadas depois que o *apetite* se aproxima da imaginação ou irrompe nos afetos expectantes, como a esperança.

Ainda nesse sentido: o *front*. Trata-se de uma categoria do otimismo militante, que, segundo Bloch, consiste no trecho mais avançado e utopicamente aberto para o qual o otimismo militante se dirige. É o que garante que o sujeito, frente ao espaço aberto que se mostra,

ingressará com tudo o que tem sobre o futuro e não o contrário: o futuro como fatalidade sobre ele. É o horizonte para o qual o apetite, quando fundido ao imaginar ou à esperança (por isso, instruído) se direciona. São, assim, etapas do mesmo processo e, enquanto pulsão ou ímpeto, são partes fundamentais de toda construção utópica.

Por que ausentes da análise do romance, então? Não poderiam ser observadas no início da caminhada de Alice? Ou ainda na insistência pela peregrinação? Poderiam e, de certa forma, são. Mas figuram como etapas de um processo, não como pontos luminosos, ou melhor, não têm força expressiva no romance para serem pontos da constelação, mas são categorias iluminadas pela caminhada.

É possível pensar no apetite quando reputamos a peregrinação insaciável de Alice pelas ruas de Porto Alegre e é igualmente praticável relacionar o *front* com a figura de Cícero Araújo, que reaparece vez ou outra no percurso da narradora para indicar trecho mais avançado e utopicamente aberto que se pode vislumbrar. Apesar dessas relações serem possíveis, elas não se sustentam por si só, pois a caminhada de Alice é impulsionada, principalmente, pela resistência, enquanto Cícero Araújo é, sobretudo, estatuto para a imaginação. Naturalmente, uma associação não anula a outra, mas os pontos luminosos são estabelecidos segundo a sua expressividade e o seu parentesco causal com o ponto seguinte, já que a intenção é compreender a natureza da utopia construída a partir da constelação tecida.

O desenho da constelação, vale esclarecer, é determinado pela relação causal entre os pontos luminosos na narrativa. Os pontos não são apresentados a partir da ordem cronológica estabelecida neste trabalho (de 1 a 11), tampouco representam a mesma etapa do processo teórico (por exemplo: o *novum*, para Bloch, é posterior à categoria *front*), são, na verdade, estágios para o processo de construção da utopia no romance. Por isso, na medida em que acompanhamos a leitura dos pontos luminosos e compreendemos o vínculo entre eles (vislumbrando, então, um pouco da constelação), conhecemos o crescendo da utopia no texto, que, no romance, parte do *Novum* (9) e chega à Transcendência da situação imposta ou o *ultimum* (11).

É a partir do *Novum* (9), representado pela mudança de Alice para a capital riograndense, que a narrativa desvela a Realidade Desajustada (1) e o Espírito em incongruência com a ordem vigente (2). A caminhada, apesar de ser fio que atravessa a narrativa, emerge da incongruência com a realidade desajustada e elabora a Resistência ou consciência opositora (4), que enquanto afirmação da liberdade através da permanência nas ruas, corrobora o Conflito entre mentalidade utópica e reificação social (3). Ao se posicionar como um contrassenso, negando o espaço privado e os seus recursos para se aproximar dos marginalizados nas ruas, a narradora marcha

na contramão da sociedade unidimensional e procura deixar o reino da necessidade para viver no reino da liberdade. A liberdade aventada, como sabemos, é, ao mesmo tempo, resultado e combustível para A imaginação ou sonho diurno (8), ponto luminoso responsável por mantê-la nas ruas, imaginar a plena liberdade e, por fim, escrever, o que nos leva, então, aos dois últimos pontos: O urgente (5) e A transcendência da situação imposta ou o *ultimum*.

A relação causal entre os pontos nos permite, enfim, traçar o desenho da constelação e, assim, compreender o processo de construção e a natureza da utopia presente. Frente ao desenho, é possível afirmar que o *novum* inaugura uma jornada que parte da carência (de espaço e autonomia), é munida de resistência e alcança a liberdade da narradora.

A caminhada, vale lembrar, é ponto luminoso de destaque na constelação, isso porque é fio condutor do texto, da jornada e, por consequência, da utopia. O deslocamento, a travessia, e a peregrinação são noções inerentes ao romance desde que a narradora deixa o Norte do país para viver no Sul e vários percursos podem ser depreendidos do texto: desde o percurso pelo submundo de Porto Alegre e o trajeto do reino da necessidade para o reino da liberdade à passagem do estado de aprisionamento e disfuncionalidade para o alcance da autonomia a partir da escrita.

Desse modo, é possível afirmar que uma travessia interna e subjetiva para a personagem atravessa perpendicularmente o trajeto prático feito por ela a partir da mudança para o Sul e dos quarenta dias nas ruas. O desenho da constelação, então? Uma cruz. A cruz como representação dos dois percursos que se atravessam, como símbolo de missão e sacrifício, como indício do diálogo com o texto bíblico e, é claro, como a cruz do cruzeiro do Sul, constelação frequentemente usada na navegação para designar geograficamente o Sul nas rotas empreendidas.

Da carência à resistência, a utopia presente no romance de Rezende é composta, principalmente, por desejo de liberdade. Como disse anteriormente, na medida em que Alice desloca-se, como nômade, pelo espaço liso – a cidade de Porto Alegre – constitui-se ou entende-se também como um espaço liso: território onde persiste a potência de desterritorialização, o apagamento das fronteiras e a ausência de todo tipo de segmentação, como a hierarquia, os individualismos, personalismos funções ou classes. Digo que Alice está e é um espaço liso porque, ao conquistar bairros, alcança a sua autonomia; ao escrever, vira as costas à cartilha dedicada a uma aposentada prestes a ser avó e indica que é uma pessoa (ou peça, retomando a analogia do espaço liso com o jogo Go) que, no deserto da horizontalidade, pode desempenhar qualquer e muitas funções; e, ao aproximar-se dos muitos e diferentes outros, ou seja, quando no coletivo, liberta-se do que dizem lhe caber.

Assim, na medida em que a liberdade se revela enquanto possibilidade, Alice traveste-se dela para abarcá-la em sua totalidade. Persegue os planos que deixou de lado depois da maternidade – o trânsito livre e a escrita –, atravessa as fronteiras impostas pelo espaço estriado e percorre, enfim, o espaço liso, pois é por estar sujeita ao espaço estriado e à sua intenção de organizar a matéria que Alice lança-se ao espaço liso, tanto o físico quanto o subjetivo: a cidade que Porto Alegre esconde e a Alice esquecida.

Sobre isso, vale observar que, de acordo com Deleuze e Guattari, espaço liso e estriado estão em frequente comunicação. O espaço estriado é constantemente traduzido e devolvido a um espaço liso, isso porque “o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 197-8). Estabelecem entre si, assim como a utopia e a distopia, uma relação simbiótica quando emergem no limite entre os seus territórios e, no romance de Rezende, essas relações – utopia e distopia; espaço liso e espaço estriado – aproximam-se, já que a utopia é elaborada enquanto impulso no espaço estriado, onde se faz todo o progresso, e é perseguida enquanto liberdade no espaço liso, onde se “produz todo devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 171).

Como nômade e no espaço liso, Alice dirige-se, então, ao inapreensível, ao explorável e ao criativo: ou à vida livre e em constante processo de transformação, o seu devir. E, com isso, nos indica, lembrando Fernando Birri e Eduardo Galeano, que a utopia encerra o processo e serve para que ela não deixe de caminhar (BIRRI apud GALEANO, 2001), sobretudo nos momentos em que a realidade desajustada parece aprisionar e inibir a marcha.

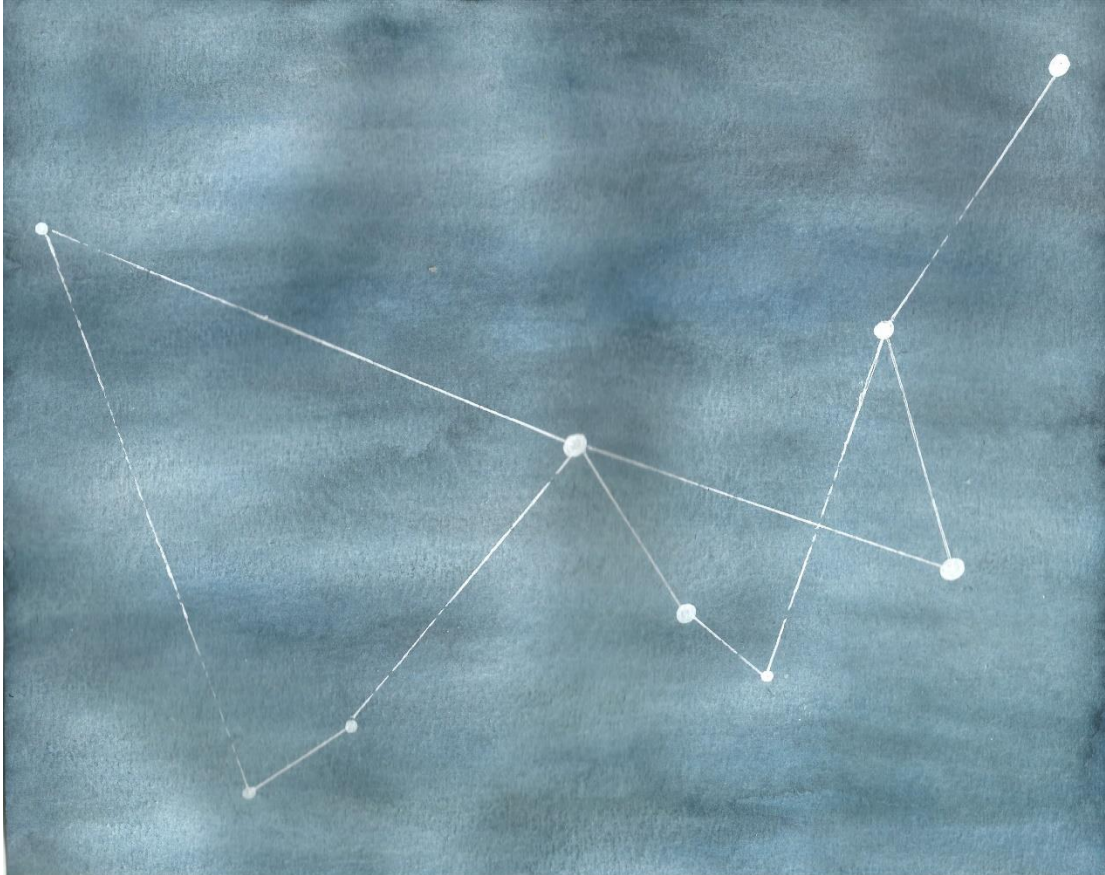
Frente ao exposto, não pretendo impor limites ou padrões para a utopia presente na literatura brasileira contemporânea, já que, como afirmei anteriormente, considero o caráter rizomático do período e, por consequência, das produções e manifestações, que são retroalimentadas por conexões múltiplas caóticas e transversais (DELEUZE; GUATTARI, 1995), mas me posicionar sob o céu onde, de acordo com a maioria dos observadores, “qualquer alento é afastado. Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (RESENDE, 2008, p. 93) e indicar um agrupamento de pontos luminosos que rompe a imensa escuridão e nos propõe a imaginação como rota para a liberdade.

Em março de 2021, Maria Valéria Rezende participou da Semana de Recepção aos ingressantes no PPG em Letras da Universidade Estadual de Londrina e, quando indagada sobre a função e o lugar da imaginação utópica na atualidade, afirmou que escreve utopias porque distopias já tem aos montes⁴⁰. Ainda que o céu escuro seja real e salte aos olhos, a utopia persiste

⁴⁰ A palestra foi exibida através do Google Meet e, apesar de parte dela ter sido gravada, o vídeo não foi publicado para não violar as leis de direitos autorais. Faz parte, então, de arquivo pessoal não publicado.

e é possível não só vislumbrá-la como também persegui-la não “como um projeto preciso a ser posto em prática tal qual, mas sim como a estrela para onde se aponta o astrolábio para encontrar o próximo porto possível” (REZENDE apud BALLARINE, 2017)

Constelação Crux



Fonte: da autora.

Para traçar a *Constelação Crux*, estabeleci as categorias de 1 a 11 como um crescendo: de baixo para cima e da esquerda para a direita. Com isso, dispus os pontos luminosos no céu correspondente ao romance analisado: apesar do escuro circundante, noite límpida para a observação e identificação das estrelas. A constelação constitui-se, respectivamente, a partir dos seguintes pontos: *novum* (10), a realidade desajustada (1), espírito em incongruência com a ordem vigente (2), caminhada (7), resistência ou consciência opositora (4), conflito entre mentalidade utópica e reificação social (3), a imaginação ou o sonho diurno (8), o urgente (5) e a transcendência da situação imposta ou o *ultimum* (11). A caminhada é ponto alinhavador e se relaciona, além dos pontos seguintes e anteriores, com o urgente (5) e com o *novum* (10). É ainda estrela de primeira grandeza junto dos pontos urgente (5) e resistência ou consciência opositora (4). Por fim, convém lembrar que o *novum* (10) se liga ao ponto seguinte e também à caminhada (7), já que anuncia o sumiço de Cícero Araújo.

II. CONSTELAÇÃO CANES VENATICI ⁴¹ : *ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS ABATIDOS*, DE ANA PAULA MAIA

*Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.*
(“Versos Íntimos”, de Augusto dos Anjos)

MEIO DO CÉU

Neste momento, prossigo para a observação dos pontos luminosos presentes na obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009)⁴², de Ana Paula Maia, e para a composição da segunda constelação: a Canes Venatici.

Ana Paula Maia, escritora e roteirista nascida em 1977 e na periferia de Nova Iguaçu, é um dos nomes mais visitados quando pensamos na literatura contemporânea brasileira. Assinou o roteiro da série *Desalma* produzida pela TV Globo, teve contos publicados em diversas antologias, obras traduzidas no exterior e é bicampeã do prêmio São Paulo por consequência dos romances *Assim na Terra como Embaixo da Terra* (Record, 2017) e *Enterre Seus Mortos* (Companhia das Letras, 2020). Publicou a sua primeira obra, *O habitante das falhas subterrâneas*, em 2003, que foi seguido pelas seguintes publicações: *A Guerra dos Bastardos* (2007); *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009); *Carvão Animal* (2011); *De Gados e Homens* (2013); *Assim na Terra como embaixo da Terra* (2017) e *Enterre seus Mortos* (2018).

Maia, influenciada pela violência que marcou a infância vivida na periferia do Rio de Janeiro, por filmes de terror e velho oeste e pela leitura (herança da mãe, professora de Língua Portuguesa e literatura), é autora de uma ficção marcada pela brutalidade, pelo o que há de cru, violento e escatológico na vida de homens que não são nem bons e nem maus.

Homens: há uma preferência confessa pelo sexo masculino, por brutamontes, “homens-bestas” (MAIA, 2009) que desempenham trabalhos imundos, escatológicos, menores e temidos por nós: são abatedores de animais, lixeiros, desentupidores de esgoto e quebradores de asfalto.

⁴¹ A constelação Cães de caça ou Pegureiros é um agrupamento de pequena dimensão no céu profundo, com estrelas de pouco brilho, oculta ao sul do braço da Ursa Maior. Sabe-se pouco sobre a sua origem, mas é reconhecida como tendo sido concebida por Hevelius, o astrónomo polaco, em 1687. Na mitologia grega, os cães de caça chamados Astérion e Chara eram os cães de Boieiro. Fiéis, eles o acompanhavam em suas caçadas contra predadores e também faziam o trabalho de guia para rebanhos. Por conta da fidelidade de Astérion e Chara, Deméter, a mãe de Boieiro, pediu a Deus para que eles fossem junto com o filho para a eternidade celeste (SÉRIES CONTELAÇÕES – CANES VENATICI, 2020).

⁴² No decorrer desta seção e por consequência do elevado número de citações, sempre que me referir à novela analisada (publicado em 2009), referenciarei o excerto apenas com o número da página.

As mulheres, quando aparecem, desempenham papéis laterais e não se envolvem com as personagens masculinas. Esses homens, vale dizer, são contaminados e moldados pelo ambiente e as funções do trabalho, relação que nos indica certo tom naturalista. Ao lado desses personagens, o leitor se vê em espaços que não poderia (e nem gostaria) entrar normalmente e conhece os detalhes a partir de descrições realistas, cruas e sensoriais: muito calor ou muito frio; cheiro ardido; lamas de sangue, densas fumaças, nuvem de poeira. As compreensões são sinestésicas, o que talvez explique a confissão de uma leitora a Ana Paula Maia: "Eu estava lendo o seu livro e comendo um bife e parei de comer, não consegui mais comer carne um mês" (MAIA apud GRÜNNAGEL, 2015).

Por isso, Beatriz Resende aproxima os textos da autora da estética de Quentin Tarantino em *Contemporâneos* (2008). De acordo com a pesquisadora:

Ana Paula pega pesado na violência, na imundice, na podridão, no fétido, no perverso, no porco. Porque são porcos mesmo, os bichos, parte dos personagens que dividem o espaço narrativo com abatedores de porcos, trambiqueiros e prostitutas. Tudo sob o calor sufocante de um subúrbio distante (RESENDE, 2008, 142).

Maia escreve sobre um mundo cão, onde homens e animais se confundem e sobrevivem. Os homens da autora não são marginais, como muitas vezes encontramos nas páginas de Raul Fonseca – ao lado de Paulo Lins, um paralelo possível –, mas vidas pulsantes anteriores à racionalidade: são bestas.

Não à toa termos como neonaturalismo, “hiper-realismo, hipercontemporaneidade, desumanização, violência, fulgurações do abjeto, vidas precárias, são recorrentes nos (poucos) trabalhos críticos debruçados sobre sua escrita” (MIRANDA, 2019), análises que costumam se voltar, como acontece em *Ficção brasileira contemporânea* (Schøllhammer, 2011), para os formatos digitais, já que Maia escrevia as narrativas como folhetins em seu blog, ou para o lugar peculiar que a escritora vem ocupando no cenário nacional e atual: “outsider de lugares de enunciação instituídos ou politicamente reivindicados” (MIRANDA, 2019). Isso porque Maia, mulher e negra, não faz da literatura possibilidade de engajamento político e social a partir da sua representação. Prefere escrever sobre homens-bestas sem discernimento e política esquecidos no subterrâneo, entre a sujeira dos outros, e se concentrar em questões como a violência, a brutalidade, o trabalho e o seu potencial desumanizador e a dimensão material da morte. E o texto, vale dizer, é tão cru quanto a realidade representada, pois a linguagem é enxuta, direta e precisa: nada sobra.

Nesse sentido, convém esclarecer, a despeito da ainda escassa reflexão por parte da crítica especializada, que a narrativa *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) compõe a

lista de obras exigidas no vestibular da UERJ de 2021, que Maia é considerada uma das 25 *mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004, organização e Luiz Ruffato) e que há um número expressivo de trabalhos acadêmicos dedicados à sua obra, principalmente se considerarmos a data de estreia da autora.

Ao consultar o Banco de Teses e Dissertações da CAPES e a BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) com o termo “Ana Paula Maia”, encontrei os seguintes trabalhos: *Além dos estereótipos. A construção dos marginalizados em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Sonia Maria Chacaliaza Cruz (Dissertação, Universidade Federal de São Carlos, 2017); *Entre bandos e bestas: a literatura panc*, de Ana Paula Maia, de Ligia de Amorim Neves (Tese, Universidade Estadual de Maringá, 2019); *Irmandade de sangue: masculinidades entre o afeto e o grotesco em a Saga dos Brutos*, de Ana Paula Maia, de Ana Luisa Braga Cabral (Dissertação, Universidade Estadual de Londrina, 2020); *Mundo torturado: o trabalho segundo os brutos*, de Luiza Andrade Luz Nogueira dos Santos (Dissertação, Universidade Federal do Rio Grande, 2020); *Violência e bastardos nas obras de Ana Paula Maia*, de Karina Kristiane Vicelli (Tese, Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2018); *O Habitante das Falhas Subterrâneas, de Ana Paula Maia: Aproximando Presente e Passado*, de Helena Friedrich (Dissertação, Centro Universitário Ritter Dos Reis, 2011); *O Anti-herói e a Saga dos Brutos: configurações anti-heroicas em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, O trabalho sujo dos outros e Carvão animal*, de Diego Henrique de Lima (Dissertação, Universidade do Estado da Bahia, 2015); e *O que sentem os brutos: a violência em Ana Paula Maia e Patricia Melo pela perspectiva da Teoria dos Afetos*, de Maristela Scremin Valerio (Tese, Universidade Estadual de Maringá, 2020). Ainda nessa direção, é importante pontuar que nenhum dos trabalhos analisam os textos de Maia à luz da utopia.

Frente ao exposto, concentro-me, agora, na obra elencada para análise e inicio a minha apreciação por um problema estrutural: o gênero da narrativa em questão. Apesar de considerá-lo um romance, principalmente quando me refiro ao *corpus*, o texto de Maia é catalogado como novela pela editora responsável. Isso porque a publicação comporta uma segunda história (também chamada de novela): *O trabalho sujo dos outros*. Trata-se do segundo texto da trilogia “A Saga dos Brutos” protagonizada por Edgar Wilson. De todo modo e a despeito da trilogia, não há vínculo narrativo entre os dois textos. Com exceção da personagem principal, que comparece também em narrativas anteriores e posteriores à publicação, as histórias transcorrem de modo independente. A primeira novela, que dá nome à publicação e a quem são dedicados todos os elementos paratextuais gráficos, conta com cinco capítulos e 76 páginas; a segunda,

por sua vez, é dividida em sete capítulos e escrita em 71 páginas. Juntas, compuseram o folhetim *pulp* de Maia, que, antes de ser lançado pelo Grupo Editorial Record, foi compartilhado (capítulo por capítulo) online.

Por isso, vi-me, durante algum tempo, diante de um problema de gênero. Entretanto e levando em consideração que a escolha de lidar com romances se deve à extensão do texto e ao fato de que a maioria dos pesquisadores apontam o esmaecimento da utopia na ficção brasileira, deixei de lado o enquadramento proposto pelos gêneros textuais e os possíveis motivos mercadológicos para a categorização e publicação conjunta dos textos e elenquei a novela *Entre rinhas de cachorros de cachorros e porcos abatidos* para a análise. Isso porque não identifiquei na obra o principal entrave metodológico para a pesquisa: material insuficiente no texto – considerando a sua extensão e o encadeamento da narrativa – para a observação e análise dos pontos luminosos.

Tratar-se-á, convém pontuar, de uma constelação de pequeno porte quando comparada à construída a partir do romance de Maria Valéria Rezende (menos por conta da extensão do texto e mais por conta da construção da trama e do enredo), mas expressiva quando a intenção é compreender as facetas da natureza utópica na literatura contemporânea. A presença da utopia na novela é como a obra de Ana Paula Maia no cenário literário brasileiro: atípica e, por isso, importante para contestar o conceito estático e uniformizador frequentemente legado à utopia e à literatura produzida na atualidade.

Isso posto, à novela. Publicada em 2009, *Entre rinhas de cães e porcos abatidos* é uma narrativa do cotidiano. Não o cotidiano médio, mas a rotina de homens que vivem no submundo, desempenhando trabalhos de pouco ou nenhum prestígio. Narrado em terceira pessoa e com onisciência (sagaz, vale dizer), o texto nos apresenta uma periferia quente e pobre e uma dupla de abatedores de porcos, Edgar Wilson e Gerson, homens que vivem como trabalham: na animalidade, entre o sangue e sob temperaturas escaldantes.

Edgar Wilson é o personagem protagonista da novela e figura recorrente na produção de Maia. Surge em *A Guerra dos Bastardos*, de 2007, e ressurge na trilogia composta por *Entre Rinhas de Porcos e Cachorros Abatidos* (2009), *De Gados e Homens* (2013) e *Enterre Seus Mortos* (2018). O nome provém da confessa influência de Edgar Allan Poe na obra da autora (SÃO PAULO, 2019). Trata-se, então, da junção do primeiro nome do escritor norte-americano e do segundo nome de William Wilson⁴³, personagem de um conto homônimo. Edgar Wilson é o fio de Ariadne para o desvelar da vida dos homens que vivem junto da carniça e do lixo na

⁴³ Além dele, outras personagens de Maia são nomeadas a partir das iniciais de Poe e sua personagem: Elvis Wanderley (2007), Erasmo Wagner (2009, 2013) e Ernesto Wesley (2011).

obra de Maia. Foi capataz sanguinolento, abatedor de porcos e responsável pelo recolhimento de animais mortos das estradas para triturá-los e transformá-los em adubo. Quer dizer, os ofícios mudam, mas persiste a representação do homem medíocre que limpa a sujeira do outros, que desempenha os trabalhos desgastantes e degradantes que ninguém quer.

Nesse sentido, é importante pontuar que há uma relação estreita entre o trabalho e a constituição desses homens – traço frequente na ficção de Maia e talvez principal motivo para que a produção da autora seja considerada neonaturalista. Edgar Wilson e Gerson abatem porcos e pessoas com a mesma facilidade e relacionam-se com os outros de modo quase que instintivo, pois não há uma compreensão racional e complexa das coisas. De tanto estar com os bichos, eles parecem grunhir, exceto quando resistem, esperam e imaginam.

A despeito do relacionamento animalesco travado com os outros, Gerson e Edgar Wilson são unidos por um sentimento bastante fraternal. Caminham lado a lado e protegem-se. Edgar Wilson, por exemplo, quando com medo de perder o amigo que sofria com cólicas de rim e dificuldade para urinar, sugere que eles retirem da irmã de Gerson o rim bom que ele havia doado a ela. E eles retiram. Amordaçam Marinéia, retiram o que eles acreditavam ser o rim com uma colher e um pequeno canivete, guardam o órgão em uma bolsa térmica, abrem cervejas e observam o pequeno Chihuahua de “Neíinha” (p. 35) comer os restos da dona. Quer dizer: jaz, apesar de toda a animalidade, violência e irracionalidade, a amizade, o desejo por comunhão – e talvez seja por isso que Edgar Wilson e Gerson conquistam a redenção junto aos leitores.

Toda a frieza latente, principalmente quando pensamos em Edgar Wilson que “não transmite sentimento sequer por meio de seus olhos” (p. 48), é dissipada quando estão juntos. Gerson chega a compreender os motivos que levaram Edgar Wilson a matar violentamente Pedro, o seu irmão, e jogar os restos aos porcos, enquanto Edgar Wilson observa o amigo e pensa: “É mesmo um homem que sabe resolver as coisas” (p. 46).

Juntos, os abatedores atravessam os dias em que “o sol fica da cor do desespero” (p. 42), lidam com os porcos, limpam o sangue, descartam a carniça, cometem homicídios e esperam por sexta-feira, dia em que “as rinhas de cachorro fervem seu sangue oxidado” (p. 41).

Os abatedores apostam em cães de briga às quintas-feiras para acompanhar os embates nas sextas. Conhecem o nome e a origem geográfica de cada deles e têm seus preferidos. Edgar Wilson, por exemplo, aposta e torce por Chacal, cão carniceiro que viu nascer e que acredita ser “a coisa mais ruim que já vi na vida. Tão ruim que nem faz sombra” (p. 70). A verdade é que o apreço pode ser explicado por uma confessa identificação. Enquanto Gerson e Edgar Wilson rechaçam a proximidade com os porcos: “— O problema dos porcos é que eles acham

que são gente, como eu e vocês. Eles te olham e acham que você é um deles ou vice-versa — explica Edgar. — Vice-versa é o cacete. Nunca me achei parecido com esse bicho” (p. 43), a animalidade é reconhecida quando os cães são considerados:

Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que o seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs (p. 69)

Gerson e Edgar Wilson, como os cães de rinha, também foram moldados para e pelo trabalho. Ser como eram não era uma escolha, aprenderam a ser abatedores e o ofício fazia deles quem eram. Para eles, as cicatrizes também eram o distintivo, além ainda da violência, da coragem e, sobretudo, da lealdade – traço comumente associado aos cães e presente nos personagens: “— Sou leal a esse cão” (p. 82).

Ainda nesse sentido, o narrador destaca a principal distância entre Edgar Wilson e os porcos: olhar para cima. “Os porcos não podem olhar para o céu. Eles não conseguem. Anatomicamente, porcos foram feitos para olhar basicamente o chão e se alimentar do que nele encontrarem” (p. 70) e Edgar passa boa parte do seu dia olhando para o céu, esperando que alguma coisa “aconteça no céu ou com o céu” (p. 69-70).

Assim, o conformismo dos abatedores que, à primeira vista, salta aos olhos na narrativa é contestado, pouco a pouco, no detalhe e em leituras atentas. Edgar Wilson quer se casar, imagina-se ganhando o Troféu de ouro Porco Abatido, anseia pelas sextas-feiras, espera salvar o amigo e planeja conhecer a neve. Não olha só para baixo e tampouco procura apenas por alimentos, Edgar Wilson olha para o céu a fim de não o ver escuro.

A presença da espera, do anseio e da imaginação é ascendente no texto e alcança o seu ponto alto quando, não coincidentemente, Edgar Wilson se vê diante da morte de seu único amigo e sente a sua realidade em completo desajuste.

Depois de ouvir a confissão de Gerson sobre o sofrimento com as diálises, a dor para urinar, o medo de sangrar sem parar em um corredor de hospital e a certeza de que estava morrendo, Edgar Wilson vê Chacal sair aos pedaços da arena e, no caminho para a casa, assiste à morte do amigo. Gerson havia tomado veneno para acabar com o sofrimento que enfrentava e Edgar Wilson permanece abraçado ao seu corpo até amanhecer.

Nesse momento, o texto ganha outro tom. Os diálogos curtos e as descrições precisas dão lugar, já nas últimas páginas da novela, ao profundo sentimento de tristeza de Edgar, que, ao olhar para cima, depara-se com uma manhã sem sol. É quando a utopia, que estava nos detalhes, se inscreve no céu e Edgar decide cumprir com a promessa – que é também seu sonho

secreto – que fez a Gerson: “atravessaria fronteiras até encontrar a neve. Alguma neve” (p. 86).

Frente ao exposto, prossigo com a metodologia de análise proposta e observo a novela a fim de demarcar e discorrer sobre os pontos luminosos presentes, pois, como Edgar Wilson, olho para o céu à procura de estrelas, que, mesmo altas e frias, vençam a extensa escuridão “com seu insistente senso de infinito” (p. 84).

A REALIDADE DESAJUSTADA (1)

Como indiquei anteriormente, a obra de Ana Paula Maia vincula-se a uma representação da realidade levada ao extremo. Sua literatura é chamada de hiper-realista, neonaturalista e ainda hipercontemporânea, já que leva a qualidade do contemporâneo à versão superlativa na medida em que potencializa a “percepção dos refugos e detritos do tempo presente” (BARBERENA, 2016, p. 460).

A representação da cidade, da periferia, da violência, dos homens, do trabalho e das relações é observada pelo avesso, do submundo e a partir das entranhas. Já nas primeiras linhas da novela, o narrador descreve o espaço como um “subúrbio quente e abafado, esquecido e ignorado, nos fundos de um mercadinho cheirando a barata” (p. 16). Maia se concentra não apenas na periferia, mas no que, dentro dela, está atrás do fundo ou debaixo do que já é esquecido.

