

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PEDRO MANDAGARÁ RIBEIRO

1975: O DISPOSITIVO ENGAJAMENTO

***Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão,
e *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez**

Profa. Dr. Maria Eunice Moreira
Orientadora

Porto Alegre

2012

PEDRO MANDAGARÁ RIBEIRO

1975: O DISPOSITIVO ENGAJAMENTO

***Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão,
e *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Profa. Dr. Maria Eunice Moreira

Orientadora

Porto Alegre

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R484m Ribeiro, Pedro Mandagará
1975 : o dispositivo engajamento : *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez / Pedro Mandagará Ribeiro. – Porto Alegre, 2012.
166 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.
Orientador: Profa. Dr. Maria Eunice Moreira.

1. Literatura – História. 2. Romances – História e Crítica.
3. Dispositivo. 4. Engajamento. I. Moreira, Maria Eunice.
II. Título.

CDD 801.95

Bibliotecária Responsável: Dênira Remedi – CRB 10/1779

PEDRO MANDAGARÁ RIBEIRO

**1975: O DISPOSITIVO ENGAJAMENTO
ZERO, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO,
E EL OTOÑO DEL PATRIARCA, DE GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ**

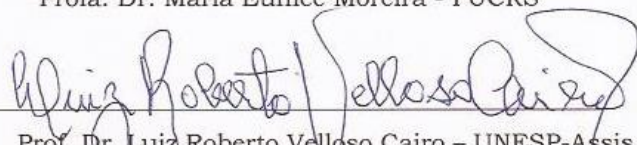
Tese apresentada como requisito
para obtenção do grau de
Doutor, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da
Faculdade de Letras da
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 27 de março de 2012


BANCA EXAMINADORA:




Profa. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS



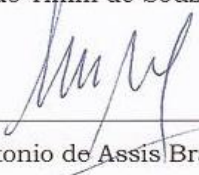
Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo - UNESP-Assis



Profa. Dr. Gilda Neves da Silva Bittencourt - UFRGS



Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza - PUCRS



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil - PUCRS

E agora, José?

Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

Às instituições que me auxiliaram: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde cursei o doutorado; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde pude fazer alguns dos créditos por meio de convênio; Stanford University, onde passei quatro meses, em 2010, pesquisando para a tese; CNPq, que me honrou com a bolsa de doutorado; e CAPES, que financiou minha estada em Stanford por meio de bolsa-sanduíche. À minha orientadora, Maria Eunice Moreira, pela paciência, cuidado e amizade. Ao co-orientador da minha bolsa-sanduíche, Hans Ulrich Gumbrecht, pela abertura intelectual. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS: Ana Maria Lisboa de Mello, Luiz Antonio de Assis Brasil, Maria Luíza Ritzel Remédios, Ricardo Araújo Barberena. Aos professores do PPG em Letras da UFRGS que ministraram cadeiras das quais participei: Gilda Neves Bittencourt e Michael Korfmann. Aos colegas do PPGL da PUCRS, tanto os que ainda cursam como os que já concluíram: Camila, Marcelo, Sabrina, Vinícius. Aos professores e alunos que conheci em Stanford, onde minha recepção não poderia ter sido melhor. Aos meus amigos, meu pai e minha mãe, minha irmã Bibi, à vó Eva (*in memoriam*), à vó Leda, meus tios e tias, primos e primas, Chico, Nina e Maria Aparecida e, por fim, à Vivi, que me ajudou, literalmente, a cada passo e cada letra do caminho.

RESUMO

Esta tese se inscreve dentro do projeto contemporâneo de escrever a história da literatura de um só ano, no caso o ano de 1975. Para tanto, toma-se o conceito de *dispositivo*, de Michel Foucault, e seus desenvolvimentos por Hans Ulrich Gumbrecht e Giorgio Agamben, e se descreve o dispositivo engajamento. O dispositivo é descrito de maneira genealógica, a partir de leituras de Jean-Paul Sartre e Theodor Adorno. É mostrado que o conceito de engajamento apresenta três acepções, descritas como três níveis. A seguir se analisam os romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, ambos publicados em 1975, no que se refere aos seus narradores e protagonistas, e se comparam os resultados da análise aos níveis do engajamento descritos anteriormente. Conclui-se que há a presença do dispositivo engajamento nas obras analisadas. Nas considerações finais, discute-se a inscrição histórica dos romances, tanto na história geral da América Latina quanto em relação à história literária e cultural.

Palavras-chave: Dispositivo, Engajamento, História da Literatura

ABSTRACT

This dissertation is part of a contemporary trend of writing the literary history of a single year – in this case, 1975. To do that, I take Michel Foucault's concept of *apparatus*, and its development by Hans Ulrich Gumbrecht and Giorgio Agamben, and describe the apparatus of *engagement*. The apparatus is described genealogically, through readings of Jean-Paul Sartre and Theodor Adorno. I show that the concept of engagement has three different meanings, which I describe as three levels. The novels *Zero*, by Ignácio de Loyola Brandão, and *El otoño del patriarca*, by Gabriel García Márquez, both published in 1975, are analyzed in what pertains to their narrators and protagonists, and the results are compared to the described levels of engagement. The conclusion shows that there is a presence of the apparatus of engagement in these novels. In the concluding remarks, the historical inscription of the novels is discussed, both relating to Latin American general history and to cultural and literary history.

Keywords: Apparatus, Engagement, Literary History

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1.1 O ano como período literário	12
1.2 Os <i>corpora</i> e a estrutura da tese	16
2 O CONCEITO DE DISPOSITIVO	23
2.1 A versão fraca do dispositivo	27
2.1.1 Um percurso teórico: da materialidade da comunicação à produção da presença	27
2.1.2 Dispositivos na produção da presença de <i>Em 1926</i>	37
2.2 Uma entrevista de Michel Foucault	41
2.3 A versão forte do dispositivo	44
2.4 Dispositivo e literatura	50
3 O DISPOSITIVO ENGAJAMENTO	52
3.1 Sartre e Adorno, censurados	52
3.1.1 A censura: os <i>Cadernos de Opinião</i>	52
3.1.2 O ataque de Adorno a Sartre	54
3.1.3 Sartre por ele mesmo	61
3.2 Níveis do engajamento	65
3.2.1 "Engajamento"	66
3.2.2 Engajamento	75
3.2.3 Engajamento (compromisso)	79
3.3 O engajamento enquanto dispositivo	85
4 O ENGAJAMENTO NOS ROMANCES	87
4.1 Em mil pedaços: Zero	87

4.1.1 <i>Zero</i> : a explosão da bomba	87
4.1.2 O narrador esquartejado	98
4.1.3 O percurso de José	103
4.1.4 O engajamento de José	109
4.2 <i>Vox populi: El otoño del patriarca</i>	111
4.2.1 Um novo <i>Cien años de soledad</i> ?	111
4.2.2 O narrador plural	117
4.2.3 <i>Nos+otros</i>	123
4.2.4 O patriarca sem nome	126
4.3 <i>Zero e El otoño del patriarca</i>	130
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	145
ANEXO 1 - Textos recolhidos em <i>O Pasquim</i>	160
ANEXO 2 - Texto recolhido no jornal <i>Movimento</i>	162

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese utiliza o ano como período literário, propondo-se como (um fragmento de uma possível) história da literatura do ano de 1975. A escolha do tema confunde-se com minha própria história na pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, da qual sou aluno desde 2006. Sob inspiração de minha orientadora, Maria Eunice Moreira, a história da literatura foi, de imediato, a área em que resolvi me concentrar no curso de mestrado. Naquele momento, como egresso do Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, meus contatos com a literatura, embora contínuos, não eram mediados pelo que chamamos de teoria da literatura. Desta, conhecia (apenas superficialmente) autores como Roland Barthes, Umberto Eco e outros em voga na época do estruturalismo. Além disso, tinha uma boa leitura das poéticas clássicas, em especial Aristóteles, tema de meu trabalho de conclusão de curso de graduação.

O choque foi grande entre minhas preconcepções sobre a teoria da literatura e a realidade da área, que incluía a leitura de autores, mesmo filósofos, que passaram completamente ao largo de minha formação anterior. Num curso com a professora Heidrun Krieger Olinto¹, da PUC do Rio de Janeiro, foram apresentados novos modelos para a história da literatura, incluindo uma discussão sobre o livro *Em 1926*, de Hans Ulrich Gumbrecht. Imediatamente fascinado por sua prosa, diferente de tudo que entendia então por texto acadêmico, propus-me fazer algo na mesma direção. O resultado foi minha dissertação de mestrado, intitulada *Em 1975: três romances brasileiros*, apresentada na PUCRS em janeiro de 2008.

¹ O curso se chamou *Historiografia (literária): questões teóricas e práticas experimentais*, e foi ministrado na PUCRS em agosto de 2006.

A leitura de *Em 1926* abriu um horizonte teórico novo que eu não conhecia, horizonte geralmente chamado de “pós-estruturalismo”. Com o tempo, a abertura desse horizonte teórico acabou se voltando contra a obra que o havia indicado. *Em 1926* toma como conceitos ordenadores o *dispositivo*, conceito retirado de Michel Foucault, e o *código*, retirado do sociólogo alemão Niklas Luhmann. Investigando cada vez mais a fundo os pressupostos teóricos do que então chamava de “teoria histórica” de Gumbrecht, aproximei-me mais e mais da obra de Michel Foucault, em especial de seus aspectos políticos, que Gumbrecht deixa de lado. Da mesma forma, afastei-me da teoria de Luhmann.

A consideração dos aspectos políticos da obra de Michel Foucault me levou a uma temática que eu tratara de maneira breve em minha dissertação de mestrado. Nesta, considerei o engajamento como parte de um código cultural que o opunha ao desengajamento, entendendo dentro deste segundo o fenômeno do “desbunde”, como se dizia nos anos 1970. Embora a definição de qualquer conceito envolva sua zona de exclusão - isto é, que cada conceito deve ser localizado em relação não só aos conceitos próximos como aos contrários e contraditórios - considero que a abordagem do código cultural não fez justiça ao fenômeno do engajamento, como vivenciado nos anos 1960 e 1970 e, em especial, no ano em que foco minha pesquisa, 1975. Trabalhar o engajamento como dispositivo, a partir de uma leitura do conceito informada especialmente por Giorgio Agamben (2009), traz à tona nuances e riquezas da prática cultural e literária que ficaram à margem em abordagens anteriores.

Nesse processo de desenvolvimento de uma proposta teórica e crescimento intelectual, foi importante o período de estudos de quatro meses, em 2010, de que

dispus na Stanford University, nos Estados Unidos. Hans Ulrich Gumbrecht, que foi meu orientador então, incentivou-me a quebrar as amarras dos discursos teóricos, libertando-me de paradigmas rígidos. Como um horrorizado aluno de Filosofia descreveu um dos seminários de Gumbrecht, neles os participantes “atacam o texto como cães selvagens”. Espero que não tenha submetido os textos a nenhuma selvageria, nesta tese, mas também espero ter conseguido retirar a teoria de seu altar: profaná-la, como diria Giorgio Agamben (2008).

Para explicar como pretendo trabalhar na tese, passo agora a uma breve introdução ao problema do ano como período literário, destacando as propostas de Michael North (1999) e Hans Ulrich Gumbrecht (1999). A seguir, exponho a proposta desta tese, delineando seu *corpus*, sua hipótese e sua estrutura.

1.1 O ano como período literário

Problemas de periodização sempre foram uma preocupação do campo da história da literatura. Há uma constante oscilação na disciplina entre critérios cronológicos (a literatura de cada século), políticos (reinados, revoluções, independências) e estilísticos (Arcadismo, Romantismo). Em algumas propostas para a história da literatura, utilizaram-se critérios mistos, como se pode ver no “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa”, de Almeida Garrett, que reúne uma certa isonomia cronológica (durações em séculos e metades de séculos) com

um critério de julgamento estético (quedas e renascimentos do gosto).²

A classificação mais corrente dos períodos utiliza-se de um critério que podemos chamar estilístico, nomeando-os como Barroco, Arcadismo, Romantismo, etc. Das histórias da literatura essa periodização passou para os manuais escolares, cristalizando-se e sendo ensinada ainda hoje.

Tomando como exemplo as descrições que são feitas do período contemporâneo, algumas enfatizam mais o estilístico (como o "neobarroco" de Severo Sarduy, 1979), outras o político (como o "pós-colonial" de, por exemplo, Homi Bhabha, 2011). Ressaltar algum traço, porém, não quer dizer abandonar os remanescentes, pois estas descrições tentam articular os níveis estilístico, político e cronológico. A mais discutida das descrições do nosso tempo, o "pós-moderno", é debatida quanto à cronologia (quando começou?), quanto ao aspecto político (seria uma manifestação cultural do capitalismo tardio?) e estilístico (sua prática escritural é mais bem descrita como paródia ou pastiche?).³

Duas características talvez incontornáveis dessas descrições de períodos são sua diacronicidade e seletividade. Períodos têm uma certa duração e selecionam um certo *corpus* dentro das obras, contextos e eventos presentes nesta duração, preferencialmente obras alinhadas aos critérios presentes nas descrições dos

² Na obra, publicada em 1826 como introdução à antologia *Parnaso lusitano*, Garrett divide a história da poesia portuguesa em seis épocas, com durações e justificativas heterogêneas: a primeira dura do final do século XIII ao princípio do XVI, enquanto as duas épocas seguintes, descritas como "idade de ouro da poesia" (Garrett, 1998: p. 34) e uma era de corrupção do gosto e declínio da língua (terceira época, p. 44), duram um século inteiro. A quarta e quinta épocas dividem entre si o período do fim do século XVII ao fim do XVIII, enquanto a sexta época abrange a contemporaneidade do século XIX. Garrett tenta uma certa isonomia na duração dos períodos, tomando o século, seja inteiro ou dividido, como marco. Ao mesmo tempo, ele associa os períodos com juízos estéticos (idade do ouro, corrupção e mesmo aniquilação do gosto, p. 48).

³ O mais influente panorama deste debate está em Fredric Jameson (2004). A posição de que a paródia é uma prática textual pós-moderna é defendida por Linda Hutcheon (1989). Algumas histórias da literatura brasileira em suas edições mais recentes trazem o pós-moderno como descrição de época para a contemporaneidade, como se pode ver em Coutinho (1999).

períodos. Assim, muitas obras não são selecionadas, gerando a grande “massa dos não-lidos” de que fala Franco Moretti (2000) e (de certa forma) reproduzindo a lógica do cânone (mesmo que não suas instâncias legitimadoras).

Formularam-se várias propostas alternativas à periodização, desde a microhistória (Philips, 2003) ao atual interesse por interfaces geográficas na história da literatura⁴. Uma das propostas mais originais que surgiram foi radicalizar o critério cronológico do período literário, tomando um determinado *ano* como período (North, 2001). Tomar o ano como período literário desfaz as características de diacronicidade e seletividade. Como um só ano é um tempo curto, a descrição do período dilui as oposições entre sincrônico e diacrônico (North, 2001: p. 408). Quanto à seletividade, não se analisam todas as obras publicadas ou escritas no ano em questão (embora potencialmente todas façam parte do ano), mas se cortam os laços naturalizados (políticos, estilísticos) encontrados nas periodizações tradicionais.

Michael North, no seu *Reading 1922: a return to the scene of the modern* (1999), defende como principal vantagem desse “método” justamente a possibilidade de laços inusuais. North trata do estabelecimento do modernismo durante o ano de 1922, fazendo conexões entre autores tão diversos quanto Wittgenstein e Proust. A própria facilidade de fazer estas conexões – temáticas, empíricas, estilísticas, etc. – mostra, porém, que deve haver algum limitador, algo que mantenha o foco dentro da miríade bruta de acontecimentos, textos, pessoas, locais e todos os seres do ano em questão. O critério, no caso de North, é temático: tudo que diz respeito ao

⁴ Um dos expoentes desta tendência é Franco Moretti. Ver, dele, além do artigo citado, seu *Atlas do romance europeu 1800-1900* (2003) e *A literatura vista de longe* (2008). No campo da literatura latino-americana, tem-se estudado muito a questão das regiões culturais como alternativa geográfica ao paradigma nacional. Dois exemplos são os estudos de Ana Pizarro (2008) e a *Literary Cultures of Latin America: a comparative history*, editada por Linda Hutcheon e Mario Valdés (2004).

estabelecimento do modernismo, mesmo que de forma inusual - o que exclui outros aspectos da vida em 1922, como a problemática colonial, ou a micropolítica das relações familiares.⁵

Já o livro de Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1999), postula uma multiplicidade de focos, organizados numa espécie de enciclopédia descritiva do ano de 1926. Não sendo um trabalho de história da literatura, mas trazendo novas propostas para o entendimento do que seja a própria história, o livro de Gumbrecht é mais radical, propondo ao leitor sentir como era viver nos mundos do ano de 1926. Também nesse livro aparece a dissolução da dicotomia sincronia/diacronia (levada ao extremo: o livro é escrito no tempo presente de 1926) e a ênfase sobre relações inusuais, que Gumbrecht agrupa sob os conceitos de *dispositivo e código*.

Os dois livros tomam posições divergentes, que podem ser vistas em suas tessituras verbais. O livro de North se compõe de exegeses de textos, aos quais faz aproximações de outros objetos do período histórico. Verbetes descritivos formam o livro de Gumbrecht, que, programaticamente, distancia-se da interpretação. Enquanto modelo textual, essa tese está no interstício entre os dois livros, oferecendo interpretações de romances e, ao mesmo tempo, aproveitando sugestões teóricas do trabalho de Gumbrecht. Creio que apenas a leitura detalhada de objetos específicos - neste caso, romances - pode dizer, afinal, o que é o engajamento, conforme vivido em 1975.

⁵ O livro de North se restringe ao estabelecimento do Modernismo na Europa e Estados Unidos - o que, infelizmente, exclui a nossa Semana de Arte Moderna.

1.2 Os *corpora* e a estrutura da tese

A rigor, há mais de um *corpus* nesta tese, correspondendo não só aos objetos analisados como ao próprio ano de 1975. Delineá-los claramente importa para entender a organização geral dos capítulos da tese.

Gumbrecht, no seu *Em 1926*, defende que não é necessária justificativa para o estudo de qualquer momento específico do passado. Na verdade, ele poderia também dizer que não há justificativa que não seja arbitrária para o estudo de algum ano do passado: ao defender que não é mais possível “aprender com a História”, Gumbrecht barra a efetividade de critérios de relevância histórica voltados à explicação de fenômenos ou a sua concatenação causal. Se o objetivo da História é – como ele diz – “falar com os mortos” (1999: p. 466), as justificativas passam a ser contingentes e relativas ao desejo do historiador: qual passado evocar é uma questão de com quais mortos se deseja falar.