Dessa forma, a realidade assume uma carga estética no texto: tudo é cru, nada sobra. Beatriz Jaguaribe disserta sobre o realismo enquanto estética quando observa a produção do “choque do real” em produções literárias e cinematográficas, a fim “de dar conta das conflitivas experiências da modernidade urbana no Brasil” (JAGUARIBE, 2007, p. 99). Ainda de acordo com ela, o choque do real é

A utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. [...] O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

A intenção, então, é desestabilizar a neutralidade do leitor sem fazer com que ele se alie a um “agenciamento político” (JAGUARIBE, 2007, p. 101). Sobre a ressonância emotiva, Jaguaribe aproxima a experiência de uma descarga catártica ambígua. Explico: a despeito de esperar que o impacto do choque do real provoque uma adrenalina emotiva, compreende-se que ela se afasta da catarse presente nas tragédias gregas. Ao contrário: sentimentos como

compaixão, piedade ou elevação espiritual dão lugar à ambiguidade do choque, que decorre da relativização de valores e da perplexidade “quanto ao significado da experiência” (JAGUARIBE, 2007, p. 101).

Frente ao exposto, não é tarefa árdua compreender as impressões oscilatórias que a realidade desajustada denunciada pelo texto provoca. Diante das personagens, das relações humanas estabelecidas e do espaço não são raras as vezes em que nos vemos, enquanto leitores, entre a condenação/redenção, vínculo/repulsa e choque/entendimento.

É ambígua a condição do leitor, por exemplo, diante do rim de Gerson. A repulsa e a condenação provocadas pela frieza com que os abatedores retiram o rim da irmã de Gerson e, por consequência, a sua vida, é relativizada quando o companheiro de Edgar Wilson, já moribundo e apenas trabalhando por causa da compaixão do patrão e lealdade de Edgar, confessa:

— Não quero isso pra mim, Edgar. Não quero. Só tenho você nessa vida e seu que não vou poder ter mais ninguém mesmo. Quando doeí meu rim para minha irmã Marinéia, achei que isso era uma coisa boa. Que ela ia gostar de mim. Que a família ia me tratar como herói. Ele engole o resto do café. Os olhos estão um pouco inchados e marejados (p. 81).

A realidade desajustada, então, não é só representada textualmente, mas decodificada através do choque do real. Dessa forma, o leitor a compreende enquanto “existência do mundo além e fora do nosso ser”, que “tanto ultrapassa quanto permeia nossa experiência” (JAGUARIBE, 2007, p. 101). Não se trata, assim, de uma realidade em desajuste situacional e externa ao leitor porque vinculada à experiência da personagem, como em *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, mas de uma representação que choca, denuncia e aguça o sentimento crítico durante a leitura (JAGUARIBE, 2007). Na novela, o princípio-realidade e a sua estética do choque são imperativos.

Sabemos, entretanto, que a percepção de uma realidade desajustada para a emergência de um espírito utópico em incongruência com a ordem vigente não se relaciona com a experiência do leitor, mas, principalmente, com as subjetividades entranhadas na trama.

Como pontuei anteriormente, à primeira vista os personagens parecem tão desajustados quanto a realidade representada. E são, mas não são porcos: olham para o céu. Quero dizer, a despeito de toda a brutalidade, irracionalidade e grunhidos, a realidade elevada ao superlativo no texto é sentida, pressentida e ressentida pelos abatedores, principalmente por Edgar Wilson.

Ainda que a maioria das análises e comentários sobre a obra apontem para a natureza desses homens em íntima relação com a ambientação proposta, onde “a aberração – ou o (a)normal – se transforma em norma de conduta” e “forma-se uma “comunidade distópica de

bichos humanos, bichos escrotos (porcos) e bichos bárbaros (cães de rinha)” (BARBERENA, 2016, p. 460), um olhar mais atento indica que há uma compreensão do entorno que a objetificação e a brutalização causadas pelo trabalho não atingem.

A relação entre ambiente e indivíduo é nítida e não há como relativizar a determinação do indivíduo pelo espaço. De todo modo, ao mesmo tempo em que a realidade desajustada atravessa essas existências, ela também circunda. E é observada como algo externo e assolador por Edgar Wilson quando ele “se queixa silencioso do quanto vale o trabalho de um homem” (p. 27), faz uma oração ao perceber o céu mais vermelho e o sol mais forte e, quando diante de um acidente e da ignorância de todos a sua volta sobre o número do socorro, conclui que se morasse no Canadá saberia o número e como telefonar.

Quer dizer, um olhar atento e menos condicionado não deixa de notar que há o reconhecimento de uma vida diferente e bem melhor do que aquela, é o que Edgar Wilson pensa quando se imagina ganhando o troféu de ouro Porco Abatido, situação em que “suas atitudes e investidas o transformariam em vencedor” (p. 67): “É uma vida mesmo muito boa, pensou” (Idem).

Ainda nesse sentido, não é tarefa árdua reunir os repetidos momentos em que se refere à ambientação através de signos do mesmo campo semântico: “quente e abafado” (p. 16); “coloração avermelhada” (Idem), “sangue” (p. 24), “asfaltos fumegantes” (p. 62), fogo (p. 25), rosto suado (p. 42) e “febril” (p. 43). A essa realidade que, para Edgar Wilson, se assemelha ao “quinto dos infernos” (p. 41), uma outra é contraposta: “neve no Canadá, e pensar naquele gelo branquinho traz certa paz de espírito e resfriamento da tensão” (p. 46).

A verdade é que, apesar de parecer uma identidade tão abjeta quanto a representação da realidade na novela, o abatido “se sente condenado num lugar desses, numa situação dessas” (p. 77), onde “o mau cheiro e o calor freiam os movimentos e dificultam o raciocínio. Tudo o que se espera é pela noite”. (Idem). A realidade desajustada, então, não é apenas sentida, mas provoca também o anseio por uma realidade oposta à experimentada até então. Nos dias mais quentes, Edgar Wilson “faz o sinal da cruz, balbucia uma breve oração” (p. 42), pensa na geladeira que faz gelos que comprou para a noiva e no Canadá, corroborando a já mencionada reflexão de Bloch acerca da utopia: sempre procede de uma carência e do querer se desfazer dela (BLOCH, v. I, 2005).

Assim, a realidade desajustada, uma das principais categorias – se não a principal – quando consideramos as condições para a construção da utopia, é o primeiro ponto luminoso observável na novela hiper-realista e, segundo Ricardo Araújo Barberena, “hipercontemporânea” de Ana Paula Maia, o que nos indica, mais uma vez, que não há uma

relação excludente entre o princípio-realidade e o princípio-esperança, como pontua Haroldo de Campos e Flávio Carneiro Gomes, mas simbiótica.

ESPÍRITO EM INCONGRUÊNCIA COM A ORDEM VIGENTE (2)

Somada à representação da realidade em desajuste, condição para a construção utópica apontada por Ernst Bloch, apresento agora a segunda categoria: “Espírito em incongruência com a ordem vigente”. Postulada por Karl Mannheim, relaciona-se com a ideia de que um espírito, para ser utópico, precisa estar incongruência com as ideologias em vigência e procurar o seu desmantelamento.

Mais uma vez, à primeira vista, os abatedores parecem responder em plena consonância à ordem em vigência na periferia imunda em que transitam e matam porcos e gente, mas há uma dimensão que extrapola os detalhes e instala a incongruência: a solidão e o consequente desejo por comunhão. Isso porque emerge das relações sociais uma lógica individualista e interessada, marcada por traições, ganância e indiferença, que constrange tanto Gerson quanto Edgar Wilson.

Como afirmei anteriormente, a incongruência extrapola os detalhes e, por isso, os exemplos são vários e têm uma consequência comum: a violência dos abatedores.

Já no primeiro capítulo da novela, deparamo-nos com a morte de Pedro, irmão de Gerson e brutalmente assassinado por Edgar Wilson. O motivo? O abatedor descobriu que a sua noiva Rosemary, de quem já desconfiava da infidelidade por conta da ausência, estava junto de Pedro. Além disso, Edgar Wilson desconfiava que Pedro era o responsável pelo sumiço do filme em fita cassete *Braddock*⁴⁴, item importante na coleção de Gerson. Assim, depois de abater um porco e não sem antes perguntar a Pedro qual era a primeira e a segunda fruta preferida de Rosemary e anotar a palavra em um papel deixado no balcão do mercadinho – morangos silvestres e pêssegos –, atinge o rosto de Pedro com o facão, “transformando-o em uma massa disforme” (p. 27). No prosseguimento, Edgar chega a comprar a geladeira – “ela exigia uma geladeira nova para selarem o compromisso definitivamente” (p. 43) – e a comemorar o futuro desenlace com Gerson: “— Um homem precisa de sua própria família — diz emocionado” (p. 35), mas “Rosemary o abandonou uma semana após o desaparecimento de Pedro. Disse que o amava e que queria ficar com ele. Que não gostava de Edgar Wilson. Que só queria mesmo uma geladeira nova” (p. 59). Foi esquartejada e jogada aos porcos.

A despeito de toda a brutalidade, Edgar Wilson pretendia se comprometer e partilhar.

⁴⁴ *Braddock* - O Resgate (1988) é um filme de ação e guerra dirigido por Joseph Zito e com Chuck Norris.

Havia se organizado para pagar as prestações da geladeira e, assim, construir uma família e não viver sozinho. Gerson, não diferente, havia doado seu rim saudável para a irmã com câncer a fim de conseguir a estima e a adoração dos pais e irmãos, mas Neínha, depois de conseguir o órgão, “diz que a gente é tudo feio e ignorante. Virou puta e agora só anda com gente da grana. Desprezou a família há muito tempo” (p. 31). Estavam vivendo entre os porcos – e não só os de quatro patas –, que, de acordo com os abatedores, olham apenas para o chão e procuram desesperadamente por comida, por prazer na lama.

Enquanto a ordem em vigência era concentrar-se nas necessidades e desejos puramente individuais – ainda que para saná-los fosse preciso iludir o outro –, pois é comendo pêssegos que Rosemary aceita se casar com Edgar, é a fim de dinheiro que Pedro vende a fita de vídeo preferida do irmão e é com fome que os pais de Gerson fritam o seu rim com cebola e comem, os abatedores movimentam-se na contramão e em incongruência, voltando-se para o afeto, partilha, lealdade e união. Intentam, assim, repetir o sentimento de profunda fraternidade que os une, sentimento que faz com que Edgar Wilson ofereça gelos e parte de sua geladeira ao amigo – “e só quem vive nos confins do subúrbio abafado e sufocado [...] pisando em asfaltos fumegantes sabe o que representa uma geladeira nova e que faz gelo” (p. 61-2) – e que Gerson, já moribundo e depois de fracassar no contato com a família, diga a Edgar: “Só tenho você nessa vida e sei que não vou ter mais ninguém mesmo” (p. 81)

Ainda nessa direção, vale ponderar que o desejo por comunhão e partilha são premissas fundadoras quando pensamos no conceito primeiro de utopia, aquele que propunha construções para o convívio social além do tempo e/ou do espaço. Thomas More, Tommaso Campanella, Santo Agostinho e Charles Fourier, por exemplo, constroem comunas imaginárias de organização social e econômica com a intenção de transpor utopicamente uma realidade de grandes diferenças, egoísmo e injustiça. Quero dizer (a bem da verdade, repetir): a realidade desajustada e a incongruência com a ordem vigente são categorias basilares para pensamentos desiderativos desde o primeiro registro do termo “utopia”, por Thomas More e em 1516.

A transcendência da situação dada ou a transposição utópica empreendida pelos abatedores é assunto para os pontos luminosos finais, mas vale afirmar que, diante da compreensão de que “Vivemos dias difíceis. Até os cães comem os próprios donos” (p. 30), Edgar Wilson e Gerson procuram desempenhar alguma contra-atividade – de acordo com Mannheim, atividade expressiva para a construção da transcendência utópica – e, assim, dismantelar a lógica vigente como sabem: abatendo. Vale recobrar, nesse sentido, que o desempenho da contra-atividade diante de uma ordem que provoca a incongruência é também observada por Marcuse quando o filósofo pondera sobre a resistência frente ao homem

unidimensional e por Bloch na ideia de drenar o pântano (BLOCH, 2005, v. I, p. 195). Quer dizer, persiste a ideia de que o movimento na contramão é premissa para abalar uma ideologia posta.

O desmantelamento da ordem vigente e, conseqüentemente, da incongruência estabelecida é tentado a partir da violência e do extermínio. Não que Edgar Wilson e Gerson fossem completamente indiferentes à morte, pois vale lembrar que em determinada altura da novela os personagens esforçaram-se para salvar uma mulher acidentada na estrada, mas ceifar corpos ávidos e desleais é a solução que conhecem, é o que fazem de melhor.

Assim e para resistir à solidão e desprezo que os ronda, matam, esquartejam, moem e jogam aos porcos. Para porcos que comem de tudo, até mesmo outros porcos.

CONFLITO ENTRE MENTALIDADE UTÓPICA E REIFICAÇÃO SOCIAL (3)

O terceiro ponto luminoso observado, que, na novela de Maia coincide com a ordem proposta no método da presente pesquisa, mantém uma relação bastante estreita com a incongruência observada há pouco. Isso porque, como expus, o cerne da incoerência sentida pelos abatedores são os vínculos sociais marcados por interesses puramente individuais.

Como sabemos, Herbert Marcuse aponta como condição para a construção da mentalidade utópica (no sentido coletivo ou individual) a contraposição, ou melhor, o conflito com a reificação social. Desse conflito, ainda segundo ele, emerge a resistência, na teoria e na prática, com relação à lógica unidimensional, produto da sociedade industrial avançada.

A despeito dos referidos contra-ataques a fim de dismantelar a ordem em vigência (que propunha relações sociais desprovidas de afeto e baseadas no benefício próprio), apontar uma resistência afirmativa no que diz respeito à liberdade – a já mencionada passagem do reino da liberdade para o reino da necessidade – seria desmedido. Isso porque não me parece acertado observar alguma consciência política e revolucionária em homens que beiram o instinto. De todo modo e apesar da inconsciência, é imperativa a presença do conflito entre o espírito utópico, que se volta para a partilha, liberdade e comunhão, e a reificação social presente no entorno.

A incongruência discutida no ponto luminoso anterior – há, por isso, relação de reciprocidade luminosa entre os pontos – é marcada por condutas produzidas pela reificação social. Rosemary, por exemplo, além da geladeira com ímãs de frutinhas exigida para o casamento, tinha como frutas preferidas morangos silvestres e pêssegos, frutas de clima temperado e desconhecidas naquele subúrbio quente e esquecido. “É coisa da patroa” (p. 26), diz Pedro ao explicar o gosto de Rosemary. Para Edgar, ao contrário, morangos silvestres eram

como morango com espinhos, “morangos que ferem os lábios” (p. 26). Quer dizer, para Edgar Wilson, os símbolos ou as mercadorias do reino da necessidade, responsáveis por seduzir e objetificar os homens do capitalismo moderno (LUKÁCS, 2003, p. 194), ferem e constroem os abatedores, que são usados e expostos ao que há de mais vil e porco no outro também quando não estão no trabalho – a aproximação com o animal, como vimos, é plenamente praticável.

Nesse sentido, além de recobrar o roubo do irmão e o interesse da irmã, fatos que fazem com que Gerson afirme a lealdade dos cães, pois “um parente, um irmão, deixava a gente largado apodrecendo no asfalto com os urubus em volta” (p. 39), vale citar que a dupla foi procurada para simular um sequestro por um homem que esperava que a noiva pegasse os cinco mil reais que tinha em conta, todo o seu dinheiro, e pagasse pelo seu resgate. Esperava, então uma prova de amor, e foi por entenderem “perfeitamente as razões do homem” (p. 60) e serem tomados “de uma humanidade nunca antes compartilhada” (Idem) que Gerson e Edgar Wilson decidem ajudá-lo.

O que pretendo afirmar é que, apesar da ambientação da novela, da ignorância e da falta de consciência política desses homens, é visível o conflito com a reificação social. Vale reiterar, entretanto, que o conflito não aponta para a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade de forma incisiva, como foi possível observar no romance de Maria Valéria Rezende. Ali, Alice, a narradora e protagonista do texto, virou as costas para o apartamento, a aposentadoria e as suas provisões para viver nas ruas e afirmar, assim, a sua funcionalidade e liberdade. Aqui, o conflito não alcança a plena resistência ou a grande recusa proposta por Marcuse. Ou seja, a dimensão política e revolucionária que entrevemos no romance anterior fica à margem na novela em questão.

Os abatedores não negam ferrenhamente o ordenado, as provisões ou algo que possa representar alguma melhora de vida, até porque há, naturalmente, muito pouco a negar no submundo em que vivem e no menosprezado trabalho que exercem. De todo modo, a completa degradação e objetificação do homem unidimensional não pode ser associada a eles, que, mesmo diante de extrema carência e de um trabalho alienante, optam por “uma dimensão da realidade e da vida humana situada aquém da base material, a ativação biológica da vida” (MARCUSE, 1969, p. 17).

Prêmios em dinheiro, salários melhores, um caminhão refrigerado para transportar os porcos já cortados são aventados, contudo ideias de reconhecimento, união e lealdade se sobressaem. Edgar Wilson aposta em rinhas de cães menos pela recompensa e mais para torcer pelo Chacal, cão que viu nascer; sente-se grato ao observar Gerson, que “lhe dá a impressão de um simples pastor de ovelhas [...] um sujeito de grande coração e bondade” (p. 46) e reconhece,

frente a uma propaganda do cigarro que fuma há dez anos, “que nunca conseguiu uma mulher tão bonita como aquela da foto” (p. 44). Gerson, na mesma direção, espera um rim saudável para “encontrar uma mulher que te ama” (p. 39). Antes de tomar conhecimento da traição de Rosemery e seu irmão Pedro, confessa a Edgar: “Eu tenho vergonha de dizer, mas é que fiquei com um pouco de inveja de você e da Rosemery. Puxa, é bonito mesmo, bonito assim como essas músicas do Sérgio Reis” (Idem).

Assim e levando em conta os “limites da reificação” – delimitações nas estruturas da consciência atreladas ao exame do fetichismo na formação do valor e também como uma forma de subjetividade que é “capaz de superar a reificação” (NOBRE, 2001, p. 50) –, estamos diante de sujeitos ativos, cooperativos e não integrados a um sistema estranho, que isola a atividade humana consciente e impõe uma atitude contemplativa, corroborando a afirmação de Lukács de que o trabalhador, apesar de todo o processo que o ronda e procura o reificar, não tem sua “essência humana e anímica” imediatamente coisificada e neutralizada com relação aos afetos (LUKÁCS, 2003, p. 204). Vale lembrar, nessa direção, que a reificação não é definida pela natureza do trabalho, se é irrefletido, brutal ou mecanizado, mas pela degradação do sujeito e de sua humanidade ante o outro.

Frente à dimensão negativa da utopia – neste caso, a dissonância com a realidade e com a ordem vigente pautada na reificação social – o espírito utópico dos abatedores, não satisfeito com as possibilidades atualmente existentes, vai de encontro à reificação, patologia social ligada ao fetichismo da mercadoria, e produz, por um lado, “sintomas da crise de uma dada organização social, e, por outro, como sinal de que no seu interior existem forças capazes de saltar além dela, embora ainda não estejam conscientes de como fazê-lo” (SZACHI, 1972, p. 129, grifo meu).

Desse modo, na novela de Maia, o conflito entre mentalidade utópica e reificação social é a categoria que revela a já referida dialética entre dimensão negativa e positiva presente na construção utópica e na natureza da utopia enquanto conceito. E é a dimensão positiva – ou as forças inconscientes, mas capazes de saltar além da crise (e que da crise emergem) – que me indica o próximo ponto luminoso a perseguir na narrativa: o apetite “por um mundo mais adequado para nós, sem dores indignas, angústia, auto-alienação (*sic*), nada” (BLOCH, 2005, v. I, p. 28).

Ernst Bloch, pensador marxista alemão acusado de perseguir o irrealizável e ao mesmo tempo reconhecido em movimentos estudantis da Alemanha como o filósofo da esperança e da utopia concreta (VALENTE, 2016), considera a ideia freudiana do inconsciente – ou “não-mais-consciente” – para afirmar a existência do “ainda-não-consciente” e volta-se para as noções também freudianas de afetos e pulsões para refletir sobre o apetite ou a fome. Ainda de acordo com ele, o apetite é uma das pulsões mais sólidas porque dirige-se à autopreservação, ou seja, à vontade incessante de possibilitar condições cada vez mais apropriadas ao nosso si mesmo. Anterior à imaginação ou aos sonhos diurnos, trata-se de um anseio vago até romper nos afetos, principalmente nos afetos expectantes, como a esperança, quando “se transforma em desejo pleno de conteúdos ao imaginar seu objeto” (BLOCH, 2005, v. I, p. 73). O apetite é, portanto, o grau zero da carência.

Na novela de Maia, o apetite pode ser observado enquanto vago anseio já na primeira página do texto, quando o narrador, ao examinar Edgar Wilson, avalia: “Por seu olhar vago, perdido, parece que não se incomoda em esperar o tempo que for preciso, **mas apesar da frieza permanente ele anseia, a seu modo** (p. 15, grifo meu). Até encontrar-se com um afeto expectante e, assim, imaginar o seu objeto, o apetite se mantém na esfera do ainda-não-consciente, como dimensão expressiva da subjetividade (e também racionalidade) nos abatedores e procura formas de eliminar a crise.

Como não poderia deixar de ser, Gerson e, principalmente, Edgar Wilson (o nosso protagonista) procuram formas de dismantelar a crise mediante às condições de luta oferecidas pela própria realidade a ser transformada. Sabemos que muito pouco é oferecido a ele para que seja possível observar a elaboração de uma resistência consciente. Por isso, superar a crise relaciona-se com o trabalho e com a humanidade não atingida pela reificação circundante.

A princípio e considerando os referenciais disponíveis, o apetite enquanto pulsão solta encontra na brutalidade e na violência um caminho para não permanecer subjugado a uma situação de opressão e alienação, isso porque Edgar sabe que é um cão de briga criado para matar porcos e homens que são como porcos. A proximidade e conseqüente confusão entre os homens desumanizados e os porcos se dá já no primeiro capítulo, quando Edgar observa que “contra o muro, Pedro encostado alivia-se no animal que ele chama de Rosemary entre gemidos prolongados. Enquanto ele come o porco por trás, a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado” (p. 25). Ao constatar, assim, a traição, Edgar diz a Pedro, antes de partir o seu rosto ao meio e triturar as tripas para a fabricação de ração para cães, que ele não “devia sair por aí metendo em porcos que não te pertencem” (Idem).

Rebaixados à animalidade dos suínos tanto literalmente quanto metaforicamente, Pedro

e Rosemary são abatidos e esquartejados como qualquer porco. Edgar Wilson mata Pedro por causa da traição, mata Rosemary porque ela assumiu estar apenas interessada na geladeira e mata Neíinha para não perder o melhor amigo. Empenha, então, o apetite e a sua primeira função – a de autoconservação – para eliminar os causadores da carência como sabem e podem: “A gente sempre resolve as coisas” (p. 42). No caso de Neinha, por exemplo, o apetite e a sua função de autopreservação procuram o que não se tem em mãos (o rim de Gerson) para a provisão do que ameaça faltar: relações humanas e leis.

Gradativamente, vislumbramos a segunda dimensão do apetite: o seu encontro com os afetos expectantes e, assim, a sua autoexpansão. Prosseguindo com a sua trajetória, que vai do não à tentativa de superação, o apetite alcança o nível da consciência ao fundir-se com a expectativa. Quero dizer, passada a defesa primária – a pulsão de saciar-se através do embate e posterior aniquilamento do outro – o apetite torna-se otimismo militante, categoria (aqui, ponto luminoso) que antecede a elaboração dos sonhos diurnos.

Sobre essa transição, Bloch, que, como sabemos, aproxima a utopia de categorias mais ontológicas, principalmente quando consideramos as reflexões de Marcuse e Mannheim, pondera que “o vago anseio se transforma em desejo pleno de conteúdos ao imaginar seu objeto, da mesma forma o mundo dos afetos é regido pelo amor a algo, pela esperança de algo, pela alegria trazida por algo” (BLOCH, 2005, v. I, p. 73). Trata-se do momento em que o anseio toma consciência de si mesmo, sobretudo de sua energia, e deixa de desferir golpes soltos para concentrar-se em algo.

Afirmo que a segunda dimensão do apetite se dá de forma gradativa porque é possível notar a crescente tomada de consciência com relação ao anseio e o emergir da expectativa e da imaginação projetiva. Desde a primeira página do texto, sabemos, por exemplo, que Edgar Wilson anseia, ainda que a seu modo. Entretanto, excertos anteriores à revelação de Rosemary a respeito do casamento indicam que Edgar Wilson não só se sentia “um homem de muita sorte” (p. 28), como também não costumava pensar muito, pois acreditava que:

A Providência Divina se encarrega do fardo por demais pesado, e na Providência Divina Edgar deposita toda a sua fé. “Pra que se colocar ansioso se isso não acrescenta nem um côvado em sua altura, nem transforma um fio de cabelo preto em branco?”, era o que dizia padre Guilhermino Anchieta (p. 16).

O abatedor tinha o costume de, dia ou noite, olhar para o céu amplo e acompanhar os astros. No primeiro capítulo, esses momentos são marcados pelo conformismo com relação à sua vida, pela confiança no destino e pela crença de que o fardo dos dias pesados não estava sobre ele, mas sobre a Providência Divina. Por isso, eximia-se de qualquer responsabilidade no

que diz respeito a condições de vida mais favoráveis e evitava a ansiedade e o temor.

O segundo capítulo, entretanto, é marcado pela morte de Neinha, ou seja, pelo princípio da crise. Momento em que, além de reconhecer que “vivemos dias difíceis” (p. 30), Edgar Wilson reflete: “Os cães e a Providência Divina se encarregam do fardo por demais pesado” (p. 39). Acrescenta, então, mais um responsável pelo fardo pesado da vida: os cães, animais com quem, como vimos anteriormente, identificava-se.

Nos capítulos seguintes, a Providência Divina já não é mais mencionada como a encarregada pelo fardo. Quando olha para o céu, Edgar Wilson procura por sinais ou movimentos dos astros e quando pensa “em uma vida mesmo muito boa” (p. 67) volta-se para a hipótese de um futuro, não para a vida presente. Quer dizer, no prosseguimento da narrativa, o céu já não é mais a certeza da superioridade e onipresença do divino, mas alvo para o anseio e a imaginação, e o presente já não é mais momento para o conformismo e a contemplação, pois a possibilidade revela-se.

O que pretendo mostrar é que a medida em que a crise se estabelece, o apetite emerge e toma consciência de si mesmo. Nesse momento, o futuro, antes travestido de fatalidade e fardo da Providência Divina, deixa de vir como fatalidade sobre o abatido para que Edgar Wilson ingresse nele com tudo o que é seu (BLOCH, 2005, v. I, p. 195). É “nesse ponto [que] se forma aquilo que aviva o aspecto desejante nos afetos expectantes que sempre se originam da fome [...] e se estende até o alvo de uma vida melhor: formam-se os sonhos diurnos” (BLOCH, 2005, v. I, p. 79).

O apetite, então, realiza um percurso que vai do não à carência; do ainda não consciente ao consciente; da autopreservação à autoexpansão; e, por fim, do conformismo à imaginação projetiva, pois a “vida mesmo muito boa” de Edgar Wilson deixa de ser vinculada ao presente para compor a hipótese de um futuro que se aspira.

Assim e para concentrar-me agora no alvo do apetite instruído, volto-me para a observação do oitavo ponto luminoso: a imaginação ou o sonho diurno.

A IMAGINAÇÃO OU O SONHO DIURNO (8)

Frente ao que já foi exposto no ponto luminoso anterior, depreende-se que a relação entre utopia e imaginação é tão simbiótica quanto aquela estabelecida entre espírito utópico e realidade em desajuste. A imaginação é componente produzido pelo sentimento desiderativo e responsável pela elaboração da imagem de uma nova realidade além do tempo, do espaço ou diferente da que fora experimentada até então. Desde More e a ilha da utopia, a imaginação –

ou os sonhos diurnos, para Bloch – é tentativa de transcender a ordem imposta que, de alguma forma, constrange e fere.

Naturalmente, é também a imaginação a responsável pela acepção comumente legada à utopia, que aponta para sinônimos como quimera, ficção, ilusão, devaneio e fábula. Isso porque persiste a compreensão de que não existe viabilidade prática em projetos imaginativos. Quer dizer: mais uma demarcação de distanciamento entre realidade e imaginação ou ainda presente e futuro. Entretanto, como sabemos, a utopia não vale por sua viabilidade, mas por sua capacidade de voltar-se com todo o seu potencial imaginativo para o que ainda não é.

Apesar de a imaginação como ponto luminoso constituinte da natureza utópica ser discutida de modo mais detido por Ernst Bloch, Marcuse e Mannheim não deixam de apontar o lugar e a função do imaginário em ação para a construção da utopia. Enquanto Mannheim julga a imaginação enquanto a ação coletiva que leva ao desmantelamento das ideologias, Marcuse, que apesar de ter passado por fases mais conformistas e ter aproximado a imaginação da reificação em *A Ideologia da Sociedade Industrial* (1964), observa, no artigo “A arte na sociedade unidimensional” (1967), que a imaginação é a faculdade cognitiva capaz de transcender e quebrar o fascínio do *establishment* (MARCUSE, 2005, p. 261), ou seja, é a produtora de imagens da libertação ou de novas perspectivas de emancipação social.

Ernst Bloch, por sua vez, observa os sonhos diurnos e a sua realização fabulante e antecipatória desde a sua elaboração, ou seja, o princípio esperança é apresentado enquanto processo na obra de Bloch e os sonhos diurnos, parte expressiva desse processo, são lidos desde as categorias que edificam as suas imagens, como o apetite. Ainda nessa direção, o filósofo distingue os sonhos noturnos – “a eliminação dos estímulos (psíquicos) perturbadores do sono pela via da satisfação alucinatória” (BLOCH, v. I, 2005, p. 80) do que ele chama de sonhos diurnos ou as imagens de uma vida melhor:

Sonhos diurnos, portanto, não dispõem de qualquer tipo de censura imposta por um ego moral, como acontece com o sonho noturno. Ao contrário: o seu ego utopicamente sobreexaltado edifica a si mesmo e seu castelo no ar num azul muitas vezes surpreendentemente leve. Isso se mostra muito claro nos rudes devaneios íntimos, e de modo bem mais visível que naqueles que se orientam por planos detalhados ou traçam o caminho do futuro (BLOCH, v. I, 2005, p. 92).