Embora o argumento seja contundente e atrativo, coloco-me aqui numa posição mais próxima de Michael North, que justificou sua escolha do ano de 1922 para trabalhar por conta do surgimento do modernismo. A saber, creio ser necessária uma explicação para a escolha do ano de 1975. Essa explicação tem dois níveis. Um, pessoal, remete à contingência e à arbitrariedade defendida por Gumbrecht. O outro nível toma parte na constituição do problema que esta tese expõe.

No nível pessoal, cheguei ao ano de 1975 por uma análise quase estatística. A partir de diferentes textos históricos sobre a literatura brasileira, organizei uma listagem ano-a-ano dos romances publicados no período da ditadura militar (1964-

1985), parte de uma vaga e megalômana ideia de pesquisa que falaria historicamente do romance brasileiro tomando como início *A paixão segundo GH* (1964), de Clarice Lispector, como fim *Abacaxi* (1985), de Reinaldo Moraes, e algo que então definia como “romance experimental” como fio condutor. Quase desistindo da ideia, examinei a lista de romances e fui surpreendido pela quantidade de publicações no ano de 1975. Retomei alguns textos sobre a literatura da época, como o de Flora Süssekind⁶. Essa visada possibilitou relacionar o fato com o chamado *boom* literário de 1975, um momento de grande expansão no mercado editorial, em especial para autores novos. Pude inserir minha dissertação de mestrado sob a égide desse *boom*, colocando-o como justificativa (contingente) do que então escrevia.

Como meu interesse agora incluía passar para além das fronteiras nacionais, integrando diferentes espaços, não pude manter uma justificativa ligada ao mercado literário brasileiro. A partir de novas pesquisas, cheguei a uma nova concepção sobre o ano de 1975, que ajudou a redefinir meu objeto e meu problema de pesquisa.

No seu texto “Periodizing the 60's” (1984), parte de uma edição da revista *Social Text* sobre os anos 1960, Fredric Jameson redefine os anos 1960 como um período. Jameson ressalta as ambiguidades dos anos 1960, período nos quais diversos tipos de libertação (direitos civis, movimento estudantil, libertação sexual) tiveram como contraparte necessária perdas em outras áreas. Por exemplo, a constituição do estudante, no Maio de 1968, como “sujeito revolucionário”, só foi possível graças à perda da força do “sujeito revolucionário” anterior, o proletariado.

⁶ Trata-se de *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. (2004). Esta edição traz modificações em relação à primeira, de 1985.

De forma semelhante, a Revolução Verde, que aumentou enormemente a produtividade agrícola, foi responsável por expropriações massivas de terra no que então se chamava de Terceiro Mundo. Mais importante para meus propósitos, Jameson desloca temporalmente os anos 1960, fazendo com que a “longa década de 60” comece em 1957-1958 e termine em 1973-1974.

Assim, 1975 é o ano em que começa algo novo, um movimento de reação que terá seu ápice nos governos da primeira-ministra Margaret Thatcher (1979-1990),⁷ no Reino Unido, e do presidente Ronald Reagan (1981-1989), nos Estados Unidos. Tomando pelo aspecto econômico, é o começo de um novo período de monetarização da economia.⁸ O processo de ditaduras militares na América Latina é intensificado com o golpe na Argentina, em 1976. Estas são mensagens contraditórias, já que no Brasil a substituição de importações, que se oporia à monetarização, e a “abertura lenta e gradual”, num movimento oposto ao argentino e chileno, são a ordem do dia.

Nesse novo momento, não é mais tão claro o papel do engajamento político. Diversos modelos de engajamento restaram dos anos 1960, do movimento dos direitos civis à guerrilha urbana, mas eles perdem força após 1974. A derrota final da Guerrilha do Araguaia, ocorrida em dezembro daquele ano, é um momento exemplar desse processo.

Minha hipótese orienta-se pela possibilidade de identificar em determinadas obras literárias uma resposta a essa situação de transição. Obras engajadas publicadas em 1975 englobariam uma reflexão sobre a “longa década de 60” de que

⁷ Thatcher, aliás, foi eleita líder dos Tories (partido conservador) em 1975.

⁸ Conforme Giovanni Arrighi (1996), que descreve a dinâmica histórica do capitalismo como uma alternância entre períodos de produção e monetarização da economia.

fala Jameson, ao mesmo tempo que proporião novos modelos de engajamento para os tempos que estavam vindo.⁹

No recorte do *corpus* de análise tomei alguns critérios. Escolhido o ano de 1975 como recorte temporal, defini que todas as obras deveriam ser romances, pois o romance, por sua extensão, permite que se enriqueça a análise. Tomei como espaços geográficos o Brasil e a América Hispânica - o que José Martí (1983) chamou de "Nossa América".

Dentro desses espaços, selecionei romances que se posicionassem politicamente. O romance brasileiro escolhido foi *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. *Zero* é o terceiro livro do autor (segundo romance) e teve uma trajetória conturbada de edição. Rejeitado por diversas editoras brasileiras, foi publicado primeiramente em tradução, na Itália (em 1974). Após a repercussão da edição italiana uma pequena editora brasileira, a editora Brasília/Rio, publicou o livro no Brasil. *Zero* ganhou diversos prêmios e mereceu largo espaço na imprensa, ganhando uma segunda edição no ano seguinte. Quando do lançamento da segunda edição, *Zero* foi censurado e recolhido das livrarias, só sendo liberado em 1979 (quando foi relançado pela Codecri, editora de *O Pasquim*).

O romance hispano-americano selecionado foi *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. Em 1975, o escritor colombiano já era um nome estabelecido mundialmente, tendo publicado o clássico *Cien años de soledad* oito anos antes. Segundo Carlos Fuentes (2007), *El otoño del patriarca* surgiu de um projeto coletivo malogrado, no qual diversos escritores latino-americanos deveriam

⁹ Uma hipótese semelhante, direcionada especificamente à literatura dos Estados Unidos, é defendida em Olderman (1980). Segundo Olderman, o tom da literatura norte-americana daquele momento era "pós-apocalíptico" (p. 497).

publicar perfis de ditadores do subcontinente. O livro coletivo nunca saiu, mas García Márquez, Alejo Carpentier e Augusto Roa Bastos transformaram suas participações em publicações individuais.¹⁰ Em *El otoño del patriarca*, García Márquez narra a longa vida e a decadência de um ditador de um país fictício do Caribe, que funciona como síntese das vidas folclóricas de diversos ditadores latino-americanos.

Definidos o ano e os romances, restava saber como abordar a questão do engajamento - como delinear o dispositivo. O ponto de partida para a discussão do conceito é o número 2 dos *Cadernos de Opinião*, formado em grande parte por textos que ou discutem a questão do engajamento, ou são eles mesmos engajados. *Cadernos de Opinião 2* ainda tem a importância histórica de ter sido censurado e recolhido das livrarias. A partir da discussão sobre o engajamento contida num artigo de Theodor Adorno e numa entrevista de Jean-Paul Sartre que estão na revista, abre-se a possibilidade de uma genealogia do conceito de engajamento, buscando sua definição e suas nuances nas obras de Sartre que são referidas na discussão.

Referi até este momento uma multiplicidade de teóricos - Foucault, Gumbrecht, Agamben, e agora Adorno e Sartre. Para afastar a impressão de uma heterogeneidade excessiva de referências, explico agora em que *nível*, dentro da leitura que proponho, cada teórico tem seu lugar. A estrutura da tese reproduz a estrutura teórica que proponho, do mais geral (conceito de dispositivo) ao mais particular (leitura das obras). Passo a descrevê-la neste momento.

A discussão mais abrangente, que tem lugar no capítulo 2, diz respeito ao conceito de dispositivo e a sua definição, que é problemática por nunca ter sido

¹⁰ Alejo Carpentier com *El recurso del método* (1974), e Augusto Roa Bastos com *Yo el supremo* (1974).

explicitada por Michel Foucault com suficiente clareza. Duas leituras do conceito, de Hans Ulrich Gumbrecht (1999) e Giorgio Agamben (2009), são analisadas, tomando como ponto de comparação a entrevista de Michel Foucault onde ele chegou mais próximo de uma definição de dispositivo (1979). Por fim, teço alguns comentários sobre as possibilidades que o conceito abre para a pesquisa em literatura.

Definido o que é um dispositivo, passo ao dispositivo de que me ocupo, o engajamento. Começo o terceiro capítulo considerando o número 2 dos *Cadernos de Opinião*, que inclui discussões sobre o engajamento. Considero como pontos centrais dessa discussão - um ensaio de Theodor Adorno (1975) e uma entrevista de Jean-Paulo Sartre (1975), ambos publicados no número referido dos *Cadernos*. Situado o debate nos termos desses dois textos, dedico o restante do capítulo a uma genealogia do conceito de engajamento conforme trabalhado por Sartre, por considerar que aí se encontra o horizonte dentro do qual se pensava o engajamento em meados dos anos 1970. O resultado dessa releitura de Sartre é a definição de três níveis do engajamento.

A leitura dos romances ocupa o capítulo seguinte. A análise de *Zero* enfoca o tema da fragmentação do narrador, demonstrando, porém, que a personagem principal tem um percurso coerente. A leitura de *El otoño del patriarca* enfoca o peculiar narrador em primeira pessoa do plural do romance e seu protagonista. Ambas as leituras ainda incluem pequenas entradas teóricas relativas à análise narrativa (como Booth sobre o "autor implícito", ou Benjamin e Adorno sobre o narrador). Dentro da estrutura da tese estes teóricos ocupam um terceiro nível, subordinados à discussão sobre o engajamento (capítulo 3), que por sua vez se subordina à discussão sobre o dispositivo (capítulo 2).

Nas considerações finais, retoma-se o percurso do que foi apresentado para responder à hipótese que orientou a construção dessa tese: dado o dispositivo engajamento como descrito, com seus três diferentes níveis, todos eles estão presentes nos romances, e de que forma? Além disso, como os romances retomam engajamentos de momentos históricos anteriores a 1975 e prefiguram desenvolvimentos posteriores?

A tese ainda inclui uma seção de anexos, que traz alguns textos da recepção crítica de *Zero*, de difícil acesso por terem sido publicados na imprensa alternativa da época.

2 O CONCEITO DE DISPOSITIVO

A noção de *dispositivo* começou a ser usada por Michel Foucault em seu *Vigiar e punir*, publicado originalmente em 1975. Neste livro, Foucault não explicita seu sentido, mas apenas usa o termo na descrição de alguns dos mecanismos e relações de poder de que trata. A análise do *panóptico* de Bentham, talvez o trecho mais célebre de *Vigiar e punir*, ajuda num entendimento primeiro do que é apontado pela noção. Criado pelo filósofo Jeremy Bentham (1748-1832), o *panóptico* é uma prisão-modelo imaginária, na qual as celas estariam dispostas em círculo em torno de uma torre de vigia com uma fonte de luz direcionada a todas as celas. Assim, a luz projetada impediria que os presos vissem quem os vigiava, o que faria que os presos se "auto-vigiassem", internalizando a situação prisional.

Ao chamar o *panóptico* de *dispositivo*, Foucault ressalta o caráter relacional do poder dentro dessa prisão ideal: a vigilância não é só uma violência do poder (literalmente) central, mas uma projeção internalizada dos presos. As relações de poder têm uma analogia com a mecânica, com o jogo das forças físicas, e por isso o uso do termo tecnológico *dispositivo* se justifica.

No entanto, a acepção tecnológica não é a única do termo. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, dispositivo, além dos sentidos de "aparelho construído com determinado fim" e "peça ou mecanismo com uma função especial", pode também se relacionar a noções de prescrição, norma, planejamento e coordenação, ou mesmo, em dois sentidos técnicos que interessam aqui: decisão judicial e "formação de uma unidade de combate" (2001: p. 1057). Qualquer leitor de

Vigiar e punir facilmente reconhece como esses sentidos aparecem no texto do livro, nas análises que vão de regulamentos escolares à disciplina militar, de políticas públicas a decisões judiciais.

Foucault, portanto, pode estar jogando com os diferentes sentidos da palavra "dispositivo". Mesmo admitindo a polissemia, ainda restaria saber como passar da palavra ao conceito, isto é, como esses diferentes sentidos se articulam no pensamento de Foucault.

Algumas estranhezas vêm à tona no uso do termo. Por que, por exemplo, o lugar tão destacado do dispositivo *panóptico*, quando ele é uma entidade ficcional? Afinal, Bentham nunca conseguiu por em prática sua prisão-modelo, que existiu somente como projeto.

A estranheza se torna maior se passamos ao livro seguinte de Foucault, o primeiro volume da *História da sexualidade* (de 1976). Nele, a *sexualidade* em si é um dispositivo. O termo, que já se aplicava a entidades ficcionais, agora designa uma das facetas do comportamento humano.

Diversas interpretações e usos do conceito de dispositivo foram propostos. Gilles Deleuze, por exemplo, defendeu uma interpretação que funciona muito bem com *Vigiar e punir*, em especial com o *dispositivo panóptico*. Deleuze diz que o dispositivo se caracteriza pelo encontro de quatro "linhas": de força, de visibilidade, de subjetivação e de enunciação. A linha de "força" responde à problemática foucaultiana do poder, usando o termo da física - "força" - para enfatizar seu caráter relacional. A linha de "visibilidade", apesar de aparente no dispositivo panóptico, revela-se problemática: todos os dispositivos teriam a tendência a um controle sobre

o que é visto? A linha de subjetivação mostra que o dispositivo, de certa forma, *cria* os sujeitos nos quais atua. Este é um tema que terá especial destaque na leitura que Giorgio Agamben fará do conceito, e que analisarei ao final deste capítulo. Por fim, a linha de enunciação relaciona o dispositivo à produção de discursos e do *saber*, outro polo fundamental da reflexão foucaultiana. (Deleuze, 2012)

No entanto, parece que a leitura de Deleuze deixa o conceito *rígido demais*. Embora um intérprete engenhoso talvez encontrasse essas quatro linhas em todos os dispositivos que aparecem nas obras de Foucault, não parece evidente que tais linhas sejam o fundamento do uso do conceito. Mais grave ainda, para meus propósitos, é o risco de *usar* o conceito dessa maneira rígida, passando a dissecar dispositivos numa classificação quadripartite, que talvez ainda pudesse ser disposta em quadrados greimasianos.

Deve-se enfatizar, no entanto, que a leitura de Deleuze responde a preocupações evidentes no pensamento de Foucault, como a ênfase no poder como relação, ou a articulação entre discursos e saberes e o poder. O curto artigo de Deleuze não vai muito além da leitura do conceito, porém, sem que ele seja efetivamente usado em outros textos do filósofo.¹¹

Os dois autores de que trato neste capítulo, em contraste, dão ao conceito de dispositivo não só definição explícita como aplicação extensiva. O primeiro deles, Hans Ulrich Gumbrecht, usa o *dispositivo* como um dos eixos fundamentais de seu livro *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1999). Para compreender a proposta

¹¹ Deleuze e Guattari usam o termo *dispositivo* no seu *Anti-Édipo*, de 1972 (anterior a *Vigiar e punir*, portanto). Judith Revel (2005: p. 39) diz que possivelmente Foucault tenha tomado o termo de empréstimo aos dois autores, o que geraria uma situação bizarra - Deleuze interpretando um conceito que Foucault tomou de empréstimo a si. De qualquer forma, Deleuze não utiliza o conceito *foucaultiano* de dispositivo em suas obras.

deste livro e o uso particular que o autor faz do conceito, é necessário acompanhar seu percurso intelectual de uma maneira mais ampla, mostrando a que preocupações o uso do conceito de dispositivo responde em sua obra. Essa tarefa foi enriquecida pela convivência de quatro meses que tive com Gumbrecht na Stanford University, em 2010, por meio de bolsa-sanduíche da CAPES.¹²

O segundo autor de que trato, Giorgio Agamben, realiza uma exegese do conceito de dispositivo em um dos capítulos de seu livro *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009). Mais ainda, ele amplia o conceito, enfatizando seu caráter de subjetivação, e o utiliza em outro livro, *Profanações* (2007).

Para fins de comparação, qualifico a leitura de Gumbrecht como versão "fraca" do dispositivo e a de Agamben como versão "forte". Isso não implica que eu esteja avaliando a correção de suas leituras. Pelo contrário: ambas são possíveis a partir de Foucault e ambas extrapolam o contexto original de maneira bastante rica. O "fraco" e o "forte" fazem referência ao peso ontológico e político dado ao conceito: para Gumbrecht, influenciado pelo construtivismo, o dispositivo serve como uma forma de descrever a realidade, enquanto o peso ontológico estará no conceito mais abrangente de *presença*. Já em Agamben, o dispositivo tem um caráter ontológico muito mais forte, com consequências políticas importantes.

A ligação entre um autor e outro se faz pela entrevista de Foucault intitulada "Sobre a *História da sexualidade*", publicada em *Microfísica do poder* (1979). A entrevista representa o único documento onde Foucault "define" o conceito de dispositivo, de uma forma que não deixa de ser bastante vaga e aberta. Neste

¹² A atuação de Gumbrecht como orientador da bolsa e professor em duas disciplinas que assisti foi exemplar, incentivando o pensamento crítico do aluno - mesmo quando, como se poderá ver no que segue, o pensamento critica a ele.

capítulo, uso a entrevista para contrastar as duas leituras, fraca e forte, do conceito de dispositivo.

2.1 A versão fraca do dispositivo

2.1.1 Um percurso teórico: da materialidade da comunicação à produção da presença

Na dissertação de mestrado, *Em 1975: três romances brasileiros*, procurei “aplicar” a proposta historiográfica do livro *Em 1926*, de Hans Ulrich Gumbrecht, utilizando seus conceitos de *dispositivo* e *código*. A partir dos conceitos citados, consultei diversos documentos de época e obras historiográficas, estabelecendo um panorama de como se vivia no mundo daquele ano por meio de verbetes. As definições destes verbetes, por sua vez, auxiliaram na leitura dos romances *Catatau*, de Paulo Leminski, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão.

Naquele momento, uma compreensão ainda não muito refinada sobre a bibliografia teórica relevante e as implicações mais gerais do trabalho de Gumbrecht possibilitou que as noções teóricas fossem usadas para a construção de paradigmas interpretativos e o caráter *não-hermenêutico* da proposta do autor fosse deixado de lado.

A aplicação rarefeita da teoria teve como razão de fundo a radicalidade do projeto de Gumbrecht, que, percebo agora, impede sua utilização imediata para a história da literatura. A proposta de *Em 1926* é necessariamente transdisciplinar: os dispositivos e os códigos dos mundos cotidianos de 1926 tomam o lugar que seria das diferentes disciplinas, de estruturar a realidade em questão. *Literatura* se torna mais um discurso que faz parte desses mundos cotidianos, sendo as obras literárias atravessadas pelos dispositivos e códigos: elas são documentos que servem para a história dos dispositivos e dos códigos. Pode-se dizer que não há mais propriamente história, pois a própria disciplina historiográfica foi também dissolvida, tornando-se parte do processo de *produção da presença* dos mundos cotidianos de 1926.

Dispositivos, códigos, não-hermenêutico, produção da presença: citei, nos dois últimos parágrafos, diversos conceitos centrais para o pensamento de Gumbrecht. Começando agora a expor estes conceitos, descrevo os atritos que se geram ao pensar nesta proposta desde o ponto de vista da história da literatura e como algo dela pode ser utilizada dentro de um paradigma ainda hermenêutico e disciplinar.

Gumbrecht geralmente começa seus textos sobre a proposta não-hermenêutica com o que descreve como uma irritação com a profusão de interpretações que impregnam o mundo acadêmico contemporâneo.¹³ Seu alvo declarado é a versão do desconstrucionismo praticada nas universidades norte-americanas. Há, contudo, como oponente, uma noção filosófica mais ampla, de que só podemos ter acesso ao discurso e de que a prática interpretativa media esse discurso e nosso acesso à realidade. Um primeiro estranhamento aparece aí, pois

¹³ Ver o primeiro parágrafo do artigo "Gegen / Darstellung", de Gumbrecht (1997: p. 7).

também a prática interpretativa deve ser desconstruída e exibida em seus fundamentos logocêntricos, segundo Derrida.¹⁴ A leitura de Gumbrecht, portanto, dependeria de uma "desconstrução da desconstrução", ou seja, de uma leitura da desconstrução que a entendesse de forma diversa de seus propósitos explícitos.

O estranhamento se deve a uma divergência na noção de interpretação utilizada pelos desconstrucionistas e por Gumbrecht. A noção de interpretação geralmente criticada pela desconstrução envolve o descobrimento do sentido do texto, o qual de alguma forma estaria presente neste – eles se contrapõem à noção de uma interpretação “correta”. Gumbrecht, por sua vez, define como “interpretação” ou “hermenêutica” toda tentativa de “fazer sentido” de algum texto, pressupondo ou não uma interpretação correta. Até mesmo noções pós-estruturalistas que envolvem o “jogo livre dos significantes” seriam parte deste “campo hermenêutico”.

Em “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, conferência publicada no livro *Corpo e forma* (1998: p. 137-151), Gumbrecht mapeia o que seria possível fazer dentro de um campo não-hermenêutico. Para tanto, toma duas oposições da semiótica de Hjelmslev, as oposições entre *expressão* e *conteúdo* e entre *forma* e *substância*, que delimitam as combinatórias *forma do conteúdo*, *substância do conteúdo*, *forma da expressão* e *substância da expressão*. Cada uma dessas combinações corresponde a alguma prática acadêmica. A *forma do conteúdo* corresponde à análise de formas nas quais conteúdos se manifestam independente do que dizem: segundo Gumbrecht, é o que Foucault faz em *As*

¹⁴ Esta me parece ser a caracterização geral da *prática* interpretativa de Derrida. Uma de suas "sistematizações" mais influentes está no ensaio "A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas" (1995). Note-se, no entanto, que a desconstrução parece impedir a fixação de um método analítico particular, ou mesmo de uma noção fixa de interpretação. Jonathan Culler (1997) tenta sistematizar o que seria a "crítica desconstrutiva". Os resultados, que parecem muito longe da originalidade explosiva dos textos de Derrida, exemplificam o tipo de desconstrução "acadêmica" norte-americana que parece ser o alvo de Gumbrecht.

palavras e as coisas. A *substância do conteúdo*, pelo contrário, trata os conteúdos anteriormente a qualquer estruturação ou binarismo, correspondendo a diversas práticas associadas a leituras do imaginário, como a de Luiz Costa Lima na sua *Trilogia do controle* (2007). A *forma da expressão* estaria associada à consideração do significante enquanto materialidade, como na análise de Paul Zumthor do papel da voz na cultura medieval. Por último, a *substância da expressão* pergunta pela emergência de um sistema significativo a partir de uma materialidade não-estruturada. Os exemplos, nesse caso, são os estudos sobre a pré-história e o aparecimento dos sistemas de escrita. (1998: p. 144-147)¹⁵

Essas quatro opções, porém, ainda não são radicais o suficiente para uma prática realmente não-hermenêutica nas ciências humanas. Embora nelas estejam novos objetos, desacoplando tanto significantes quanto significados de suas estruturações convencionais, a prática de acesso a tais objetos ainda é hermenêutica, implicando uma leitura, uma *interpretação* do que seja o *corpus* da pesquisa em questão, interpretação que, então, é entregue ao mundo acadêmico na forma tradicional de um estudo ou artigo.

Radicalizar a prática não-hermenêutica envolve modificar os dois lados dessa equação – tanto a forma de apresentação da pesquisa quanto sua metodologia de encontro com o objeto. A mudança na forma de apresentação foi realizada por Gumbrecht no seu *Em 1926*. Nele, os mundos cotidianos do ano de 1926 são descritos no presente, a partir de verbetes que expõem dispositivos e códigos, que tomam títulos tão diversos quanto “Boxe” ou “Autenticidade versus artificialidade”. O tempo verbal no presente, combinado com as referências cruzadas entre os

¹⁵ Também comentado em “Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição”, de Gumbrecht (2004a: p. 24).

verbetes que permitem “viajar” dentro do livro, pretende fazer com que o leitor sinta como é viver no ano de 1926. Nas palavras do próprio autor:

o primeiro impulso, o desejo básico de fazer história, evocar o passado, não é tanto o de tirar consequências do passado, mas tornar presente de novo, re-presentificar o passado, quase produzir a ilusão de uma nova presença do passado. (...) Esta foi também a minha intenção quando escrevi o meu livro sobre o ano de 1926. (2004a: p. 25)

No entanto, essa radicalização da forma de apresentação não é ainda uma radicalidade metodológica. Gumbrecht conta que, para escrever *Em 1926*, cercou-se de objetos do ano em questão, ouvindo apenas música daquele ano, vendo seus filmes, lendo os livros. A partir de algum momento, segundo ele, ocorreu uma saturação: tudo a mais que era visto, ouvido ou lido era repetição. A partir destas recorrências no material bruto foram decididos e configurados os dispositivos e os códigos do ano de 1926.

O problema é que a identificação dessas recorrências tem um caráter necessariamente hermenêutico. É plausível que se identifique em documentos, sem os interpretar ou ir além de uma leitura de superfície, a reiteração de algo como “boxe” - mas a recorrência de uma complexa oposição entre autenticidade e artificialidade envolve um trabalho interpretativo, minimamente para descobrir que conceitos de "autêntico" e "artificial" estão em jogo no conjunto de textos.

A radicalização do método vem no livro *Production of presence*, de 2004.¹⁶

¹⁶ Traduzido para o português como *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, em 2010.

Nele, Gumbrecht reconfigura sua oposição inicial entre hermenêutico e não-hermenêutico como uma oposição entre o hermenêutico e a dimensão da *presença*. A presença, para ele, é a presença especificamente física, o estar presente enquanto um objeto no espaço. A presença, portanto, depende de uma acessibilidade corporal: não se pode estar presente pela televisão, por exemplo. Para o sujeito, a presença se desvela num outro registro que o hermenêutico, um registro no qual o próprio corpo é afetado. Não que existam experiências puras de presença: o universo do sentido sempre se interpõe e o que realmente ocorre é uma oscilação, um momento fugaz de desvelamento.

O uso do termo “desvelamento” mostra a filiação filosófica desse conceito de presença. De uma desconfiança em relação a Heidegger, expressa na conferência supracitada de *Corpo e forma*, Gumbrecht passa a uma interpretação ousada e singular do filósofo. Heidegger é considerado um dos pais da tradição hermenêutica, que viria a se tornar escola com Gadamer. Gumbrecht, paradoxalmente, usa Heidegger para a fundamentação de um campo que se opõe à hermenêutica.

A diferença na interpretação de Heidegger está justamente na leitura de termos como o “desvelamento”. Gumbrecht toma textos do “segundo Heidegger”,¹⁷ como *A origem da obra de arte* (2000), para ler o “desvelamento do Ser” como um processo que não passa pela mediação do sentido. A *presença*, termo que também corresponde a um conceito de Heidegger, é a dimensão ontológica na qual se dá este desvelamento.

Para que a dimensão da presença não seja apenas uma descrição genérica

¹⁷ O “primeiro Heidegger” iria até *Ser e tempo* (1927), enquanto o “segundo Heidegger” englobaria os textos posteriores. Ver a *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*, de Ernildo Stein (1966), que nomeia as diferentes fases como “Heidegger I” e Heidegger II” (p. 57). Segundo Stein, a distinção das fases remonta a Gadamer (p. 58).

de uma experiência de desvelamento não acessível intelectualmente, Gumbrecht estabelece uma dupla ontologia (ou, como ele diz, uma dupla semiótica). Na dimensão hermenêutica, os signos continuam a funcionar dentro do paradigma saussureano que os divide em significante e significado, com uma relação arbitrária entre os dois. Na dimensão da presença, Gumbrecht recorre ao que ele chama a “teoria aristotélica do signo”,¹⁸ que classicamente seria referida como a doutrina da substância. Para essa leitura de Aristóteles, a forma das substâncias é algo que está presente nelas – não há “arbitrariedade”. Assim, a dimensão da presença não é apenas uma indefinida experiência mística, mas a experiência de determinadas formas que não precisam ser atingidas através da dimensão hermenêutica por já estarem presentes na própria materialidade dos objetos.

Chegamos a uma concepção de acesso ao objeto que efetivamente não passa pela mediação interpretativa. No entanto, o que é possível fazer com isso?

Gumbrecht não quer negar a importância da dimensão hermenêutica e substituí-la pela presença. A hermenêutica continua a ser parte das humanidades, apenas não é mais seu fundamento único. Assim, Gumbrecht enfatiza efeitos de produção da presença, experiências como a sua de *Em 1926* e a mania contemporânea por exposições que recriem o ambiente de uma época, performances musicais com instrumentos restaurados, edições facsimilares, etc. Em todas, a presença é “produzida”, evocando algo de como era estar presente nesses passados diversos. No entanto, tais experiências pressupõem um trabalho prévio, que, conforme avalio, faz parte da dimensão hermenêutica.

A produção da presença e a compreensão pela presença estão dissociadas,

¹⁸ “a substituição do conceito saussuriano do signo (...) pelo conceito aristotélico do signo, que seria o conceito que junta substância e forma.” (Gumbrecht, 2004a: p. 24). Também em (2004b, p. 82).

encontrando-se apenas no momento em que alguém experiencia a presença produzida. Resta o único campo onde a presença se torna importante no nível metodológico, que é, paradoxalmente, o campo teórico.

Um exemplo do uso dos conceitos relacionados à presença no campo teórico é o livro *Elogio da beleza atlética* (2007), de Gumbrecht. Nele, o “elogio” não é feito ao se contar as proezas de desportistas ou ao descrever a beleza atlética: “elogiar” significa investigar teoricamente os modos como essa beleza se dá. Gumbrecht não traz ferramentas para uma análise de belezas atléticas específicas, e é duvidoso se os modos de apreciação que ele define seriam utilizáveis na “leitura” de um evento esportivo. A teoria, neste caso, se aproxima muito da filosofia, despreocupando-se da aplicabilidade ou da relação com quaisquer práticas acadêmicas disciplinarmente determinadas.¹⁹

Dentro do campo dos estudos literários, um desenvolvimento é a atenção recente de Gumbrecht para com a antiga disciplina da filologia.²⁰ O estabelecimento de textos de maneira filológica, dentro desse paradigma, deixa de ser um recurso à autoridade autoral para se tornar uma evocação da experiência passada daquele texto, uma forma de produzir a presença da materialidade passada dos significantes

¹⁹ Além das possibilidades que levanto no texto, Gumbrecht considera outras que, mesmo ligadas a uma historiografia mais convencional, aproveitam-se de conceitos desenvolvidos dentro da teoria da presença. Uma delas seria a análise cultural a partir da contraposição entre culturas de sentido e culturas de presença, estabelecida em *Production of presence* (2004b: p. 79-86). A contraposição “nos daria acesso a elementos não-metafísicos, aos elementos não-hermenêuticos na nossa cultura ocidental, em geral grandemente reprimidos, e naturalmente também nos permitiria um acesso melhor às culturas não-ocidentais.” (2004a: p. 26). O eurocentrismo desse modelo de análise (e da contraposição na qual se funda) é evidente. Outra ideia seria entender a cultura e tecnologia humanas como “continuação da evolução biológica humana” (2004b: p. 26.), o que estaria relacionado à presença pela ênfase no corpo material. Esta proposta é problemática, inclusive internamente à teoria de Gumbrecht, pois recorre a um paradigma evolucionista (uma “grande narrativa”). Deve ser enfatizado o sentido eminentemente conservador de empréstimos da teoria evolucionista para outras áreas, assim como o caráter geralmente apressado deles, com pouca consideração do caráter próprio da disciplina da Biologia. Ambos os pontos são enfatizados em “Darwin and after”, de Hilary e Stephen Rose (2010).

²⁰ No livro *The powers of philology* (2003).

do texto.²¹

Por fim, um desenvolvimento ainda mais recente se encontra na elaboração do conceito de *Stimmung* por Gumbrecht, tanto no livro *Stimmungen lesen* (2011)²² quanto em uma disciplina sobre o tema na Stanford University em 2010, de que participei. O conceito de *Stimmung* se apropria dos diferentes sentidos da palavra alemã - clima ou atmosfera, afinação ou tom, "estar certo" (na expressão *das stimmt*), ligando ao uso que o segundo Heidegger faz do conceito, em especial nas anotações inéditas publicadas no volume 74 das obras completas, em 2010. Na leitura de Gumbrecht das notas de Heidegger, a (*die*) *Stimmung* prenuncia o desvelamento do Ser (com S maiúsculo). A *Stimmung*, portanto - seja clima, afinação ou "estar certo" - faz parte da dimensão da presença.

O conceito foi usado por Gumbrecht em seu livro, e pelo grupo de alunos na disciplina, para a leitura de artefatos culturais, inclusive literários. O objetivo era evocar a *Stimmung* específico de cada objeto, e a dificuldade, nem sempre superada, era que não havia maneira de criar um método para essa leitura. A leitura de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, que Gumbrecht faz no livro e que fiz, junto com outros três alunos, numa apresentação em aula, concentrou-se nos momentos finais do romance e, em especial, na última frase.²³ A leitura tentava descrever a *Stimmung*, o clima ou tom particular do romance, funcionando como evocação da experiência estética - *não* como ferramenta analítica. As leituras que Gumbrecht desenvolve a partir do conceito se aproximam do ensaio, de uma falta de

²¹ Importa ressaltar a consistência deste caminho teórico e sua inevitabilidade a partir do postulado da dimensão da presença. Revela-se a completa impossibilidade de fazer uma leitura de um objeto determinado a partir da dimensão da presença – pois a leitura em si pertence à dimensão hermenêutica. A dimensão da presença só pode ser acessada teoricamente (ou filosoficamente), ou através da experiência da presença em si, produzida ou não.

²² Uma versão inicial de um dos capítulos foi publicado em inglês com o título "Reading for the *Stimmung*? About the Ontology of Literature Today" (2008).

²³ "Consolava-os a saudade de si mesmos." (2008: p. 1334).

método deliberada - não por acaso, um dos textos lidos na disciplina foi o capítulo sobre o ensaio de *Alma e forma*, de Lukács (1974). Creio que essa prática de leitura, no bom sentido "impressionista", tem seu lugar no âmbito da crítica literária, e não na teoria ou história da literatura - que são os dois campos ao qual este trabalho pertence.²⁴

A incorporação da dimensão da presença traz um problema para a história da literatura. Por um lado, é uma excelente forma de apresentação: uma prática revigorada das antologias seria justificada pelo recurso à presença, justamente por tornar os textos presentes. Práticas de presentificar o contexto ou os mundos nos quais se inserem obras literárias também seriam possíveis. Nada disso, no entanto, diz algo sobre as obras – e creio que não pode ser usado para a leitura de qualquer obra, ao menos no contexto da teoria e história da literatura. Numa prática voltada para a presença, perdem-se os aspectos ligados à análise do conteúdo. Mesmo a leitura a partir do conceito de *Stimmung* apenas evoca a experiência estética, sentimentos, sensações ou afetos que fluem entre obra e leitor, sem permitir as generalizações necessárias à teoria e à história da literatura.

O que *pode* ser usado para a leitura teórica ou histórica são os conceitos estratégicos desenvolvidos no livro *Em 1926*, os dispositivos e os códigos.

²⁴ Uma crítica que se pode fazer ao novo conceito de *Stimmung* é que ele não deixaria de ser hermenêutico. Para o panorama que estou fazendo, não importa o real resultado das leituras a partir do *Stimmung*, que bem podem levar de volta à interpretação, mas suas bases num desenvolvimento teórico que aponta em direção ao polo da presença.

2.1.2 Dispositivos na produção da presença de *Em 1926*

No processo de produção da presença de viver no ano de 1926, Hans Ulrich Gumbrecht teve de tomar certas decisões metodológicas. Sua ênfase era no processo de simultaneidade, na sincronia dentro do ano de 1926. Assim, deveria desistir da narrativa como forma de apresentação histórica. Isso implica desistir da noção de acontecimento, pois um acontecimento só ganha sentido no momento em que se integra numa narrativa, instaurando seu “antes” e seu “depois”. O ano de 1926 não deveria ser pensado como o ano em que Heidegger escreveu *Ser e tempo*, ou Hitler publicou *Mein Kampf*, mas em função de algo que não necessitasse da estrutura narrativa.