Os castelos no ar – ou as imagens do momento em que a resistência, o apetite e/ou os contra-ataques com relação à realidade desajustada alcançam os projetos de novas realidades – emergem, assim como se deu com o apetite, de modo crescente na narrativa. Na medida em que Edgar Wilson deixa de mencionar a Providência Divina como responsável pelos dias pesados demais e pelos acontecimentos subsequentes e depois encantar-se com um bibelô na casa de

Neíinha que, ao ser sacudido, “uma nevasca preenche todos os espaços” (p. 33), passa a inclinar-se para o céu à procura de movimentos que pudesse replicar. Pouco a pouco, os dias feitos de tantos presentes revelam ganas de amanhã e o anseio de Edgar citado já na primeira página do texto “alcança as áreas mais extensas da privação negada, ou seja, da esperança” (BLOCH, v. I, 2005, p. 79).

As imagens de um mundo melhor elaboradas por Edgar Wilson relacionam-se com o bibelô que deixou o abatedor encantado na casa de Neíinha: neve branca e dias frios. Os sonhos diurnos, assim, fazem frente ao campo semântico frequentado para descrever e realidade desajustada e mencionado mais cedo. Diante do sol “cor de desespero” (p. 42), do calor que frei[a] [o] moviment[o] e dificult[a] o raciocínio (p. 77) e do sangue que mancha as suas tardes, Edgar espera “o fim do dia” e “a trégua do sol” (p. 72) e sonha com a neve:

Quanto ao Canadá ele só consegue se lembrar da neve. Isso ele viu num filme, neve no Canadá, e pensar naquele gelo branquinho traz certa paz de espírito e resfriamento da tensão. Imagina-se vivendo num lugar como o Canadá e de repente lá era o país perfeito para pessoas como ele. Pessoas que se aborrecem com o calor (p. 46)

O sonho diurno de Edgar procura, então, não apenas sublimar a realidade em desajuste, como também reformar o impacto dessa realidade sobre ele: a tensão, a raiva e a violência.

Outros momentos da narrativa indicam a persistência da imaginação e a inclinação da consciência antecipatória para a ação, como quando Edgar Wilson, ao apostar o cão canadense, “pensa que se ganhar mais rinhas como aquela, talvez conheça o Canadá e a neve branquinha” (p. 56).

Ainda nessa direção, vale recobrar o que pondera Michel Maffesoli a respeito da existência de um imaginário coletivo que impregna a individualidade – ou vice-versa. De acordo com ele, há, na pós-modernidade, um imaginário atravessado pelo tribalismo, onde o individualismo (expressão máxima e acabada da pós-modernidade) se constrói na cultura e no imaginário do seu intermédio (MAFFESOLI, 2001, p. 76). E o imaginário como estado de espírito de um grupo ecoa na novela de Maia na medida em que é possível perceber que não apenas Edgar Wilson se volta para imagens que se contrapõem na essência e na prática à realidade e à ordem em vigor: o calor escaldante e a tensão. Rosemary, por exemplo, quer uma geladeira e tem predileção por frutas de clima frio, Gerson aceita usar o refrigerador de Edgar Wilson porque sabe que uma geladeira nova e que faz gelo “por esses lados, vale mais do que ouro” (p. 62) e Neíinha tem como bibelô uma casinha que, quando chacoalhada, é envolta por neve. Com isso, o que pretendo dizer é que, em maior ou menor grau, a consciência antecipatória de outros personagens indica a existência de um imaginário coletivo composto

por elementos de um mesmo sonho diurno: uma vida contrária àquela.

Maffesoli, na mesma direção que Mannheim, também reflete que a imaginação é uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação (MAFFESOLI, 2001, p. 80), análise que nos convém não apenas com relação ao caráter estático e fabulante legado à imaginação, como também para compreender de que forma Edgar Wilson, como o bibelô de Neíinha, é chacoalhado pelos sonhos diurnos.

Os sonhos diurnos compõem a natureza da utopia não porque representam uma satisfação alucinatória, mas porque fornecem o elaborar de uma realidade outra. Sobre isso, Bloch afirma:

O *desiderium* do dia, diferentemente do *desiderium* da noite, pode também ser sujeito e não apenas objeto de sua ciência. O sonho desejante do dia não necessita de qualquer escavação ou interpretação, mas de correção e, na mesma medida em que esteja capacitado para isso, de concretização. Em suma, se em sua origem o sonho desejante desconhece qualquer medida, tal qual o sonho noturno, por outro lado, ao revés dos espectros noturnos, ele te um alvo, e vai em sua direção (BLOCH, v. I, 2005, p. 100).

Assim e ao virar as costas ao conformismo e ao tímido anseio, Edgar Wilson imagina e, sobretudo, inclina-se ao movimento depois de ser chacoalhado pela imaginação. Nesses momentos, mira o céu. Do submundo e sem saída possível, o abatedor relaciona-se com os astros de modo cada vez mais íntimo na novela. Quando à noite – período esperado pelos abatedores – o céu é lousa para desenhos imaginários, é pano de fundo para os sonhos diurnos e oráculo para os momentos de apreensão: “Afastou-se da multidão e encontrou um lugar bem no alto da arquibancada. Olhou para o céu, e a lua estava escondida. Olhou em todas as extremidades [...] e nenhum rastro” (p. 83).

A bem da verdade, o céu representa, principalmente, a condição de Edgar Wilson, que, diferente dos porcos, consegue tirar os olhos do chão e do alimento depositado debaixo dos olhos para galgar o alto, mesmo que do subterrâneo. E é esperando que “alguma coisa aconteça no céu ou com o céu” (p. 70), que Edgar procura se movimentar como os astros no escuro e deseja “ter uma escada para o céu”, mesmo que seja para apagar as estrelas e o seu senso de infinito com um sopro (p. 84).

O céu noturno e os seus astros são, então, a prova de que o homem sonha noite e dia e não para formular um refúgio afetivo, mas para representar um auxílio para a ação (DURAND, 2002, p. 397).

Assim, a imaginação ou o sonho diurno são não apenas ponto luminoso de primeira importância na novela hiper-realista de Maia, como também compõem a natureza utópica perseguida com toda a sua potência transformadora, já que contém projetos de uma vida melhor

bem delineados – a neve, o frio e a viagem ao Canadá – e, quando diante do céu, manifestam forte disposição para o imaginário e tendência ao movimento, que tateia a ação.

Os sonhos de Edgar Wilson não são, então, sonhos introvertidos ou reflexivos, pois se “recusa[m] a se saciar ficticiamente ou ainda espiritualizar desejos” (BLOCH, v. I, 2005, p. 97) e buscam ir até o fim.

Frente ao exposto e a fim de perseguir o percurso da imaginação em ação, volto-me para o próximo ponto luminoso observável: o *front*.

O FRONT (9)

Seguindo o sonho diurno, o próximo ponto luminoso observável é a primeira das categorias estipuladas por Ernst Bloch para dissertar sobre o mundo em que as fantasias utópicas têm uma possibilidade real.

De acordo com ele, a primeira categoria relaciona-se com a história enquanto processo e consiste, então, no trecho mais avançado e não necessariamente distante que se pode vislumbrar. Esse trecho – ou o *front* – apresenta-se como um espaço utopicamente aberto e, por isso, prenhe de promessas que pode romper com a repetição vigente até então. É no *front* processual que tudo passa a ser possível e é para ele que o otimismo militante se dirige a fim da novidade, ou melhor, do *novum*.

A despeito da repetição dos dias e da rotina dos abatedores, havia um dia e momento esperados por Edgar Wilson e Gerson: a rinha entre Chacal, o cão que Edgar Wilson viu nascer e a quem havia jurado lealdade, e “um dogo argentino chamado Eclipse” (p. 70). Edgar aposta em Chacal, o veterano, e Gerson arrisca todo o seu dinheiro em Eclipse, o novato que se esconde nas sombras. Ao passo que a rinha mais aguardada se aproximava porque o momento do veredito para Chacal (com quem Edgar Wilson identificava-se e comparava-se) Gerson sentia o seu rim definhando e o seu fim se aproximar.

Desse modo, a rinha, além de ser na sexta-feira e à noite, é prenhe de promessas, respostas e resultados com relação ao embate entre Chacal e Eclipse e à vida de Gerson, já que aquela seria a noite da “sua danação”, de acordo com Edgar Wilson (p. 81). Por isso, a noite era o final de todo o *continuum* visível para os abatedores.

A expectativa anterior ao dia, que já era alta, na noite, torna-se uma apreensão nunca antes demonstrada por Edgar Wilson, nem mesmo quando eles foram procurados pela polícia, que investigava o sumiço de um homem que havia morrido sob os cuidados dos abatedores. Aquela noite seria decisiva e Edgar Wilson soube quando mirou nos olhos de Chacal, o cão a

quem mais de uma vez havia jurado lealdade, e viu “que de hoje ele não passa, e ele sabe disso” (p. 82).

No ferro velho de Tanganica, o organizador das rinhas, “havia gente de todo o canto. Caminhões, carroças, bicicletas, motocicletas e carros amontoavam-se” (p. 83), pois “Chacal é uma estrela, um ídolo para os frequentadores mais antigos” (Idem), e protagonizaria dois duelos.

De acordo com Bloch, “para o otimismo militante não há outro lugar senão aquele que lhe é franqueado pela categoria *front*” (BLOCH, v. I, 2005, p. 198), que tem “diante de si, num primeiro momento, preponderantemente a possibilidade real indireta” (BLOCH, v. I, 2005, p. 202). E, quando pensamos na novela de Maia, não há outro momento para melhor representar o *front* do que a rinha mais importante de Chacal. Aquele era horizonte aberto mais próximo e nada poderia ser vislumbrado sem as respostas e promessas daquela sexta-feira.

O capítulo que descreve a rinha aqui em questão é também o capítulo final. Nele, há uma expressiva mudança de tom. Se, pouco a pouco, o texto dá espaço a momentos em que breves sonhos diurnos são construídos e astros são contemplados, ousou dizer que, no capítulo em análise, vemo-nos diante de algum lirismo. Quando face a face com o *front*, ou com a materialização do “ainda não ser” (BLOCH, v. I, 2005, p. 203), as respostas e observações enxutas – tanto do narrador quanto do Edgar Wilson – dão lugar a uma linguagem carregada de metáforas, símbolos e subjetividade.

Sob a imensidão do céu, Edgar Wilson recorreu, mais uma vez, à movimentação dos astros:

Por instantes, ele contemplou a imensidão e acompanhou o movimento das nuvens, que aos poucos permitiam que a lua aparecesse no céu. Dias tristes podem ser frios ou quentes, cinzas ou azuis. E as sombras revestem as almas, desejos e pensamentos. E as sombras nem sempre são nossas, podem ser de qualquer um. Do muro ao lado, da onda do mar, da imensa asa no céu. Às vezes, até as estrelas parecem fazer sombra. Mesmo mortas, insistem em ofuscar com seu insistente senso de infinito (p. 84).

Com a intenção de omitir de si mesmo os últimos golpes do duelo e, conseqüentemente, o resultado da rinha, Edgar Wilson se volta para o céu e, segundo o narrador, reflete, lançando mão de metáforas, sobre as sombras e o que elas podem representar. Para tanto, emprega palavras de cunho lírico, como “almas”, “mar”, “céu”, “estrelas” e “infinito”. Desse modo e ainda segundo o narrador, o abatedor parece expressar o impacto e as várias representações de uma sombra – o outro, um muro, a onda do mar, a asa do céu e as estrelas – e, ao mesmo tempo, afastar-se da presença de uma sombra que escureceria o seu céu metaforicamente e literalmente: o Eclipse.

Por fim, convém lembrar que à sombra das nuvens sobre a lua e de Eclipse sobre Chacal, soma-se uma terceira: o rim doente sobre a saúde de Gerson. Isso porque, enquanto Chacal duelava com Eclipse, “Gerson estava ansioso. Debruçado na arena, ele sentia muitas dores, respirava fundo e soltava um grito de coragem” (p. 83), o que nos leva a segunda categoria de Bloch no que tange ao mundo em que a fantasia utópica tem um correlato ou ao próximo ponto luminoso: o *novum*.

O NOVUM (10)

Ainda de acordo com Ernst Bloch, o *novum* representa o “conceito da novidade, tão estreitamente ligado ao do *front*” (BLOCH, v. I, 2005, p. 198), que se opõe e rompe com a repetição mecanizada em vigor até então e desvela o horizonte da utopia.

O *novum* é, então, o abandono do círculo ou do conceito fechado, e acomoda em si a finalidade e a possibilidade: a finalidade do que foi posto e a possibilidade de transcender o que foi dado. Com o *novum* diante de si, o ser humano percebe o mundo “repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo” (BLOCH, v. I, 2005, p. 28) e é convocado para o movimento.

Para compreender a presença da categoria na novela de Maia, convém voltar ao momento em que Edgar Wilson deixa de contemplar o céu e abre os olhos para conhecer o resultado da rinha entre Eclipse e Chacal:

Quando olha para a arena, Chacal é retirado quase aos pedaços por Tanganica. É levado para os fundos do ferro velho e deixado lá até ser enterrado por seu dono, que cravou uma cruz de madeira com seu nome e data de nascimento, ao lado de outras cinco cruzes, de outros cinco cães (p. 84-85).

Chacal, o cão que Edgar Wilson acompanhava e para quem apostava nas rinhas de sexta-feira há muitos anos, havia sido derrotado por Eclipse e Gerson, que havia arriscado todo o seu dinheiro no cachorro argentino, ganhou a aposta. Além disso e já que havia “espaço para muitas outras cruzes e sacrifícios” (p. 85), Gerson passa mal e piora no caminho para casa:

Está suando mais que o normal. Respira fundo. Avança para a frente em sinal de vômito, coloca a mão na boca e segura as estranhas de escapular. Ele começa um caminhar trôpego. Ri estranhamente. Embaralha as pernas e cai no chão em convulsão. Envenenou-se. Edgar agacha e segura seu corpo (p. 85).

Dessa forma, a noite que já havia sido difícil, torna-se “doída” (p. 85). Gerson já havia confidenciado ao amigo o temor de morrer esquecido e sofrendo no corredor de um hospital e, então, espera o final da rinha mais aguardada para dar fim ao seu sofrimento. Apesar de ter

pouco a perder, Gerson espera o que pode ganhar – a aposta – para, depois de “mija[r] com muita dor” (Idem), envenenar-se.

Assim, Edgar Wilson despede-se não só de Chacal e das rinhas protagonizadas por ele às sextas-feiras, como também de Gerson, seu companheiro de trabalho e único amigo. As perdas representam o completo carecer de lealdade e amizade já sentido em eventos anteriores, como com a traição de Rosemary e Pedro. O *novum* é, então, além de o sinal da virada, já que agora Edgar não tinha mais as rinhas nem o seu companheiro, a completa emergência do que antes era temido: a solidão.

O que pretendo afirmar é que o *novum*, quando pensamos na novela de Maia, até apresenta a vontade de eliminar o tédio ou o “prazer pelo simples fato de ocorrer algo” (BLOCH, v. I, 2005, p. 48) – como a aposta de Gerson em Eclipse –, mas não representa a terra prometida, “como se não houvesse recanto da vida tão bom que não pudesse ser abandonado a qualquer momento” (BLOCH, v. I, 2005, p. 47) e nem é “saudado como irmão, chegando de viagem da região em que nasce o sol” (BLOCH, v. I, 2005, p. 48). É, na verdade, o elevar da carência a um estágio novo e irreversível, pois frente à morte não há como retroceder, “o que estava feito estava feito” (p. 85). O convocar ao movimento – componente da categoria *novum* – existe, mas, na situação em questão, não pela novidade em si, mas para saltar além do *novum* e, assim, não se deixar ser atravessado e, sobretudo, condenado por ele.

A inclinação ao movimento se dá quando Gerson, prestes a morrer, concede o prêmio da aposta a Edgar Wilson, que afirma que usaria o dinheiro para enterrar o amigo de modo decente. Apesar de o gesto do último demonstrar que os derradeiros momentos de Gerson foram marcados pela partilha e lealdade – tudo o que os abatedores procuravam –, Gerson procura dissuadir o amigo da ideia do enterro ao propor uma viagem, e não qualquer viagem, pois sugere que Edgar Wilson vá até a neve.

Com isso e enfim, o caminho para “o reino da liberdade assim caracterizado não assume a forma de retorno, mas do êxodo” (BLOCH, v. I, 2005, p. 203) para fora do submundo e em direção à terra sempre sonhada, mas jamais prometida pelo processo. Então, a terra prometida – ou a completa libertação com relação à realidade desajustada e situação em vigência – não representa o *novum*, mas é angariada por ele.

Por isso, vale dizer que o céu e o *front* não contêm apenas a novidade, mas também a presença do *ultimum* ou a possibilidade de transcender a situação imposta, o que nos leva ao próximo e último ponto luminoso.

A TRANSCENDÊNCIA DA SITUAÇÃO IMPOSTA OU O *ULTIMUM* (11)

Frente ao que foi exposto no ponto luminoso anterior, o *front* continha não só a novidade, que rompe com o processo, mas também e principalmente o *ultimum*, que revela a possibilidade de êxodo com relação ao processo. Assim, a noite da rinha tão aguardada e as novidades que dela emergem levam Edgar Wilson ao “salto total para fora de todo o havido até ali” (BLOCH, v. I, 2005, p. 201).

Após ouvir a proposta de Gerson, que nunca havia viajado ou saído daquele lugar, e prometer a ele que procuraria a neve, Edgar Wilson permanece abraçado ao corpo do companheiro até o amanhecer. Ao abrir os olhos, viu-se diante de um outro mundo, a virada advertida com o *novum* havia se dado. Não havia mais Chacal, Gerson e nem mesmo o sol, que costumava perturbar e colocá-lo em tensão: “Quando amanhece, o sol não sai. Faz um dia nublado com rápidas pancadas de chuva” (p. 86).

Dessa forma, o *ultimum* ou, para Bloch, a novidade última e mais elevada em que “brota um sem-número de possibilidades reais que não foram cantadas junto ao berço em que se encontrava no início” (BLOCH, v. I, 2005, p. 202), representa, na novela de Maia, o abandonar da vida vivida e conhecida até ali para procurar, efetivamente, a terra prometida, ou melhor, a neve:

Vende a sua geladeira nova, alguns outros poucos objetos de pequeno valor, apanha o bom dinheiro o que Gerson ganhou na rinha e junta às suas economias, guardadas numa lata de biscoito amanteigado. Joga uma mochila nas costas e vai para a rodovia mais próxima. Andou muito até chegar. Conseguiu carona num caminho que seguia para o Sul. Iria para o Sul. Cruzaria o país, **atravessaria fronteiras até encontrar neve**. Alguma neve (p. 86, grifo meu).

O excerto acima encerra a novela e com ele é possível observar que é quando está diante da carência em sua mais alta potência que Edgar se coloca em movimento, corroborando, mais uma vez, a ideia de que a dimensão positiva da utopia emerge e, sobretudo, depende de sua dimensão negativa. Então, o que antes era contra-ataque violento na realidade em desajuste – demonstrando o replicar de linguagens e gestos familiares – torna-se movimento e energia para atravessar fronteiras, dinâmica inédita quando recobramos a natureza do personagem.

Os sonhos diurnos, elaborados, como apontei anteriormente, após a traição e morte de Rosemary e para a imaginação de meios para transpor a realidade posta, encontram uma possibilidade real e direta quando a realidade se apresenta em completo desajuste para Edgar Wilson no *front*. Desse modo, a energia antes empenhada na imaginação projetiva passa a ser combustível para a cruzada empreendida pelo abatedor, que abandona o facão e o ofício que compõe parte importante de sua identidade para atravessar o país à procura do frio e da neve.

Apesar de não haver marcação geográfica com relação à localização do abatedor,

sabemos que ele vive em uma periferia quente e esquecida ao Norte do país. Com isso e considerando o último excerto exposto, Edgar Wilson, ao contrário de Alice, procura deliberadamente pelo Sul para experimentar uma vida avessa àquela que levava. A região natal não representa acolhimento, segurança, identidade ou comunhão com os próximos para o abatedor; simboliza, ao contrário, constrangimento, submissão, violência, solidão, desumanidade, aprisionamento e incongruência: “Fui criado nesse chiqueiro, mas ainda fico impressionado vendo esses bichos se alimentarem” (p. 67). Assim, a cruzada de Edgar Wilson não procura, como a de Alice, uma espécie de regresso, mas o êxodo.

Nesse sentido, a caminhada, constituinte de primeira importância quando consideramos a natureza utópica, surge e atravessa último ponto luminoso como um fragmento de corpo celeste em movimento e indica a tentativa prática no que tange à realização do seu sonho diurno: ir até a neve.

O Sul, portanto, não simboliza espaço geográfico mais desenvolvido ou sede de melhores oportunidades, mas porção de terra em que se pode encontrar alguma neve. Neve que, ao contrário da periferia, representa acolhimento, como a casinha do bibelô de Neíinha; frio, em contraposição à temperatura na periferia; identidade, já que, de acordo com Edgar Wilson, amenizaria a sua natureza tensa; e, sobretudo, liberdade, já que aponta para a possibilidade de atravessar fronteiras – fronteiras essas, vale dizer, nunca antes visualizadas, pois quando aventava movimentos para fora, Edgar mirava o céu. Do buraco, o alto era a única fronteira visível e único caminho para imaginar e esperar.

Então, o *ultimum*, que se eleva a partir do *novum* e da carência por ele provocada, oportuniza a saída do ciclo – da atmosfera suja, quente e bruta – e o ascender a um *primum*, um novo começo marcado, principalmente, pela emancipação.

Não é revelado ao leitor o encontro de Edgar Wilson com a neve. A novela nos expõe um final aberto, já que o texto termina com o trânsito em processo, o que nos lembra que céu e *front* não são estáticos e renovam-se. De todo modo, o egresso da personagem nos indica a emancipação com relação ao ofício, ao espaço e à ordem em vigência.

Por isso, a transcendência da situação imposta ou o *ultimum*, categoria final quando pensamos na construção da utopia, se volta para a realização da liberdade, que, apesar de não ter sido cantada no início da novela, se faz presente nos sonhos diurnos, cuja projeção está diretamente ligada ao surgimento e crescimento da carência.

Ainda nesse sentido, é importante lembrar que a décima primeira categoria é composta não apenas pelo conceito de *ultimum* de Ernst Bloch, como também pela ideia de transcendência da situação imposta articulada por Karl Mannheim. Por isso, volto-me, agora, para o texto de

Maia à luz do que reflete o último filósofo.

Mannheim, como já indiquei anteriormente, procura distinguir utopia de ideologia e, por isso, não identifica a transcendência utópica em ideias socialmente impotentes e confinadas em “um mundo além da história da sociedade”, onde não podem afetar macro ou minimamente a realidade em desajuste. Dessa forma, as utopias não são ideologias quando “conseguem, através da contra-atividade, transformar a realidade histórica existente em outra realidade, mais de acordo [sic] com suas próprias concepções” (MANNHEIM, 1968, p. 219). Ao utópico, cabe, então, a transcendência de uma ideia “em princípio irrealizável” (MANNHEIM, 1968, p. 220), como o trânsito geográfico e identitário de um abatedor de porcos sujo, bruto e morador de uma periferia onde “dificilmente se salva uma vida. É longe. Ninguém sabe direito onde fica. Se perdem no caminho” (p. 72).

A despeito de a compreensão a respeito da transcendência da situação imposta não se afastar essencialmente do que Bloch reflete acerca do *ultimum* e do salto para além do processo vivido até ali, é conveniente observar com atenção duas condições estabelecidas por Mannheim: a contra-atividade e, principalmente, o princípio de irrealizabilidade com relação ao *status quo*.

Os contra-ataques, como já observamos, atravessam a narrativa. São a percepção da realidade em desajuste, a incongruência do espírito utópico, a resistência, o conflito com a reificação social, a elaboração dos sonhos diurnos e, por fim, a transcendência no *ultimum*. Eles ascendem junto da carência presente na existência e, assim e quando pensamos em Edgar Wilson, vão de golpes violentos a fim de aniquilar o que constringe à atitude revolucionária e transformadora.

No que tange ao princípio de irrealizabilidade, faz-se necessário lembrar do vínculo entre a novela e a estética naturalista. Além da típica ambientação, os abatedores são ligados ao espaço e ao trabalho por uma espécie de determinismo: reagem beirando o irracional (como quando acreditam que poderiam retirar um rim viável de Neínha em uma banheira), sentem-se como os animais e abatem gente com a mesma violência com que abatem os porcos. A periferia esquecida onde vivem é uma esfera subterrânea de onde ninguém sai e, quando entram (como os policiais que interpelaram a dupla sobre um homem sumido), têm pressa de sair: “por esses lados a polícia só aparece quando alguém de fato está morto” (p. 72).

A brutalidade e a ignorância que beira a ingenuidade fazem parte da composição da maioria das personagens apresentadas: Pedro coa farinha estragada; o pai de Gerson frita o seu rim com cebola crente de que era fígado; e Zé do Arame – o patrão de Edgar Wilson e Gerson – e toda a vizinhança não sabem o telefone da emergência: “Edgar, meu filho, olha [...] ninguém aqui na rua sabe esse telefone de socorro” (p. 52).

O que pretendo dizer é que o espaço é regido por uma órbita própria da qual ninguém parece conseguir escapar. Ninguém antes de Edgar Wilson, que não só compreende a lógica em desajuste, como abandona a letargia e a resignação para sonhar e, por fim, movimentar-se em direção a um ambiente que se contrapõe, na teoria e na prática, àquele.

Com isso, o que parecia irrealizável, principalmente por conta de questões identitárias, já que sujeito, espaço e trabalho estavam intricados, é revolucionado. A despeito das condições intelectuais e imbricações identitárias, o processo em vigência é rompido, a derradeira e mais elevada novidade trazida pelo *ultimum* é acatada e a realidade existente é ultrapassada.

Jerzy Szachi estabelece, em *As Utopias* (1972), que “não há utopia sem que haja alguma opção a fazer” (SZACHI, 1972, p. 13). Assim e diante da novela de Maia, contemplamos, ao fim da apresentação dos pontos luminosos – pela primeira vez, elencados como um crescendo perfeito se consideramos a cronologia estabelecida no método – a construção da utopia e, ainda, a escolha de Edgar: a liberdade.

SOB O CÉU QUE AS ESTRELAS ESCREVEM

Neste momento, volto-me, como Edgar Wilson, para o céu escuro com a intenção de relacionar os pontos luminosos observados, compreender as estrelas ausentes e, assim, conhecer a natureza da utopia construída.

Começamos a presente seção pelos pontos luminosos não identificados na novela de Maia: Resistência ou consciência opositora (4); O urgente (5) e A caminhada (8).

Em primeiro lugar: resistência ou a consciência opositora, categoria presente no pensamento de Herbert Marcuse, aponta para a grande recusa ao reino da necessidade como caminho para o reino da liberdade. Entretanto e como afirmei anteriormente, apesar dos conflitos com condutas reificadas, seria desmedido identificar uma postura política nos abatedores, como a que vimos com Alice, em *Quarenta Dias*. Não há meios para o engajamento e condições intelectuais para a contraposição orientada, aquela que pretende a negação das necessidades materiais edificadas pela sociedade industrial “para o desenvolvimento de necessidades vitais de liberdade” (MARCUSE, 1969, p. 17).

No que tange ao ponto luminoso que se concentra na urgência, conceito presente no pensamento de Ernst Bloch, que pode ser definido como a agitação que antecede o movimento, que é “ávida, almejante e por isto inquiet[a]” (BLOCH, v. I, 2005, p. 49), convém lembrarmos que o abandono da resignação e os contra-ataques na realidade em desajuste se dão de modo crescente na novela e, a princípio, nos detalhes. Isso significa que não há um momento em que,

a partir de um rompante, Edgar Wilson procura veementemente o movimento e a satisfação, mesmo que de modo errante, como fez Alice quando se lançou às ruas. O movimento em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* se dá apenas ao fim, no momento em que é provocado pelo *ultimum*.

Por fim, a caminhada. Categoria oriunda do que reflete Fernando Birri⁴⁵ acerca do movimento inerente à utopia, aquele que propõe o deslocamento até o horizonte dos processos a fim de alcançar o imaginado, ainda que o imaginado se refaça ao final de cada processo. Trata-se, então, do deslocamento, da busca ou ainda da peregrinação em busca da terra prometida. Como sabemos, Edgar Wilson busca a terra prometida, mas esse deslocamento é relatado e não descrito, e se dá já na última página do texto. A caminhada não atravessa a novela e o gradativo anseio do abatedor, mas emerge, como afirmei, como um corpo celeste em movimento no *ultimum*. Luminoso, mas rápido e, por isso, de difícil observação e análise.

Isso posto, à constelação. Pela primeira vez – e certamente única –, a constelação foi arquitetada de acordo com a ordem estabelecida no método. Estamos, então, diante de uma constelação crescente e em linha reta, que deixa o subterrâneo em direção ao céu. Não à toa acompanhamos o surgimento do anseio e o abandono da resignação, a princípio, nos detalhes. A utopia, que parece inexistente quando levamos em consideração os abatedores e a aparente ambientação naquele espaço e lógica, gradativamente, galga a percepção da realidade em desajuste, a incongruência com a ordem em vigência, o conflito com a reificação, o apetite, o sonho diurno e, por fim, as três e últimas categorias de Ernst Bloch: *front, novum e ultimum*. Inicia-se como uma tímida agitação até romper o asfalto duro e quente e ascender como uma flor em direção ao céu, ou melhor, em direção à neve.

Aproveito o ensejo para refletir sobre a presença quase que unânime das categorias de Ernst Bloch na constelação. Com exceção do urgente, quinto ponto luminoso, o pensamento de Ernst Bloch acerca da construção utópica é contemplado em sua totalidade. Isso porque ao considerar os afetos e as pulsões freudianas, Bloch concede à consciência antecipatória e à fantasia utópica um aspecto ontológico. Não digo que a leitura sociológica fique à margem. Muito pelo contrário. O olhar marxista atravessa a obra do autor e está presente nos três volumes de *O Princípio Esperança*, principalmente quando o filósofo reputa os alvos da utopia, o mundo em que ela tem um correlato. De todo modo, é enfática a relação entre natureza humana e elaboração utópica. É possível, então, compreender o vínculo entre o texto e as categorias de

⁴⁵ “Utopia [...] ella está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. Para que sirve la utopia? Para eso sirve: para caminar” (BIRRI apud GALEANO, 2001).

Bloch quando pensamos em homens que agem e reagem como animais, mas não qualquer animal: são como cães, já que, além de leais, têm a habilidade de olhar para o céu e imaginar.

Ainda nesse sentido, vale dizer que é a imaginação que acaba por se inclinar para a liberdade enquanto conceito. Ou seja, apesar da falta de condições para a estruturação da resistência ou de algum engajamento, a imaginação, habilidade festejada por Edgar Wilson, desvela a existência de uma outra realidade. Dessa forma, suplanta os ataques violentos e a resignação e aponta para a possibilidade. Por isso, é, ao lado da transcendência da situação imposta ou o *ultimum*, décimo primeiro ponto luminoso, a estrela de maior visibilidade.