Os conceitos de *dispositivo* e *código*, apropriados de, respectivamente, Michel Foucault e Niklas Luhmann, ajudaram o autor de *Em 1926* a falar da História, e mesmo mencionar acontecimentos, sem que estes tivessem peso narrativo ou aquela uma linearidade temporal e causa. Ambos os conceitos, *dispositivo* e *código* são apresentados de forma sumária no capítulo “Depois de aprender com a História”, de *Em 1926*. Nesta definição, dispositivos são “certos artefatos, papéis e atividades (por exemplo, Aviões, Engenheiros, Dança) que exigem que os corpos humanos entrem em relações espaciais e funcionais específicas com os mundos cotidianos que eles habitam” (1999: p. 483). Já os códigos se definem como oposições binárias que organizam zonas de convergência entre grupos de dispositivos, tomando assim a função “antiparadoxal” de diminuir a complexidade dessa coexistência e sobreposição de dispositivos. As oposições trazidas pelos códigos teriam um papel estruturante na cultura do momento histórico. A estranha

oposição entre Macho e Fêmea (p. 357-365), denominados dessa forma creio que para evitar de falar apenas de seres humanos, seria característica de uma cultura que polariza os gêneros - como a do ano de 1926. A oposição entre Presente e Passado (p. 367-374) caracterizaria tanto momentos que se vêem positivamente em relação ao passado, numa fascinação pelo novo, quanto momentos nostálgicos - e o que o código revela é a coexistência dessas duas atitudes. Nem sempre, no entanto, os códigos conseguem dissolver os paradoxos, o que gera uma "terceira opção": são os *códigos em colapso* ou *quebras de códigos* (os dois termos são usados indiferentemente) (p. 483-484). O colapso do código "Ação versus Impotência", por exemplo, está representado na fórmula "Ação = Impotência (Tragédia)" (p. 395). Os colapsos representam questões que estão "além do que pode ser expressado e conceitualmente controlado" (p. 484). Os colapsos presentes no livro são a Tragédia, a Vida, a Infinitude, a Morte, o Líder, a Eternidade e a Questão de Gênero, esta última representando um "colapso" entre "Macho" e "Fêmea" (p. 7). É curioso que, num livro que tenta evitar a narrativa histórica e, num plano mais geral, qualquer "grande narrativa", Gumbrecht chegue a um esquema tão próximo a algumas versões da dialética. Embora a ênfase no "colapso" ou na "quebra", que busca evitar que essa terceira opção seja uma espécie de "síntese", é fácil ver como algumas dessas tríades correspondem a elementos da história do pensamento dialético. Justificar o Líder como síntese entre Individualidade e Coletividade (p. 431-437) parece ter sido um dos grandes objetivos do pensamento estalinista, por exemplo. O papel a que Gumbrecht se dispõe, ao menos neste caso, é de inverter a polaridade: o culto à personalidade, positivo na síntese estalinista, toma um valor negativo no colapso de *Em 1926*.

O conceito que aqui nos interessa, no entanto, é o de *dispositivo*. Gumbrecht

retira o conceito de Foucault, que não o definiu propriamente, e parece utilizá-lo com propósitos muito diversos do “dispositivo da sexualidade” de que Foucault fala na *História da sexualidade*, ou do *panóptico* descrito em *Vigiar e punir*. Em Gumbrecht, mesmo expresso o intuito de falar do corpo como subjetivado pelos dispositivos, não aparecem com força as questões de poder/saber tão discutidas por Foucault.

Além disso, o que é importante para esta tese, Gumbrecht traz o conceito de dispositivo para um registro que se pode dizer "neutro". Em Foucault, o dispositivo tem um papel ambivalente, por um lado repressor, por outro criador. O dispositivo da sexualidade, ao regular prazeres, de alguma forma os cria. Também os dispositivos disciplinares descritos em *Vigiar e punir* estabelecem comportamentos, de uma forma que não pode ser dita sem mais nem menos como apenas negativa. Mesmo assim, os dispositivos de que fala Foucault reprimem, controlam e dirigem subjetividades. Os de *Em 1926* fazem com que corpos humanos "entrem em relação" com o mundo. Há uma mudança de tom importante, e que permite que se passe a considerar uma outra classe de "artefatos, papéis e atividades" muito mais diversos que as prisões, escolas e hospitais foucaultianos.

Tomemos um dos "papéis" apresentados como dispositivo no livro: "Americanos em Paris" (p. 17-27). Na descrição desse dispositivo, que inclui leituras de jornais da época e de romances lançados naquele ano, como *O sol também se levanta*, de Ernest Hemingway, Gumbrecht trata não só da "geração perdida" de escritores norte-americanos que vivem em Paris - e que inclui Hemingway - como também dos turistas comuns, atraídos tanto pela imagem do refinamento europeu como pela suposta liberdade sexual e pela efetiva facilidade em conseguir bebidas alcoólicas. Um mecanismo de desejos e repulsas se estabelece: "Sem querer admiti-

lo, os europeus sentem uma mistura de fascinação e ressentimento" (p. 25) pelos americanos, enquanto estes desejam ou o refinamento europeu, ou uma fuga do puritanismo de seu próprio país.

Num dos "artefatos" descritos como dispositivo, os elevadores servem como emblema da fantasia de um sistema fechado, o dos grandes arranha-céus ou hotéis, mas também como espaço de mobilidade espiritual ou social: descida aos infernos, que podem ser os subterrâneos proletários da *Metrópolis* de Fritz Lang, ou subida aos céus, que podem ser os terraços iluminados onde a aristocracia do filme vive (p. 121-125).

Os verbetes do livro *Em 1926*, portanto, enfatizam os desejos, muitas vezes paradoxais, associados aos dispositivos de que tratam. Como Gumbrecht abdica da estrutura narrativa ou linearidade temporal, não se pode estabelecer uma relação de causalidade. Não se sabe se os dispositivos ocasionam tais desejos, ou se são os desejos que criam a imagem dos dispositivos.

Este nexos causal será dado pela versão "forte" do conceito de dispositivo, defendida por Giorgio Agamben. Antes, porém, passo a uma leitura da entrevista de Foucault "Sobre a *História da sexualidade*" (1979), de forma a ver em que medida a versão "fraca" do conceito de dispositivo se aproxima e se distancia das escassas indicações que o filósofo francês nos proporciona sobre seu sentido.

2.2 Uma entrevista de Michel Foucault

Uma entrevista de Foucault, publicada no Brasil na coletânea *Microfísica do poder* com o título “Sobre a *História da sexualidade*”, e originalmente concedida em 1976, traz o que de mais próximo a uma definição do conceito de dispositivo há na sua obra:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (Foucault, 1979: p. 244)

Vemos como esta formulação da entrevista de Foucault é potencialmente compatível com os “artefatos, papéis e atividades” de Gumbrecht. De discursos sobre americanos em Paris, proferidos por americanos e europeus, à presença literal da arquitetura no dispositivo elevador, nada na seção dos dispositivos de *Em 1926* deixa de se enquadrar nesse primeiro momento da definição. Há mesmo o interesse pela “rede”, que se liga tanto aos sistemas fechados e abertos descritos no livro de Gumbrecht - como os sistemas delimitados pelos arranha-céus onde os elevadores são vasos comunicantes - quanto à escrita com referências cruzadas entre um verbete e outros relacionados.

Na continuação da entrevista, porém, a compatibilidade se torna mais difícil:

(...) entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante. (p. 244)

Tanto a noção do dispositivo como resposta a uma urgência histórica, como sua função estratégica, são dificilmente compatíveis com a história de simultaneidades proposta por Gumbrecht, que não tem lugar para acontecimentos ou sujeitos atuantes. A "urgência" é uma espécie de acontecimento, algo que faz surgir uma necessidade específica respondida pelo dispositivo. Fica difícil, também, pensar em "estratégia" sem qualquer sujeito atuante: pode ser que não haja uma única pessoa por trás de cada dispositivo, à moda das teorias da conspiração, mas com certeza há uma confluência de ações realizadas por sujeitos. A incompatibilidade se torna ainda mais clara no trecho seguinte:

Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que ao mesmo tempo o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando certos tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (p. 246)

O papel de sujeitos atuantes se enfatiza ainda mais nesse trecho, que pressupõe uma "intervenção racional" nas relações de força. As relações não "estão

aí" simplesmente, mas se criam (ou são criadas, mesmo que não por um só agente) com interesses em vista. O jogo de poder delimita polos que têm seus próprios interesses, e o dispositivo delimita a estratégia de um desses polos para controlar as relações de força - controlando, portanto, os saberes.

A mudança no sentido de dispositivo de Foucault a Gumbrecht pode ser pensada por meio da visão divergente que eles têm da relação entre conhecimento e política (ou, nos termos foucaultianos, entre poder e saber). Para Foucault, os dois campos são inerentes um ao outro, tanto que em seus textos abunda a formulação "poder/saber", que os conecta de maneira imediata. Coerente com isso, ele compreende sua prática intelectual como ação política. No terceiro volume de *Dits et écrits*, onde se encontra o original francês da entrevista sobre o dispositivo, podemos ver o grande número de textos circunstanciais e entrevistas em que Foucault, na mesma época, discute as condições das cadeias e dos presos no sistema prisional francês. Assim, a reflexão realizada em *Vigiar e punir* tinha não só um interesse histórico como um interesse *estratégico* de levantar a discussão sobre as prisões.

Já Gumbrecht vê os campos da política e do conhecimento separados. Em vários textos (em partes de *Production of presence*, por exemplo) ele corrobora a ideia de Niklas Luhmann da universidade como o lugar do "pensamento de risco", onde seriam pensadas, num ambiente de liberdade acadêmica, opções para a sociedade. Essas opções seriam "testadas" intelectualmente num ambiente controlado, o subsistema da universidade, antes que viesse sua aplicação - muito mais arriscada - no sistema social como um todo. Tal visão da universidade implica uma separação entre instituição e esfera pública, além de uma visão do intelectual radicalmente contrária àquela praticada por Foucault. O intelectual - acadêmico -

deve trabalhar *intramuros*. Coerente com essa visão de separar o conhecimento da política, Gumbrecht indica, no texto “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, de *Corpo e forma* (1998), uma releitura de Foucault na qual o que importa é a gramática (a “forma do conteúdo”), mais que o significado mesmo – o que, creio, torna possível uma reescritura apolítica do conceito de dispositivo.²⁵

É a partir desta entrevista e dos trechos que citei que Giorgio Agamben vai partir para elaborar sua versão *forte* - e profundamente política - do dispositivo.

2.3 A versão forte do dispositivo

Num de seus livros mais recentes, o filósofo italiano Giorgio Agamben enfrenta a questão de definir o sentido do conceito de dispositivo em Foucault. A abrangência da leitura de Agamben pode se tornar mais clara se algumas das preocupações centrais de sua própria obra forem ressaltadas.

A obra de Giorgio Agamben reúne de forma original duas correntes que costumam ficar distantes: a filologia clássica e medieval, e a releitura da obra de Michel Foucault, em especial de conceitos de sua "segunda fase", como *biopolítica* e *dispositivo*. A partir desses dois elementos centrais, muitas outras leituras e referências vão aparecendo, como o *Bartleby* de Herman Melville, que aparece em diversos de seus textos, leituras de outros autores do século XIX, como Dostoiévski, e de fenômenos e acontecimentos contemporâneos, como a pornografia ou o

²⁵ Num movimento parecido, Gumbrecht também enfatiza uma leitura da obra de Walter Benjamin que retira a importância de seus elementos marxistas. Ver o livro que organizou, *Mapping Benjamin* (2003).

Massacre da Praça da Paz Celestial (*Tiananmen*). Agamben costuma ser agrupado a outros pensadores, como Antonio Negri, Alain Badiou e Slavoj Žižek, numa espécie de clube seleta da renovação do pensamento de esquerda mundial. Embora haja mais divergências que convergências entre estes autores, eles costumam colaborar, escrevendo e aparecendo em eventos juntos. Três deles (excluindo Negri) são professores na European Graduate School, com sede em Saas-Fee, na Suíça.

A contribuição mais famosa de Agamben à reflexão contemporânea é a formulação da teoria do *homo sacer*, no livro homônimo (2007), e que serve de exemplo de sua combinação de filologia clássica com reflexão foucaultiana. No livro, ele recupera a obscura figura romana do *homo sacer*, o homem paradoxalmente "sagrado" que não pode ser sacrificado, isto é, não pode ser executado na forma da lei, mas que pode ser morto impunemente por qualquer um. O *homo sacer* está fora do ordenamento jurídico de tal forma que não é passível de sofrer punição jurídica.

Agamben usa esta figura para a descrição de fenômenos como o Holocausto: primeiro, se fez necessário retirar todos os direitos, inclusive a cidadania, de judeus e ciganos, para então tratá-los completamente fora do âmbito legal, como *vida nua*. O conceito de vida nua, que traz à tona a intervenção dos Estados no corpo humano biológico - não só pelo assassinato ou genocídio, como também pelo controle populacional ou cadastro de dados biométricos -, conecta-se à preocupação foucaultiana com a *biopolítica* e com o controle das populações.

Uma das preocupações centrais da obra de Giorgio Agamben, portanto, é o controle exercido pelo Estado. Sua leitura do conceito de dispositivo também irá na direção da filosofia política.

Numa exegese da entrevista de Foucault "Sobre a *História da sexualidade*", Agamben destaca três pontos principais que ela levanta: (a) o dispositivo é uma rede que se estabelece entre elementos heterogêneos, rede esta que (b) tem "uma função estratégica concreta" inserida em relações de poder e que também (c) "resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber" (2009: p. 29). O ponto (c), crucial, representa a politização do conhecimento, inclusive do conhecimento científico e acadêmico, e da própria linguagem, que Agamben sugere ser também um dispositivo, talvez o primeiro da história humana.

Num movimento pendular típico de sua obra, o filósofo italiano investiga o que, filológica e genealogicamente, pode estar no fundo do conceito de dispositivo. Para tanto, toma o debate sobre a Trindade nos primórdios do Cristianismo. Para teólogos como Tertuliano, enquanto Deus era uno como ser, podia ser trino quanto à *oikonomia* (do grego *oikos*, casa), ou seja, quanto ao governo do mundo. Nessa "divisão de tarefas", a encarnação, a redenção e a salvação seriam a parte destinada ao governo do Filho (p. 36-37). O conceito de *oikonomia* estabelece uma cisão entre ontologia (o Ser do Pai) e governo (Filho), cisão que, segundo Agamben, permanecerá historicamente. No período medieval, *oikonomia* será traduzido para o latim *dispositio*, raiz da palavra "dispositivo".

Após desenvolver a noção de dispositivo através da análise de Foucault e da etimologia, Agamben afirma que chega um momento na interpretação na qual não se sabe mais quem é o autor, quem o intérprete. Assim, ele propõe:

Convido-os, portanto, a abandonar o contexto da filologia foucaultiana em que nos movemos até agora e a situar os

dispositivos num novo contexto.

Proponho-lhes nada menos que uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, os seres vivos (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que eles são incessantemente capturados. (...)

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. (2009: p. 40)

Na relação entre vivos e dispositivos, conforme Agamben, engendram-se os sujeitos como soma desses processos de subjetivação. Note-se que as preocupações de Agamben com o governo e com a vida nua retornam nesse trecho: são dispositivos que dispõem de corpos (seres vivos) e os controlam, engendrando sujeitos no processo. Também se pode ver a relação direta com o debate sobre a *oikonomia*: como na "divisão de tarefas" divina cristã, um lado é o Ser - seres vivos - outro o Governo - dispositivos. Como diz Agamben em outro trecho, "o termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem fundamento no ser" (p. 38).

A expansão do conceito de dispositivo realizada por Agamben é capaz de englobar tanto a visão brevemente apontada na entrevista de Foucault, de dispositivo como estratégia de poder/saber, como a de Gumbrecht, que enfatiza a relação espaço-funcional dos seus dispositivos com o corpo. A versão de Agamben mostra-se particularmente útil para esta tese por explicitar que dispositivos modelam, orientam, controlam, etc., não só gestos e condutas, como opiniões e discursos.

Assim, os dispositivos também atuam sobre a literatura, enquanto produção de discurso de seres vivos. Agamben cita a própria literatura (junto com a

escritura e a caneta) como exemplo de dispositivo (p. 41). Podemos pensar que ela também veicula a ação de outros dispositivos.

A divisão entre dispositivos e seres viventes, com os sujeitos no meio, pode fazer parecer que estes últimos são completamente determinados, meras marionetes acionadas pelos dispositivos. Não é esta a visão de Agamben. Em outro livro, *Profanações* (2007), o filósofo enfatiza as possibilidades do sujeito:

O sujeito (...) não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura (...) — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. (...) a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. (2007: p. 56-57)²⁶

A escritura - como a literatura, como a linguagem - é um dispositivo, criado por seres humanos e que, ao mesmo tempo, os assujeita. Neste trecho, Agamben levanta um problema que não havia sido completamente resolvido em sua conferência sobre o conceito de dispositivo, a saber, o problema da origem deste. Se os dispositivos "criam" sujeitos no seu choque com os seres viventes, quem criou os dispositivos? A resposta é uma certa interdependência, seres humanos assujeitados por dispositivos, que ao mesmo tempo os criam, sem cessar. Se houver alguma

²⁶ Neste texto, Agamben está em diálogo com a conferência de Foucault, "O que é um autor?" Como a argumentação relativa ao problema da autoria é muito complexa e não interessa diretamente a este momento de minha tese, cortei alguns trechos da passagem (o que está representado pelas reticências entre parênteses), procurando não descaracterizar o que é dito a respeito da relação entre dispositivo e sujeito.

origem, estará no primeiro dispositivo, a linguagem: o dispositivo instaura uma mediação numa relação entre ser vivo e ambiente que, até então, era imediata (2009: p. 43), mediação esta que tem o caráter do sacrifício (p. 45).

Para Agamben, os sujeitos podem abrir espaços nos dispositivos através da *profanação*, que seria a restituição ao uso comum dos dispositivos. O termo religioso é utilizado porque a restituição ao uso comum seria uma retirada do caráter "sacro" ou "sagrado" dos dispositivos. Profanar os dispositivos significa retirá-los da esfera do Governo. "A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido." (2009: p. 45)

Como, porém, efetuar a profanação dos dispositivos? Em *Profanações*, Agamben se refere a duas maneiras. Uma é o uso "negligente" dos dispositivos, um uso que negligencie justamente a separação entre sagrado e profano, entre Governo e ser vivo, que o dispositivo estabelece. A profanação, neste caso, é uma forma de desrespeito às normas implícitas no dispositivo.

Outra forma é o *jogo*. A referência aqui não é a qualquer jogo: é evidente que, dos videogames ao Big Brother, estamos numa sociedade que coopta a forma do jogo como dispositivo. O *jogo* de que aqui se fala suspende o uso ordinário (sagrado) dos dispositivos: ao brincarem, as crianças deslocam os dispositivos que mimetizam de suas esferas próprias, sejam elas militares, econômicas ou religiosas (2007: p. 59-60).