Nessa mesma perspectiva, se analisarmos o desenho formado pela constelação à distância, é praticável entender não apenas a relação causal e crescente entre os pontos – que têm origem na percepção e posterior conflito com a sociedade reificada circundante –, como também a intensa luz do oitavo e décimo primeiro pontos luminosos, que concentram a agitação utópica emanada dos pontos anteriores.

O sonho diurno inaugura o momento em que os contra-ataques com relação à realidade tomam uma via inédita e já emancipatória quando recobramos o Edgar Wilson apresentado na primeira página da novela: “não pensar muito sobre o que quer que seja faz parte de sua personalidade” (p. 16). Situa-se na metade do percurso da constelação e se tomarmos como símbolo ou desenho uma reta que deixa o subterrâneo para alçar o céu, trata-se do ponto luminoso que marca a passagem da constelação pela terra firme quando em direção ao céu – pano de fundo para a imaginação de Edgar Wilson.

Enquanto os sonhos diurnos se incumbem da liberdade enquanto conceito, fica a cargo da transcendência da situação imposta ou o *ultimum* a liberdade na prática. Assim como se deu com a imaginação ou o sonho diurno, a intensa luz presente no último ponto luminoso é resultado de um acúmulo de movimentação utópica. A energia dirigida ao *front* e os eventos desvelados pelo *novum* são assimilados no *ultimum*, quando a constelação alcança o final do processo e salta para fora dele. Nesse sentido, é importante esclarecer que quando penso em acúmulo de impulso ou movimentação utópica, refiro-me ao aumento da carência, que, como afirmei mais cedo, é diretamente proporcional à ascensão da utopia.

Mais uma vez – e talvez agora de modo ainda mais evidente porque se trata de um crescendo utópico ordenado –, estamos diante do “princípio vital que vincula o desenvolvimento da utopia com o desenvolvimento de uma ordem existente” (MANNHEIM, 1968, p. 222), já que os dois pontos luminosos em questão são momentos de virada com relação à carência anterior acrescida. É com eles que podemos claramente perceber por que “não se deve construir um muro de separação entre a utopia positiva e a utopia negativa” (SZACHI,

1972, p. 123), pois é só frente a toda a privação experimentada que notamos os contornos da liberdade, enquanto teoria e/ou prática, que se eleva no horizonte.

Assim, a constelação *Canes Venatici*, assim como a construída pelo romance de Maria Valéria Rezende, vai ao encontro da liberdade. Enquanto Alice procura a liberdade para ir, vir e criar, já que havia, enquanto mulher, vivido uma vida de renúncias e doação até aquele momento, Edgar Wilson procura viver não só fora do espaço e longe das condições que construíram a sua identidade, mas em uma situação e lugar contrários ao conhecido. Desloca-se, também como Alice, do espaço estriado para o espaço liso. Deixa, no *ultimum*, a atmosfera que segrega e organiza a matéria de acordo com a sua propriedade intrínseca – sua função e posição ocupada no campo: os abatedores, a doméstica, o organizador da rinha e a puta – para perseguir a neve, espaço geograficamente marcado pela imprecisão de linhas, fronteiras e orientações e portador do devir e de todo o seu processo.

A neve é o espaço liso de Edgar Wilson. É o fora, o imanente, o novo e o outro com relação ao submundo onde tinha uma função e vivia como um cão – o que era melhor do que viver e ser como os porcos. É a expectativa do processo e a possibilidade de conquistar um território que não categoriza ou organiza, mas que possibilita o heterogêneo, o amorfo e o informal; e onde as propriedades intrínsecas da matéria (funções e categorizações) perdem espaço para forças anônimas e coletivas (DELEUZE; GUATTARI, 2008) que se estabelecem através de conexões e reconexões rizomáticas.

Ao espaço liso escapa as noções de heterogeneidade e identidade presentes no espaço estriado e nos abatedores, para quem não havia “expectativa maior do que vê-los, todos [os porcos], pendurados por ganchos no frigorífico” (p. 16). Entretanto e para Edgar, a neve e o seu espaço liso contêm “o resfriamento da [sua] tensão” (p. 46) – com isso, o trânsito para o liso se dá também no âmbito subjetivo, já que a violência era distintivo da sua função e característica identitária –, a possibilidade de trânsito desfuncionalizado e a linha de fuga, que, por não abarcar território preciso, “é criadora desses devires” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41). Então, o espaço liso é, mais uma vez, além de categoria geográfica e subjetiva, percurso para o devir e a sua liberação.

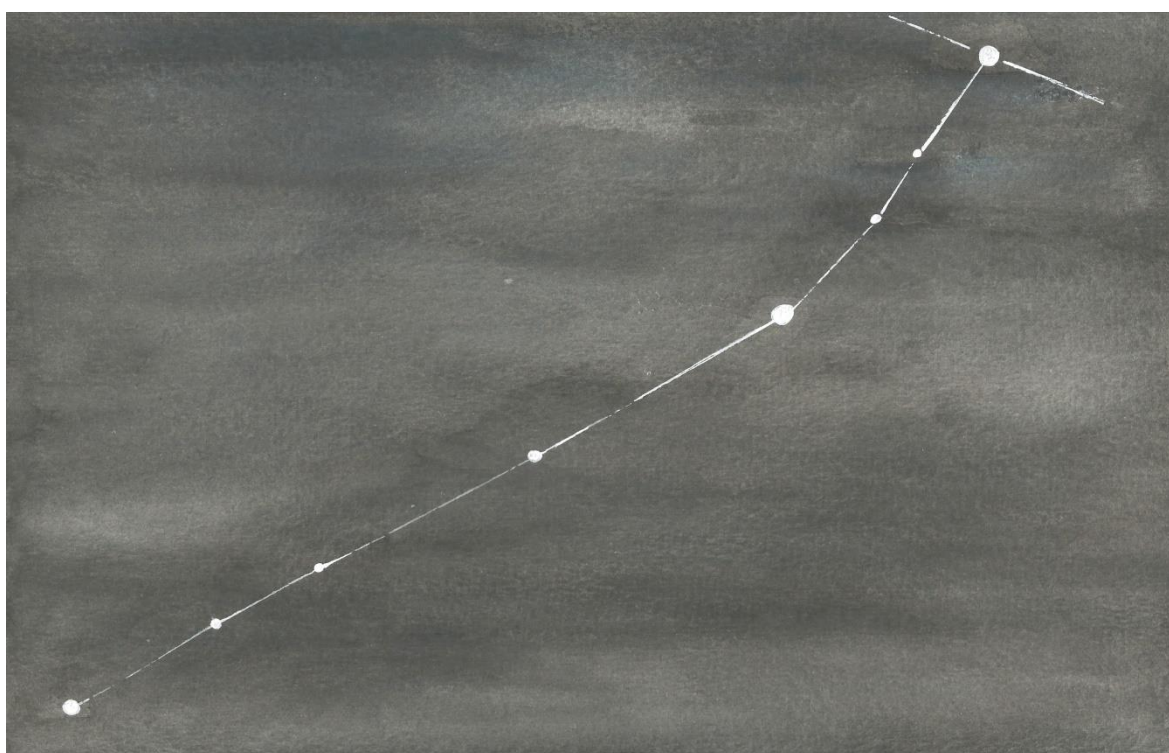
Nesse sentido, o alvo das constelações só corrobora o vínculo entre liberdade e utopia, que, seja enquanto contrassenso com relação à realidade, resistência ou imaginação, se orienta na contramão do que engessa e aprisiona, buscando transcender o imposto para chegar a uma dimensão que contempla o que é lhe é negado.

Frente ao exposto, a novela de Ana Paula Maia, ao mesmo tempo em que desempenha a sua faculdade hipercontemporânea e traz o escuro ao nosso olhar (AGAMBEN, 2009), acende

um fósforo no meio da noite. “Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor” (FAULKNER apud ITURBE, 2014), além de nos mostrar como vencê-la, ainda que parcialmente. Isso porque a treva com um feixe de luz, por mais pífio que seja ele, já não é mais apenas treva.

Por isso, a mim importa não o breu circundante, mas o desenho feito pela “novela-ponto-de-luz” no céu escuro da literatura brasileira contemporânea e, principalmente, o modo como o texto procura vencer e transcender a escuridão posta através da utopia.

Constelação Canes Venatici



Fonte: da autora.

Para traçar a constelação *Canes Venatici*, estabeleci as categorias de 1 a 11 como um crescendo: de baixo para cima e da esquerda para a direita. Posteriormente, dispus os pontos luminosos no céu correspondente ao romance analisado: aqui, escuro. No entanto, o breu é iluminado pela constelação que, neste caso, representa uma crescente perfeita que ascende ao céu mais alto. Os pontos presentes, respectivamente, são 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10 e 11. Vale lembrar que os pontos “a imaginação ou o sonho diurno” (8) e “a transcendência da situação imposta ou o *ultimum* (11) acumulam energia utópica e, por isso, saltam aos olhos de quem observa a constelação e que a caminhada (7), apesar de ausente durante a narrativa, surge como um corpo celeste em deslocamento que atravessa o último ponto luminoso, já que Edgar Wilson sugere o início de um deslocamento (ir até a neve) no final da narrativa.

III. CONSTELAÇÃO GEMINI⁴⁶: *SOLIDÃO CONTINENTAL*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

*Em todas as ruas te encontro
em todas as ruas te perco
conheço tão bem o teu corpo
sonhei tanto a tua figura
que é de olhos fechados que eu ando
a limitar a tua altura
e bebo a água e sorvo o ar
que te atravessou a cintura
tanto tão perto tão real
que o meu corpo se transfigura
e toca o seu próprio elemento
num corpo que já não é seu
num rio que desapareceu
onde um braço teu me procura*
(Mário Cesariny, *Pena Capital*, 1957)

MEIO DO CÉU

João Gilberto Noll (1946-2017), o primeiro e único escritor homem e já falecido elencado para a presente observação, nasceu e morreu em Porto Alegre e é um dos principais escritores brasileiros da última década do século XX e, principalmente, do início do século XXI.

Publicou o seu primeiro texto – uma peça de teatro – em 1992 e desde então publicou crônicas, literatura juvenil, contos (incluídos na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, de 2000) e mais de quinze romances, dentre eles os premiados com o Jabuti: *O cego e a dançarina* (1980), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Mínimos Múltiplos Comuns* (2003) e *Lorde* (2004).

Noll foi e é amplamente estudado e discutido. Lembrado por empenhar, principalmente, uma literatura fortemente engajada com a linguagem enquanto “especulação poética” ou

⁴⁶ A constelação de Gêmeos ou Gemini ilustra a história dos irmãos Castor e Pólux, filhos de Leda, mulher do rei de Esparta. De acordo com o mito, Zeus, fascinado com a beleza de Leda, deseja unir-se a ela, mas sabia que não seria aceito, já que ela havia se casado recentemente. Assim, Zeus assume a forma de um belo cisne e se aproxima de Leda enquanto ela se banhava no rio. Meses depois, Leda sente fortes dores e percebe que dois ovos saíam do seu ventre. Do primeiro, nascem Castor e Helena; do segundo, Pólux e Clitemnestra. Em cada um dos ovos, havia um filho de Zeus e, por isso, imortais: Helena e Pólux. Enquanto os irmãos eram filhos de Tíndaro, o rei, e mortais como qualquer ser humano. Pólux e Castor crescem juntos e inseparáveis, Castor tornou-se um cavaleiro e Pólux um excelente lutador. Certa vez, ambos se apaixonaram perdidamente por duas jovens e participaram de um duelo com dois messênios. No duelo, Castor recebe um golpe fatal. Atormentado pela ausência do irmão, Pólux insiste que Zeus devolva a sua vida. Zeus, apesar de comovido com tamanha fraternidade, não tinha o poder de conceder a imortalidade a Castor, por isso sugeriu que Pólux dividisse a sua. Assim, os irmãos viveram alternando dias de vida e de morte. Enquanto um vivia, o outro morria e vice-versa. Diante disso, Zeus projetou os irmãos na constelação, para que, no céu, vivessem eternamente juntos, como um só (ARAUJO, s.d.)

instrumento da voz, aspecto de primeira importância em seu texto, de acordo com ele (NOLL, 2010). Já nas primeiras páginas, compreende-se que a voz enquanto potência que plasma a relação do homem com o mundo se sobrepõe à trama, ao enredo e a outros aspectos composicionais da narração. Sobre isso, o escritor pondera em uma entrevista ao *Jornal Rascunho*: “eu sou um escritor de linguagem, não sou um escritor de tramas” (NOLL, 2012a)

A linguagem, vale dizer, ainda divide espaço com o corpo (e suas obscenidades e escatologias), com o silenciamento, com o inconsciente, com a errância, com o descentramento do sujeito e da narrativa, com a contemplação quase que sensitiva do ambiente e com o indivíduo anônimo e sozinho.

A voz, somada ao corpo, à errância, ao silêncio e ao inconsciente, nos coloca diante de uma literatura dos sentidos, de um texto que passa pelo corpo e é resultado de suas experimentações. Talvez por isso Noll afirme, reiteradamente, que todos seus personagens e narradores são parte oculta dele e são os mesmos:

A primeira frase do livro **A fúria do corpo** é: “O meu nome não”. Não queira saber meu nome, não queira saber da minha cidadania. Quero algo além da cidadania. [...] Eu quero falar de todo mundo e ninguém através desse meu protagonista que é sempre o mesmo homem. Só descobri isso há pouco tempo. Ele é sempre o mesmo homem. Ele vai continuar comigo. Tenho plena certeza disso. Ele habita em mim. E, se ele se for, eu vou junto. Então, realmente, quero que ele fique vivo e com saúde dentro de mim (NOLL, 2012a).

Olho, assim, para todos os seus personagens a partir do narrador do último romance nolliano publicado: *Solidão Continenta*⁴⁷.

Publicada em 2012 e dividida em dezessete capítulos, a obra não nega a linhagem da qual descende: apresenta enredo nebuloso, trama vaporosa, texto denso e truncado e, principalmente, o homem comum, avulso e sem nome – o nome João Bastos é revelado por ele já no final do romance durante uma consulta médica e ainda a partir de uma nebulosa e instintiva lembrança, o que atesta a irrelevância da definição no romance.

Com exceção do narrador autodiegético, todos os aspectos composicionais da narrativa têm pouca definição no texto. Espaço e tempo são de apreensão complexa. Os espaços, por exemplo, são, muitas vezes, sobrepostos como imagens e rapidamente. Enquanto o tempo, apesar de cronológico, é regido por uma espécie de simultaneidade⁴⁸: a consciência do porvir

⁴⁷ No decorrer desta seção e por consequência do elevado número de citações, sempre que me referir ao romance analisado (publicado em 2012), referenciarei o excerto apenas com o número da página.

⁴⁸ Vale também dizer que a referida simultaneidade resvala ainda em alguma dificuldade para sequenciar os pontos luminosos, que, em determinada altura do romance, aglutinam-se, coincidem-se e relacionam-se a partir de dependência, como a caminhada e a imaginação.

existe, mas o presente é absoluto na obra – presente e as temáticas que dele são próprias, como pondera Beatriz Rezende em *Contemporâneos*.

A personagem permanente de Noll era agora um professor de português para estrangeiros de meia idade, que narra em primeira pessoa a sua trajetória errante de Chicago ao Sul do Brasil (a sua terra natal) à procura de “qualquer frescor que o tempo soubera apagar” (p. 12) na “pele imaginária” (p. 13) do outro.

Disposto a anestésiar a passagem do tempo no próprio corpo, o professor desloca-se disposto e inclinado ao naufrágio – o seu próprio ou o pedido do socorro de outro –, ao momento em que tudo muda, em que o novo irrompe e dissipa o sozinho.

Em Chicago, onde a viagem se inicia, o professor relaciona-se com um jovem, recepcionista do hotel onde se hospedou mais novo e cujo espaço encontra agora transformado, que o convida a rever um quarto do antigo hotel e, assim, um pouco de quem foi, já que o narrador projeta sobre o encontro dos seus corpos o seu espectro rejuvenescido. Aproxima-se de um mórmon e ex-combatente de guerra e também de um jovem soldado brasileiro. No México, vive uma experiência sexual com a filha do jardineiro do Museu Trotsky e, já no Brasil e em sua terra natal, Porto Alegre, vaga na companhia de um antigo aluno italiano: o Frederico.

Ainda nessa direção, convém dizer que é Frederico quem protagoniza ao lado do narrador uma das cenas mais importantes da narrativa e também para este trabalho: o momento em que o rapaz desfalece e o professor passa a carregar o seu corpo nos ombros sem destino certo por quilômetros, em uma curiosa via crúcis à procura de redenção, mas que parecia levá-lo novamente à solidão, já que a sua conhecida cruz – “o eterno garoto que transa e não transa, aparece e desaparece, [que] é anjo de vida e de morte ao mesmo tempo” (MONTE, 2012) – tornou-se o peso de um corpo jovem, sem vigor sob seu corpo cansado.

Trata-se do típico personagem de Noll descreveu: homem errante, estrangeiro em todos os lugares e quase autista que tateia a presença do outro porque é avulso. A ânsia pela aproximação ou junção de corpos estende-se aos animais, já que o narrador descreve o seu encontro com uma gata prenhe e uma figura não identificada com quem dividiu uma vala já no final de sua caminhada errante.

Assim e de modo ainda muito simplista, convém adiantar que a utopia irrompe na narrativa quando o narrador se dirige de modo primitivo e veemente à “fusão cósmica [de], enfim, ser um” (NOLL, 2010) sendo dois. O intento é deixar de viver como Pólux e Castor, alternando dias de vida e morte com relação ao encontro com outro corpo – a sua ideia de unidade: “o beijo pelo corpo todo, o seu dedão no pé na minha boca, a sua língua enfiada no meu ouvido, as gosmas misturadas no abraço, a quietude do depois, a quietude que me daria a

certeza de que valeria a pena essa espera” (p. 17).

Como já é prática, identifico a utopia no romance a despeito do que geralmente observam os críticos quando consideramos a obra do autor: solidão e errância de um sujeito descentrado e marcado pela angústia e penúria.

Schøllhammer, por exemplo, afirma que Noll seguia “os passos de Fonseca e de seu companheiro e precursor, o paranaense Dalton Trevizan, desnudando uma ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira, além de constituir um elemento realista na literatura urbana” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27). Enquanto Nizia Villaça pondera que “em Noll, a subjetividade caminha para a neutralização e destruição” e que, em uma espécie “de microrrealismo, o personagem narrador permanece colado a percepções e sensações, assediado pelo acaso” (VILLAÇA, 1996, p. 105).

Além disso, Noll é um dos escritores que “dramatiza exemplarmente a tensão existente (e fundadora) no pós-modernismo” (LOPES JÚNIOR, 1991), isso porque o autor lida com o *éthos* pós-moderno como poucos, manejando com maestria técnicas de composição relacionadas ao pós-modernismo, como a desterritorialização, o narrador descentrado, a errância, o coletivo fragmentado, a apropriação de elementos estilísticos cinematográficos, as elipses no tempo, o ritmo acelerado e outros.

Vale ainda mencionar que a pesquisa acadêmica não caminha em direção diferente, pois, se consultarmos o banco de teses e dissertações do BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) preenchendo o campo de busca apenas com a palavra “João Gilberto Noll”, ao menos 50 dos 84 trabalhos⁴⁹ elencados se voltam para questões como a despersonalização, o trânsito, a errância, a escritura nômade, a estética do não eu, a crise do sujeito, a elipse, a precariedade, a vulnerabilidade e o romance estilhaçado. Há ainda um trabalho que se concentra na estética do grotesco presente nos romances nollianos e outro que afirma uma compreensão do delineamento da literatura contemporânea a partir de *A Fúria do Corpo* (1981). Os casos que fogem a essa regra de observação são dedicados a leituras comparativas ou a análises de situações como o homoerotismo, o imaginário, os microcontos, a linguagem cinematográfica, as figurações do estrangeiro, a homossexualidade e a experiência do corpo. É importante dizer que não há registros de pesquisas que indiquem ou afirmem a relação entre utopia e a obra nolliana no repositório de trabalhos acadêmicos em questão.

⁴⁹ A despeito da quantidade de trabalhos escritos e da inegável presença de João Gilberto Noll na academia, é importante pontuar que o nome do autor não consta como leitura obrigatória em nenhuma lista de vestibular nos últimos dez anos. A partir de uma pesquisa mais detida, encontrei o romance *Bandoleiros* (1985) na lista do vestibular da UFSC, do ano 2000.

Assim, elencar o autor para o trabalho tornou-se um ato arriscado, mas fecundo. Arriscado porque é inegável que o texto de Noll esteja realmente ligado a uma obscuridade tanto na escrita quanto na temática, sem contar a indiscutível dificuldade imposta por uma narrativa que exige muito dos sentidos do leitor; e fecundo porque caminhar na contramão do que se convencionou dissertar não só concede uma tese à pesquisa, como também pode ser contributivo para o desenvolvimento de trabalhos futuros.

Sobre o traço utópico na literatura contemporânea, Noll pontuou na entrevista “Sou um velho hippie” (2000):

“Vários críticos já apontaram no meu trabalho a questão da pane da utopia. Mas você salienta um aspecto que é muito mais rico. Meus personagens vivem essa via crúcis porque não conseguem renunciar à utopia. Neste sentido, eu sou um velho hippie [...] Sou mesmo um velho hippie tentando demonstrar personagens que querem sair do amortecimento. Meus personagens são utopias ambulantes. São ambulantes por natureza. São seres ambulantes. E agora me dou conta que são também utopias ambulantes” (NOLL, 2000).

Noll, além de reconhecer o esforço catalítico para abandonar e atravessar o amortecimento estabelecido em suas personagens, pontua ainda que é um escritor pulsional. O próprio autor afirma e reafirma a presença da pulsão em seu processo criativo e, conseqüentemente, em sua obra:

Quando sento na frente do computador, não sei muito o que vai sair, onde vai dar... Como é que vai terminar... Quer dizer: é mais o impulso da linguagem e a linguagem acessa o inconsciente [...] Eu sou um escritor pulsional por excelência, sabe? Não fabrico previamente as coisas. As coisas pra mim se dão no ato da escrita e isso é muito importante (NOLL, 2013, transcrição nossa).

Trata-se da imponência do inconsciente, do ainda não racional. Esse traço é um dos principais – se não o principal – motivos para a seleção do autor e do romance para este trabalho. Isso porque estarei, pela primeira vez, diante de uma utopia que se constrói quase que completamente no campo dos afetos e das pulsões e, assim, na esteira de Ernst Bloch. Também por isso talvez lidaremos com a menor constelação da presente tese, principalmente quando pensamos na presença e no encadeamento dos pontos luminosos.

Quero dizer: diferente do que se dá com Maria Valéria Rezende, por exemplo, onde o ímpeto se relaciona intimamente com a consciência opositora e a reificação social, com Noll e a constelação a ser traçada, a consciência política cede espaço ao sujeito e às suas emergências e inclinações quase que instintivas, como a procura pelo outro e, por que não, pelo amor, apesar da realidade também em desajuste.

Desse modo e a fim de perseguir a construção da utopia ali presente e, sobretudo, compreender a sua natureza, identifico, pontuo e trafego pelos pontos luminosos presentes no último romance enumerado para a análise. E o primeiro ponto iluminado pelo texto, que é também a primeira categoria observada por Ernst Bloch para a efervescência utópica, é o urgente (5), a sede latente que nos agita em direção contrária ao amortecimento e à letargia, mas que é ainda anterior à ação e à consciência clara do que se pretende (BLOCH, v. I, 2005, p. 49)

O URGENTE (5)

Já na segunda linha do romance, o narrador – de quem ainda sabemos muito pouco, a não ser que caminha pela fria Randolph Street – descreve a sua recém disposição para procurar. Menciona que chegou a se esquecer de todos os seus afazeres e até mesmo do motivo que o levou e o manteve em Chicago para ceder espaço à “chance de um naufrago” (p. 9) dentro ou fora dele.

O que o leitor desvenda, pouco a pouco, é a figura de um professor entre uma nesga de vigor físico e sexual e a velhice, que, diante da vida “dos transeuntes e seus cães e suas possíveis existências truncadas” (p. 10), anseia, subitamente, por finalidade: “Estava a ponto de dizer que me faltava tudo se eu não tivesse bem mais do que o necessário, apesar de não saber de onde provinha tanto e nem para que me serviria todo aquele manancial em branco” (Idem).

Trata-se, então e mais uma vez, do momento em que se sente “essa agitação dentro de nós que diz que o ser humano não vive para viver, mas “porque” vive (BLOCH, v. I, 2005, p. 49). O urgente estabelece uma fissura com relação ao momento anterior, os dias de autoalienação, ao questionar a que serve o que se tem e como se vive e tornar o indivíduo sedento pelo o que não tem, porque “somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surge a real dimensão da esperança” (BLOCH, v. I, 2005, p. 28).

De modo bastante inquieto, o urgente vagueia solto, irrompe para colocar o ser humano diante do mundo, “que está repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo, e **o algo assim intencionado significa a plenificação do que é intencionado**” (BLOCH, v. I, 2005, p. 28, grifo meu). Por isso e ainda de acordo com Bloch, o ser, quando consciente da urgência e disposto diante do *front*, está certo da chegada do *novum*, mesmo que ainda não saiba o que ele representará:

Eu tinha uma consciência nebulosa de que dali por diante seria, sim, como se nada me faltasse, se bem que não me comovesse a história da plenitude vazia.

Mas o que fazer se eu de fato era aquinhoado de uma graça mesmo que sem maiores ímpetos para usufruí-la? [...] Ventava na Randolph Street e eu apreciava uma vitrine natalina pensando se de fato teria condições de aceitar o que quer que minha incursão naquela tarde viesse a demonstrar (p. 10).

O excerto exposto acima corrobora a ideia de Bloch de que o urgente antecede o *novum* e anuncia a sua certa chegada. A fissura com relação à falta sentida pelo professor em um momento anterior também se apresenta, já que ele se refere a uma consciência “nebulosa” – porque instintiva – de que a partir daquele momento sentiria que não lhe faltaria mais nada.

O professor é, então, consciente não apenas da presença da urgência e da latência do *novum*, mas ainda e, principalmente, de que a incursão no que a sua consciência antecipatória anunciava custaria muito a “um homem como ele, não mais um rapaz” (p. 12), que trazia as mãos roxas por falta de luvas e o destempero do já sôfrego coração. A esse sentimento, ou melhor, consciência, o narrador responde com o seguinte gesto: “andava pela Randolph Street bebendo do vento e abrindo os primeiros botões do sobretudo para recebê-lo (p. 10).

De todo modo, vale dizer que o mesmo sentimento que faz com que o narrador acolha a urgência e se mostre disposto com relação ao que há de vir indica também, ainda que a partir de uma fresta, a presença da realidade desajustada e, naturalmente, a sua relação com o sentimento utópico. Pondero isso porque em alguns momentos e já nas páginas iniciais, o ímpeto que coloca o professor disposto frente “ao potencial daquela tarde” (p. 11) é precedido pela plena ciência de quem ele é: um quase velho solitário ávido por sexo, amor, companhia e um pouco de frescor ou “um velho animal que não poucas vezes só de roçar o pensamento na pele imaginária já pegava no sono, distendido e lasso, com medo de fracassar” (p. 13).

E é na contramão dessa realidade imediata que o urgente se agita, porque pretende “ferver a partir de baixo” (BLOCH, 2005, v. I, p. 49) e transformar a sensação de fracasso, impotência, abandono e medo em ânimo e tentativa:

Que eu fosse então e os vivesse com a sensação que me dominava ultimamente, de que a nata do melhor não estava mais por vir, porque o seu prazo de validade parecia ter vencido e só me restava mesmo era pôr-me em ação antes de azedar – em marcha, pois, enfim (p. 13).

Assim e por isso, o professor de português deixa no momento anterior à fissura causada pelo urgente os anos de abstenção sexual e o encontro com o outro apenas imaginado para, “enfim” e enquanto houvesse tempo, movimentar-se – o que nos mostra, mais uma vez, que o movimento utópico brota do não à carência.

O narrador, então, acata à “marcha” errante, porque apesar do movimento firme e

decidido não havia destino estabelecido, e atravessa as ruas geladas até que se vê, subitamente, diante do Hotel Allegro, antigo Hotel Bismarck onde havia se hospedado há 28 anos e vivido um grande amor.

Desse modo, o urgente não apenas leva o professor a uma improvável e certamente urgente visita (ou revisita), como também para a segunda categoria observada por Bloch para a ascensão da vontade utópica e o sexto ponto luminoso estabelecido neste trabalho: o apetite.

O APETITE (6)

Vale lembrar, antes mesmo de voltarmos os olhos para a presença do apetite no romance nolliano, que, para Bloch, o urgente antecede a ação e procura elaborar o que precisa vir à tona. Ainda de acordo com o filósofo, é possível categorizar as pulsões que o urgente precede. Desse modo, ele distingue, por exemplo, o anseio (almejar dirigido a um objeto estabelecido) e a avidez (almejar irrequieto e insaciável). Entretanto e para evitar a dificuldade de lidar com subcategorias ou enquadramentos que somariam muito pouco ao resultado analítico, optei por lidar com a perspectiva mais ampla: o apetite.

Trata-se da pulsão de autopreservação mais básica e sólida na medida em que é responsável por nos propiciar condições mais confortáveis e satisfatórias. É o apetite que, diante da fome e junto da imaginação, torna-se desejo, pois “quanto mais se acumulam estes conteúdos ligados à sensação e à imaginação, tanto mais claramente esses processos intransitivos tornam-se transitivos” (BLOCH, 2005, v. I, p. 73).

Isso posto, voltemos ao romance e ao professor que, agora diante do antigo hotel Bismarck, conhecia exatamente o seu apetite e permitia a ele livre expansão:

Eu estava à mercê do que quisessem fabricar em volta para satisfazer um pouco o meu tesão perpétuo. Era pouco, eu sei, muito pouco, mas com esses míseros gestos ou olhares [...] Eu estava à mercê daquele homem da recepção do Bismarck ou do Allegro ou que nome tivesse aquele hotel de um tarde fria de Chicago, eu estava à mercê das urdiduras daquele homem um tanto mais novo que eu – naquela hora eu estava à mercê do mundo e por conta do mundo eu faria o que ele bem quisesse (p. 13).

Faltava-lhe o outro, o corpo do outro ou tudo e qualquer coisa que o outro pudesse lhe oferecer. Por isso, já no saguão e enquanto caminhava sob um espaço completamente transformado desde que esteve ali pela última vez (o que lhe descortina, novamente, a implacabilidade do tempo), o narrador encontra o recepcionista, um jovem latino dotado do vigor que lhe faltava e que o colocou em marcha.

Diante do jovem, o seu apetite deixa de vaguear solto e torna-se transitivo,

principalmente porque o rapaz se oferece para ajudá-lo a rever espaços do hotel Bismarck, “o que sonhar, tocar, restituir” (p. 12), chegando a dizer que o professor “poderia se sentir próximo de reaver o que perdera” (p. 13) se o acompanhasse a um quarto “lá em cima” (p. 14) em troca de cem dólares.

Ainda nesse sentido, vale pontuar que a consciência com relação ao momento anterior à fissura causada pelo urgente permanece, já que enquanto sobe pelo elevador na companhia do recepcionista, ele nota que “estava entrando naquela zona brumosa onde se perdem pouco a pouco as referências que me faziam um cidadão com uma soma no banco e tudo mais”. O urgente, entretanto, faz novamente o seu trabalho: “Ouvi a sirene de uma ambulância ou da polícia que passava por ali, e **isso me fez repetir um sim porque me confirmava a sensação de urgência**” (p. 14).

Já dentro do quarto antigo (um relicário do hotel Bismarck dentro do Allegro), o narrador se lembra por que se dirigiu àquele espaço: procurava uma lembrança de Bill, um americano com quem tivera um caso há 28 anos, com quem se encontrava naquele hotel e que fora a sua paixão calada por todos esses anos. De todo modo, pondera “que fosse com outro cara, não importava, mas que seu corpo reacendesse em mim a impressão do mesmo grau de paixão” (p. 17).

Diante do excerto, é importante lembrar que o apetite é o zero grau da carência. Por isso, apesar de conhecer o que lhe falta, quero dizer, conhecer o que saciaria a sua fome mais consciente (sabemos que a fome também se amplia e pode tornar-se, em alguma medida, a fome pela fome), a narrador ainda não detém um objeto desejado estabelecido e isso ficará ainda mais claro conforme o romance avança.

Além disso, o apetite enquanto pulsão, que “com sua fome e os múltiplos desdobramentos ligados a ela, continua sempre aberto, em movimento, ampliando-se” (BLOCH, 2005, v. I, p. 72) divide espaço com outra pulsão básica para Bloch – ausente nos outros romances analisados e de primeira importância quando consideramos *Solidão Continental* (2012) –, a pulsão sexual:

Como é sabido, Freud coloca o instinto sexual como o primeiro e mais forte de todos. Com isto, a libido rege a vida, sendo fundamental tanto em termos temporais como de conteúdo [...] Iguamente a fome estaria subordinada ao instinto sexual, a satisfação torna-se relaxamento sexual (BLOCH, 2005, v. I, p. 54).

Ainda de acordo com Bloch, a fome enquanto pulsão irrompe em todos os afetos, mas é ainda mais brutal no grupo da libido (p. 77), já que se trata também de um instinto voltado

para a satisfação e cuja natureza é renovável.

Por isso, a satisfação sexual parece aproximar-se do objeto de desejo para o qual o apetite se dirige no romance, pois ainda que Bill, o antigo amante, tenha levado o narrador até o hotel e que os dias com ele tenham sido lembrados com bastante fulgor, tudo indica que o professor procura uma condição: a condição de cobiçar e se satisfazer ininterruptamente, alternando, como Castor e Pólux, dias de vida (desejo) e morte (cópula): “Sempre me perguntava se as pessoas percebiam em mim um obcecado pelas coisas do sexo ou do amor ou das duas coisas juntas” (p. 12).

Porque busca exatamente saciar-se e porque “o ser humano consciente é o animal mais difícil de saciar” (BLOCH, 2005, v. I, p. 53), o apetite (6) é uma das estrelas mais brilhantes da presente constelação. Quero dizer: ela se fará presente também em outros pontos luminosos, assim como a caminhada na constelação Crux, a primeira traçada.

Ainda na mesma direção e voltando ao quarto do Allegro, vemo-nos diante do narrador e do próximo ponto luminoso, pois, a despeito do apetite do sujeito e da aparente possibilidade de satisfazê-lo, ele compreende, quando o recepcionista bate duas vezes na porta do banheiro e aguarda, que o rapaz era apenas um intermediário e que o *novum* estava prestes a irromper na figura de uma “terceira pessoa [...] para me conceder ainda mais cobiça carnal” (p. 17).

NOVUM (10)

Prossigo com a análise proposta e observo agora mais uma categoria postulada por Ernst Bloch – o *novum* –, o que corrobora a noção de que a utopia, no romance em questão, constrói-se prioritariamente no campo das pulsões e é movida, por isso, pelo o que é imanente no ser humano.

Bloch elabora a categoria ao refletir sobre a utopia como possibilidade real na existência imperfeita, quando também institui as categorias *front* e *ultimum*.

Retomo, então: para Bloch, *novum* é o sinal da virada, é a facilidade com que desejamos e nos deixamos interromper “pelo novo, pelo inesperado” (BLOCH, 2005, v. I, p. 47) para romper com o habitual e viver a promessa daquilo “que procuramos e que, por sua vez, procura a nós” (BLOCH, 2005, v. I, p. 48).

É preciso reconhecer que o professor já vivia algo fora do esperado, pois havia uma clara e reiterada fissura com relação aos dias de inércia anteriores. A urgência coloca o indivíduo frente a possibilidades, sobretudo porque provoca nele ânimo e disposição. O *novum*, por sua vez, se anuncia como um salto definitivo para fora da repetição mecânica, quebrando o

círculo composto por círculos.

No hotel Allegro, o novo tempo se anunciava atrás da porta do banheiro, espaço de forte influência literária⁵⁰ para Noll, ao som de duas descargas seguidas. Sem porquê visível no texto, o professor pressentia a importância do que se anunciaria, já que a expectativa é crescente até que:

Saí do meu ponto intervalar vendo o corpo que surgia ainda embaçado, como se eu precisasse de um tempo para verificar o mundo às claras – **aquele mundo realmente posto no lado de fora** – agora já quase **dominado pela minha percepção**. Pois a figura era simplesmente a de Bill. Bill Stevens, rememorei... Bill (p. 18, grifo meu).

Com o *novum*, o imprevisível: a paixão que ele havia vivido há mais de 28 anos diante dele em carne, osso e nu. Naturalmente, o professor não esperava encontrá-lo, entrou no hotel a fim apenas de rememorar um pouco dos dias que viveram juntos antes dele voltar ao Brasil, para a mulher com quem era casado, Elvira.

Na verdade, mais: uma novidade duplamente imprevisível, já que a animação do primeiro momento, que fez com que ele se afastasse para não beijar a recente aparição, transformou-se em estranha repulsa, já que Bill não era o mesmo – era agora um resto de homem.

O corpo de Bill, de acordo com o professor, estava murcho, era como se tivesse encolhido. Um homem envelhecido que lembrava um adolescente num um arremedo de corpo. Pentelhos rareados, pênis meio inflado, pele esbranquiçada e gelada, ânus inflamado e a “postura lívida de um animal tosquiado”, que “quase caiu com a força do impacto” do meu abraço (p. 19).

Era Bill, ele não tinha dúvidas, mas um homem muito distante de sua lembrança e expectativa. Um corpo que de alguma forma era espelho do seu e continha a representação do reflexo que ele rejeitava: “uma matéria condenada ao estado púbere, cheirando a uma higiene incipiente, ainda sem a malícia dos perfumes grosseiros ou divinos” (p. 20). Por isso, ainda que o corpo do americano sugestionasse investidas sexuais (porque a figura de Bill nada disse, tampouco indicou reconhecimento diante do ex-amante), o narrador recua:

A realidade me concedia uns favores, mas eu tinha o direito de recusá-los. Numa dessas haverá uma correspondência entra a oferta e meu desejo – **eu me apegava a essa crença**. Na minha idade, enfim, esse era o método de alongar

⁵⁰ “Quero as conversas das esquinas. A literatura é uma forma desgovernada de enunciar o mundo. Me criei lendo portas dos banheiros públicos. Eu sou leitor de Padre Vieira, mas, quando vou urinar, a porta do banheiro também me influencia. Eu bebo muito das ruas. Porto Alegre tem sido uma cidade-mito. A caminhada pelas ruas é doentia e doação. Eu sou um escritor das ruas... Não dos interiores” (NOLL, 2020).

a vida, mesmo que a vida se tornasse insípida diante dessa perpétua postergação (p. 21, grifo meu).

Estava certo de que estava diante do que procurava, mas também convicto de que não como procurava. Por isso, o apetite, tão intenso no momento imediatamente anterior, faz-se ausente no ponto luminoso em questão.

De todo modo e ainda que o seu intento não tenha ido à cabo – a despeito da oferta – Bill representa o novo, que “é saudado como o irmão chegando de viagem da região em que nasce o sol” (BLOCH, 2005, v. I, p. 48).

É no encontro com Bill que o professor se certifica de que o mundo prático e ordinário tal qual ele conhecia havia ficado do lado de fora do hotel e que, naquele momento, ele era quase que totalmente dominado pelas suas percepções; é também diante de Bill que ele não apenas se confessa crente no que há de vir, nas promessas da realidade para o seu desejo, como ainda reconhece que acreditar, em sua idade, era caminho para a longevidade; e é ainda depois da aparição de Bill que ele empreende a sua viagem errante.

No quarto de hotel e depois de desprezar o corpo nu de Bill, o professor adormece. Desperta com o barulho da porta do banheiro rangendo e, depois de chamar Bill pelo nome e esperá-lo por alguns minutos, entende a sua desapareição. Vasculha o banheiro, persegue possíveis saídas ocultas, procura identificar alçapões no teto e, enfim, compreende que a única saída possível para Bill era o vaso sanitário e o acionamento da descarga – barulho que anunciou a sua chegada. O narrador, então, enfiou a cabeça no vaso, sentiu as cataratas, viu a sua imagem no fundo e se despediu “da renitente realidade na qual nos aferramos para sobreviver”. Então, sim, eu saltei” (p. 23).

Assim e se a condição para o *novum* é inaugurar um novo tempo (BLOCH, 2005, v. I, p. 48) na teoria e na prática, estamos diante da sua ocorrência no romance nolliano. O pulo nas águas que transportam o escatológico até o subterrâneo é ponto de partida para a viagem – a princípio fantasiosa – do narrador para longe “daquela cidade ventosa e gelada” (p. 9), da abstenção sexual dos anos anteriores, do não movimento e da “falta de objetivo seguro para o périplo” (p. 10). Um salto, enfim, para fora de tudo o que fora posto até aquele instante.

Trata-se, então, do momento em que a construção da utopia abandona a sua efervescência ensimesmada para brotar e ser vista, em movimento, a olhos nus e dotada de todo o seu potencial imaginativo e ânsia pelo melhor, “por mais que o melhor seja impedido” (BLOCH, 2005, v. I, p. 48).

Com isso, quero dizer: Bill, apesar do ardor inicial, não é o sol (a própria promessa ou a imagem do desejo do narrador), é a novidade – o irmão que esteve junto do sol e vem anunciar

a sua possibilidade e garantir o êxito de uma marcha até ele.

A CAMINHADA (7)

Como adiantei no ponto luminoso anterior, a caminhada do narrador é motivada pelo *novum*: a figura de Bill. Não apenas com o intuito de procurar o americano – que já não é mais mencionado ou aventado em momento imediatamente seguinte –, o homem empreende uma viagem pelo continente.

Ainda nesse sentido e antes mesmo de me colocar no enalço do professor para acompanhar o seu trajeto, esclareço que não estaremos diante apenas de uma caminhada, de fato e literalmente, mas de uma viagem seguida de um errante deslocamento.

Estabeleci o presente ponto luminoso considerando principalmente o que escreve Fernando Birri ao considerar a função da utopia: “Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar (BIRRI apud GALEANO, 2001, p. 230). Assim e a despeito do termo, importa-me a noção de movimento enquanto “contragolpe no existente ruim” (BLOCH, 2005, v. I, p. 148) e procura pelo objeto de desejo.

Diferente do que se deu na constelação voltada para o romance de Maria Valéria Rezende, onde a caminhada também se fez presente e representou um dos pontos luminosos de mais importância, o narrador de Noll inicia a sua viagem sabendo o que procura e o que pretende deixar para trás: o outro e a solidão, respectivamente. Apesar da manifestação decisiva da inconsciência na narrativa, o professor trafega errante, mas decisivo, enquanto Alice, a narradora de *Quarenta Dias*, acumula e sobrepõe diferentes justificativas para a caminhada que, só mais tarde, é relacionada à pretensão da personagem.

Depois de saltar no vaso sanitário – atitude que nos sugere, a princípio, uma viagem fantasiosa e imaginária – o narrador descreve, paulatinamente, o seu trajeto de Chicago até Porto Alegre, mencionando, inclusive, as pontes aéreas e as suas passagens por corredores de aeroportos, fatos que indicam ao leitor uma viagem de fato, física e geográfica. De todo modo, vale adiantar que a imaginação tem seu lugar de destaque na construção dos espaços e projeção do desejado, como veremos no ponto luminoso seguinte.

A primeira parada é Madison, onde o narrador leciona português para americanos em uma escola de línguas e deseja ferozmente um de seus alunos, um ex-soldado casado e pai de quatro filhos – Tom. Ali, procura pura e simplesmente por um amante, alguém que pudesse satisfazer, ainda que brevemente, o seu apetite e, apesar de todo o potencial imaginativo empreendido durante a estada na capital de Wisconsin, nada acontece.

Como sabemos, entretanto, o desejo não saciado se renova e aprimora as imagens do que procura (BLOCH, 2005, v. I, p. 50). Com isso, na Cidade do México, ponte área forçada devido a um problema no avião que o levava de volta ao Brasil, o professor deseja e imagina uma filha quando diante de uma adolescente no Museu de Trotsky: “Aquele garota podia ser minha filha temporã. Eu, um homem sem filhos, ganharia uma filha já adolescente. Foi isso que sustentou o meu repentino bom humor” (p. 41).

Pouco a pouco, o leitor contempla a real face do desejo. O que, nas primeiras páginas da narrativa, parecia simplesmente procura por enlances sexuais enquanto ainda detivesse alguma virilidade e vigor, ou seja, sexo para postergar os dias de senilidade, mostra-se enquanto uma imagem mais complexa à medida que a narrativa avança:

Mas o certo é que andava louco para enfim me cercar de duas, três pessoas, ou nem tanto assim, que se interessassem pelo que eu comera no almoço, por exemplo, e uma pelo menos que estivesse disposta a dormir comigo, nem digo que trocasse comigo seus fluidos, mas que indagasse como fora o meu sono, que confessasse que ouvira meu ronco só ao amanhecer, e que eu por meu turno confessasse o quanto seu sono era macio (p. 40-41).

O professor desejava também estar com o outro, em comunhão, ser companhia, ser acolhido. Ser amante, mas também ser marido e ainda pai. Com a menina e diante de um belo jardim, até sorriu. A imaginação com relação à nova identidade – pai de uma adolescente – logo cai por terra. Isso porque o professor descobre que Mira mantém idosos senis sob cárcere privado no fundo do Museu e ele seria o próximo a ser arrastado e trancado na sala escura, onde velhos sequiosos clamavam pelo corpo de Mira. Escapou do ambiente absurdo mostrando raiva e virilidade, posturas que o afastavam “daquele hospital de prazeres” (p. 44).

O próximo destino que se sobrepõe como imagem, porque rapidamente, sobre o anterior é Porto Alegre: seu apartamento, a rua brasileira e Porto Alegre – a sua cidade anticlímax. Apesar de um prenúncio de marasmo e da tímida ideia de dar um prosseguimento regular saudável à sua vida, o narrador segue perseguindo a imagem desejada, principalmente depois que descobre uma aliança de ouro, “signo de afeto permanente” (p. 50) em seu armário.

Assim e arrastando a solidão desde os EUA, em Porto Alegre o professor aproxima-se de um casal de carpinteiros da vizinhança (os mesmos que fizeram o armário onde ele encontrou a aliança) e de Frederico, e é com o último que a caminhada e errância se intensificam.

Frederico, um aluno jovem e italiano, pediu abrigo no apartamento do professor e parecia representar fielmente a imagem do seu desejo e, então, a possibilidade de se desfazer da sua carência. Além de bonito e jovem, Frederico podia ser tudo: filho, marido, amante, pai e companhia. Poderia, enfim, ser o outro para a comunhão completa: “De uma hora para a outra

não estou mais sozinho. A meu lado tenho Frederico, dependente de mim para tudo depois que a irmã o expulsou de casa. De agora em diante ele dependerá da minha acolhida, do meu abrigo” (p. 61). O rapaz, entretanto, aparece, em mais uma das imagens sobrepostas, desmaiado de sunga ao lado de um riacho e o narrador acaba por carregar o corpo muito maior e mais alto que o dele nos ombros por estradas desconhecidas durante um dia e uma noite, com a convicção de “que ele é o meu rapaz e só com ele saberei ultrapassar a minha crônica solidão” (p. 79).

A caminhada – errante, porque apesar da crescente preocupação com a real condição do rapaz, o professor não tinha destino certo – persiste mesmo após a provável morte de Frederico, fato que o professor prefere não confirmar. Sem o rapaz, mas ainda com a esperança dele (possibilidade que advém da incerteza que ele preferiu manter) e de uma nova vida de afetos e cuidados, o narrador vaga dopado e em extrema confusão mental pelas ruas até ser sequestrado, violentado, transferido para o mesmo hospital onde deixara as “pupilas fixas” (p. 79) de Frederico e lá iniciar ainda um outro movimento errante e talvez imaginário, mas ainda movido pelo rapaz:

Sacudi a cabeça e me concentrei na face de Frederico de novo resplandecente. Toquei então a sua pele e ela ardia como eu, banhados por um sol de meio dia [...] mas era um verão, sabíamos, e tínhamos mais o que esperar até os nossos corpos se incendiarem ao peso do astro [...] Depois dali rolaríamos pela grama para amenizar as ferroadas das abelhas até cairmos no lago onde o olhar de um no outro nos faria enfim espairer de fato (p. 92).

Desde Chicago e da decisão de saltar para fora da sua vida ordinária, onde a repetição automatizada era a tônica, o professor parece movimentar-se a esmo, ora se aproximando e ora se afastando da imagem pretendida. O abandono do sedentarismo e início da caminhada são provocados pelo desejo que é quase alcançado para, depois de instantes, perder-se no horizonte, como a utopia de Fernando Birri. E esse movimento, que coloca o narrador em pêndulo com relação ao que se anseia, se dá, vale repetir, a partir e para a errância.

Nessa direção, vale apontar para o que Michel Maffesoli descreve em *Sobre o Nomadismo*: vagabundagens pós-modernas enquanto nomadismo e “pulsão da errância” na pós-modernidade. De acordo com ele, trata-se de uma espécie de sede de infinito e aparece como resposta ao tédio existencial e como um modo de escapar da solidão do sujeito pós-moderno. Uma espécie de pulsão migratória, que incita o ser humano mudar de espaço, deslocar-se a esmo e ir ao encontro do imprevisto, do impensável, com o auxílio da experiência (MAFFESOLI, 2001, p. 51). Para ele, então, a pulsão da errância estaria condicionada à fome ou a sede, noções aparentemente correlatas ao que pondera Bloch quando pensa em apetite.

A pulsão da errância e a noção de sede de infinito apontadas por Maffesoli explica

também uma espécie de insatisfação com relação aos espaços presente na andança do professor e esse movimento fica claro, sobretudo, no *front*. Não apenas uma insatisfação, mas uma leitura dúbia de lugares que, no início, se mostram aprazíveis para, dias, horas ou instantes mais tarde, parecerem disformes e, por isso, animarem a errância mais uma vez.

Uma leitura um pouco mais atenta dessas situações indica que a virada na percepção dos espaços se vincula a uma profunda tensão entre alienar-se das fronteiras e/ou prender-se às referências. Penso em “e/ou” porque me parece que a tensão indica a vontade de somar, não de fazer uma opção. Recobrando Deleuze e Guattari (2008), explico: quando no espaço estriado (a superfície partida e repartida, heterogênea e burocratizada), o professor volta-se para o espaço liso (espaço homogêneo e prene de uma potência de desterritorialização) e, quando livre no espaço liso, reclama pelas referências estriado. Quando no hospital, por exemplo, o narrador segue Frederico e procura adentrar e viver permanentemente no espaço rural e isento de referências apresentado por ele – isento ao ponto de não constar na geografia da cidade conhecida pelo professor e de, por isso, receber a alcunha de reino. No entanto, quando dentro do reino, reclama pelas referências de Porto Alegre: “Por que Porto Alegre me chamava, se eu não queria a dor de um hospital em corredores escuros e fétidos de suor sangue, pruridos, bandagens rumores trêmulos? Por que Porto Alegre me chamava?” (p. 110).

Ainda nessa direção, convém lembrar que Deleuze e Guattari afirmam a constante transformação dos espaços a partir do relacionamento por eles estabelecidos. Para os filósofos, o espaço estriado não pode se estender em regularidade e cerrada estriagem sem se transformar em espaço liso, porque homogêneo; enquanto o espaço liso não deixa nunca de ser traduzido e transvertido em um espaço estriado (DELEUZE, 2008).

Assim e considerando o gosto do professor por lugares de curta permanência – hospitais, museus, aeroportos e hotéis – e ainda essa indisposição ora no espaço liso e ora no estriado, a errância empenhada parece procurar pelo entre-lugar, pelo espaço que se abre entre a transformação do liso para o estriado ou do estriado para o liso. Não quer a permanência do sedentarismo, tampouco o deslocar-se perpétuo do nomadismo; não quer o ordinário e repetitivo do estriado; tampouco pretende perder-se em abstração. Quer o movimento e a potência promovidos pelo espaço liso, mas também a chegada contida no espaço estriado; ou seja, quer a caminhada, errante e inclinada aos espaços lisos, mas pretende, com os desencontros, encontrar-se – e a partida e a chegada, como sabemos, constituem o espaço determinado com fronteiras, o estriado.

Assim, intenta, ao mostrar-se insatisfeito com a permanência nos lugares por onde passa (até mesmo no reino de Frederico, o seu *front*), encontrar o espaço onde forças contrárias

convivem tensamente, o instante da virada, ou a Zero Hora: o segundo, entre a noite e o dia, em que Pólux poderia, quem sabe, se encontrar com Castor antes de alternarem o turno da vida.

No mesmo sentido, além da pretensão pelo entre-lugar indicar a inclinação para o fragmento e para a indeterminação (tônicas do pós-modernismo e também do romance de Noll), aponta ainda para a transformação (tônica da utopia). Esse espaço limite é o lugar onde a transformação se dá, o sítio cuja terra é fértil para o novo e, para alcançá-lo, o narrador transforma a inércia em deslocamento errante.

Isso posto, voltemos à errância enquanto conceito e ainda à afirmação de Maffesoli acerca de um aspecto fundador presente no movimento. De acordo com ele, apesar de a errância, na teoria e na prática, orientar-se na contramão de qualquer projeto ou trajeto para a totalização ou cristalização, ela pode favorecer um ato fundador, já que, dialeticamente, "a anomia e a efervescência são fundações sólidas de qualquer nova estruturação" (MAFFESOLI, 2001, p. 54).

Quer dizer, apesar de no ocidente a errância ser vista muito mais sob a ótica do erro⁵¹, o indivíduo pode, como reflete Blanchot ao reputar a errância como movimento da escrita, a partir e com ela fazer do "erro um meio de verdade, e daquilo que o engana indefinidamente a possibilidade última de apreender o infinito" (BLANCHOT, 2011, p. 83).

Frente ao exposto, não seria precipitado observar que a pulsão da errância se faz presente no romance. Sobre o seu aspecto fundador, entretanto, é preciso sopesar. Digo isso porque o narrador abandona a errância – conscientemente e por escolha – no final da narrativa e uma nova realidade, diferente da anterior, pode ser, de fato, vislumbrada. De todo modo, pensar na estruturação de uma nova ordem fundada pela errância me parece desmedido e, além disso, não acredito no alto valor dessa função para ponderar sobre a potência da pulsão quando pensamos na utopia.

Esclareço: a errância é o movimento em tentativa frente ao balanço pendular de imagens e seres que se fazem presentes e, posteriormente, ausentes e vale mais pelo interminável e incessante do que pela elaboração dialética de uma estrutura final. Ainda nessa direção, vale lembrar que não me volto para a utopia enquanto projeto de uma nova organização política e social para a harmonia ou igualdade, ou seja, enquanto cristalização de verdades, mas para uma

⁵¹ De acordo com João Flávio Almeida, "a errância, embora tenha sido o estado primeiro do Homo Sapiens aparece, no capitalismo ocidental, como um erro no projeto de sedentarização social, um erro a ser corrigido pelas instituições [...] Mesmo na filosofia e na maioria das teorias da linguagem, aqueles que de alguma forma acolhem a errância como fundamento primeiro do conhecimento, e o destotalizam, são qualificados como 'niilistas', 'anti-intelectualistas', 'relativistas', 'céticos', 'caricaturistas' (TEIXEIRA, 2011), justamente pelo fato de que a errância e o erro se colocam como obstáculos ao progresso do conhecimento humano, construído sobre o discurso humanista que supostamente visa melhorar a qualidade de vida dos humanos" (ALMEIDA, 2018, p. 62).

utopia que se dá no âmago de um espírito em incongruência com a realidade dentro da qual ocorre (MANNHEIM, 1968) e que, ao negar essa realidade posta, acessa o seu caráter subversivo para destruir a ordem, apagar o lugar, atravessar o que oprime e buscar, ainda que errante, o lugar não reificado.

A consciência utópica é afeita ao apagamento das fronteiras, não o contrário, e, por isso, a errância é potente quando pensamos em sua construção. O movimento errante dá as costas à mesmice e sai para tornar o instável e provisório um percurso ou caminho para subverter a realidade e a ordem:

É preciso desencaminhar-se, perder-se completamente. Abandonar qualquer certeza, especialmente a certeza de si, do eu, do penso, do existo, para que o pensamento e a existência possam se fazer. Todos os caminhos levam a algum lugar, desde que se ande o bastante, diz o gato de Chesire a Alice (CARROLL, 1998, p. 56).

O professor desencaminhou-se desde que, quando junto do recepcionista do Hotel Allegro, começa a perder as referências que fazem dele “um cidadão com uma soma no banco e tudo mais” (p. 14). Desde aquele momento, trafega errante entre espaços e períodos de maior ou menos lucidez – às vezes, não se lembra o nome, endereço ou reconhece os lugares por onde passa e, em outras, mostra-se completamente ciente de sua condição – para perder-se e, assim, tatear a possibilidade de uma existência além daquela que fazia dele um professor regular quase velho que postergava a escrita do primeiro romance.

Desencaminhar-se para caminhar e, entre muitos e indefinidos caminhos, abandonar a letargia e despistar a solidão, mesmo que para isso fosse preciso andar sem rumo com o corpo de um rapaz sob ombros, gesto que indica que a utopia não instaura a terra prometida como destino e verdade, mas encerra no próprio caminho a sua terra prometida. Então, mais uma vez e por fim: a utopia é meio e fim para a travessia, que, errante ou decisiva, define-se enquanto insistência contra o estabelecido para transcender a realidade desajustada.

Sobre o ponto consecutivo, vale observar que a caminhada tem função alinhavadora na narrativa e, por isso, lança luz a outros dois pontos de primeira importância para a utopia: a realidade desajustada (1) e a imaginação ou o sonho diurno (9). Opto por elencar na sequência o último, já que entendo que a imaginação estabelece um vínculo quase que simbiótico com a caminhada, na medida em que se constrói junto dela e através de uma dinâmica de causa e efeito.

A IMAGINAÇÃO OU O SONHO DIURNO (8)

Como mencionei em momentos anteriores, a imaginação se relaciona com a utopia até mesmo quando pensamos nela enquanto gênero literário ou consideramos as suas representações mais clássicas. É empenhada, então, para construir edificações além do tempo e do espaço ou, como no caso presente, para dar formas ao desejo, provocar o movimento e procurar atravessar o “meramente imediato” (BLOCH, 2005, v. I, p. 26).

Entre os três principais filósofos selecionados para a presente discussão, Ernst Bloch é quem mais se demora sobre a potência e a função da imaginação para a utopia. Para ele, quando o apetite irrompe no desejo, a imaginação desloca-se em livre curso a fim da melhoria do mundo e vai até o fim.

A imaginação compõe a consciência utópica na medida em que detém no sonho diurno a realização fabulante e antecipadora do que se deseja:

Tom recomeçava a me agradar de fato. Mesmo me divertindo muito, eu às vezes fitava-o, e ele a mim, é bom que se diga, e me imaginava casado com ele, chegando em casa e tentando consolá-lo com jeito por ele ter ficado um pouco de fora da farra. A vida de casais não era feita um pouco dessas coisas? **Eu queria ser um homem comum, mesmo que, naquele capítulo, veado.** Ao chegar em casa, depois de uma noite social como aquela, havia sempre uma pequena ferida a fechar, às vezes mínima, que podia ser sarada provisoriamente com um contato de pele, uma trepada, um beijo que não era dado havia anos, um sonho comentado na manhã seguinte... (p. 35, grifo meu).

Uma das principais – porque bastante empregada – funções da imaginação na narrativa é a elaboração e descrição, em pormenores, de uma nova vida quando diante do outro, uma vida que se deseja. Com Tom, por exemplo, o professor, a princípio, desejou um amante, mas também se imaginou na pele de sua mulher. No excerto acima e, como frisa, “naquele capítulo”, imaginava-se e desejava ser um homem comum, lidando com as feridas e benesses de um longo casamento.

Excertos como esse, ricos em detalhes situacionais de uma realidade hipotética, são frequentes e neles a imaginação cumpre a sua atribuição mais básica e primordial para a consciência utópica: edificar “a si mesmo e seu castelo no ar num azul muitas vezes surpreendentemente leve” (BLOCH, 2005, v. I, p. 92). Quer dizer: dar entorno e matizes à imagem desejada. A essa imagem, soma-se ainda a identidade, isso porque além de imaginar novas realidades, o professor imagina-se também em novas identidades. Edifica, ainda que provisoriamente e a cada desencontrar-se da errância, um novo eu: pai, amante veado, marido ou cuidador. De todo modo, alterna-se a identidade e o entorno do desejado, mas o pretendido, como sabemos, persiste.

Além da projeção de cenários, realidades e instantes esperados, a imaginação se

incumbe ainda das investidas ensaiadas e não performadas, que, convém pontuar, são muitas:

Esse beijo **seria** como um batismo para ele entrar de vez na vida adulta e esse rito de passagem não teria sangue mas **revolveria** seus órgãos até o ponto em que ele desmaiasse **como agora** e batesse com a cabeça na raiz sobressalente da árvore e dele saísse sangue, sim, mais sangue do que o seu corpo poderia suportar, pensei alarmado, e todos os outros vieram pra perto (p. 37, grifo meu).

São nesses momentos, inclusive, que imaginação e realidade se confundem no discurso. O desejo avoluma-se no texto e a vontade do que se imagina funde-se à ação de fato. São situações em que, não fosse uma leitura mais atenta e a presença tímida de um adverbio de tempo, desejo imaginativo e realidade da ação se confundiriam no texto.

Nesse sentido, vale pontuar que a referida fusão entre imaginação e realidade se dá em outros pontos do romance, sobretudo em algumas etapas da viagem e caminhada. Digo fusão porque nem sempre é possível, como no excerto acima, identificar um termo que demarque a cisão. Os momentos ⁵², naturalmente, ficam a cargo da leitura interpretativa, mas endossam a imperativa presença da imaginação no romance.