Na sua ampliação do conceito de dispositivo, Giorgio Agamben repolitiza -o, mas com um custo. Se os dispositivos pertencem todos à esfera do Governo - do controle, da persuasão, do assujeitamento - podemos chegar a um modelo

paranóico de sociedade, onde dispositivos controlam os sujeitos por eles engendrados, os quais, desesperadamente, tentam profanar dispositivos. Apesar da linguagem por vezes apocalíptica de Agamben, creio que o sentido profundo de seu pensamento não é esse. Suas preocupações com a biopolítica, o *homo sacer* e a vida nua levam à impressão de um valor excessivamente negativo do dispositivo. Creio que esta impressão é falsa, e que há uma ambivalência e uma oscilação valorativa nos dispositivos, que apontam para o uso comum e livre, quando os sujeitos que os engendram tendem a sua profanação, ou para o controle dos sujeitos, quando os antigos *jogos* e usos livres tornam-se estratificados e rígidos.

2.4 Dispositivo e literatura

Como disse Agamben, há um limite para a interpretação, além do qual não se sabe mais se os conceitos são do texto ou do intérprete. Nesse espírito, finalizo o capítulo com uma breve sistematização que aponta para uma reconceitualização do dispositivo.

Adotando a ontologia partida de Agamben - seres vivos, dispositivos e sujeitos - podemos considerar algumas outras características do conceito de dispositivo. Se sob este nome se descrevem tanto a linguagem quanto a literatura - isto é, tanto o gênero quanto a espécie - podemos pensar numa estratificação de dispositivos, os "menores" sob os "maiores".

Além disso, podemos pensar numa ação recíproca dos dispositivos. Se

dispositivos como o computador e o celular geram novas formas de escrita - o "internetês" - isso quer dizer que esses dispositivos estão *agindo* sobre o dispositivo da linguagem, modificando-o. Há *conflito* no mundo dos dispositivos, portanto, não um controle central e organizado como os momentos mais apocalípticos dos textos de Agamben poderiam implicar.

Dispositivos engendram sujeitos e são modificados por estes, ao mesmo tempo que agem através de sujeitos modificando outros dispositivos. O dispositivo literatura, através do sujeito-autor, é incessantemente modificado por outros dispositivos, ao mesmo tempo que engendra o sujeito - afinal, só se torna autor quem escreveu uma obra.

Uma das tarefas da História da Literatura pode ser a descrição dos dispositivos que atravessam o dispositivo literatura. Categorias tradicionais, como gêneros literários ou períodos, podem ser repensadas como dispositivos. No jogo entre controle e uso livre, quando os sujeitos reforçaram a ação de tais categorias, e quando as profanaram? E quando a profanação se enrijeceu, gerando novos controles? Podemos pensar no exemplo das vanguardas, que tendem a passar da radicalidade experimental ao dogma em muito pouco tempo.

3 O DISPOSITIVO ENGAJAMENTO

Neste capítulo, desenvolvo o dispositivo engajamento a partir da leitura de um ensaio de Theodor Adorno e uma entrevista de Jean-Paul Sartre, ambas publicadas em *Cadernos de Opinião 2* (1975). A leitura de Adorno e Sartre introduz uma genealogia do conceito de engajamento, conforme seus diferentes usos na obra de Sartre.

3.1 Sartre e Adorno, censurados

3.1.1 A censura: Os *Cadernos de Opinião*

O ano de 1975 foi marcado por um simultâneo relaxamento e aperto da censura aos meios de comunicação no Brasil. Se órgãos como o *Estado de São Paulo* viram o fim da censura prévia, outros, mais explícitos na sua oposição ao regime, continuaram sob sua égide. Foi o caso de jornais da imprensa alternativa, como *Movimento*, *O Pasquim* e *Opinião*.

Na imprensa diária ou semanal, havia um complexo sistema de censura, com o envio de materiais a Brasília para serem vetados. Para livros, no entanto, não havia censura prévia. Foi essa a estratégia dos editores do semanário *Opinião* ao editarem sua coleção de *Cadernos*: embora publicados em papel-jornal, num

tamanho aproximado ao A4 e com colunas triplas, os *Cadernos de Opinião* não tinham periodicidade e não podiam ser considerados uma revista, o que não quer dizer que não houvesse limites – um deles, ao que parece, ultrapassado pelo segundo número dos *Cadernos*, do segundo semestre de 1975. Nele, aparece a conferência de D. Hélder Câmara, intitulada “O que diria S. Tomás de Aquino diante de Karl Marx?” (p. 38-42). A conferência trata das possíveis aproximações teóricas entre cristianismo e marxismo, e da necessidade de um diálogo com as potências comunistas. Uma frase explosiva aparece em destaque no centro da página 42: “Nós, cristãos, temos que reconhecer que somos os precursores do absurdo que perdura em pleno século XX: o emprego de torturas.” (Câmara, 1975: p. 42) A comparação dos governos militares latino-americanos com a Inquisição, feita de maneira rápida em poucas linhas de texto, é destacada graficamente como citação exemplar do texto.

A publicação de texto de D. Hélder contrariou diretriz expressa da Censura Federal, que proibia até mesmo a menção do nome do sacerdote na imprensa brasileira. O resultado foi, em agosto de 1975, o recolhimento do segundo número dos *Cadernos* das bancas e livrarias do país.²⁷

Embora a conferência de D. Hélder fosse o estopim para a censura, havia

²⁷ O choque do recolhimento dos *Cadernos* foi tão grande que o editor, Fernando Gasparian, mudou o nome da publicação para *Ensaio de Opinião*. Para marcar a continuidade com a publicação anterior, estes foram numerados 2+1, seguindo esta estranha numeração até o 2+9. Na edição seguinte voltou o título *Cadernos de Opinião* e a numeração tradicional. Neste número, o 12, consta um dossiê com documentos sobre a censura ao *Cadernos 2*, incluindo memorandos e um telegrama do Ministério da Justiça e da Polícia Federal. O dossiê é introduzido por um editorial de Fernando Gasparian, editor dos *Cadernos/Ensaio*. Foi esta fonte que utilizei em meu texto (Gasparian, 1979). Uma outra fonte importante para a compreensão do caso foi o livro de José Antonio Pinheiro Machado, *Opinião x censura* (1978), que inclui documentos importantes em anexo - como a reprodução da conferência de D. Hélder (p. 150-161) e de uma "Circular aos assinantes" que o editor de Opinião, Fernando Gasparian, anexou à edição de 14 de março de 1975 do semanário (p. 131-137). Nesta, o funcionamento da censura no dia-a-dia do jornal é descrito em detalhe. Faço uma leitura da censura como dispositivo, tratando também do caso dos *Cadernos de Opinião*, em minha dissertação de mestrado (Ribeiro, 2008: p. 18-24).

outros motivos. O primeiro artigo, de Fernando Henrique Cardoso, analisa duramente a situação autoritária do país (“O autoritarismo e a democratização necessária”, p. 3-8). Os textos mais propriamente políticos são este e a transcrição do debate com o mesmo Fernando Henrique e Celso Furtado sobre “A crise econômica mundial e o modelo político brasileiro”, ao final do volume (p. 91-110). As outras contribuições, embora parte do âmbito cultural e científico, evidenciam a politização também dessas esferas. É o caso da primeira publicação em português do ensaio de Ángel Rama, “A transculturação na narrativa latino-americana”, publicado em par com um ensaio de Marta Traba sob o título geral de “A cultura da resistência” (p. 62-82). É também o caso da publicação de uma entrevista de Gabriel García Márquez (p. 51-55) e de um trecho do romance, então inédito em português, *O outono do patriarca* (p. 56-61).

3.1.2 O ataque de Adorno a Sartre

O dispositivo engajamento aparece, sob fogo cerrado, no ensaio de Theodor Adorno, “Sartre e Brecht – engajamento na literatura”²⁸ (p. 28-37). O complexo texto de Adorno encena uma dialética entre “arte autônoma” e “arte engajada”. Critica primeiro Sartre por, supostamente, esquecer que a literatura não lida só com significados. Para Adorno, a simples ficcionalidade do texto já desloca o sentido de cada palavra: a palavra “foi”, se referindo a algo que *não foi*, já quer dizer algo diferente (1975: p. 29). Sartre estaria ignorando o poder real da forma literária:

²⁸ O título original é “*Engagement*” (grifo no original). A tradução dos *Cadernos* foi feita a partir da versão em inglês que apareceu na *New Left Review*. Uma versão direta do alemão, mantendo o título, foi publicada em *Notas de literatura* (1973).

Não é a menor das fraquezas do debate sobre engajamento o fato de que ele ignore o efeito produzido por obras cujas próprias leis formais não levam em consideração os efeitos coerentes. Enquanto ele for incapaz de compreender aquilo que o impacto do inimaginável pode comunicar, toda a disputa se assemelhou a uma luta com sombras. (p. 29)

O "inimaginável" de Adorno é uma literatura negativa, modelada em Kafka e Beckett, que teria o poder de evocar estes efeitos "incoerentes", capazes de despertar o absurdo do mundo contemporâneo. Para ele, há uma dimensão que o engajamento sartreano não conseguiria vislumbrar justamente por estar preso a modelos formais do passado. Adorno por vezes parece compreender o "engajamento" no sentido mais propagandístico, de compromisso político explicitado na obra literária.

Não é este, como veremos, o sentido do engajamento conforme Sartre tentou defini-lo em seu *Que é a literatura?*, de 1948. Embora Sartre pensasse em obras de uma narrativa mais realista ou tradicional, ele explicitamente recusa opções de um engajamento político banalizado. Como diz na primeira página de *Que é a literatura?*, apropriando-se do discurso de opositores imaginários, "'Se você quer se engajar', escreve um jovem imbecil, 'o que está esperando para se alistar no PC?'" . Ou em ainda outra voz de um oponente imaginário: "'Do que se trata? Literatura engajada? Ora, é o velho realismo socialista, a não ser que seja uma nova versão do populismo, mais agressiva.'" Sartre recusa de maneira ríspida as simplificações de seus (supostos) críticos: "Quanta asneira!" (1989: p. 7). Porém, se o engajamento não é se afiliar ao PC (com o qual Sartre tinha uma conturbada relação), nem seguir

as fórmulas do realismo socialista de Zhdanov,²⁹ o que seria?

Em outros momentos, Adorno demonstra um entendimento mais sutil da teoria sartreana, distinguindo entre "engajamento" e "tendenciosidade". A arte engajada "propriamente dita" não faria propaganda, mas trabalharia no nível das "atitudes fundamentais" (1975: p. 29). A tarefa do engajamento sartreano seria "despertar no agente a livre escolha que torna a autêntica existência plenamente possível, isto em oposição à neutralidade do espectador" (p. 29-30). Ou, como diz Sartre, seria função da obra engajada "apelar à liberdade" do leitor (1989: p. 39). A obra engajada não significaria o mesmo que obra panfletária ou propagandística, mas representaria algo que vai além de um compromisso político explícito.

Adorno ataca a possibilidade da "livre escolha" implícita no engajamento sartreano. O autor evoca o exemplo extremo de liberdade que Sartre dá em *Que é a literatura?* Para Sartre, numa passagem que soa intuitivamente absurda, "é a vítima que decide, em última instância, qual o momento" em que a tortura se torna insuportável (1989: p. 161). Mesmo sob a "condição" última e degradante da tortura ainda há uma liberdade, uma "livre escolha".³⁰

²⁹ Uma fonte para a compreensão do realismo socialista são os anais do Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, com a participação de Zhdanov, Bukharin e Gorki, disponíveis na íntegra em http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/index.htm

³⁰ No mesmo artigo, Adorno diz que a literatura engajada prefere temas-limite, como o genocídio. Em tais situações, "floresceria o humano", e a distinção entre carrascos e vítimas seria borrada (1975: p. 35) - o que seria condenável. Adorno recorre a Marcuse para mostrar o absurdo da proposição de Sartre, mas o exemplo que usou em outros momentos (o campo de concentração de Auschwitz) também pode servir. Muitos pensadores mostraram o grau de desumanização que se pode alcançar em certas situações extremas. Talvez a mais completa demonstração se encontre nas obras de Giorgio Agamben, *Homo sacer* (2007) e *O que resta de Auschwitz* (2008), pelo hábil cruzamento entre perspectivas históricas, jurídicas e filosóficas. Para Agamben, o que ele chama de "poder soberano" pressupõe a figura do *homo sacer*, o homem sagrado que não pode mais ser executado judicialmente ou ritualmente, mas que pode ser morto impunemente por qualquer cidadão. O *homo sacer*, figura fora de qualquer cidadania e portadora de direito algum, encontra sua expressão extrema no *Muselmann* de Auschwitz, o sujeito que foi reduzido a uma vida somente biológica, ou nas palavras de Agamben, à vida nua. Falar de liberdade de escolha tendo em vista este paradigma se torna obsceno. Isso não quer dizer, por outro lado, que o pensamento de Sartre seja assim refutado:

Adorno afirma que Sartre não admitiria que "toda obra de arte, simplesmente pelo fato de ser iniciada, confronte o autor (...) com as exigências objetivas da composição". Para Adorno, as motivações do autor "são irrelevantes do ponto de vista da forma literária", e a obra deve ter o papel de "resistir ao ritmo do mundo" e isto "exclusivamente através da forma" (1975: p. 30). O autor busca demonstrar que essa posição não é simplesmente formalista, mas implica uma espécie de negatividade (exemplificada por Beckett) que é em si resistência.

Pode-se ver as divergências entre Adorno e Sartre, nesse momento, em dois níveis: na concepção de literatura e de mundo/sociedade. Para Adorno, e conforme o entendimento que ele e Horkheimer firmaram na *Dialética do esclarecimento* (1985), não há como fugir da sociedade administrada, do pesadelo da razão - e a resistência a esse *ritmo* da razão tecnicista só pode se dar por via negativa. Para Sartre, sempre há um espaço de escolhas e a vida social é permeada por lutas (há espaço para *projetos* individuais e coletivos).

Adorno critica a obra literária de Sartre, pretendendo mostrar que seu drama se torna, por força do engajamento, uma espécie de filosofia encenada: "Quando uma de suas mais famosas peças termina com a máxima 'O inferno são os outros', isto nos soa como uma citação de *O Ser e o Nada*." (1975: p. 30-31). Propõe como contraste uma leitura da obra de Brecht, qualificada como o *locus* de tensão entre um engajamento que o autor pretende imprimir à obra e suas exigências formais. Brecht, de todos os engajados, é o único que teria atingido um nível formal

por não haver liberdade sempre, não quer dizer que ela simplesmente não exista. Não pretendo trazer aqui nenhum argumento filosófico em favor da existência da liberdade, mas seria conveniente lembrar que raramente sistemas filosóficos ou conceituais resistem a esse tipo de argumentação pelo caso extremo. Sartre foi infeliz no exemplo (ou, talvez, infeliz na insistência do postulado da liberdade absoluta), mas isso não quer dizer que um leitor - que, supõe-se, não estará sob tortura - não tenha suficiente liberdade a ser apelada pelo texto. Além do mais, para o propósito de investigar a genealogia do dispositivo do engajamento, não interessa a verdade do sistema sartreano, mas como ele afeta criativamente o dispositivo.

suficiente, *apesar* de seu engajamento. A política de Brecht o teria levado a equívocos como a peça *A medida* (1930), que seria uma justificativa do estalinismo dos processos de Moscou, ou *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), que banalizaria o fascismo ao satirizar a tomada do poder por Hitler.³¹ Conforme diz Adorno, "Mesmo as melhores obras de Brecht estão contaminadas pela decepção de seu engajamento" (p. 33).

Da teoria de Sartre em *Que é a literatura?*, Adorno resgata o gesto da obra frente à realidade como fundamental e anterior ao engajamento: "Somente Sartre percebeu a conexão que existe entre a autonomia de uma obra e uma intenção que não lhe é conferida, mas consitui o seu próprio gesto fundador frente à realidade." Citando uma crítica de Sartre à teoria estética de Kant, que ignoraria o "apelo" da obra, que é finalidade em si, o filósofo alemão conclui que "a isto ter-se-ia apenas que acrescentar que não existe qualquer relação direta entre este apelo e o engajamento temático da obra." (p. 35).

Este apelo, para Adorno, seria formal e prévio a qualquer engajamento. Nem por isso estaria afastado do social. O afastamento da representação que autores como Beckett encenam seria mediado pelo social, por supor o social como pano de fundo.

Porém, precisaria o engajamento ser necessariamente "engajamento temático"? A insistência de Sartre no aspecto representativo da ficção pode ter levado Adorno ao adjetivo "temático", mas o apelo à liberdade do leitor evocado pelo primeiro não é acompanhado de nenhum tema específico e depende sempre da análise da situação presente (é o que Sartre faz no último capítulo de *Que é a*

³¹ Adorno compara a peça ao filme de Chaplin *O grande ditador* (1940), que seria outro exemplo de banalização do nazismo.

literatura?, "Situação do escritor em 1947"). Embora a questão não surja no texto sartreano, uma solução formal ou técnica não pode corresponder a esse apelo?

Nesta discussão, Adorno toca na questão dos diversos sentidos de engajamento. Uma possibilidade de leitura do conceito o entende como uma atitude subjacente a qualquer obra literária, ou, de outra forma, a qualquer projeto humano. Segundo Thana Maria de Souza, que trata deste outro sentido do conceito no caso das artes que chama de não-significantes (música e artes plásticas), "aqui o artista é 'engajado' não porque por meio de sua arte deseja se referir a algo e mudá-lo (...), mas porque, no modo de lidar com sua arte, ele revela seu ser-no-mundo." (2008: p. 26). A autora distingue as acepções pelo uso de aspas ("engajamento") para a que se refere ao ser-no-mundo.

Poder-se-ia então aplicar a noção de engajamento - ou "engajamento" - às obras de Kafka e Beckett, que Adorno toma como modelos. Para Benoît Denis, autor de *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre*,

o paradoxo que o comentador explora então com seriedade - e não sem razão, sem dúvida - seria que a recusa do engajamento é ainda uma forma de engajamento, possivelmente a mais autêntica... (2002: p. 10)

Porém, uma interpretação que estenda tanto o conceito pode fazer com que ele perca seu valor: "Visto deste ângulo, entretanto, o engajamento se dissolve: ele está em toda parte e em nenhum lugar, e torna-se próprio de toda literatura." (p. 10). Deve-se ter o cuidado, mesmo ao evocar os diversos sentidos do conceito, de

estabelecer com a clareza possível os seus limites. Uma evocação do "ser-no-mundo" do autor pode transformar o "engajamento" num desses conceitos que se aplicam a tudo ou pode fazer com que ele passe a se basear num juízo de valor (nesse caso, a revelação do "ser-no-mundo" seria sinônima da qualidade estética).

Para fugir dessa disjunção, e para salvar o "engajamento" na acepção entre aspas, se deve ter em conta a situação histórica na qual autor e obra estão postos: considerar as "condições históricas bem precisas", conforme Souza (2008: p. 27), necessárias a esse "engajamento". Aqui Adorno pode ser lido a contrapelo e ajudar na conceituação desta acepção. O caráter formal do apelo da obra de Kafka e Beckett, seu distanciamento do social, é mediado pelo próprio social (1975: p. 35) e é esta mediação pelo social específico das situações históricas de Kafka e Beckett que caracteriza o "engajamento" próprio da forma literária dos dois autores.

Adorno aponta o papel utópico da arte autônoma: "Como objetos notavelmente construídos e produzidos, as obras de arte, inclusive as literárias, sugerem uma prática da qual se abstêm: a criação de uma vida justa." (1975: p. 37) Para Adorno, é o caráter autônomo da arte, sua recusa ao *kitsch* e à mercantilização, que é essencialmente político. Poderia ser que o "engajamento" entre aspas, essa acepção mais ampla que parece não ter limites, seja também político? Ou, para lembrar Agamben, seria esta politização do ser-no-mundo uma *profanação* do dispositivo engajamento?

3.1.3 Sartre por ele mesmo

Ao completar 70 anos, Jean-Paul Sartre - nascido em 1905 - deu uma entrevista a Michel Contat, publicada no *Nouvel Observateur* e republicada pelos *Cadernos de Opinião*. A entrevista, intitulada "Auto-retrato de Sartre aos 70 anos", pretende ser uma "continuação de *Les mots*", fazendo um balanço de sua vida e obra.

O entrevistado revela que, a esta altura da vida, já não consegue ler ou escrever sozinho, em razão da visão diminuída. Sua atividade de pensamento, embora tão aguda como antes, não tem mais como ser expressa estilisticamente. O estilo pressupõe correções que só podem ser feitas adequadamente no trabalho da escrita - correções a partir de leituras em voz alta ou gravações não serviriam. Sartre introduz uma diferença entre fala e escrita em termos temporais: no caso de uma gravação, o tempo de audição é determinado pelo ritmo da fita (na época); no caso do texto escrito, é possível visualizá-lo como "livro mágico", indo e voltando no texto de acordo com as repercussões que cada correção inevitavelmente traz (1975: p. 10).

Negando a possibilidade de compor por meio de gravadores, Sartre se diz "antes de tudo um escritor" (p. 11): a escrita, portanto, tem relação com o trabalho, atividade manual de escrever. O trabalho (manual) do estilo possibilita a simultaneidade de sentidos em uma só frase, que é o que faz a escrita valer a pena. Há, por outro lado, dois tipos de escrita: a científica, que busca um sentido unívoco, e a literária, que traz diversos sentidos simultâneos em diferentes níveis.

Sua posição sobre a escrita filosófica, que não se encaixa bem em nenhum dos polos da dicotomia, é contraditória. Defende ao mesmo tempo que "em filosofia cada frase só deve ter um sentido" e que "não quero dizer que a filosofia, como a comunicação científica, seja unívoca" (p. 11).

Quanto à literatura, Sartre afirma que cada frase de uma obra literária, mesmo a mais prosaica, "contém todas as outras" da obra, que deve ser entendida como totalidade. O segredo do estilo, de escrever uma boa frase, é "ter no espírito" as totalidades da cena, do capítulo ou de todo o livro. (p. 11).

O entrevistado descreve o método de trabalho que teve que adaptar para sua visão prejudicada. Diz que não se importa de falar de si e que considera que não deveria em absoluto haver segredos entre pessoas, inclusive em questões da "vida subjetiva". Segundo ele,

É impossível admitir que mostremos nosso corpo como fazemos, e que ocultemos nossos pensamentos, considerando que, para mim, não há diferença de natureza entre o corpo e a consciência. (1975: p. 12)

"Mostrar o corpo" não significa necessariamente a nudez, mas o contato diário, visual, entre as pessoas. O que impede essa comunicação plena é a desconfiança em relação ao Outro: à espreita, em qualquer fala, está o Mal, ou seja, a possibilidade de que o Outro parta de princípios que desaprovo. Ainda assim, a transparência pode ser um objetivo válido e é o que Sartre busca, em especial em seus escritos. Ela também pode ser uma utopia, a ser realizada

quando as carências materiais de todos forem supridas: a transparência comunicativa torna-se parte da Revolução (p. 13). Perguntado se numa sociedade assim ainda haveria sentido para "os escritos" (a literatura), já que estes nasceriam do segredo e do antagonismo, Sartre responde que os escritos poderiam buscar "ocultar esse íntimo e mentir - então eles não são interessantes", ou podem "dar uma visão deste segredo, tentar até esgotá-lo, *vis-à-vis* aos outros - e, neste caso eles caminham no sentido da translucidez que proponho" (p. 13).

Neste ponto, Sartre se aproxima da questão que estamos seguindo, do engajamento. Suas duas respostas seguintes vão exprimir parte do sentido do engajamento em sua obra, embora sem mencionar o conceito.

Referindo-se ao plano que tinha - e não realizou - de escrever uma obra na qual diria "toda a verdade", o filósofo francês diz que, para conseguir o efeito necessário ao "testamento político" que planejara, seria necessário um mínimo de ficção. Justamente pela barreira comunicativa entre as pessoas, por essa falta de transparência da nossa sociedade, a única maneira de "encontrar" essa personagem - que seria ele próprio - seria por meio da ficção. Num ideal comunicativo, ele poderia começar seus textos com "Pego a caneta, eu me chamo Sartre, veja o que eu penso" - é o que ele diz ser a verdade de seus escritos.

O filósofo ainda defende que essa é uma verdade pessoal, união das verdades objetivas, compartilhadas, com a verdade subjetiva de quem vive a objetividade. Como a enunciação plena dessa verdade não é possível, "o desvio para a ficção permite alcançar melhor esta totalidade objetividade-subjetividade" (p. 13). O entrevistado chega a afirmar que sua autobiografia, *As palavras*, é também um romance - no qual ele acredita, mas ainda assim um romance.

A escrita, portanto, se encontra numa encruzilhada entre objetivo e subjetivo: o escritor "deve falar do mundo sem reservas, falando de si mesmo sem reservas". A relação subjetivo/objetivo na escrita se caracteriza como oposição ou contradição. Todo escritor acaba "em maior ou menor grau, de maneira mais ou menos perfeita", falando de si mesmo (p. 14).

Essa mediação do mundo pela subjetividade clarifica o papel não-partidário que Sartre sempre enfatizou que deve ter o engajamento na literatura. Conforme o texto que lançou a polêmica inicial sobre a literatura engajada, a "Apresentação" do primeiro número da revista *Temps modernes*,

Lembro que, na "literatura engajada", o engajamento não deve, de modo algum, fazer esquecer a literatura e que nossa preocupação deve ser servir a literatura infundindo-lhe um sangue novo, tanto quanto servir a coletividade tentando dar a literatura que lhe convém. (Sartre, 1999: p. 145)

O "sangue novo" vem por meio de o escritor se situar frente ao mundo, e se *engajar* livremente na ação da escrita. Sua liberdade pode apelar à liberdade de seus leitores, confrontando-os com suas escolhas (1989: p. 39).

Poderia parecer que toda literatura é engajada, por toda literatura ser escrita pela vontade livre de seu autor. De fato, parece que seria assim, se não fosse a *má-fé*. A *má-fé*, para Sartre, é uma atitude existencial, que equivale a negar a si mesmo a própria liberdade, evadir-se à questão de decidir livremente. Em termos comuns, seria uma forma de arranjar desculpas para si: colocar um peso maior nas circunstâncias que envolvem qualquer ação, para que o agente pareça, inclusive a

si mesmo, sem escolha. Uma literatura da má-fé, ao invés de confrontar o leitor com sua liberdade, o conforta com a falta dela. A literatura escapista ou formulaica seria um caso. Ou se pode pensar na fórmula da comédia romântica de Hollywood: a repetição da inevitabilidade do encontro amoroso ao final da história nega a liberdade do espectador de decidir sobre sua vida íntima, ao confortá-lo com o rumo "natural" das coisas.³²

O dispositivo engajamento, paradoxalmente, atuaria no sentido de ampliar a atuação dos sujeitos. Seria um *contradispositivo* em relação ao dispositivo efetivamente repressor, a má-fé. Restaria saber se a imagem que Sartre faz do dispositivo corresponde a sua efetividade ou se o engajamento tem um papel mais ambíguo.

3.2 Níveis do engajamento

Podemos distinguir agora dois sentidos principais do conceito de engajamento: o que Thana Mara de Souza (2008) chama de "engajamento", ou a revelação do ser-no-mundo do artista, e o engajamento (sem aspas), que é exercício de liberdade, destinada a apelar à liberdade do leitor. Este engajamento *stricto sensu* é uma atitude em princípio ética, ou seja, realizada ao nível das ações individuais. Sua dimensão política é decorrente dessa ética. Num dos seus trechos mais lembrados, Sartre disse que não se poderia fazer um bom romance antissemita: ou seja, a atitude ética de apelar à liberdade do outro tem a dimensão

³² Esta leitura da má-fé foi em grande parte baseada na introdução de Stephen Priest ao capítulo "Bad faith" de sua antologia de escritos de Sartre (2001: p. 204-220).

de exigir escolhas políticas que respeitem essa liberdade; e ambas, ética e política, determinam a realização estética da obra literária.

Além desses dois níveis estritamente literários, é difícil deixar de reconhecer que há uma certa verdade na interpretação mais comum do engajamento, que não pode deixar de ser levada em conta em sua descrição. O engajamento político-ideológico, marxista ou não, seria um terceiro nível do engajamento, que o leva em direção à ação do homem no mundo. É o nível que Sartre discute, nem sempre usando o termo 'engajamento', na *Crítica da razão dialética* (2002) e no seu texto introdutório, "Questão de método", assim como no livro *Em defesa dos intelectuais* (1994) e no ensaio "Materialismo e revolução" (1960).³³

3.2.1 "Engajamento"

Thana Maria de Souza propõe o conceito de "engajamento", entre aspas, para tratar do engajamento específico das artes plásticas. O conceito pode ser utilizado para pensar outro artefato que Sartre considera não-engajável - a saber, a poesia.

Para este, conforme a teoria que desenvolve em *Que é a literatura?*,³⁴ a poesia se define de forma negativa, por seu contraste com a prosa. A poesia seria caracterizada pela recusa da visão utilitária da linguagem: as palavras na poesia

³³ Como não encontrei tradução em português deste último, utilizei a versão em espanhol do ensaio (1960).

³⁴ A visão de literatura expressa neste livro difere bastante da visão mais nuançada desenvolvida no capítulo "O escritor é um intelectual?", de *Em defesa dos intelectuais* (1994: p. 54-72).

são coisas e seu significado é apenas parte de sua coisidade, sem que aponte para um referente externo. A poesia implica uma "filosofia da linguagem" completamente diversa da prosa. Enquanto na prosa temos palavras com um significado que refere algo do mundo (separação linguagem/mundo), na poesia as palavras são coisas no mundo, e seus significados são apenas parte delas, como a cor é parte de um objeto qualquer. O significado é *imane*nte à palavra.

A visão diversa da linguagem implica um uso também diverso desta. O falante (e o escritor em prosa) usa a linguagem *de dentro*, como se usa o próprio braço para pegar algo (a linguagem aí serve como mediadora em relação a um fim). O poeta, por sua vez, usa a linguagem *de fora*: como objeto do mundo e fim em si, sem que sirva de mediadora para um referente. (p. 14)

Assim, o poeta não pode "destruir" a linguagem, pois a destruição subentende uma noção utilitária da linguagem (ou seja, um laço de referência com o mundo a ser rompido, e não a participação plena no mundo). O poeta também não pode buscar a verdade, pois a verdade só pode existir como correspondência em relação a um referente. Da mesma forma, e ainda mais contra-intuitivamente, o poeta não pode *nomear* o mundo, pois as palavras de que se vale são partes plenas do mundo e não podem ser consideradas nomes de coisas ou etiquetas aplicadas a objetos.

Dessa imanência extrema da palavra poética, Sartre tira algumas conclusões para a teoria literária, mas que no seu texto são pouco desenvolvidas. Para ele, a imanência implica uma correspondência entre os diversos "níveis" dentro da palavra (e do poema). Sartre fala de "implicações recíprocas" entre o que chama de "corpo sonoro" e "alma verbal" (p. 16). É estranho que, nessa construção, ele use a

metáfora da relação entre corpo e alma, muitas vezes considerada de forma extremamente dicotômica (é uma leitura que se pode fazer de Descartes, embora não a única). De qualquer forma, a correspondência entre diversos níveis é um pressuposto da teoria fenomenológica da literatura conforme a sistematização por Roman Ingarden no seu *A obra de arte literária* (1979). A dívida dos dois teóricos à fenomenologia de Husserl se expressa numa visão semelhante da poesia.

A oposição entre prosa e poesia, entre linguagem como meio e linguagem como fim, é enfatizada por Sartre nessas páginas iniciais de *Que é a literatura?* Seria uma oposição pura e simples, não fosse uma longa nota que Sartre insere no texto (a nota 4 do primeiro capítulo de seu livro).

A nota, que ocupa quase três páginas, começa dicotomicamente, estabelecendo a relação entre poesia como "mito do homem" e prosa como seu retrato. Esse papel fundacional (criador do mito) dado à poesia se relaciona com a teoria da ação poética brevemente desenvolvida na mesma nota. Enquanto cada ato humano, para Sartre, é um meio para um fim (o objetivo da ação), no ato poético essa relação é invertida: o fim deixa de ser o essencial e o meio, o ato em si, passa a sê-lo. O ato poético é comparável com a proeza ou com a dança, modos de ação que esgotam suas finalidades em si mesmas. Assim, a Guerra de Tróia, que poderia ser um fim para o retrato do prosador, é apenas um meio para as proezas do combate entre Heitor e Aquiles, na visão mítica do poeta.

Esse papel inessencial do mundo permanece com valor positivo enquanto o poeta está integrado à sociedade. A Guerra de Tróia, ainda que inessencial ou com papel mediador, traz um fundo positivo ao poema (pela vitória no embate, pela reintegração das ordens familiares). Quando o poeta se afasta da sociedade

burguesa, no século XIX, não interessa mais uma mediação pelo sucesso: o novo "mito do homem" deve ser o mito do fracasso. É o fracasso que afasta o poeta da "coletividade utilitária" da nova sociedade burguesa, e nele "o mundo aparece com um frescor infantil e terrível, sem pontos de apoio, sem caminhos", chegando assim a um "máximo de realidade".

Considerar o fracasso como fim permite uma reapropriação do mundo, que se torna instrumento do próprio fracasso, e dá um caráter de *contestação* ao fracasso, pois ele sublinha a superioridade do homem em relação a sua situação adversa. Assim, "o fracasso se transforma em salvação": "A poesia é um quem perde ganha. E o poeta autêntico escolhe perder a ponto de morrer para ganhar." (1989: p. 32) Esse fracasso, como é exigido pela tese da imanência poética e da equivalência entre os níveis da linguagem poética, manifesta-se linguisticamente por uma aposta no incomunicável. Embora Sartre não cite nenhum exemplo, o percurso do fracasso ao incomunicável pode equivaler à passagem de Baudelaire a Mallarmé na poesia francesa do século XIX. (Não por acaso, Sartre viria a dedicar um livro inteiro a cada um dos poetas.)

É nesse ponto que o filósofo francês admite uma espécie de engajamento para a poesia: "se se deseja realmente falar do engajamento do poeta, digamos que ele é o homem que se empenha em perder" (p. 32). A admissão a contragosto, duplamente modalizada (*se, digamos*) não pode estar aplicando à poesia o mesmo conceito de engajamento que aquele aplicado à prosa ao longo de *Que é a literatura?*, pois a poesia não nomeia o mundo e, por isso, não pode transformá-lo. Abre-se a possibilidade de outro conceito, o "engajamento".

Sartre torna a questão um pouco mais complexa ao introduzir, na nota 5 ao

primeiro capítulo, a possibilidade de hibridizações entre prosa e poesia: embora não se deva concluir "que se pode passar da poesia à prosa por uma série contínua de formas intermediárias", há traços de prosa em poemas e de poesia em obras em prosa. Assim, abre-se a possibilidade de uma poesia "prosaica" que seja engajada também no sentido pleno, sem aspas - e também a possibilidade de encontrar o "engajamento" em textos de "prosa poética". Num polo, temos a poesia política e participante, de Maiakóvski a Ferreira Gullar; noutro, a prosa que tende ao fracasso, ao incomunicável, como Beckett.

A partir dessa discussão mais complexa sobre a poesia, pode-se chegar a uma melhor compreensão do que seria o "engajamento" próprio da poesia (e, por extensão, das artes não-significantes - pintura, música, etc). Conforme mencionei anteriormente, Thana Mara de Souza (2008) define o "engajamento" como revelação do ser-no-mundo do autor, revelação esta que só se pode dar em condições históricas determinadas. A partir desta primeira definição, compreende-se que o ser-no-mundo histórico do escritor Samuel Beckett revela-se na sua escrita negativa e, concordando com Adorno na interpretação geral deste autor, ainda assim reservar um "engajamento" para ele. Considerando a descrição feita por Sartre da recusa do poeta ao mundo burguês a partir do século XIX, Beckett pode ser inscrito numa tradição (poética) do fracasso, mesmo tendo escrito apenas prosa.