Ainda na mesma direção, convém trazer à luz a ponderação de Gilbert Durand, que observa, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), o imaginário como primeiro substrato do ser humano, onde “a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” (DURAND, 2002, p. 38) e ainda pontua que a imaginação não pode ser entendida como “simples ópio negativo [...] mas pelo contrário [como] dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo” (DURAND, 1979, p. 121).

Frente ao exposto, Durand, filósofo francês lembrado por seus trabalhos sobre imaginação, atesta, como Bloch, o caráter pulsional da imaginação – o que em muito explica a sua presença em um romance regido pelas pulsões – e valoriza ainda a sua faceta projetiva em detrimento do aspecto ilusório das imagens elaboradas. Assim, reafirma que a imaginação vale

⁵² Como pontuei mais cedo, há principalmente dois momentos em que o movimento do narrador parece se aproximar da imaginação. Além do início da viagem, representado pelo salto no vaso sanitário do Hotel Allegro, há um outro momento que exige atenção: a errância posterior à internação do narrador no Hospital de Porto Alegre e provocada pela imagem fantasmagórica de Frederico. Ao vislumbrar a figura, o narrador persegue o rapaz por espaços rurais que se transformam rapidamente – um descampado, uma pocilga, um campo de pavões, uma casa escura e uma granja. Há a possibilidade de alguma confusão mental devido aos remédios e ao trauma que sofrera na cabeça, mas o narrador volta à casa orientando-se por pontos da cidade, procurando pelo hospital, questionando a veracidade daquele momento e, quase que como uma resposta à pergunta anterior, verificando a presença do corte na cabeça – motivo que o levara até o hospital em um primeiro momento e que, de fato, o acompanha por aquele caminho. É possível, é claro, perseguir o fatídico através de indicativos no espaço real e burocratizado, como o aeroporto, o hospital da cidade, o caminho para o apartamento e a Volta do Gasômetro (um dos cartões portais da cidade), ou ainda partir de símbolos de consequência, como o corte. De todo modo, leituras outras são possíveis e, de uma forma ou de outra, corroboram a soberana presença da imaginação na obra.

menos pela realização factual do que projeta e mais enquanto elaboração e mola para o movimento em direção ao *front*, porque “os sonhos diurnos escolheram a melhor parte [...] ainda que com capacidades e qualidades tão alternantes, eles saem para o campo da consciência antecipadora” (BLOCH, 2005, v. I, p. 104).

De fato, o movimento imanente da imaginação mobiliza toda a narrativa ao se retroalimentar com relação à caminhada. Além de estar fortemente imbricada com a realidade desajustada (1) – vínculo que discutiremos adiante, mas que não é inédito quando pensamos na utopia e nos outros romances analisados –, a imaginação incita e é incitada pela caminhada errante no romance nolliano, já que a caminhada concede estofamento à imaginação, enquanto a última, por sua vez, anima o movimento:

Agora eu contemplava o rosto belo de Frederico e pensava qual o próximo passo que deveria dar para continuar a tê-lo por perto. Naquele momento era a única coisa que me interessava. Não que tivesse caído de amores por ele, o meu sentimento não se constituía exatamente nisso, mas é que sem ele me sentiria em perigo. [...] Sentei o rapaz. Concentrei-me numa força e coloquei-o sobre o meu ombro. Dessa vez escolhi jogar sua parte de cima para a frente do meu corpo. Sua cabeça batia na minha barriga e eu pensava que isso seria apenas mais um tempo, até que eu decidisse o que fazer com ele. Se bem que eu não conseguia imaginar nenhuma solução que não fosse a de carregá-lo para sempre, por périplos tresnoitados, dias esfaimados (p. 70).

O excerto acima é um bom representante da referida dinâmica entre imaginação e caminhada. Trata-se do momento em que o professor carrega Frederico desfalecido nos ombros sem saber se o rapaz estava vivo, mas que, avistando “o conteúdo intencional do ‘ainda há salvação’ no seu horizonte” (BLOCH, 2005, v. I, p. 113), concentra-se em uma força que não conhece e se mantém firme na caminhada. Quero dizer: continua a caminhada porque imagina Frederico junto dele e imagina uma vida ao lado do rapaz porque caminha.

Voltar os olhos para a imaginação, principalmente a partir do momento em que o professor conhece Frederico, mostra-se proveitoso porque confirma a premissa de que “onde há perigo [e desejo], cresce também o que salva” (HOLDERLIN apud BLOCH, 2005, v. I, p. 113). A mesma imaginação que substitui paisagens rapidamente quando o espaço e a situação se apresentam estéreis para o desejo – como se deu com Mira, de quem desejava ser pai, e com Tom, de quem esperava ser amante – insiste em Frederico, com quem “sabia estar vivendo um momento de virada, sim” (p. 63).

Frederico é a materialização do seu desejo, que antes vagueava solto à procura de um referencial. É o jovem italiano alto, bonito, forte e bem vestido com quem imaginava-se “superando a solidão e nessa superação viajaríamos os dois por mares e matas, rolaríamos por

folhas secas a nos misturar com o barro” (p. 58). Junto dele, imagina dias idílicos e descreve esses momentos lançando mão de artifícios bastante românticos, como se fosse possível abandonar a vida prática, “alienar [-se] do "reino da necessidade" (p. 66), gozar a natureza e viver repetidamente o pecado original.

No entanto, Frederico é também o “garoto que transa e não transa, [que] aparece e desaparece” (MONTE, 2012) e, por isso, toma distância quando parece próximo e palpável. É o Pólux de Castor ou o Castor de Pólux, irmãos da Constelação Gemini – que nomeia a presente análise –, cuja sina é o desencontro: “Frederico correu para a margem e fui atrás sem saber o que poderia fazer a não ser segui-lo com aquela ânsia cega de ultrapassar a minha solidão” (p. 93). E é precisamente nos momentos de distância, desencontro e procura que o apetite irrompe com mais brutalidade e o imaginar aprimora as suas imagens, revelando que esse “esperar não quer adormecer, por mais que tenha sido enterrado” (BLOCH, 2005, v. I, p. 194): “No fundo eu almejava: ser expelido do cotidiano por minha própria natureza, independente de qualquer outro personagem. Viver cada dia como se fosse o último, o apogeu insano, com o prêmio de ter os lábios do garoto ao meu alcance” (p. 60).

Assim, o imaginar-se rumando para o melhor, que sucede, num primeiro momento, apenas interiormente, progride para sonhos diurnos que despertam o movimento e, com ele, vão até o fim – e enquanto “fim” não pretendo me referir ao fim do desejo, mas à realização do que se anseia e/ou à ascensão de uma nova realidade em desajuste e do irromper de um novo (ou novos) sonhos diurnos.

O caráter cíclico da elaboração dos sonhos diurnos demonstra que a contribuição da imaginação para a construção da consciência utópica não se vincula à capacidade de edificar uma nova realidade, mas com a habilidade de animar o movimento e perseguir, incansavelmente, a nova realidade que se levanta no horizonte.

Serve, então, como meio e insistência e não como fim e ideal. E, na constelação, representa ponto luminoso de primeira grandeza que se origina do apetite e rasga o céu escuro para indicar que o único caminho possível é a própria caminhada.

A REALIDADE DESAJUSTADA (1)

Prosseguindo com a análise proposta, volto-me agora para a realidade desajustada, primeiro ponto estabelecido no método da pesquisa e, modo geral, categoria inicial para a construção utópica. Aqui, entretanto, a realidade desajustada é mitigada no início da narrativa para revelar-se, progressivamente, conforme o romance avança.

Aglutina-se a outros pontos luminosos (o que se deve à simultaneidade e rapidez do texto), principalmente à imaginação ou o sonho diurno e à caminhada, com quem se relaciona a partir de causa e efeito, para mostrar-se completamente apenas no final da obra.

A realidade desajustada, como sabemos, é condição irrevogável para a sublimação da consciência utópica. Por isso, não há análise ou postulado filosófico sobre a utopia que não se volte, também, para a condição que a sublimou: para Ernst Bloch, a existência imperfeita; para Karl Mannheim, a situação imediata incongruente; e, para Marcuse, a reificação social e o reino da necessidade. A verdade é que, invariavelmente, a utopia “se separa do mundo degradado ou imperfeito, que critica, explícita ou implicitamente”⁵³ (TALLY JR, 2013, p. 11).

Na obra, a realidade em desajuste constitui-se de modo ímpar quando comparada aos romances analisados anteriormente, isso porque o conflito que funda a existência imperfeita não é travado com relação ao mundo, mas de modo ensimesmado.

Aspectos sociais são indicados a partir de frestas na narrativa e, com isso, propor uma leitura da realidade desajustada que se relacione com aspectos sociais e políticos, como a mentalidade utópica em conflito com a reificação social ou presença de uma consciência opositora, seria desmedido. Assim, com exceção do momento em que o professor nota a sua conhecida solidão no carpinteiro (que ele descobre surpreendentemente rico) e em sua mulher, as agruras sociais lhe escapam, pois “atinava [as pessoas] apenas para as suas companhias, libertas do jugo do cotidiano” (p. 52).

Nem mesmo o peso que sente no tocante à sua idade parece se relacionar com algum tipo de presunção externa, mas com uma fixação puramente pessoal. Já nas últimas páginas da narrativa, por exemplo, o professor encontra um “homem velho” (p. 104), que, segundo ele, coçava o púbis como se quisesse mostrar uma liderança viril e provocar “um confronto calado, a demonstrar que eu, mesmo mais novo, não tinha a disponibilidade que ele tinha em sua **como que** argumentação física” (p. 105, grifo meu)

Desse modo, o que o narrador nos deixa ver, pouco a pouco – porque a consciência de si mesmo e de sua existência emerge na obra para suscitar e florear os sonhos diurnos –, é que a realidade em desajuste no texto parte de sua percepção com relação ao seu lugar no mundo quando se compreende velho, sozinho, “ralo, inóspito, insalubre mesmo” (p. 63).

Assim, e a despeito da aparente simplicidade da realidade em desajuste de um homem obcecado por sexo e por amor que “se despedia do vigor antes da hora” (p. 42), a existência imperfeita torna-se mais nítida e, por consequência, complexa à medida em que os sonhos

⁵³ Tradução nossa. Original: “The utopian stands apart from the debased or imperfect world that it expressly or implicitly criticizes” (TALLY JR, p. 11).

diurnos ganham novos contornos, pois cada viés da imaginação em elaboração lança luz para um novo aspecto da realidade posta e enfrentada:

Se os deuses me brindarem sairei um outro, um ginasta quem sabe, o grande amor na vida de Frederico – mesmo que ele viva mais setenta ou oitenta anos ele não encontrará um outro que me satisfaça tanto, irá visitar a minha sepultura ao fim de uma tarde de primavera, quando as margaridas nascem por entre as rachaduras do túmulo, e dirá: Você foi o meu homem, outro assim não virá. E eu serei eterno (p. 79).

Além de viver “escondido na província” (p. 57), da rotineira vida de professor para estrangeiros e funcionários de multinacionais, do ordenado parco e do primeiro romance que postergava porque lhe faltava enredo, o narrador sofria de gravíssima e “perene solidão” (p. 41). Não uma solidão circunstancial que ora assola e ora liberta, mas uma solidão que, caso tivesse bravura para suicidar-se, não deixaria para trás “ninguém objetivamente permeável ao meu desaparecimento” (p. 119) ou à culpa do ocorrido. E, em caso de morte natural, como indica o excerto, não seria, como esperava, a memória eterna para alguém.

A realidade mostra-se aos poucos porque “necessitamos de um telescópio mais potente, o da consciência utópica afiada, para atravessar justamente a proximidade mais imediata” (BLOCH, 2005, v. I, p. 23). Dessa forma e ao elaborar sonhos diurnos que atravessam (porque perseguem) a realidade imediata, outros níveis e vieses dela emergem, pois enquanto a existência imperfeita é descortinada, imagens do desejo não cansam de se renovar – e vice-versa. Por isso, depois de desejar ser amante, o narrador esperou ser pai, amigo e, mais tarde e com Frederico, quis ser família.

Assim, o caráter dinâmico dos sonhos diurnos e da consciência utópica deve ser lembrado considerando, sobretudo, o caráter também dinâmico da realidade que se percebe em desajuste. Explico: é decisivo ponderar que a percepção da existência imperfeita pode ser alterada, substituída ou intensificada.

No romance de Noll, a realidade não só é revelada aos poucos, como também surge de forma crescente, ou seja, à medida que a narrativa avança, a existência imperfeita ganha novos contornos e parece premer o narrador com mais brutalidade. Nesse sentido, vale mencionar o momento em que, por causa da suposta morte de Frederico, o narrador perde peso em demasia, deixa de comer, intoxica-se com antidepressivos, é sequestrado, violentado e acaba no hospital, sem conseguir pronunciar nome ou endereço: “Quem era eu, onde morava eram dados inacessíveis que eu temia sinceramente ter perdido em definitivo, e tanto que só me restaria ficar naquele corredor insalubre de hospital” (p. 88).

No entanto e como sabemos, o que oprime, faz também imaginar e caminhar e é nesse

momento que o professor, frente a um Frederico fantasmagórico que surge como um Deus (subjaz a dúvida sobre a real aparição do rapaz⁵⁴), afirma que viverá “mais, bem mais, mais até do que poderei sustentar” (p.89) e vai com o italiano “por sua trilha, procurando pisar justamente nos rastros dele” (p. 94) para viver, enfim, em sua companhia, pois:

Voltar para o hospital é que não daria pé, não tanto por qualquer desconforto físico que lá de novo voltasse a sentir, mas porque [...] eu deveria na sequência reingressar no meu cotidiano solitário, de um dia após o outro, dando aulas de português para estrangeiros [...] quanto mais a minha condição acendia em mim alguma humilhação, mais me agarrava àquele cenário como o único possível para prosseguir (p. 95).

Frederico, então, volta à cena quando a realidade assola intensamente para reanimar a errância e as vontades, pois “sonha-se tanto mais quanto menos se vivenciou” (BLOCH, 2005, v. I, p. 310) e o professor, assim, contra-ataca a existência imperfeita, vai de encontro à realidade com tudo o que tem: Frederico, que, seja real ou figura de devaneios, é a sua promessa, o seu *front*.

O FRONT (9)

Concentro-me agora no *front*, penúltimo ponto luminoso quando pensamos no romance de Noll. Penúltimo e quase ausente, já que o *front* se revela completamente e de modo nítido quando a percepção da realidade em desajuste é intensificada, sugerindo, mais uma vez, a profunda imbricação entre os pontos luminosos na narrativa. Assim, e a despeito do desencontro e da errância – mais um indicativo para a ausência do *front* à primeira vista –, o narrador conta com o trecho mais avançado que se pode vislumbrar e onde as fantasias utópicas têm uma possibilidade real.

Bloch define o *front* quando postula também as características *novum* e *ultimum* e enquanto pensa no horizonte para a utopia concreta. Desse modo, o *front* deve ser compreendido como o horizonte processual (o mais distante que se enxerga, mas não necessariamente longe), onde todos os anseios passam a ser possíveis. É o momento ou o lugar que contém a promessa

⁵⁴ Como pontuei em nota anterior, subjaz dúvidas com relação à realidade não apenas da última aparição de Frederico, como também do trecho perseguido pelo professor após deixar o hospital. Dúvidas do leitor e do próprio narrador, que mesmo descrevendo a passagem dos dias, percorrendo um trajeto factual pela cidade conhecida e acrescentando ao momento informações importantes para a trama e seu desfecho (descobre que passou pela granja da mãe do Frederico e que o rapaz era, na verdade, brasileiro), ele observa: “aliás, eu já não podia afiançar se o que eu via era de fato” (NOLL, 2012, p. 100). De todo modo, além de a narrativa não apontar (e nem pretender) para a dissolução da dúvida, pois a indeterminação é parte da sua estrutura, a querela acerca da realidade de algumas passagens não é produtiva para a compreensão do romance, tampouco da natureza utópica, que compreende a imaginação como constituinte de sua fundação.

e onde a imagem do pretendido deixa os sonhos diurnos para ser projetada na realidade.

Em *Solidão Continental*, no entanto, o *front* não é um momento, tampouco um lugar. O *front*, no romance nolliano cuja tônica é o indivíduo e suas pulsões, é o outro. Não Bill, Tom, o casal de marceneiros ou qualquer outro, mas Frederico. Aquele que, além da jovialidade e atributos físicos sempre tão procurados pelo narrador, continha a nova vida como dádiva.

Em mais de uma situação, o professor afirma saber que Frederico era “um momento de virada” (p. 63) e, vivo ou morto, de fato, foi. Não um momento de virada como o *novum*, que representa um salto para fora do vivido e experimentado até então, mas enquanto a possibilidade real de viver o pretendido. O anseio prossegue o mesmo, quer dizer, ele ainda se voltava para a comunhão com o outro, mas é com Frederico que as imagens do desejado parecem possíveis e praticáveis.

Depois e com Frederico, o futuro mostra-se prenhe de possibilidades nunca antes aventadas na prática, apesar de desejadas. Depois do rapaz, por exemplo, o professor reflete sobre como conseguiria organizar a sua vida prática, como finanças e trabalho, para acomodar uma companhia. E mais: depois dele, a preocupação não consistia apenas em conseguir estar com o outro, mas também sobre como fazer o outro permanecer por perto: “E eu sabia: se aspirasse a manter o rapaz nos meus domínios, eu precisaria arranjar, sim, uma viagem mais longa com ele. Ele não permaneceria preso a mim no espaço do meu dia a dia” (p. 59).

Ainda nesse sentido, convém pontuar que, quando diante do rapaz, há uma brusca mudança de tom: o professor, que antes se referia ao corpo e ao sexo com bastante crueza e através de termos vulgares, passa a se utilizar de um tom demasiado romântico – enquanto o “pau” passou a ser “sexo”, a “trepada” passou a ser “contato carnal”. Romântico não apenas com relação à escolha das palavras, mas também e sobretudo no que tange à elaboração do imaginado: “A margem do rio descrevia a metade de uma lua que em minha cabeça era cheia, enorme [...] Deitei Frederico na areia grossa e o despi vagorosamente sob o amanteigado luar” (p. 69).

A certeza de que Frederico contém ou representa o *front* se dá, principalmente, depois da segunda aparição do rapaz, após a sua suposta morte e internação do narrador. Nesse momento, longe de casa e da sua vida ordinária porque evadido (na realidade ou na imaginação) do hospital, o professor volta-se, mais uma vez e com mais veemência, para Frederico. Naquele momento, não a fim de incorporá-lo ao seu mundo, mas com a intenção de adentrar o seu reino: “porque o meu reino doravante seria o mesmo do garoto, imune às vicissitudes da minha idade, uma ordem agora saltitante, febril qual esse mergulho que me levava às águas de sua companhia para sempre, amém” (p. 92).

Como uma aparição divina, Frederico passa a ser perseguido pelo professor como companhia e também como redenção, já que poderia tirá-lo da solidão de seus dias iguais e também do hospital, assegurá-lo o futuro pretendido ou ainda animar novamente a caminhada e “um vago apetite por continuar, mesmo que em sua malfadada solidão” (p. 112). Surge como um novo chamado, outra chance de se aproximar novamente de tudo o que ansiava antes. Era a alternativa ao leito do pronto-socorro, e não poderia ser melhor.

Assim, o *front*, que timidamente anunciava-se no horizonte enquanto alguma claridade quando o professor encontra o rapaz pela primeira vez, faz-se, no segundo momento, de sol pleno, tão claro quanto “a face de Frederico de novo resplandecente” (p. 92).

De todo modo, é importante lembrar que o *front* significa também uma situação-limite e, por isso, a margem concreta onde as possibilidades começam: “não são a fronteira entre o ser e o nada, mas a fronteira entre o ser e o ser mais” (PINTO, 1960, p.284) e não contém necessariamente o que será, mas, essencialmente, antecede o que há de ser.

Frente ao exposto, Frederico, de fato, contém e representa o trecho mais avançado composto por matéria utopicamente aberta e, vale adiantar, não porque encerra em si o momento da transcendência da situação imposta, mas porque suscita e revela o *ultimum*.

A TRANSCENDÊNCIA DA SITUAÇÃO IMPOSTA OU O *ULTIMUM* (11)

Por fim, o último ponto luminoso que rasga o céu escuro do romance de Noll: a transcendência da situação imposta ou o *ultimum*.

Importante relembrar que o ponto luminoso em questão foi elaborado a partir do que pensa não apenas Bloch, mas também Karl Mannheim. Enquanto o primeiro estabelece a categoria *ultimum*, Mannheim considera enquanto transcendência da situação imposta a realização da mentalidade utópica. Opto, no entanto, por aproximar do romance nolliano apenas o que postula Bloch ao estabelecer o *ultimum*.

Não se trata de uma escolha injustificada, mas de uma imposição feita pela coerência analítica. Explico: Mannheim reflete sobre a transcendência da situação imposta quando reputa as condições últimas para a realização da utopia, e, nesse ínterim, considera decisiva a contratividade empenhada pela mentalidade utópica em relação ao grupo dominante, com quem está em conflito. Além disso, Mannheim ainda pontua que, para transcender a situação posta, o pretendido precisa parecer irrealizável para o estrato vigente. Ou seja, reconhece, assim como Marcuse, a atividade revolucionária e o conflito travado entre mentalidade utópica e sociedade reificada como condições para a realização da utopia.

Frente ao exposto, não me parece praticável pensar no que postula Mannheim diante de um romance que não lança luz ao estrato social e tampouco estabelece algum conflito entre o narrador (a mentalidade utópica) e a sociedade. O que assola o narrador é a solidão e, mesmo que ela pudesse ser relacionada a fatores sociais (a profissão, a idade ou a vida nas grandes cidades, por exemplo), o texto acaba por ensimesmar o conflito. A realidade em desajuste, então, não é apenas posta, como lemos em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, mas sentida e percebida.

Por isso, prossigo reputando as pulsões e, assim, voltando-me essencialmente para as categorias elaboradas por Ernst Bloch. Agora, a terceira e última categoria firmada quando o filósofo pensa no mundo em que a fantasia utópica tem um correlato: o *ultimum*.

No caso do romance nolliano, ela é franqueada pelo *front*, ponto luminoso anterior, e representa o salto total para fora do que havia se dado até aquele momento, a última novidade ou o êxodo com relação ao processo. Isso porque a caminhada no enalço de Frederico fantasmagórico – brevemente descrita quando pensei no *front* – desperta, já nas últimas páginas do texto, o desejo por um movimento inédito até então: voltar para o hospital ou para casa.

E depois disso eu teria ainda algum futuro? Como voltar a provar da rotina inofensiva quando se experimenta um mundo como aquele, a se mostrar radicalmente indiferente à minha percepção? Passei a mão pelos pontos do meu couro cabeludo e soube mais uma vez que eu viera do pronto-socorro e não de minha casa e que era para o hospital que eu deveria voltar, sob pena de queimar uma etapa grave e não encontrar mais minhas próprias referências na cidade, *supus* (p. 102).

A certa altura da marcha, a percepção sobre o reino de Frederico torna-se dúbia, já que o desejo de fazer parte daquele espaço com o garoto se esvai pouco a pouco. As paisagens são sobrepostas rapidamente e descritas de modo bastante *nonsense* – uma pocilga enlameada onde o narrador caiu diversas vezes quando tentava manter a andança é seguida de um campo com pavões – e o garoto some e reaparece como uma imagem que ora é ligada e ora é desligada.

Conforme o dia avança, o narrador reclama por alguma autonomia ou esteio. Nota que não reconhece a localidade e a veracidade do lugar e, ao mesmo tempo, percebe que nele estava sujeito a qualquer intempérie. Desse modo, o desejo e o sentimento de urgência com relação ao inesperado e/ou surpreendente cessa frente a um mundo em que tudo acontece apesar de sua presença e onde Frederico, que ali comporta-se como um Deus, não emite um só fonema e acaba por desaparecer, abandonando o narrador, que seguia o seu rastro, no percurso.

Há, entretanto, um momento crucial para a factibilidade do vivido ali e, principalmente, para a interrupção da errância empenhada pelo professor: o encontro com um senhor que, diante

de uma sepultura, lhe esclarece que aquele lugar era a granja da família Drago (sobrenome de Frederico) e menciona que, apesar de o dono da granja ter fugido da Itália para o Brasil, Frederico, o enteado que às vezes vinha visitar a mãe ali, foi educado no Brasil até os 16 anos. Assim e sem compreender o que o garoto queria com ele ao tomar aulas de português, decide que “não o veria mais” (p. 104).

Nesse sentido, vale retomar que Frederico – o *front* – não contém o *ultimum*, mas o anuncia. E a novidade mais elevada – o *ultimum* – faz-se não apenas no árduo e longo trajeto de volta para casa, já que fazia um sol de 40° e, a princípio, o professor não sabia como voltar, mas, sobretudo quando retorna ao apartamento:

E me virei de frente. Ela estava sentada à beira da cama. Olhava-me com um olhar que eu nunca tinha visto antes. Súbito a claridade se antecipava, já ardia nas vidraças, invadia o quarto, aquecia. Os corpos se puseram a transpirar, arfar: se expandiam... Ergui-me um pouco, me apoiei no braço. E vi que ia beijar seus lábios entreabertos. E tirar sua roupa. E depois a minha. E ia, sim, lentamente... entrar... (p. 124-125).

Quando entra no prédio, o professor percebe a porta aberta e a presença de sua empregada, Daiane, e seu bebê, que chorava. Ao choro, ele respondeu com colo e encontro com o busto, porque abre a sua camisa e acomoda o bebê na sua pele, “mais precisamente no meu coração” (p. 24) e ele adormece. A Daiane, curva-se para mostrar o seu ferimento na cabeça, que por ela é limpo e tratado, até que “ela começa a tatear o céu da minha pele” (Idem).

Nesse momento, o texto é estruturado para cadenciar a leitura em conformidade com os gestos de aproximação entre os dois; e o sol, que antes queimava e cansava, clareia o quarto e aquece. Ali, no seguro e ordinário – espaço e ordem que ele procurou abandonar durante toda a errância –, o narrador toca gentilmente a matéria do que até aquele momento fora imaginado: o outro, o acolhimento, o cuidado e a fusão entre os corpos.

O excerto acima exposto compõe o final da narrativa, o que me leva a crer em um final aberto. Além das reticências, o encontro entre os corpos é narrado no futuro – imediatamente posterior, mas ainda futuro. De todo modo, a pequenez do homem que havia dormido no escuro de uma trincheira e ao lado de um animal desconhecido na noite anterior e enquanto tentava voltar para casa é substituída pelo corpo de um sujeito que agora arfa e se expande.

O *ultimum*, então, encerra em si o surpreendente, a última novidade contida como matéria-prima no *novum*. Sobre isso, explico mais uma vez: o *ultimum* não recobra necessariamente o pretendido no *novum*, mas algo que estava no *novum* eclode no *ultimum*. Assim, a despeito da errância interrompida e do desencontro com relação a “um homem como eu” (p. 64), mas com o vigor que agora perdia rapidamente, o professor vive, enfim, o cerne

presente no *novum*: “o mais premente: vivenciar as emoções, mesmo as mais rasteiras, para o meu coração não correr o risco de atrofiar” (p. 22).

Com isso, o *ultimum* encerra em si não apenas “o olhar que eu nunca tinha visto antes” (p. 24) – ou a novidade mais elevada –, como também o último ponto luminoso quando pensamos no processo de construção da utopia, pois nele a origem ainda não realizada no *novum* torna-se realidade, ou seja, a terra prometida e perseguida mostra-se. E, assim, o professor, depois de uma temporada no calvário, cuja cruz era o garoto italiano, encontra a – sempre provisória – redenção: a comunhão com alguém que trate de suas chagas.

De todo modo, o final aberto nos lembra que até mesmo no realizar há algo imaturo, ainda não realizado e prestes a irromper mais uma vez (BLOCH, 2005, v. I p. 202), porque o processo não deixa de se renovar e o ser humano, ao mesmo tempo, segue, através da consciência antecipadora, ávido em direção ao horizonte que se faz além dele.

SOB O CÉU QUE AS ESTRELAS ESCREVEM

Neste momento, volto-me para o céu do romance de Noll a fim de compreender a presença, ausência e relações estabelecidas entre os pontos luminosos observados.

Observo, como pontuei no capítulo em que discorri sobre o método empenhado, cada constelação de forma particularizada e autônoma. O que quer dizer que, apesar de traçar uma ou outra aproximação e/ou distância entre os textos durante as análises, não pretendo reduzir os romances a breves relações. Ao contrário, prefiro que o caráter rizomático das narrativas desvele o dinamismo da construção utópica.

O romance nolliano, por exemplo, afasta-se essencialmente dos dois textos anteriores, sem, no entanto, tomar distância de temas frequentes quando consideramos a literatura brasileira contemporânea, como o trânsito, o ensimesmamento, a fragmentação e o descentramento do sujeito.

Trata-se de mais um romance em que Noll se afasta de qualquer compromisso com o repertório de agravantes sociais para atravessar o sujeito e esmiuçar as suas pulsões. Por isso, e como já havia adiantado, os pontos luminosos presentes na constelação são constituídos apenas pelas categorias pensadas por Ernst Bloch.

Ainda nessa direção e antes mesmo de pensar na relação estabelecida entre os pontos identificados no texto, concentro-me nos pontos luminosos ausentes: (2) Espírito em incongruência com a ordem vigente, (3) Conflito entre mentalidade utópica e reificação social e (4) Resistência ou consciência opositora. Os três são oriundos do que postulam Marcuse e

Mannheim ao refletirem sobre a utopia. Os dois afastam-se de Bloch – na verdade, é Bloch quem, enquanto marxista, se afasta deles – quando consideram, principalmente, o aspecto revolucionário e emancipador da utopia com relação ao jogo social.

Grossíssimo modo, enquanto Mannheim relaciona a utopia à mentalidade que, em conflito com o estrato social dominante, pretende transcender a realidade posta a partir da contra-atividade, Marcuse acredita que apenas a grande recusa e a insistência contra a sociedade opulenta pode tirar o indivíduo do reino da necessidade e levá-lo ao reino da liberdade.

No mesmo sentido, convém pontuar que os dois filósofos reconhecem a potência do sujeito – subjetivo e individual – como portador primeiro da utopia, já que afirmam que a resistência ou contra-atividade para transformação social pretendida só é possível quando parte, a princípio, de uma consciência subjetiva e de uma força pulsional. De todo modo, não é possível reputar a consciência opositora quando não há conflito ou a apresentação de uma sociedade reificada no romance.

É importante pontuar que a resistência emerge na narrativa, mas em seu sentido lato. Quer dizer, não para representar a grande recusa, mas para movimentar a errância e dissipar uma realidade percebida em desajuste.

Isso posto, persigo, agora, os pontos que nos levaram até o *ultimum* da imagem pretendida, que, em ordem, são o urgente (5), o apetite (6), o *novum* (10), a caminhada (7), a imaginação ou o sonho diurno (8), a realidade desajustada (1), o *front* (9) e, por fim, a transcendência da situação imposta ou o *ultimum* (11).