Tratando de vários conceitos relacionados ao engajamento no seu artigo "Understanding the committed writer", Rhiannon Goldthorpe traz o termo sartreano *témoignage*, que pode ser traduzido por "testemunho" (1992: p. 142). Compreender o ser-no-mundo histórico, tarefa do poeta, é prestar um testemunho do tempo

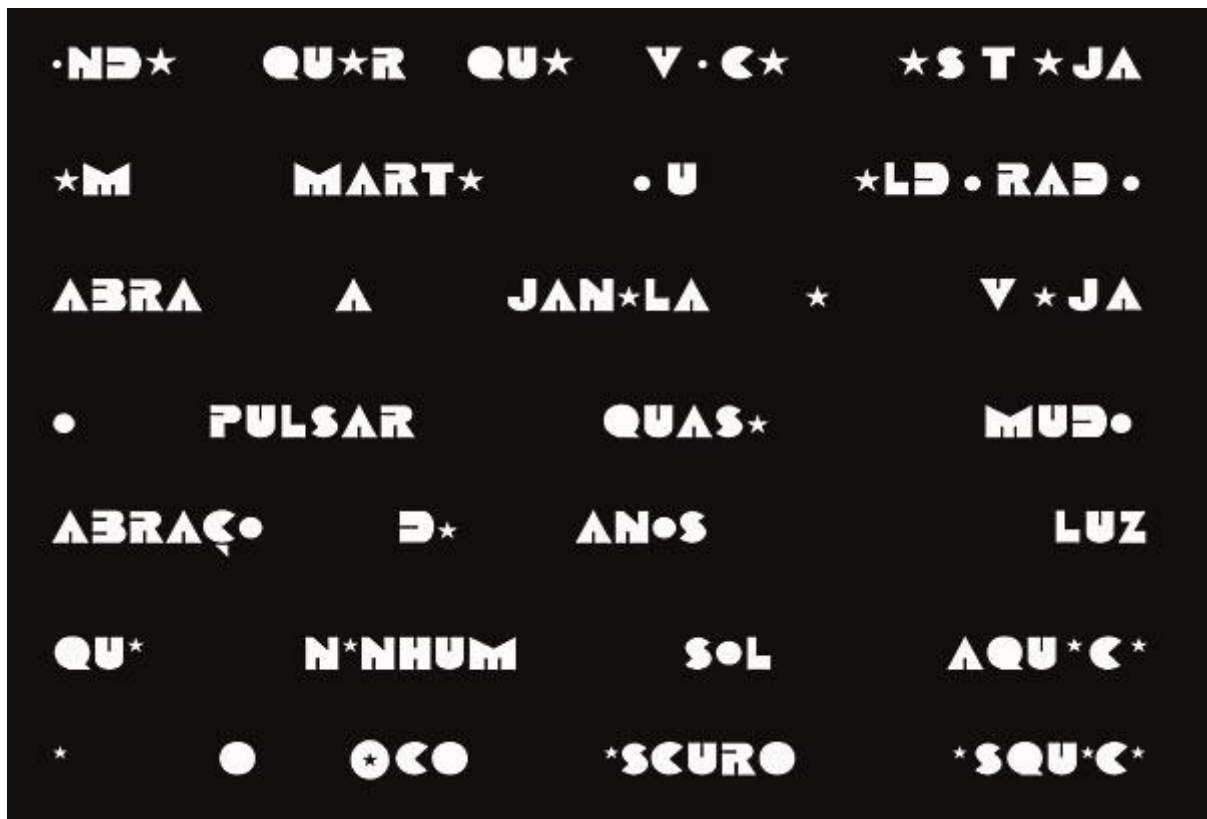
presente - uma forma negativa de testemunho, acrescenta Goldthorpe, comentando a longa nota 4 do primeiro capítulo de *Que é a literatura?*

Para exemplificar o "engajamento" como testemunho negativo, podemos ler o poema "O pulsar", do poeta concreto Augusto de Campos, publicado inicialmente no livro-objeto *Caixa-preta* (1975).³⁵ O poema tem sete versos, sendo o primeiro com sete sílabas e todos os subsequentes com seis. Dentre esses versos, há rimas entre o primeiro e o terceiro (esteja/veja) e o sexto e sétimo versos (aquece/esquece). Além disso, há uma assonância átona entre os finais do segundo e quarto versos (eldorado/mudo) e uma assonância tônica entre o quarto e quinto (mudo/luz).

Visualmente, o poema está disposto em letras brancas sobre um fundo preto. Os tipos utilizados são bastante peculiares, provavelmente inventados para o poema. Sua característica essencial para análise é o uso do símbolo de estrela para a letra E, e de uma bola preenchida para a letra O. O jogo entre as duas vogais começa com a palavra "onde", que inicia o poema. Nesta primeira palavra, a bola do O aparece bem pequena, e a estrela do E ocupa o tamanho das outras letras. Conforme o poema avança, as estrelas diminuem de tamanho enquanto as bolas aumentam. Ao final do poema, na palavra "esquece", as estrelas dos EE são ainda menores que a bola do "onde" inicial.

³⁵ Para esta análise, utilizo a reprodução que se encontra no site oficial do autor (Campos, 2011). A *Caixa-preta* incluía um compacto em vinil com uma versão de Caetano Veloso para "O pulsar", que seria depois reproduzida no álbum *Velô* (1984).

Figura 1: "O pulsar", de Augusto de Campos (1975)



Fonte da imagem: Campos, 2011.

O jogo entre E e O leva a uma dupla leitura, no último verso: por ter uma bola branca com uma pequena estrela preta dentro, a mesma palavra pode ser lida como "oco" ou "eco". O verso, na sua dupla leitura, pode ser tanto "e o oco escuro esquece" quanto "e o eco escuro esquece".

A alternância entre OO crescendo e EE decrescendo evoca o sentido usual do termo "pulsar". Já o nome do poema, "O pulsar", com artigo definido, alude a um sentido mais específico, o do fenômeno astrofísico pulsar.

Um pulsar é uma estrela de nêutrons que emite radiação a intervalos

regulares ("pulsa"). Uma estrela dessas é criada quando uma estrela que tem mais de oito vezes a massa do sol colapsa, explodindo numa supernova. Após a explosão, o que resta do núcleo pode se transformar num buraco negro (se a massa ainda é muita) ou numa estrela de nêutrons (se a massa é próxima da massa solar). As estrelas de nêutrons resultantes são extremamente compactas, podendo ter uma massa quarenta por cento maior que a do sol num diâmetro de apenas vinte quilômetros.³⁶

Podemos ler o jogo entre E e O como o caminho de uma estrela até se tornar um pulsar: de seu enorme tamanho inicial ela colapsa em sua própria gravidade, explodindo na supernova representada pelo O que inclui um E na palavra *eco/oco*.

Passando para o plano semântico, o poema está integralmente sujeito a um imperativo ("abra a janela e veja", verso 4), colocando-se como um conselho do eu lírico para o leitor implícito ("você", verso 1). O conselho, de abrir a janela e ver o pulsar "quase mudo", é de fato inexecutável, pois a radiação dos pulsares não é visível a olho nu. Além disso, o conforto que observar o pulsar traria ("abraço de anos luz", verso 5) é um conforto frio ("luz / que nenhum sol aquece", versos 5 e 6) e destinado ao esquecimento ("e o *eco/oco* escuro esquece", verso 7). O segundo verso coloca em questão o próprio leitor implícito, como se ele precisasse estar em Marte (lugar inalcançável) ou Eldorado (lugar fictício) para ver, da janela, o pulsar.

De início, podemos pensar no poema como um comentário a preocupações contemporâneas, já que o primeiro pulsar foi observado em 1967. Dois anos depois, o primeiro ser humano pisaria na lua, decretando a vitória norte-americana

³⁶ Retirei as informações sobre o pulsar como fenômeno astronômico de um texto introdutório de C. A. Bertulani (2011), disponível no site da UFRJ - e que, portanto, considerei confiável.

na corrida espacial com a União Soviética. O Espaço era uma preocupação daquele momento histórico, mas se tornava agora algo alcançável, sujeito não só a um conhecimento detalhado mas à exploração e conquista de corpos humanos.

"O pulsar" joga com a fascinação pelo Espaço, onde Marte já não é tão inalcançável e pode mesmo ser o Eldorado (utopia). A perspectiva de distância realmente cósmica (anos luz) trazida pelo pulsar contraria o otimismo decretado com a conquista da lua. O Espaço, quase mudo, distante, escuro, frio, não é utopia. O Espaço, quando não é oco (vazio), é eco, projeção de nossas vozes que voltam.

O poema de Augusto de Campos, portanto, estabelece um leitor implícito - o "você" do primeiro verso - aconselhado a se confortar com o nada que está lá fora, ou com a projeção de si mesmo no que está lá fora (conforme lermos "oco" ou "eco"). O jogo das diferentes leituras do poema, que convida a uma contínua releitura pelos seus diferentes níveis de ambiguidade, acompanha o jogo dos E (estrela) e O (bola, buraco, oco) até a explosão em supernova e a pequena e compacta estrela de nêutrons que pulsa três vezes na palavra final " *squ* c*".

Há, no entanto, algo que pulsa. Como no "quasar quase humano" de outro poema cósmico da *Caixa-preta*, o pulsar evoca a pulsação do corpo, o que mantém o conforto suspenso pelos anos-luz de distância. Essa dialética entre o que está mais próximo e o que está mais distante traz à tona o que é mais terrível na relação de nós, contemporâneos, com o mundo e com nós mesmos, a parcela de incognoscível que há em qualquer relação epistêmica, ou de incerteza que há em qualquer ação. O poema evoca um mundo sem certezas e sem caminhos claros. Assim, revela-se o ser-no-mundo histórico do poema, seu "engajamento" com esse mundo, numa complexa dialética entre leituras possíveis.

3.2.2 Engajamento

O conceito de engajamento desenvolvido em *Que é a literatura?* decorre da análise da prosa. O conceito sartreano de prosa funciona como espelho do conceito de poesia desenvolvido anteriormente. Se o poeta trabalha com a linguagem *de fora*, o prosador, como quem fala cotidianamente, usa a linguagem *de dentro*, isto é, como mediadora em relação ao mundo. A linguagem da prosa e da fala cotidiana, assim, é *instrumental e funcional*. Para Sartre, “estamos na linguagem como em nosso corpo”, e, como agimos com o corpo, agimos com a linguagem: “a fala é um momento particular da ação e não se compreende fora dela” (1989: p. 19).

Porém, se a linguagem é instrumental/funcional e serve de meio a uma ação, a que fim serve tal ação? "Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita?" (p. 19) A ontologia da prosa exige o engajamento, que é subordinar a escrita a um fim determinado.

Se a prosa está sendo usada numa ação, resta saber que ação é essa. Sartre defende que, ao nomear o mundo, a linguagem o modifica: assim, "falar é agir" (p. 20) e qualquer uso da linguagem como fala ou prosa (embora não como poesia) modifica o mundo. Não é que a linguagem atinja os objetos e, como numa conjuração mágica, retire a cor laranja da laranja. O modo próprio de modificação do mundo que a linguagem provoca é o *desvendamento*, isto é, o revelar aspectos do mundo sob uma outra luz:

Ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la, desvendo-a a mim mesmo e aos outros para mudá-la (...). A cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. (1989: p. 20)

Dessa forma, o modo particular de ação do prosador é o que Sartre chama de uma *ação secundária*, ou uma ação por desvendamento. Compreende-se que ela é secundária em relação a ações diretas no mundo, como o trabalho, a ação política ou a violência.

A ação por desvendamento, colocando luz em alguns aspectos do mundo e não em outros, pressupõe um silêncio, que Sartre entende como também uma forma de fala. O silêncio equivale a uma recusa, e, portanto, a uma escolha tão significativa quanto a do que é positivamente afirmado na fala ou na prosa. As escolhas, do que falar e do que calar, revelam o engajamento do escritor. (p. 22)

Como qualquer ação, escrever prosa pressupõe a liberdade do agente-escritor. Para Sartre, enquanto os condicionamentos históricos, geográficos, dentre outros, estão presentes na escolha do agente como *situação*, estes elementos não condicionam a escolha, que é, sempre, absolutamente livre. O escritor está frente a uma situação ou ao mundo como agente transformador engajado e livre.

O limite imposto à ação do escritor é o caráter necessariamente incompleto de sua criação. O escritor nunca pode ler sua obra: ela nunca está completa para ele, permanecendo num estado inessencial em relação ao próprio escritor. É o leitor que vai atualizar a obra, considerando-a como essencial, e efetivamente a lendo. A operação de leitura compõe-se de hipóteses e extrapolações: Sartre enfatiza o caráter temporal da leitura. A obra literária é uma "criação dirigida" (p. 38), que só

se completa efetivamente quando lida. Assim, a obra literária é um *apelo* à liberdade do leitor (p. 39): na ação livre de leitura, o leitor considera a obra como fim, o que implica uma responsabilidade do leitor em relação a ela. A responsabilidade mútua de autor e leitor em relação à liberdade do outro, essa ação transformadora conjunta, requisita o engajamento.

Trabalhar o engajamento a partir do ato puro de escrever e do ato puro de ler traz o risco, levantado por Benoît Denis, em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (2002), de considerar toda e qualquer literatura em prosa como engajada, o que limitaria muito a utilidade do conceito. O engajamento se dissolveria, estando "em toda parte e em nenhum lugar, e torna[ndo-se] próprio de toda literatura" (Denis, 2002: p. 10). Sartre percebeu esse risco. Ele diz que a "maioria [dos escritores] passa o tempo dissimulando o seu engajamento", fornecendo "um arsenal de ardis ao leitor que quer dormir tranquilo" (1989: p. 61). Por outro lado, só quando o engajamento passa da "espontaneidade imediata" ao "plano refletido" ele merece o próprio nome.

Há, portanto, duas formas de "evitar" o engajamento na prosa: pela dissimulação e pela espontaneidade. A dissimulação está ligada ao problema da má-fé, já referido neste trabalho, e que impede a percepção do agente da total liberdade de si e dos outros. No caso específico da literatura, má-fé seria dobrar a literatura a gostos imediatos ou a considerações mercadológicas, dentro de uma visão cínica de que esta seria a realidade do campo literário. A má-fé literária negaria o papel transformador da literatura.

O problema da irreflexão não fica claro no texto, mas parece ter a ver com a falta de consideração das exigências objetivas de um engajamento efetivo. A um

escritor engajado não basta a boa vontade: deve ter consciência do público que quer atingir e da melhor forma de o fazer, o que implica um determinado nível técnico, além de condições relativas ao campo literário (como editar, como divulgar, etc).

Um exemplo explícito de engajamento neste segundo sentido é exposto por João Antonio no seu texto programático "De corpo-a-corpo com a vida" (1987). Neste quase-manifesto, posfácio a *Malhação do Judas carioca* e publicado pela primeira vez em 1975, João Antonio define a tarefa do escritor brasileiro como "um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos" (p. 318), "uma literatura de murro e porrada" (p. 321). João Antonio ataca a preocupação formalista, do antigo beletrismo às vanguardas. Para ele, não há como desenvolver uma nova forma brasileira sem que os conteúdos brasileiros sejam tratados, sem que se faça o "levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora" (p. 316). Somente neste corpo-a-corpo, neste "de dentro para fora", vivenciando as realidades tratadas - como a realidade do marginal, do ladrão, ou, num dos seus temas favoritos, do jogador de sinuca - uma nova forma pode surgir. A nova forma, que João Antonio acredita ter prefigurado com *Malagueta, perus e bacanaço*, e que se reporta a autores norte-americanos como Norman Mailer e Truman Capote, é o "romance-reportagem-depoimento", que, misturado com o "realismo crítico" e vindo "de dentro para fora", pode ir além das formas tradicionais, ou, como diz o autor, acertar "perto da mosca" (p. 324).

O breve e fascinante texto de João Antonio aproxima-se da visão sartreana do engajamento, no segundo sentido que foi discutido nesta seção. João Antonio defende um enfrentamento com a realidade sem propor qualquer posição política

específica. Pelo contrário: vivenciar as realidades "de dentro para fora" implica interiorizar, no discurso literário, a ideologia que permeia a realidade tratada. Desvelar o funcionamento de uma determinada situação, de dentro para fora, sem que juízos do narrador ou do autor interfiram, coloca o leitor na posição incômoda de se confrontar com o que é narrado, sem que haja respostas prontas.

3.2.3 Engajamento (compromisso)

Em 1960, Sartre publica o primeiro volume da *Crítica da razão dialética*, no qual combina sua filosofia existencialista, conforme havia sido exposta em *O Ser e o Nada* (e, subsidiariamente, em *Que é a literatura?*), com o marxismo. No texto que abre o volume, "Questão de método" (2002: p. 17-134), estabelece a necessidade do existencialismo para completar a análise marxista. Segundo ele, o marxismo, embora talvez não Marx, desconsidera o papel do indivíduo na História - e, junto com o indivíduo, o papel do acontecimento histórico. O filósofo francês elege como seus oponentes os marxistas estalinistas e o materialismo histórico na linha de Plekhanov, que defende que as forças econômicas regem a totalidade da História, pouco importando as personagens e as ações que aconteceram no caminho: assim, importante no século XVIII foi a máquina a vapor, por ter mudado o processo de produção, e não a Revolução Francesa. Essa interpretação feriria a prática de Marx como historiador, como se poderia ver no *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, que integra acontecimento histórico e personagem à análise econômica.

Para Sartre, o indivíduo tem um papel mediador na História: é pelo indivíduo

que o objetivo passa ao objetivo, isto é, a objetividade das condições que estão aí (a situação), mediada pela subjetividade do indivíduo, passa à objetividade do resultado da ação. Ou, como diz Sartre, "a *praxis* é uma passagem do objetivo ao objetivo pela interiorização" (2002: p. 80). Fundamental para considerar o papel do indivíduo é a noção de *projeto*:

A conduta mais rudimentar deve ser determinada, de uma só vez, em relação aos fatores reais e presentes que a condicionam e em relação a um certo objeto por vir que ela tenta fazer nascer. (2002: p. 77)

O projeto nega o existente dado e, paradoxalmente, afirma o inexistente vir-a-ser.

Nas primeiras obras filosóficas de Sartre, anteriores à *Crítica da razão dialética*, o projeto é sempre individual, uma decisão que funda a subjetividade. Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre diz que

O homem é, antes de mais nada, um projeto que se vive subjetivamente, em vez de ser um creme, qualquer coisa podre ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a este projeto; nada há no céu inteligível, o homem será antes de mais o que tiver projetado ser. (1973: p. 12)

Por ser assim tão fundamental, no entanto, o projeto não se confunde com o querer ou com a vontade. A decisão livre que estabelece o projeto define a essência do homem: por isso, o existencialismo vai defender que a existência precede a essência, ou seja, que os homens existem antes de decidirem o que são.

Decidir o que se é, no entanto, envolve uma pesada responsabilidade. Para Sartre, ao decidirmos, através de nosso projeto pessoal, quem somos, também decidimos por toda a humanidade: "Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser." (p. 12-13). É somente a má-fé, ou seja, a fuga à liberdade fundamental de nossa decisão, que permitirá que se desvinculem decisão e responsabilidade, dando lugar a decisões particularistas (em proveito próprio, ou em proveito da classe dominante).

Na *Crítica da razão dialética*, Sartre parte dessa noção de projeto individual para o que se pode compreender como projeto coletivo, o que nos aproxima do engajamento.