Apesar da relação de causa e efeito entre os pontos luminosos ser clara no texto, a possibilidade de estabelecê-los aqui cronologicamente se dá apenas até o *novum*, isso porque os pontos se aglutinam como um amontado de estrelas quando o narrador se coloca em movimento. Muito se deve, é claro, à velocidade com que os espaços são sobrepostos no texto, tudo parece – e é – provisório, mas há também um outro movimento que deve ser considerado, principalmente quando pensamos na construção utópica, que é o anseio e a insistência para alcançar o pretendido através da realidade em desajuste, da caminhada e da imaginação ou do sonho diurno.

O que se apresenta como urgente e coloca o narrador em efervescência e estado de pleno apetite pelo *novum* – uma vida diferente da que foi vivida até ali, que lhe trouxesse alguém para retirá-lo da perene solidão – torna-se resultado efetivo quando os três pontos acima citados se relacionam. Para dar as costas à realidade em desajuste, a caminhada é empenhada; e a caminhada tem início porque a imaginação está em livre curso. Ao mesmo tempo, quando a caminhada parece reduzir o ritmo, a realidade em desajuste irrompe mais uma vez e de modo

ainda mais intenso para reanimá-la.

Nesse momento, é possível compreender a mentalidade utópica como uma complexa engrenagem em movimento e vislumbrar ainda e mais uma vez – mesmo que em uma construção que se isente com relação ao aspecto revolucionário e social – a convivência entre dimensão positiva e negativa na natureza da utopia, já que é a realidade percebida em desajuste que faz com que o ser humano derrotado volte a insistir, reiteradas vezes, no que se pretende (BLOCH, 2005).

O vínculo entre os três pontos luminosos ainda conduz a narrativa e o narrador as duas categorias finais de Ernst Bloch: o *front* e o *ultimum*. Enquanto *ultimum*, como sabemos, entendemos a realização do perseguido, o momento da virada completa; e o *front* simboliza a categoria que franqueia o momento final, geralmente o tempo ou o lugar mais avançado que a mentalidade utópica pode vislumbrar. No caso da narrativa de Noll, não tempo ou espaço, mas um sujeito – Frederico – representação providencial para a análise de um romance que constrói a utopia ao nível do indivíduo.

Ainda nessa direção, volto a refletir sobre como *Solidão Continental* se afasta dos outros dois romances aqui analisados. Insisto nessa discussão porque compreendo que a constelação muito acresce à discussão a respeito da construção utópica, principalmente quando considero a relação com a literatura brasileira contemporânea e a arquitetura de uma utopia projetada pela humanidade e suas pulsões.

Pensar na literatura brasileira contemporânea é pensar em quase tudo: temáticas pululam e se misturam em uma produção que se apresenta e se quer intensa e variável. De todo modo, quando buscamos apreender os seus principais traços, voltamo-nos, na esteira dos principais pesquisadores e organizadores de mapeamentos, para aqueles que plasmam toda a indefinição própria do período: a estrutura textual movediça, o sujeito descentrado, a fragmentação, as imagens cinematográficas, as grandes cidades, a individualidade etc. E Noll, por sua vez, é um autor que encerra em si – digo autor porque o estilo se estende à obra como um todo – muitos desses tópicos. Lida com as grandes cidades, lança mão de experimentações estruturais, articula o fragmento, a provisoriedade e o sujeito descentrado, apresenta “uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 32), a perda de referências, o trânsito e, principalmente, concentra-se na imperativa presença do sujeito e de suas pulsões.

Trata-se, se partimos do que analisa Jameson no texto “A lógica cultural do capitalismo tardio” (1997) e da ideia de achatamento da profundidade, da narrativa que mais se aproxima dos tópicos pós-modernos dentre os três romances aqui elencados. Além disso, contém e

consuma um importante debate no que tange à presença da utopia na produção contemporânea quando indica que é possível pensar na construção utópica em produções que não se comprometem esteticamente com a política e com o indivíduo coletivo.

Para discutir sobre a factibilidade de uma utopia que se dá no regaço do indivíduo e que, por isso, não é perpassada por fatores sociais e/ou políticos, retomo brevemente as imagens pretendidas nas constelações anteriores. Enquanto Alice procurava liberdade para manter, apesar do gênero e da idade, a sua autonomia e, enfim, escrever, Edgar Wilson buscava atravessar o submundo em que vivia, marcado pela violência, calor e desumanidade, para viver uma vida longe do facão e do subúrbio e perto da neve.

Ambas as imagens são subjetivas e individuais, é claro, mas partem de realidades em desajuste que, por seres tocadas por aspectos sociais, poderiam ser coletivas ou representar a sede de outros sujeitos. No caso de Alice, mulheres idosas que buscam liberdade, tempo e espaço para desenvolverem sonhos profissionais calados por uma sociedade que julga a mulher, a mãe e, posteriormente, a avó. Edgar Wilson, por sua vez, homens que buscam a liberdade com relação a uma vida de besta: o subúrbio, o subemprego, o subterrâneo e desumanidade. O que quero dizer é que a utopia se dá no indivíduo, mas não de modo ensimesmado. Nesses casos, o indivíduo é, lembrando Marcuse e Mannheim, o primeiro portador de uma contratividade que pode também ser social posteriormente.

No romance de Noll, o nosso narrador, supostamente João Bastos, tem enquanto imagem pretendida o outro e direciona-se a isso de modo inconsciente e pulsional. O outro como companhia, como família, como corpo e como fusão. Naturalmente, a imagem poderia representar o indivíduo coletivo na medida em que busca representar a solidão – tema universal. Poderia, inclusive, representar a solidão provocada pela vida nas grandes cidades. Mas não representa. Não é atravessada ou provocada pela era digital, por expatriação ou por algum tipo de segregação. É imanente: uma solidão perene, segundo o professor.

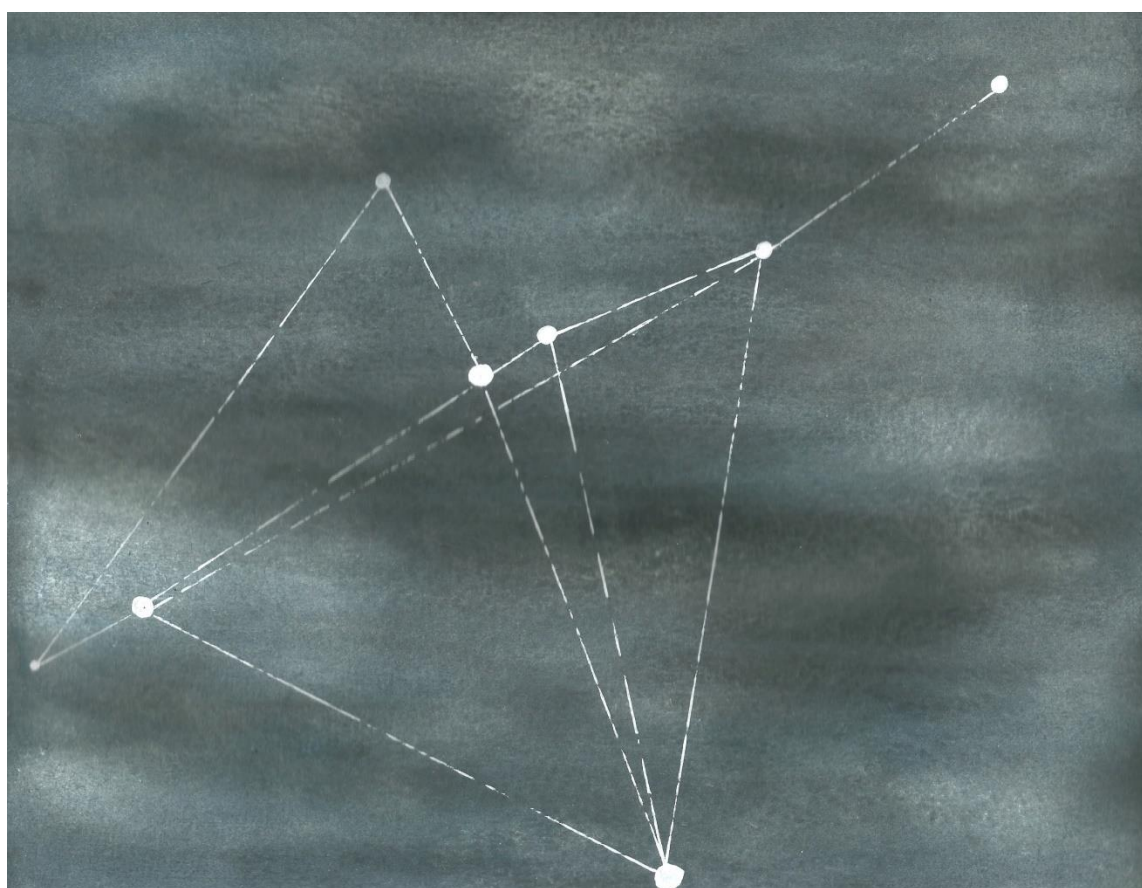
Sobre isso, Noll afirma, em uma das entrevistas que concede, que de fato se afasta de mensagens explicitamente políticas ou de algum viés crítico a fim de olhar “a própria alma, a própria natureza do indivíduo” (NOLL, 2019). Volta-se, então, para personagens sem referências, alienados, evasivos, que “não consegue[m] aderir à cena do mundo [e] ao mesmo tempo se recusa[m] a morrer” (Idem).

De fato, é a natureza de João Bastos que está sob escrutínio. A sua inabilidade de procurar o outro, de estar com o outro e de se manter ao lado do outro. Há ainda a percepção de que lhe falta tempo, de que o seu tempo pessoal está a ruir. Percepção, repito. Não uma análise externa que tira do homem de meia idade a virilidade e o vigor, mas a “consciência nebulosa”

(p. 10) de que era a última vez que o seu corpo se inclinaria e, quiçá, encontraria outro corpo.

Frente ao exposto, o romance de Noll, além de nos apresentar uma constelação que em muito se difere das anteriores e que por muito pouco não é camuflada pelo aparente céu escuro e nebuloso da literatura brasileira contemporânea, mostra-se primordial para este trabalho na medida em que afirma que a consciência utópica não é necessariamente política e que a única condição para construção da utopia é uma percepção ferrenha e dolorosa da realidade em desajuste.

Constelação Gemini



Fonte: da autora.

Para traçar a *Constelação Gemini*, estabeleci as categorias de 1 a 11 como um crescendo: de baixo para cima e da esquerda para a direita. Posteriormente, dispus os pontos luminosos no céu correspondente ao romance analisado: aqui, tão nebuloso quanto a narrativa. O céu, entretanto, é ilustrado pela constelação que, neste caso, constrói-se, respectivamente, a partir dos pontos: urgente (5), o apetite (6), o *novum* (10), a caminhada (7), a imaginação ou o sonho diurno (8), a realidade desajustada (1), o *front* (9) e, por fim, a transcendência da situação imposta ou o *ultimum* (11). Sobre a relação dos pontos, vale lembrar que o apetite não se liga ao *novum* (10), mas ao *front* (9) e que a realidade desajustada (1), apesar de irromper na narrativa mais tarde, é ponto alinhavador de primeira grandeza e, por isso, relaciona-se ao apetite (6), à caminhada (7), à imaginação ou sonho diurno (8) e ao *front* (9).

AS DUAS FACES DE JANO DA NATUREZA UTÓPICA

*Todo beijo, todo medo
 Todo corpo em movimento
 Está cheio de inferno e céu
 Todo santo, todo canto
 Todo pranto, todo manto
 Está cheio de inferno e céu
 (Caetano Veloso, Pecado Original)*

Chego, enfim, ao âmago de minha tese: a seção em que contornei as feições da utopia presente na literatura contemporânea. Não quero dizer, é claro, que observar a construção utópica nos romances não seja parte importante da tese, ao contrário, já que pretendo problematizar a afirmação de que utopia não tem espaço nas produções da atualidade. No entanto, entendo que é na presente seção que, além de tomar fôlego para fazer postulações com mais autonomia (ou, por que não dizer, autorais), proponho, a partir das onze categorias e das constelações traçadas, a releitura do conceito de utopia que tanto reclamei.

Ponderei muito sobre a feitura deste capítulo, vale dizer. Não porque o julgava ousado ou descabido, mas porque não gostaria de reduzir as construções utópicas esmiuçadas a um caráter unificador. Não quando entendo e prezo, como pontuei inúmeras vezes, pelo aspecto rizomático do período e, principalmente, quando pretendo afastar a utopia de um conceito cristalizado e rígido para evidenciar o dinamismo de sua natureza.

De todo modo e conforme as constelações foram sendo traçadas, compreendi a necessidade da discussão na medida em que o cerne da natureza utópica se mostrava intimamente ligado às condições que, segundo os críticos e pesquisadores contemporâneos, impedem a presença da utopia.

Nesse sentido, elenco um artigo ainda não cotejado no trabalho e bastante interessante para retomar as principais distâncias observadas entre a utopia e a literatura da atualidade. Trata-se do texto “Sob o signo do urubu: distopias urbanas”, de Renato Cordeiro Gomes, publicado em 1994. No trabalho, o pesquisador carioca parte da imagem criada por Augusto dos Anjos – “um urubu pousou na minha sorte” (ANJOS, 1965, p. 84) para afirmar, a partir de um ensaio da jornalista Ivana Bentes chamado “A Geração Perdida”, que, frente ao esvaziamento das certezas do sujeito sobre a colonização do futuro no século XX, é mais apropriado falar de distopia.

Para substituir, já no final do século XX, o termo “utopia” por “distopia”, Gomes reputa aspectos sociais e políticos (lembrando que toma como ponto de partida a análise de uma jornalista) e os reflexos estéticos desses aspectos na prosa de ficção.

Além de mencionar a perda dos projetos totalizantes e dos grandes relatos observado por Lyotard em *A Condição Pós-Moderna*, aponta o fracasso do plano Collor, o desenvolvimento da sociedade do consumo e a presença de uma cultura do individualismo: “andamos em círculo na busca de nós mesmos, de uma identidade” (GOMES, 1994, p. 503). Quando se volta para a literatura e as implicações estéticas desse cenário, menciona: a presença das grandes cidades, a soberania do tempo presente, a violência, a representação de uma sociedade massificada e a evasão das identidades sociais para a busca de uma identidade individual.

Para articular as suas observações, Gomes analisa brevemente dois romances publicados em 1991: *Um táxi para Viena d’Áustria*, de Antônio Torres; e *Estorvo*, de Chico Buarque – o último, vale lembrar, foi objeto de pesquisa do meu trabalho de mestrado, onde busquei indicar a presença de uma construção utópica na narrativa buarqueana.

Ao concentrar-se em *Um táxi para Viena d’Áustria*, o pesquisador utiliza termos como “crise”, “situação-limite”, “caos” e “encruzilhada” (GOMES, 1994, p. 504) para descrever o enredo e a situação enfrentada por Veltinho, imigrante nordestino que protagoniza as cenas. Chega, inclusive, a mencionar que “resta-lhe, romanticamente, na situação de impasse, o sonho individualista de fuga para um lugar imaginário, ‘para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica’” (GOMES, 1994, p. 505) ao narrar o destino pretendido pelo protagonista para fugir da situação presente: Viena d’Áustria. Quer dizer, Gomes reconhece a relação entre impasse e imaginário, entretanto não reconhece a construção utópica que não se dê no seio de um projeto coletivo, mas que pareça, segundo ele, uma retratação individual das impossibilidades do ser humano premido pelo presente e pela grande cidade – nesse caso, o Rio de Janeiro. Em direção análoga, analisa o romance de Chico Buarque à luz de características regulares quando pensamos na literatura pós-moderna: a falta, o indivíduo sem totalidade, o indefinido, o provisório, a fluidez e a dissolução de fronteiras, por exemplo. E relaciona, como é comum, essas características à ausência da utopia quando diz: “A personagem-narradora mescla, assim, realidade e imaginário, e, porque perde a capacidade de totalização, trabalha com recortes, fragmentos ditos por uma fala que não é afirmativa, que abdica de toda certeza, de todo projeto utópico” (GOMES, 1994, p. 506). Afirma estar diante de um sujeito exilado na urbanidade e encravado num tempo de crise; sujeito que encerra em si uma “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis” (NUNES apud GOMES, 1994, p. 508). Ainda assim, não reconhece nenhum tipo de movimento utópico. Melhor, não só não reconhece, como afirma a

ausência da utopia e a presença da distopia⁵⁵.

Elenco o trabalho de Gomes neste momento porque o artigo, além de analisar à luz da distopia uma obra que já observei à luz da utopia, resume, em poucas páginas, não apenas os vieses temáticos e estilísticos tipicamente pós-modernos e excludentes quando pensamos na utopia, mas a implicação do cenário brasileiro político quando em ruínas e, principalmente, o que toma como verdade com relação ao conceito de utopia.

O texto indica, então, a dimensão negativa presente nas obras e esteticamente representada por todas aquelas características citadas anteriormente e ainda a ideia de que a utopia enquanto conceito tem como condição primordial o aspecto coletivo, quando indica o sonho de fuga para o imaginário em *Um táxi para Viena d'Áustria*, mas o descarta enquanto utopia por ser fruto de um esforço individual. Volta-se para as utopias coletivas criadas “dos anos 20 às eleições diretas de 1989” (GOMES, 1994, p. 501), aquelas que também foram produzidas pelas vanguardas no modernismo e que encerravam em si a potência transformadora de um grupo em comum consciência.

Não é possível ignorar o caráter coletivo presente no conceito de utopia, sobretudo quando temos em mente as utopias já fabricadas. Muito embora a utopia tenha como berço, invariavelmente, uma mentalidade, ela emerge, historicamente, em projetos cujo intento é a organização social, como em More, Platão e Charles Fourier, o que se mantém quando pensamos nas vanguardas: um grupo, cuja consciência, ao mirar um futuro outro, volta-se para o embate com a sociedade vigente.

Em Mannheim e Marcuse, por exemplo, o aspecto coletivo permanece, sobretudo quando pensamos no movimento do reino da necessidade para o reino da liberdade (MARCUSE, 1969) e na ideia de mentalidade dominante da época (MANNHEIM, 1968). De todo modo, os filósofos lançam luz para uma noção de primeira importância aqui (por isso, já mencionada): o indivíduo como primeiro portador da utopia. Quero dizer, entendem que a utopia irrompe, primeiramente, como impulso, projeto e/ou realização de um único sujeito.

Enquanto Marcuse se apropria do discurso psicanalítico para indicar a negação subjetiva do princípio realidade, ou melhor, para dizer que apenas a revisão da base mental do indivíduo pode interromper a introjeção da dominação e promover a emancipação e a libertação em *Eros e Civilização* (1995), Mannheim não apenas reconhece que, com grande frequência, “a utopia dominante surg[e] inicialmente como a quimera de um único indivíduo, somente mais tarde incorporada nos objetivos políticos de um grupo mais inclusivo (MANNHEIM, 1968, p. 230)

⁵⁵ Enquanto distopia, Gomes entende, de acordo com o dicionário Webster, “o lugar, estado ou situação hipotética em que as condições e as qualidades de vida são penosas” (GOMES, 1994, p. 502)

– como acontece com a consciência que animou e fundou um grupo de vanguarda, por exemplo –, como também afirma, na conclusão do seu texto, que a mudança da sociedade depende unicamente da condição de escolha do indivíduo:

Poderíamos mudar toda a sociedade amanhã, caso todos concordassem. O verdadeiro obstáculo é que cada indivíduo se acha preso a um sistema de relações estabelecidas que, em grande parte, entrava sua vontade. Mas estas “relações estabelecidas” repousam, em última análise, sobre decisões não-controladas dos indivíduos. A tarefa consiste, portanto, em remover esta fonte de dificuldade, revelando os motivos ocultos subjacentes às decisões do indivíduo, e dessa forma colocando-o em condições de realmente escolher. Então, e somente então, suas decisões procederão dele. Tudo o que foi dito até aqui, neste livro, destina-se a auxiliar o indivíduo a penetrar nestes motivos ocultos e a revelar as implicações de sua escolha (MANNHEIM, 1968, p. 284-285).

O excerto acima compõe a seção “Ideologia e Utopia”, presente no livro homônimo, e encerra o subcapítulo dedicado à utopia na situação contemporânea. Para o filósofo, a mudança da sociedade depende, primeiramente, da escolha de um único sujeito; não só da escolha, mas da remoção das dificuldades que impedem essa escolha ou realização das vontades. Os obstáculos impeditivos são fruto de um sistema de relações estabelecidas na realidade posta e ultrapassá-los significa compreender a escolha e penetrar na vontade.

A importância do indivíduo – ou da mentalidade utópica – que, liberto, escolhe para a construção da utopia é corroborada quando Mannheim afirma ter escrito todo o texto a fim de instruir o indivíduo nesse sentido, pois “onde se poderia esperar que o novo se originasse a não ser no **espírito novo e singularmente pessoal do indivíduo que ultrapassa os limites da ordem existente?**” (MANNHEIM, 1968, p. 230, grifo meu). Ainda de acordo com ele e levando em consideração o papel do indivíduo na construção utópica: “a crença de que a significação do poder individual de criação se deve ser negada constitui um dos mais generalizados mal entendidos a respeito das descobertas da Sociologia” (MANNHEIM, 1968, p. 230).

Ricardo Cordeiro Gomes, então, aponta para a distopia na cultura do individualismo sem considerar que o portador da utopia é o sujeito e que a sua mentalidade se faz enquanto contrassenso diante do homem unidimensional e justamente na cultura do individualismo e na sociedade do sistema industrial avançado.

Demolidas as certezas coletivas (e contra isso não há argumentos), o desejo de transformação não se esvai, mas se volta para o indivíduo, o seu veículo principal e primordial, e nele se faz. Assim, seria mais acertado pensar em mentalidade utópica, já que o movimento para a transformação opera agora em nível elementar – no sujeito –, do que em distopia.

Isso posto e a fim de dinamizar a discussão, já que agora não estamos considerando apenas os onze pontos luminosos, retomo de Fátima Vieira e Robert Tally Jr. para refletir sobre as suas contribuições.

Vieira é autora de vários ensaios e reflete acerca da utopia desde Thomas More até a sua relação com a distopia e presença na cultura portuguesa. Coordena o projeto “Mapping Utopianisms” e participou também da importante organização *The Cambridge Companion to Utopian Literature* com o artigo “The concept of utopia”. Aqui, concentrar-me-ei, principalmente, na última publicação mencionada para compreender as suas considerações e delinear a sua contribuição para o presente trabalho. Entretanto, muito embora o texto seja extremamente interessante em toda a sua extensão⁵⁶, retomo, neste momento, a discussão acerca da utopia em seu aspecto político e filosófico e, é claro, a reflexão da pesquisadora sobre a utopia nos dias de hoje.

Ao reputar a utopia em seu viés político e filosófico, Vieira, além de apontar, de forma bastante precisa, para a discussão sobre a morte da utopia na segunda metade do século XX e apontar três razões para a especulação nesse sentido – a confusão bastante comum entre utopia enquanto pensamento e gênero literário, a proximidade entre a utopia e a ideologia marxista e o vínculo estreito com uma visão muito positiva das possibilidades de mudanças sociais – cita Marcuse e Bloch e tece considerações muito interessantes ao reconhecê-los para além de seus espectros políticos. Ou seja, compreende em seus postulados, principalmente nos de Bloch, a dimensão antropológica da utopia, que é anterior e maior do que qualquer projeto político previsto (VIEIRA, 2010).

Na mesma direção, Vieira afirma que a ideia de que não é possível pensar em utopia sem que haja um plano político adjacente decorre da confusão entre utopia e projeto utópico e entre ideal utópico e utopia ideológica. O esclarecimento e distinção entre as noções oferece ainda arcabouço para a compreensão da diferença entre a utopia política⁵⁷ e a utopia filosófica,

⁵⁶ O texto apresenta um panorama da utopia como palavra, gênero literário e pensamento. Para isso, a pesquisadora divide o artigo em seis partes, que são, em livre tradução: “A utopia como palavra e conceito”, onde apresenta a utopia enquanto neologismo e formação (não invenção) de um conceito em Thomas More; “A utopia enquanto gênero literário”, ocasião em que retrata a utopia geralmente representada pela viagem de um sujeito que descreve uma nova configuração social, econômica, política e religiosa; “Do espaço ao tempo: as eucronias”, momento em que discorre sobre as construções utópicas que partem de um movimento no tempo (nessa seção inclui também os utopistas socialistas); “Da esperança à descrença e ao desespero: utopia-satírica, anti-utopia e distopia”, espaço voltado para o lado obscuro da utopia e para produções que lidam com imagens negativas de um futuro; “A morte da utopia? Utopias políticas e filosóficas”, seção dedicada à utopia no seu aspecto político e, principalmente filosófico (aqui, volta-se para as considerações de Marcuse e Bloch); e, por fim, “A utopia hoje”, ponto em que promove uma discussão sobre a possibilidade de pensar a utopia na atualidade (VIEIRA, 2010).

⁵⁷ Sobre a “vocação política da utopia” (VIEIRA, 2010, p. 21), Vieira indica o século as obras de Winstanley, Harrington, do designer e escritor britânico William Morris e do escritor americano Edward Bellamy, onde a proximidade entre de utopia ideologia socialista era mais evidente.

de acordo com ela. Assim, vamos às noções: enquanto a utopia tem energia própria e é do sujeito, o projeto é exterior, posterior ao sujeito e provisório porque vinculado à resolução de problemas. No mesmo sentido e na esteira de Bloch, a pesquisadora também pontua que a utopia se relaciona com o ideal porque se nutre de um perene desejo “que não só garante a sobrevivência da utopia, mas também a sua natureza dinâmica”⁵⁸ (VIEIRA, 2010, p. 21, tradução nossa), enquanto a utopia ideológica se aproxima do projeto. Desse modo, temos utopia e ideal utópico em um cenário e relacionados ao indivíduo e à filosofia e, em cenário distinto, projeto utópico, utopia ideológica e filosofia política.

No que tange à presença da utopia na atualidade, Vieira escreve que nem a utopia como gênero tampouco a utopia como conceito está moribunda. “Ao contrário, está viva e passa bem”⁵⁹ (VIEIRA, 2010, p. 21, tradução nossa), só é difícil reconhecê-la quando se procura por velhas fórmulas. A utopia contemporânea não é mais definida a partir de processos sociais; é cotidiana; persiste com a ideia de futuro, mas agora a curto prazo (o que nos lembra Bloch e a noção de atravessar o momento imediatamente posterior); se dá no nível micro; vale enquanto função catalítica e, principalmente, tem como função indicar “uma direção para o homem seguir, mas nunca um ponto a ser alcançado”⁶⁰ (VIEIRA, 2010, p. 22, tradução nossa).

Frente ao que foi exposto até aqui, é preciso pontuar as contribuições de Vieira para a minha tese, pois além de corroborar a confusão entre utopia enquanto pensamento e gênero na afirmação de que assistimos à morte da utopia, a pesquisadora lança luz às distinções entre utopias políticas e filosóficas, aponta para a distância entre utopia e projeto utópico e, principalmente, identifica a presença da utopia da atualidade e delinea seus traços. Em direção análoga a que adotei aqui, Vieira pondera que a utopia contemporânea não mais se vincula a projetos coletivos, faz-se no enfrentamento subjetivo e vale enquanto movimento (nunca chegada) para atravessar o que se apresenta no decorrer dos dias.

Assim e voltando às justificativas elencadas por Gomes para apontar para uma distopia nos romances observados, é também oportuno relativizar a professada inviabilidade da utopia com o argumento de que ela não pode ser representada por uma fuga (ou enfrentamento) individual diante de impasse, já que o aspecto micro é um viés importante quando pensamos na utopia empenhada na pós-modernidade. Isso explica a coincidência de argumentos presentes na análise de Gomes e no meu trabalho de dissertação. Quero dizer: partimos dos mesmos aspectos para observar conceitos na teoria opostos no romance *Estorvo*, de Chico Buarque: enquanto eu

⁵⁸ Original: “Which not only ensures the survival of utopia, but also its dynamic nature” (VIEIRA, 2010, p. 21).

⁵⁹ Original: “The contrary, it is alive and well” (VIEIRA, 2010, p. 21).

⁶⁰ Original: “A direction for man to follow, but never a point to be reached” (VIEIRA, 2010, p. 22).

identifico a utopia; ele, a distopia. Desse modo, não se trata apenas de perspectivismo analítico, mas de uma inabilidade para reconhecer as novas feições da utopia. Ou melhor, um equívoco ao procurar na utopia as velhas utopias cristalizadas em projetos e já superadas.

A utopia deve ser considerada enquanto energia de seu portador, ou seja, reputada precisamente a partir do ponto de vista de quem a imagina, tanto no princípio, quanto no final. Portanto, pensar na utopia como ferramenta do sujeito não nos aproxima da utopia enquanto feito ainda não concluso ou apenas de seu formato em gérmen, mas justamente de sua natureza, de sua estrutura perene e anterior às verdades presentes nas utopias de cunho político⁶¹.

Ainda nesse sentido, convém pontuar que os projetos utópicos não são condicionantes para a utopia. Nem o projeto a nível macro, tampouco a transcendência da situação imposta ao indivíduo. Apesar de os três romances analisados apresentarem a transformação da realidade antes em desajuste, o décimo primeiro ponto luminoso é uma das categorias estruturantes da utopia, não uma condição para a sua aparição. A condição para a utopia, ao contrário, é o ser humano enquanto mentalidade subversiva, que, frente ao estabelecido pela realidade, movimenta-se ávido pelo que há de vir.

Abstenho-me do debate acerca do fim da história (*The End of History and the Last Man*, de Francis Fukuyama, 1992), mas a verdade é que, seja seu fim ou não, as utopias persistem; persistem e voltam ao indivíduo, o narrador e protagonista da história, para reinventarem-se e, com isso, reinventarem o indivíduo e, quem sabe, também a história.

Frente ao exposto, antevemos parte da natureza da utopia presente na literatura brasileira contemporânea, ou melhor, antevemos o portador dessa natureza: o indivíduo.

Todavia, há ainda um outro senão importante, segundo pesquisadores brasileiros (incluindo Gomes): a incompatibilidade política e cultural entre pós-modernidade e utopia e, para a refletir sobre esse reiterado desencontro, recorro a Robert Tally Jr. e à recente publicação *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System*⁶².

⁶¹ Enquanto construtores políticos, Vieira destaca principalmente Winstanley e Harrington, na Inglaterra do século XVII e, pensando no século XIX, o designer e escritor britânico William Morris e o escritor americano Edward Bellamy (VIEIRA, 2010).

⁶² Tally Jr. divide a sua publicação em seis partes, contando com conclusão e introdução, a dizer (em tradução livre): a introdução, que ele chama, inspirado pela conhecida frase de Oscar Wilde, de “Um do mundo que não incluía a utopia”, onde defende que a utopia na era da globalização não pode ser um estado ideal em algum lugar da geografia, mas um esforço imaginativo para mapear o próprio sistema mundial; o primeiro capítulo intitulado “O fim da utopia na atualidade”, seção em que se concentra nas contribuições de Jameson, Marcuse e Lefebvre para afirmar que a utopia, apesar de seu atestado fim, persiste no século XXI como forma de oposição ao estado de coisas aparentemente intratável; o segundo capítulo, “Uma meditação sobre impossível”, representa o momento em que Tally Jr. considera a ideia de Jameson sobre a utopia como a habilidade de imaginar alternativas para a imutabilidade da ordem em vigência na pós-modernidade; o terceiro se volta justamente para o poder da imaginação a partir da ideia de mapeamento cognitivo, também de Jameson, como a forma de prática utópica e tem como título “Poder para a imaginação”; o quarto e último capítulo, “Mapeando o sistema mundial pós-

O autor, já na primeira linha do texto, afirma que, de fato, a utopia parece descolada e fora de lugar na era da globalização, isso porque parece difícil ou até mesmo impossível imaginar alternativas para o status quo em um momento que, apesar de na teoria tão dinâmico, se apresenta tão fixo na prática. Quer dizer, como a utopia pode representar alento e romper com uma superestrutura que promove a rápida expansão global do modo de produção capitalista? Para ele, apesar do cenário posto e, paradoxalmente, por conta do cenário posto, a utopia é oportuna na atualidade e surge para “tentar apreender o sistema em si mesmo”⁶³ (TALLY JR., 2013, p. 4, tradução nossa). E continua:

Em outras palavras, o impulso utópico não está ligado à perfeição ou a um estado ideal, mas revela um processo de visão e revisão rigorosamente literário que permite compreender o sistema mundial dinâmico em seu excesso não representável, ao mesmo tempo em que fornece uma **visão prática, embora provisória**, guia para operar no mundo⁶⁴ (TALLY JR., 2013, p. 4, tradução nossa).

Para indicar de que forma a presença da utopia pode ser compreendida na era da globalização, Tally Jr. afirma refletir ao lado de Herbert Marcuse e Fredric Jameson e, de acordo com o excerto exposto acima, afasta-se também das utopias literárias e políticas quando afirma não considerar a utopia como perfeição ou estado ideal, mas como possibilidade de compreender o mundo de modo prático e, importante lembrar, sempre provisório, porque a reformulação é a tônica da utopia e também do mundo.

Frente às contribuições do autor, procuro não me ater a uma única seção da publicação, tampouco repetir as ponderações acerca de Marcuse (nome importante para o desenvolvimento da obra) ou lidar com a análise bastante interessante que vincula utopia, mapeamento cognitivo e cartografia literária. Importa-me, neste momento, as reflexões de Tally Jr. a respeito da relação entre utopia e a condição pós-moderna e pós-nacional, cenário distinto e quase contrário ao anterior: a modernidade e a formação do Estado nação – momento, como sabemos, muito próximo do discurso utópico.

Apesar de se afastar do tom apocalíptico, Tally Jr. não deixa de descrever o quadro

nacional”, é dedicado à ideia de que a utopia serve para projetar um novo mapa pós-nacional, recobrando o que propõe Jameson no mapeamento cognitivo; e, por fim, as conclusões finais, seção que ele chama de “Aqui estão os dragões” como um lembrete de que a era da globalização também contém, ainda que à sua maneira, o germen imaginativo.

⁶³ Original: “Rather, utopia in the present configuration can only be a method by which one can attempt to apprehend the system itself” (TALLY JR., 2013, p. 4)

⁶⁴ Original: “In other words, the utopian impulse is not connected to perfection or to an ideal state, but discloses a rigorously literary process of vision and revision that enables one to comprehend the dynamic world system in its unrepresentable excess, while also providing a practical, though provisional, guide to operating within the world” (TALLY JR., 2013, p. 4).

visível na era da globalização, um mundo aparentemente acabado e não mais passível de mudança: as desconcertantes mudanças tecnológicas, a instabilidade econômica, o avanço desenfreado do capitalismo, a crise representacional na esfera política, pública, social, econômica e estética, o estado das coisas oscilante, o imperativo do livre mercado, a cultura do individualismo etc. Quer dizer, aponta para todos aqueles traços indicados por Gomes como excludentes para a utopia que, vale esclarecer, estão elevados a quinta potência no discurso de Tally Jr. em 2013 e nos Estados Unidos.

Há uma doença no presente, isso é indiscutível. Uma ou várias. Mas essa doença, de acordo com o pesquisador, funda um estranhamento, um paradoxo, pois, como já apontei em alguns pontos deste trabalho, realidade e imaginação andam lado a lado. Historicamente, é justamente no momento em que a utopia está em um beco sem saída – e enquanto beco sem saída podemos entender agora “um profundo senso de inevitabilidade em relação ao *status quo*”⁶⁵ (TALLY JR, 2013, p. 11, tradução nossa) – que a sua energia emerge. Não se trata, então, das barreiras supraindividuais ou da imponência do aqui-e-agora, como sugerem os pesquisadores brasileiros e Gomes, pois “ver o mundo claramente ‘como é’ é, então, crucial para imaginar alternativas a ele”⁶⁶ (TALLY JR, 2013, p. 15, tradução nossa), mas da fraqueza da imaginação produtiva diante do que é posto.

Assim, Tally Jr. distingue duas funções quando pensa na utopia. A primeira consiste em aplicar uma atividade crítica negativa, identificando os problemas do presente, porque, para ele, a utopia deve “apresentar as raízes dos males de uma determinada sociedade” (TALLY JR, 2013, p. 16, tradução nossa) ou realidade; e a segunda relaciona-se com “as medidas positivas destinadas a corrigir um problema”⁶⁷ (TALLY JR, 2013, p. 16, tradução nossa), como a imaginação voltada a realidades (não lugares, sistemas ou estados) alternativas e, com isso, promover alguma melhoria no mundo e/ou no sujeito.

Vale dizer que o pesquisador é categórico ao pontuar que não pretende propor uma configuração estruturada como alternativa à realidade, já que afirma que a imaginação de uma totalidade precisa ocorrer incluindo os limites do sistema mundial (TALLY JR., 2013, p. 32). A utopia é tomada como discurso e conseqüente atitude crítica voltada para a procura de outras realidades presentes e latentes dentro realidade macro experimentada. Assim, sugere que a utopia encerra em si, sobretudo, um pensamento intempestivo dotado de destreza dialética.

⁶⁵ Original: “A profound sense of inevitability concerning the status quo” (TALLY JR, 2013, p. 11)

⁶⁶ Original: “Seeing the world clearly “as it is” is thus crucial for imagining alternatives to it” (TALLY JR, 2013, p. 16)

⁶⁷ Original: “Positive measures aimed at fixing the problems” (TALLY JR, 2013, p. 16)

A ideia de intempestividade e destreza dialética é crucial para compreendermos a ambientação da utopia na atualidade e relativizar o raciocínio de Gomes no ensaio “Sob o signo do Urubu: distopias urbanas”, pois partir de um cenário que se apresenta em desajuste e, principalmente, estático em seu sistema (não à toa Gomes, em 1994; Tally Jr., em 2013; e Marcuse⁶⁸, em 1969, retratam a mesma conjuntura) é mais do que oportuno para o impulso utópico, é inevitável.

A característica dialética da utopia condiciona a sua energia a uma representação do sistema mundial falhado na era da globalização (TALLY, 2013). Todavia, essa característica não é particularidade da atualidade. Enquanto Tally Jr. observa que “o projeto positivo da imaginação utópica anda de mãos dadas com um projeto negativo”⁶⁹ (TALLY JR., 2013, p. 11, tradução nossa), Bloch afirma que a utopia “provém da penúria e não desaparecerá enquanto esta não for eliminada” (BLOCH, 2005, v. I, p. 48), Mannheim estabelece como condição para a utopia uma mentalidade em incongruência com a ordem vigente, Marcuse reconhece a função dialética ao reclamar pela utopia no mesmo momento em que anuncia *O fim da utopia* (1968), Szachi menciona a “consanguinidade das utopias negativas e positivas” (SZACHI, 1972, p. 112) e Fátima Vieira pontua que a utopia esteve sujeita, ao longo da história, às pressões dos momentos de crise (VIEIRA, 2010).

Frente ao exposto, o que quero dizer é que não há um único traço na feição da utopia enquanto conceito que justifique a professada distância, nada que indique que, no presente, onde “nada acontece de relevante, a reação é de perplexidade ou de pessimismo ativo” (GOMES, 1994, p. 502), principalmente quando pensamos em obras literárias que buscam a representação da realidade falhada e de um ato dissonante de tentativa para fora quando no seio de uma ordem em completo desajuste.

Tally Jr. e o seu recente estudo corroboram, então, a ideia de simbiose entre dimensão positiva e negativa na natureza da utopia. Como aventei em alguns pontos da análise dos romances elencados, sem a dimensão negativa a utopia não é autêntica em nos ajudar a imaginar novas possibilidades, isso porque a imaginação se faz quando se vê incapaz de realizar-se, quando se vê presa em um presente sem futuridade.

Desse modo, não acredito ser precipitado afirmar que a condição primeira para a utopia é

⁶⁸ De acordo com Tally Jr., os representantes da Escola de Frankfurt pressupuseram muito do pensamento pós-estruturalista e, assim, anteciparam o encontro com a condição pós-moderna delineada por Lyotard e outros pensadores, por isso é possível ver claramente em seus trabalhos os contornos do pensamento pós-moderno (TALLY JR., 2013).

⁶⁹ Original: “The positive project of the utopian imagination goes hand in hand with a negative project” (TALLY JR., 2013, p. 11).

uma mentalidade que diante da realidade compreende e sente o desajuste. E ainda acrescentar que, se o exercício da utopia frente à ordem vigente é individual e seu resultado é o movimento e a imaginação, o seu portador é o indivíduo e a sua natureza é bicípite, composta por uma face negativa e outra positiva que se relacionam dialeticamente.

Isso posto, à imagem da utopia: durante a escrita das análises algumas palavras e conceitos me rondavam repetidas vezes, como encruzilhada, fronteira, transição, mudança, novos começos e, principalmente, convivência fértil entre dois conceitos antagônicos. Conceitos que transcendiam a noção de dimensão positiva e negativa e que se estendiam a passado e futuro, começo e final, tudo e nada, espaço liso e espaço estriado, Norte e Sul, céu e subsolo, movimento e permanência, companhia e solidão e tantos outros. A utopia, então, parecia encerrar em si conceitos diretamente opostos e se fazer justamente na encruzilhada entre eles, como Alice movimentando-se entre o Norte e o Sul, Edgar Wilson tentando o céu do subsolo e João Bastos procurando a fronteira entre o espaço liso e o espaço estriado.

Na companhia dessa dinâmica cada vez mais frequente e nítida, compreendi, pouco a pouco, que a utopia irrompe no limiar e que, dele, anseia a expansão e os novos inícios. Ainda nesse sentido, convém escrever que superior a todo e qualquer antagonismo que possa ser estabelecido, um macro e essencial persiste: a dimensão positiva e negativa da utopia e a relação entre elas estabelecida.

Para tornar essa dinâmica fundamental visual, uma imagem assaltou-me. Digo assaltou porque deixou o escuro de algum repositório mental desconhecido para vir à tona e não só lançar uma imagem ao conceito, mas esclarecer, permanentemente, as elucubrações que eu vinha fazendo sobre o limiar entre os contrários: Jano, o deus romano de duas faces.

Tido como o deus romano dos términos, começos e, principalmente, transições, Jano é um deus romano representado com duas faces. As frentes partilham o mesmo busto e dividem-se em perfis contrapostos na altura da cabeça: um olha para a frente e o outro para trás. Em algumas representações, as faces são idênticas; enquanto que em outras, uma das faces apresenta barbas longas e a outra, a ausência delas. A ideia de transição e novos começos explica por que o mês de janeiro deriva de seu nome e também por que Jano simboliza, em muitas tradições, um porteiro. Como as portas, Jano tem dois lados: enquanto uma face guarda o interior, a outra mira o exterior; e enquanto uma face se abre para a entrada, a outra desvela o que apresenta a saída (SILVA, 2006).

Assim como a natureza que vislumbro, Jano é bifronte e encerra em si a dualidade relativa entre as coisas e ainda a tensão estabelecida a partir da dualidade. A destreza dialética é também aspecto definidor do deus romano, que, entre fora e dentro, entrada e saída, céu e

subsolo e Norte e Sul, vale enquanto transição e recomeço. A figura, então, se aproxima da utopia quando penso no desenho, quero dizer, no símbolo, como também quando levo em consideração a sua representação ou significado na mitologia.

Enquanto símbolo, Jano contém, além das dimensões opostas e contrapostas em uma mesma unidade, o indivíduo. Não qualquer indivíduo, mas a mentalidade utópica que emerge na pós-modernidade e nos romances analisados. A unidade que se divide entre inferno e céu; o seu inferno e o seu céu e entre os vários infernos e céus que se apresentam quando um urubu pousa na sua sorte – pois há urubu, mas também sorte; ou ainda: há céu escuro, mas também (e justamente por conta do escuro) estrelas que não se mostram quando de dia.

Jano é a Alice de Maria Valéria Rezende entre Sul e Norte, entre apartamento e ruas e entre pressão social e liberdade; Jano é o Edgar Wilson de Ana Paula Maia entre calor e frio, porcos e cães, subsolo e céu; e é ainda o suposto João Bastos de João Gilberto Noll entre a solidão e o outro, o apartamento e a errância e espaço liso e espaço estriado. Jano é, enfim, o sujeito na era da globalização que, de um lado, fita e compreende a realidade posta e que, de outro lado, vislumbra o porvir.

No que tange à significação, a utopia se aproxima do deus romano enquanto resultado dialético de conceitos contrapostos, porque se faz no entremeio, no campo fértil para a transformação. Jano, apesar de encerrar em sua representação uma variedade de conceitos antagônicos, não é interpretado de modo unilateral ou interposto quando consideramos as suas faces, mas a partir da tensão estabelecida entre elas. Assim, não simboliza o começo ou o fim, o passado ou o futuro, o dentro ou o fora, e a entrada ou a saída. Representa, como o mês de janeiro, o fim de um processo e, ao mesmo tempo, a anunciação de um outro: é o deus da transição.

Em direção análoga, a utopia, apesar de compreender em si o começo e o final ou a entrada e a saída – as categorias *novum* e *ultimum* –, deve ser traduzida, essencialmente, enquanto movimento que quebra a inércia, seja ele imaginativo ou factual, para sair da situação estéril. É, então, resultado dialético da mentalidade utópica, que, entre dimensão positiva e negativa, elabora tentativa, insistência e persistência para a ruptura de um processo. Vale dizer que, ao transcender o processo dado, essa insistência logo se vê diante de um outro, porque, como sabemos, os processos se reestruturam de modo ininterrupto e, frente ao exposto até aqui, a utopia também.

Assim, repito, para fins de conclusão, que a utopia presente nos romances observados emerge da tensão entre dimensão negativa (o que é) e dimensão positiva (o que pode ser) para, enquanto utopia e não projeto utópico, animar o movimento e a imaginação de um sujeito que

se vê oprimido por uma realidade em desajuste.

A sua natureza, então, aproxima-se da figura de Jano porque é contida por um indivíduo que, se enxergado à sombra do perspectivismo e da falsa superficialidade, é visto ou sob o signo do urubu ou sob o signo da sorte, mas que, se encarado de frente, revela o que guarda: o limiar, o espaço fértil, a encruzilhada, a transição, a meia noite e, enfim, a constelação.

A imagem da utopia



Fonte: Mariana Franzim – artista, pesquisadora e amiga da autora.

ÚLTIMAS PALAVRAS

*Sou homem: duro pouco
e é enorme a noite.
Mas olho para cima:
as estrelas escrevem.
Sem entender compreendo:
Também sou escritura
e neste mesmo instante
alguém me soletra⁷⁰.
(Octávio Paz)*

Um paradoxo muitíssimo curioso explica a dificuldade de iniciar a conclusão de uma tese. Escrevemos, é claro, para compor um conceito, desenvolver uma ideia ou apontar um caminho, mas o tempo que gesta uma tese não suporta a ideia do confinamento no papel, tampouco o seu final. Toda tese se quer viva e livre no seu movimento e na sua intenção: ser uma pedra no caminho posto; ser a flor feia que furou o asfalto ou a estrela não observada no céu escuro. Por isso, se comecei esta tese como quem prosseguia um caminho iniciado na dissertação, não termino de outro modo.

Terminado o mestrado, não renunciei à utopia enquanto objeto de estudo porque compreendi que a observação da construção utópica presente na dissertação merecia contornos mais precisos e, sobretudo, mais maduros. Naquele momento, já enxergava a presença da utopia – não como gênero literário, mas enquanto pensamento, vale pontuar – em outros romances⁷¹ da literatura brasileira contemporânea, e entendi, então, que era o momento de expandir o *corpus* com obras publicadas no século XXI; evidenciar o caráter bastante volúvel da construção utópica nos romances a partir dos pontos luminosos e do método constelar; e ainda delinear as feições da utopia presente nos textos para aventar a natureza da utopia na atualidade.

Com isso, persegui o caminho estruturado e procurei indicar aqui o dinamismo da construção utópica em representações literárias cuja realidade apresentada e sentida em desajuste é atravessada por algum aspecto social e/ou político e também uma narrativa onde a utopia se relaciona unicamente com as categorias de Ernst Bloch, quer dizer, é construída pelos anseios e pulsões imanentes de uma mentalidade utópica. Assim, pretendi esboçar a natureza de uma utopia que é do sujeito, que emerge como imaginação e movimento a partir da percepção

⁷⁰ Tradução de Antônio Moura. Original: “Soy hombre: duro poco/ y es enorme la noche. / Pero miro hacia arriba:/ las estrellas escriben. / Sin entender comprendo:/ también soy escritura/ y en este mismo instante/ alguien me deletrea”.

⁷¹ Além dos romances elencados para o trabalho, outros foram cogitados, como *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* (2012), de Evandro Affonso Ferreira; *Harmada* (1993), de João Gilberto Noll; e *Suíte Tóquio* (2020), de Giovana Madalosso.

de uma realidade opressora (seja ela posta, compreendida ou as duas coisas) e que, por encerrar em si a tensão criadora entre dimensão positiva e negativa, é bifronte e se assemelha ao deus romano Jano.

Ao traçar as constelações, intento que a presente tese anime um novo olhar com relação à literatura brasileira contemporânea, pois, a despeito de seu caráter múltiplo, a produção é frequentemente observada a partir de mapeamentos e enquadrada em vieses generalizantes. Além disso, busco mostrar que nada, na teoria e na prática, afastam a estrela (dimensão positiva e utopia) do céu escuro (dimensão negativa e pós-modernidade). Ao contrário, é no escuro que as estrelas se fazem visíveis.

Também ao traçar as constelações, compreendi que, enquanto buscava indicar a imaginação e o movimento próprios do agrupamento de estrelas e, principalmente, da utopia, me movimentava e também imaginava quando aproximava os pontos luminosos. Quero dizer, um movimento utópico existe e persiste na escrita de quem pretende, apesar do posto e enquanto vive as mortes da pandemia do coronavírus e assiste ao desgoverno da gestão de Jair Messias Bolsonaro, desvelar a presença da utopia. Uma metautopia? Talvez. A verdade é que é preciso lembrar (porque todo pesquisador, no fundo, sabe) que estamos, quase que invariavelmente, profundamente implicados com a tese que propomos.

Espero, então, que a tese transcenda estas páginas e contribua com as pesquisas sobre a produção literária contemporânea, representando uma estrela no céu escuro observado. E que, por conseguinte, transcenda também a análise das representações literárias para tornar-se movimento e imaginação que reanima as mentalidades utópicas.

Mannheim conclui o texto “Ideologia e Utopia” quando afirma que escreveu aquelas linhas para que cada indivíduo soubesse que poderíamos mudar o mundo amanhã, caso todos concordassem e, sobretudo, conseguissem se desvencilhar das amarras impostas para escolher mudar. Por minha vez, concluo esta tese para indicar a presença da utopia na literatura brasileira contemporânea e também (mesmo que, a princípio, sem saber) para me desvencilhar das impossibilidades palpáveis e fazer da utopia ferramenta crítica com relação ao presente e catalítica no que tange ao amanhã.

Por isso, terminado o doutorado, não renuncio à utopia mais uma vez.

Não renuncio à utopia frente ao desmanche da pós-graduação no Brasil;

Não renuncio à utopia diante da crescente desvalorização da pesquisa brasileira, principalmente no campo das humanidades;

Não renuncio à utopia frente às escassas possibilidades de trabalho para os profissionais de Letras neste momento;

Não renuncio à utopia nem mesmo quando temo que esta seja a minha última pesquisa;
Não renuncio porque esta tese é a minha utopia.

Com ela, apesar da soberania do tempo presente, da realidade em pleno desajuste e do futuro também em neblina, imagino e traço constelações.

Traço e traçarei, porque termino este trabalho do mesmo modo que comecei: como quem prossegue.

Obs.: poucos leitores, perdoem-me pelo tom... É que a realidade posta, a utopia e o final deste trabalho me botam comovida como o diabo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, João Flávio de. **Para uma epistemologia da errância**: erro, errância, e ciência em Michel Pêcheux. 2018. Tese (Doutorado em Ciências, Tecnologia e Sociedade). Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/10843/ALMEIDA_Jo%C3%A3o%20Fl%C3%A1vio_2019.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em 15 de dezembro de 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965.

ARAGON, Louis. **Le Paysan de Paris**. Paris: Gallimard, Coll. Folio, 2003.

ARAÚJO, Ana Paula de. Os dióscuros. Disponível em: <https://www.infoescola.com/mitologia-grega/os-dioscuros/>. Acesso em: 15 de novembro de 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

BALLARINE, Ricardo. Maria Valéria Rezende: “O retorno é sempre uma reinvenção da memória”. **Capítulo Dois**. 2017. Disponível em: <https://capitulodois.com/2017/06/11/maria-valeria-rezende-o-retorno-e-sempre-uma-reinvencao-da-memoria/>. Acesso em: 4 de abril de 2021.

BANDEIRA, MANUEL. Estrela da manhã. In: **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, out.- dez. 2016.

BARTHES, Roland. **Inéditos, I**: teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 1997.

BELL, Daniel. **The end of ideology**. Glencoe: Free Press, 1960.

BENEDITO, Mouzar. Cultura Inútil: Para que serve a utopia? **Blog da Boitempo**. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2019/01/16/cultura-inutil-para-que-serve-a-utopia/>. Acesso em 4 de abril de 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense S. A., 1985.

BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1987.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011

BLOCH, Ernst. **Das Prinzip Hoffnung**. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1993.

_____. **O Princípio Esperança**. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005.

_____. **O Princípio Esperança**. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005.

CAMPOS, Haroldo. **O Arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in wonderland and through the looking-glass**. London: Penguin, 1998.

CARVALHO, Adalberto Dias de. From Contemporary Utopias to Contemporaneity as a Utopia. In: **Utopia Matters: Theory Politics, Literature and the Arts**. Fátima Vieira e Marinela Freitas (Orgs.) Porto: Editora University Press, 2005

EDITORIAL CONCEITOS. **Crux**. 2018. Disponível em: <https://conceitos.com/crux-cruzeiro-do-sul/>. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**. Vol. 3, n.1, jul. 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia: vol. 1**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a questão do livro. In: **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **Problemas da utopia**. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro; prefácio à edição brasileira por Carlos E. O. Berriel. Campinas: UNICAMP–IEL–Setor de Publicações, 2009.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Arcádia, 1979

_____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENGELS, Friedrich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. 3. ed. Tradução de Roberto Goldkorn. 2. ed. São Paulo: Globo Editora, 1980.

FOUCAULT, Michel. “Os corpos dóceis”. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

FREITAS, G. Maria Valéria Rezende lança romance inspirado em sua atuação contra ditadura, **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 jan. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/maria-valeria-rezende-lanca-romance-inspirado-em-sua-atuacao-contra-ditadura-3-18407009> Acesso em: 02 out. 2020.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. 5 ed. Buenos Aires, Argentina: Catálogos S.R.L.: 2001.

GARBERÓ, Maria Fernanda. Sujos, brutos, invisíveis: os trabalhadores de Ana Paula Maia. **Revista Cult**. 1 de mar. 2018. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/os-trabalhadores-de-ana-paula-maia/>> Acesso em: 19 de setembro de 2020.

GOMES, Renato Cordeiro de. Sob o Signo do Urubu: Distopias Urbanas. In: **América: ficção e utopias**. José Carlos Sebe Bom Meiby e Maria Lúcia Aragão (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1994.

GRÜNNAGEL, Christian. "Ir aonde ninguém quer ir": entrevista com Ana Paula Maia. **Estudos Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 45, Brasília, jan./jun., 2015.

IBGE. **Produto Interno Bruto – PIB**. 2018. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/explica/pib.php> Acesso em 20 de abril de 2021.

ITURBE, Antonio G. **A bibliotecária de Auschwitz**. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

JACOBY, Russel. **O fim da utopia: política cultura na era da apatia**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. A Política da Utopia. In: **Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review**. SADER, E. (Org.). São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. “Marxismo e pós-modernismo. Em: JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KANGUSSU, Imaculada. **Leis da Liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Ed. Inglesa. Tradução de Norman Kemp Smith. St Martin’s Press: New York, 1965.

KUNZ, Cibele. **Arte e Utopia em Hebert Marcuse**. 2019. 150f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

LOPES JÚNIOR, Francisco Lopes. A questão pós-moderna vista da periferia: o caso João Gilberto Noll. **Hispania**, v. 74, n. 3, p. 598-603, set. 1991.

LÖWY, Michael. “Le principe esperance” d’Ernst Bloch face au “principe responsabilité”. In: HURBON, L. (Org.) **Ernst Bloch: Utopie et espérance**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1974.

LUKÁCS, György. “A reificação e a consciência do proletariado”. In: LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 15, p. 74-82, ago. 2001.

_____. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**, Rio de Janeiro, Record, 2001

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luis Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Trad. Luis Costa Lima. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

_____. A noção de progresso à luz da psicanálise. In: MARCUSE, H. **Cultura e psicanálise**. Trad. Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira e Isabel Loureiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. **Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional**. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. Libertando-se da sociedade opulenta. In COOPER, David (Org.) **Dialética da Liberdade**. Edmond Jorge (Trad.) Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. **O fim da utopia**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. Herbert Marcuse – vida e obra. In: **A Grande Recusa Hoje**. Trad. Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **O homem unidimensional**. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah C. Antunes e Rafael C. Silva. 1º Ed. São Paulo: Edipro, 2015.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2003.

MAZUCATO, Thiago. **Ideologia e Utopia: de Karl Mannheim – o autor e a obra**. São Paulo:

Ideias & Letras, 2014.

MIRANDA, Fernanda. Ana Paula Maia e a discussão sobre corpos e estruturas coloniais. **Suplemento Pernambuco**. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2232-ana-paula-maia-e-a-discuss%C3%A3o-sobre-corpos-e-estruturas-coloniais.html> Acesso em 5 de abril de 2021.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MONTE, Alfredo. Escritor irrita pela complacência com que dilui o universo dos personagens. In: **Folha de São Paulo**. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/72173-escritor-irrita-pela-complacencia-com-que-dilui-o-universo-dos-personagens.shtml> Disponível em: 28/10/21.

NOBRE, Marcos. **Lukács e os limites da reificação**. São Paulo: Editora 34, 2001.

NOLL, João Gilberto. A cartografia de João Gilberto Noll, um escritor que viveu Porto Alegre. Entrevista concedida a Vitor Nechhi, 2020. **GHZ**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/01/a-cartografia-de-joao-gilberto-noll-um-escritor-que-viveu-porto-alegre-ck62ewazc0d0z01mvrr475r94.html>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

_____. A literatura de João Gilberto Noll. **Canal da Saraiva**. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C2IH3cBWvGI>>. Acesso em: 10/11/21

_____. João Gilberto Noll. Entrevista concedida a Luís Henrique Pellanda. **Rascunho**, 2012a.

_____. João Gilberto Noll. Imagem da Palavra – Parte 2. **Canal Imagem da Palavra**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GerH_98pteE&t=0s>. Acesso em 15 de novembro de 2012.

_____. Noll: em busca da obra em aberto. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane, 2019. **Ronaldo Bressane**. Disponível em: <https://ronaldobressane.com/2019/04/19/noll-em-busca-da-obra-em-aberto/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

_____. **Solidão Continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Sou um velho hippie. In: **Copo de Mar**. 2000. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

PELLEGRINI, Tânia. **A Imagem e a Letra**: prosa brasileira contemporânea. 1993. Campinas: Tese (Doutorado em Teoria Literária). UNICAMP/Campinas.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINTO, Álvaro Vieira. **Consciência e realidade nacional**. Rio de Janeiro: Iseb, 1960.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

REZENDE, Maria Valéria de. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Carta à rainha louca**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2019. Resenha de AGUIAR, Joselia. Em novo romance, Maria Valeria Rezende escuta outros tempos. *Suplemento Pernambuco*. Pernambuco, ed. 135, mai. de 2019.

_____. Resenha de Outros cantos, mais entrevista com a autora. **Canal Bondolê**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=So3_bwRWIA&feature=emb_title. Acesso em 02. de out. 2020.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SÃO PAULO (Município). Biblioteca de São Paulo. **Poe e Hitchcock estão entre referências da escritora Ana Paula Maia**. Disponível em: <https://bsp.org.br/2019/03/25/edgar-allan-poe-e-alfred-hitchcock-estao-entre-as-referencias-da-escritora-ana-paula-maia/>. Acesso em 10 de maio de 2021.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, UnB, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan./jun. 2012.

SÉRIES CONTELAÇÕES – CANES VENATICI. Museu aberto de astronomia. 2020. Disponível em: <https://museuabertodeastronomia.com.br/serie-constelacoes-canes-venatici/>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

SILVA, Armando Palheiro da. Informação e Comunicação: as duas faces de Jano. **Prisma**, Universidade do Porto, Cidade do Porto, n. 2, p. 3-39, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias ou A felicidade Imaginada**. Trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TALLY JR., Robert T. **Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World-System**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

VALENTE, Augusto. 1885: Nascia Ernst Bloch, filósofo da utopia e da esperança. **DW Brasil**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1885-nascia-ernst-bloch-fil%C3%B3sofo-da-utopia-e-da-esperan%C3%A7a/a-2718662>. Acesso em: 15 de maio de 2021.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAYERS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do Pós-Moderno: Sujeito e Ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres**. Trad. de Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. A situação é catastrófica, mas não é grave. Margem Esquerda. São Paulo,

Boitempo, n. 16, jun. 2011.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

BERETTA, Laysa. **Constelação Crux**. Aquarela sob papel, 2022. Acervo pessoal.

_____. **Constelação Canes Venatici**. Aquarela sob papel, 2022. Acervo pessoal.

_____. **Constelação Gemini**. Aquarela sob papel, 2022. Acervo pessoal.

FRANZIM, Mariana. **A imagem da utopia**. Aquarela e nanquim sob papel, 2022. Acervo pessoal.