Segundo Roberval de Jesus Leone dos Santos, no seu artigo "Modelos de engajamento" (2005)³⁷, é a noção de projeto que vai nortear a partir daí o modelo de engajamento de Sartre, conforme se afere de "Questão de método". Embora Sartre praticamente não use o termo engajamento neste ensaio, a noção de projeto, e o fato de que este se direcione à História, permite que se fale de engajamento nesse contexto.

Segundo Santos, o modelo de engajamento que se depreende da noção de projeto implica a delimitação de três zonas que, conjugadas, dão a dimensão do projeto: a zona dos instrumentos (materialidade), a zona de influência (relações) e a zona dos homens (o outro) (p. 409). É na zona dos instrumentos que a problemática da linguagem, literária ou não, se manifesta:

³⁷ Os outros "modelos de engajamento" tratados são os de Camus e Gramsci.

É necessário compreender que um projeto ideológico, seja qual for a sua aparência, tem por objetivo profundo modificar a situação de base por uma tomada de consciência de suas contradições. Nascido de um conflito singular que expressa a universalidade da classe e da condição, ele visa superá-lo para desvelá-lo, desvelá-lo para manifestá-lo a todos e manifestá-lo para resolvê-lo. Mas entre o simples desvelamento e a manifestação pública interpõe-se o campo restrito e definido dos instrumentos culturais e da linguagem (...). (Sartre, 2002: p. 90)

Em outros textos, Sartre analisa tipos diferentes de engajamento. Para os propósitos desta tese, podemos tomar dois exemplos, o do revolucionário ("Materialismo e revolução") e do intelectual (*Em defesa dos intelectuais*).

Em "Materialismo e revolução", Sartre defende que os revolucionários só se encontram entre os oprimidos. Não são, porém, quaisquer oprimidos: há oprimidos entre as classes dominantes (como indivíduos de minorias étnicas que são parte da burguesia), logo o revolucionário deve fazer parte das classes dominadas, o que quer dizer, do proletariado. O trabalho, condição do revolucionário, torna-se sua chave de leitura da realidade e da História: a partir do trabalho o revolucionário considera as relações humanas, o que leva ao estabelecimento da solidariedade de classe. Em contraste, Sartre considera a figura do rebelde, que, sem a solidariedade de classe, se condena à ação solitária e destrutiva: "O revolucionário, efetivamente, ao contrário do rebelde, quer uma ordem" (1960: p. 128)³⁸.

A leitura de Sartre da figura do revolucionário se volta mais às ações dos revolucionários que a seu discurso (p. 142). Em oposição à teoria pregada pelos

³⁸ Tradução minha, da edição em espanhol. Todos as citações nesta tese retirados de edições em inglês ou espanhol foram traduzidas por mim e aparecem apenas em português no texto. A exceção são as citações de *El otoño del patriarca*, que, pela densidade linguística, citarei em espanhol no texto e em português, na tradução de Remy Gorga Filho, em nota de rodapé.

revolucionários - o materialismo - Sartre pretende fundar os pressupostos a partir do qual poderia se desenvolver uma filosofia revolucionária. Estes seriam quatro: que o homem é injustificável; que toda ordem coletiva pode ser superada; que o sistema de valores reflete a estrutura da sociedade e a conserva; e que, portanto, pode ser superado (pp. 123-124).

Mas como poderia o próprio revolucionário, oriundo das classes oprimidas, elaborar essa nova filosofia da revolução? A resposta encontra-se nas conferências que Sartre proferiu no Japão em 1960, reunidas sob o título *Em defesa dos intelectuais*. Os três textos que fazem parte do livro descrevem o que é um intelectual, qual a sua função, e respondem à pergunta se o escritor (ficcionista ou poeta) é um intelectual. Dos três textos, talvez o último seja o mais interessante, por desenvolver uma nova visão da linguagem literária que difere profundamente daquela estabelecida em *Que é a literatura?* No entanto, não faz parte do foco desta seção, a caracterização do intelectual relativa ao engajamento.

Sartre situa o intelectual no contexto da divisão do trabalho e especialização do saber. A divisão do trabalho teria separado os momentos da *praxis* humana em diferentes grupos: classes dominantes que determinam os fins, os trabalhadores que os realizam, e os "especialistas do saber prático" que estudam os meios, fazendo o "exame crítico do campo dos possíveis" (1994: p. 17). São eles "os cientistas, os engenheiros, os médicos, os homens da lei, os juristas, os professores, etc" (p. 17).

Esses especialistas vivem uma contradição entre sua posição social, de investigar os meios para os fins determinados pela burguesia, e a finalidade de sua própria atividade, que é universalizante. Na leitura de Sartre, a ciência e a filosofia -

e, em certa medida, toda pesquisa - têm uma universalidade intrínseca que se chocaria com o particularismo do interesse de classe.

Da contradição entre a função social do especialista e a diretriz universalizante de sua pesquisa surge o intelectual, que é aquele que recusa a divisão funcional, debruçando-se também sobre os fins - o que atrai a eterna crítica de que o intelectual "se mete onde não é chamado" ou que "fala do que não entende". Para Sartre, a tendência universalizante da atividade do intelectual o aproxima das classes oprimidas, que são o *locus* da universalidade. No entanto, essa aproximação com os oprimidos reproduz o distanciamento que o intelectual já tinha em relação à classe dominante, já que o intelectual não pode negar sua origem de classe e tornar-se autenticamente oprimido.

Tais contradições múltiplas - entre sua função e sua pesquisa, entre sua origem de classe e sua posição política - informam a ação do intelectual, que, ao se debruçar sobre o mundo, deve sempre se debruçar sobre si mesmo. Para Sartre, esse método "progressivo-regressivo", como ele viria a chamá-lo em "Questão de método" - ou seja, a alternância dialética entre o geral e o particular, o universal e o singular, entendendo o singular como uma consciência humana individual -, é o que permitiria a "universalidade singular", o conhecimento efetivo da ação da História através dos indivíduos. Se em "Questão de método" Sartre falava desde o ponto de vista do historiador, ou seja, de quem se debruça sobre a História pregressa, em *Em defesa dos intelectuais* a alternância dialética entre singular e universal torna-se um guia para a ação do intelectual.

3.3 O engajamento enquanto dispositivo

Neste capítulo, parti de objetos do mundo de 1975 - um ensaio e uma entrevista do número 2 dos *Cadernos de Opinião* - para situar a problemática do engajamento, ressaltando sua importância no ano em questão. A leitura dos textos de Adorno e Sartre evidenciou que a discussão sobre engajamento em 1975 envolvia a referência às obras anteriores deste último, em especial *Que é a literatura?* A partir da leitura das obras de Sartre que tratam desta questão e de textos de outros autores sobre Sartre, empreendi a distinção entre três tipos de engajamento.

A discussão sobre o engajamento não se esgota em Sartre. Esta foi uma polêmica que tomou boa parte do século XX. Dentre os textos que poderiam fazer parte de uma genealogia mais completa do engajamento, lembremos das obras de Zhdanov (teórico do realismo socialista), do ensaio de Lukács "Arte livre ou arte dirigida", dos textos de Trótski sobre literatura e de sua relação com André Breton, dos textos de Brecht e inúmeros outros. No cenário brasileiro, há os manifestos dos Centros Populares de Cultura, o "salto participante" do Concretismo, os manifestos da Poesia-Práxis e a polêmica sobre as "patrulhas ideológicas", no final dos anos 1970.³⁹

Concentrar-me na versão sartreana do engajamento permitiu que a leitura do conceito fosse mais nuançada. Com a delimitação de três níveis do engajamento é possível, além da classificação pura e simples de obras literárias, sua leitura no que

³⁹ Dois livros de Heloísa Buarque de Hollanda contêm documentos centrais para esta parte brasileira: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (1980) e *Patrulhas ideológicas marca reg.: arte e engajamento em debate* (1980) - este segundo em co-autoria com Carlos Alberto M. Pereira.

fogem e se aproximam de cada um dos níveis.

Na sua atuação como dispositivo, os três níveis são profundamente ambivalentes. O primeiro nível, "engajamento", parece ser o mais livre, pois não prende o autor a qualquer concepção de literatura. O "engajamento" surge como manifestação do ser-no-mundo histórico do artista. O que é uma liberação, porém, se revela como um novo limite: se o "engajamento" se revela *através* do artista, manifestando algo do momento histórico ou do ser-no-mundo, não está o artista sendo de alguma forma *assujeitado*?

O segundo nível, do engajamento como foi definido explicitamente em *Que é a literatura?*, busca aparentemente a liberdade dos dois polos da comunicação literária - autor e leitor. Porém, a própria forma de buscar a liberdade estabelece limites à ação do autor - é somente a prosa que é engajada, e mesmo assim uma determinada prosa que não se aproxime demais da poesia. Que o leitor só pode ser "apelado" em sua liberdade por esse tipo de texto, pretensamente "transparente", configura também um limite.

Por fim, o terceiro nível, que chamei engajamento (compromisso), e que se refere mais à ação política, visa a uma transformação das relações sociais, mas coloca limites claríssimos aos agentes - limites ligados à classe, à relação com os partidos políticos, a diversas considerações estratégicas que podem, mesmo requerer o silêncio do intelectual. Este nível é importante para a consideração dos escritores no mundo, enquanto intelectuais, como pode servir para falar dos seus personagens, sujeitos representados - e assujeitados, por vezes, por diversos mecanismos que ativam o dispositivo engajamento.

4 O ENGAJAMENTO NOS ROMANCES

4.1 Em mil pedaços: Zero

4.1.1 Zero: a explosão da bomba

Nascido em 1936, em Araraquara, Ignácio de Loyola Brandão publicou seu primeiro livro de contos, *Depois do sol*, em 1965. À época, era jornalista do jornal *Última Hora*, de São Paulo, e já passara uma temporada tentando, em vão, tornar-se roteirista na *Cinecittà*, na Itália. Seu primeiro livro já anunciava uma disposição de renovar a literatura brasileira, sendo promovido por uma "rara" campanha publicitária que envolvia cartazes espalhados pela cidade de São Paulo (Memória, 2001: p. 10). Sua ascensão literária foi confirmada três anos depois, em 1968, quando lançou o primeiro romance, *Bebel que a cidade comeu* - adaptado no mesmo ano para um filme em longa-metragem, *Bebel, garota-propaganda*, dirigido por Maurice Capovilla⁴⁰ - e ganhou o I Concurso Nacional de Contos do Paraná, com o conto "Pega ele, silêncio". Os três contos que inscreveu no concurso participaram da coletânea *Os 18 melhores contos do Brasil* e depois foram lançados separadamente como o livro *Pega ele, silêncio* (1976). Em 1969, um dos contos de *Depois do sol* foi adaptado para o cinema, no longa-metragem *Annuska, manequim e mulher*, dirigido

⁴⁰ Nascido em 1936 em Valinhos, São Paulo, Capovilla foi ligado ao movimento do Cinema Novo. Dirigiu cinco longas-metragens, dos quais o mais recente é *Harmada* (2003), adaptação do romance de João Gilberto Noll. Além de cineasta, foi professor no ECA-USP e dirigiu especiais para as redes Manchete e Bandeirantes. Fontes: verbetes nos sites "Internet Movie Database" (www.imdb.com) e "Quem é quem no cinema brasileiro" (http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_home.php).

por Francisco Ramalho.⁴¹

Depois das publicações de 1968, a obra literária de Loyola entrou numa fase de hiato, que só foi interrompido em 1974, quando *Zero* foi publicado pela primeira vez - na Itália. Nenhum dos quatro editores brasileiros que Loyola procurou quis publicar o livro, alegando a dificuldade de impressão de uma obra com tantos recursos visuais (EM, 1974: p. 83).

O livro saiu na Itália pela interferência de Luciana Stegagno-Picchio, que conseguiu uma editora e instou o seu aluno e professor em Bolonha, o escritor Antonio Tabucchi, a traduzi-lo. *Zero* foi lançado na coleção "I narratori", da editora Feltrinelli, mesma coleção que publicava autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Lawrence Durrell e João Guimarães Rosa (1984: p. 83). Após a publicação italiana, a pequena editora Brasília/Rio editou o livro no Brasil, em 1975, com um sucesso imediato. Em novembro do ano seguinte, o livro foi censurado pelo Ministério da Justiça (na época comandado por Armando Falcão, o mesmo que censurara *Feliz ano velho*, de Rubem Fonseca).⁴²

⁴¹ Paulista nascido em 1940, dirigiu cinco longas-metragens, dos quais o mais recente foi *Canta Maria* (2006). Tem uma carreira importante de produtor, que inclui o trabalho com Hector Babenco em *O beijo da mulher-aranha* (1984). Fonte: verbete no site "Quem é quem no cinema brasileiro" (http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_home.php)

⁴² Interrompo o recorrido da obra de Loyola neste momento, mas sua obra continua até hoje. Os livros que publicou posteriormente são: Contos: *Cadeiras proibidas*, 1976; *É gol torcida amiga, boa tarde*, 1982 (conto publicado em volume avulso); *Cabeças de segunda-feira*, 1983; *O homem do furo na mão e outras histórias*, 1987; *O homem que odiava a segunda-feira*, 1999; *A conferência*, 2003 (conto publicado em volume avulso); Romances: *Dentes ao sol*, 1976; *Não verás país nenhum*, 1981; *O beijo não vem da boca*, 1985; *O ganhador*, 1987 (republicado como *Noite inclinada* em 2003); *O anjo do Adeus*, 1995; *O anônimo célebre*, 2002; *A altura e a largura do nada*, 2006; Crônicas: *A rua de nomes no ar*, 1988; *Strip-tease de Gilda*, 1995; *Sonhando com o demônio*, 1998; *Calcinhas seletas*, 2003; *Melhores crônicas de Ignácio de Loyola Brandão*, 2004; Teatro: *A última viagem de Borges*, 2005; Infanto-juvenis: *Cães danados*, 1977 (reescrito e republicado como *O menino que não teve medo do medo* em 1995); *O homem que espalhou o deserto*, 1989; *Pensando nos pensamentos*, 2003; *O segredo da nuvem*, 2004; Viagens: *Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida*, 1978; *O verde violentou o muro*, 1984; Autobiografia: *Veja bailarina*, 1997; Não-ficção: *Manifesto verde*, 1985; *Cartas/Contos*, 2004 (com Alfonso Aquino); além de diversas biografias e projetos institucionais, a mais recente sendo *Ruth Cardoso - Fragmentos de uma vida* (2010). Fontes: Guia, 2001; Site oficial do autor (Ignácio, 2011).

Zero teve não só uma publicação como uma gestação complicada. Conforme depoimentos do autor, a ideia do romance surgiu através de um convite da Editora Senzala para uma antologia de contos com temática urbana, a ser organizada por Plínio Marcos. Como poucos convidados escreveram seus contos, a antologia nunca veio a público. O conto de Loyola versava sobre amigos que vão a uma vila em busca de um menino que tinha música na barriga (Memória, 2001: p. 11). Aos poucos, o autor começou a conectar essa história com diversas outras que escrevia na mesma época, e com recortes e anotações de notícias que separava em pastas. Escrito a partir dessa colagem inicial, a primeira versão do romance tinha 800 páginas,⁴³ reduzidas para 650 numa segunda versão e depois para as 400 que foram publicadas. (2001: p. 11) O título do livro, até pouco antes da publicação, era *A inauguração da morte*, como ele mesmo informa:

Um dia - o livro já estava quase pronto para entrar na máquina -, eu estava andando por São Paulo e vi um "out-door" branco com um 0 vermelho muito grande, que me chamou a atenção. Era um anúncio de uma loja de departamentos. Fiquei pensando naquele 0. Relacionei-o a uma prisão e ao mesmo tempo me lembrei que 0 é o começo e o final da vida. Aí constatei que o livro relatava o momento (final dos anos 60) em que o homem havia sido relegado à condição 0, e resolvi mudar o título. (Brandão, 1986: p. 21)

Loyola enfatiza a inscrição temporal do romance, o fato de ele supostamente relatar o final dos anos 1960. A inscrição textual, pelo contrário, é no futuro: na primeira página do livro, à maneira da localização inicial que aparece em peças teatrais, está escrito: "Num país da América Latíndia, amanhã" (Brandão, 1975: p. 8).

⁴³ Em outro depoimento, Loyola comenta uma versão anterior ainda maior, de duas mil páginas, que teria sido reduzida para mil e quinhentas antes de chegar, "pronto", a seiscentas (1985: p. 33).

Por outro lado, a folha de rosto apresenta *Zero* como "romance pré-histórico", confundindo ainda mais a inscrição temporal.

Se características textuais dificultam a identificação de *Zero* como simplesmente um relato do final dos anos 1960, parece certo que o romance responde à situação histórica: "O *Zero* posso dizer que começou a ser escrito no dia 1º de abril de 1964." (1986: p. 28) Segundo o autor, elementos de *Zero* vieram de reportagens censuradas do jornal *Última Hora*, assim como das próprias ordens de censura que chegavam ao jornal. A censura é uma das motivações de fundo que Loyola percebe em seu próprio trabalho. Sua geração "acreditava que o jornalismo era, no fundo, uma missão. O jornalista era a pessoa que tinha que mostrar o que estava acontecendo. No momento em que não se pôde mais fazer isso, começou a nossa revolta." (Brandão, 2001: p. 39)

É importante notar o plural, que indica o grande número de jornalistas do período que se tornaram escritores. Como nota o interlocutor de Loyola nesta entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, se a geração anterior era de funcionários públicos - fenômeno descrito por Sérgio Miceli em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* - a geração de Loyola era de jornalistas, como João Antonio e José Louzeiro, e mesmo os que não eram jornalistas de ofício se dedicavam ocasionalmente à atividade, como Plínio Marcos e Paulo Leminski. Loyola rastreia a violência de sua escrita à situação da censura:

Nós sabíamos o que se passava, escrevíamos as matérias - mas éramos obrigados a submeter tudo ao censor, que sentava ali, no meio da redação; quando o texto voltava, vinha com aquele carimbo de vetado. Não tinha negociação, não tinha conversa. Aquilo me irritava demais. Se eu não tivesse aquela irritação diária, contínua,

permanente, essa picada todos os dias, eu não teria feito a literatura que fiz. (2001: p. 39)

A *situação* de censura e opressão política, portanto, requisita o engajamento do escritor (ou do jornalista, ou do intelectual): ou, em termos foucaultianos, a literatura responde a uma urgência. Loyola elabora a noção de literatura que o orientava ao escrever *Zero* em termos que aproximam literatura e ação revolucionária:

CADERNOS: Naquele tempo, o sr. e seus companheiros acreditavam que as denúncias literárias realmente abalavam o regime?

Ignácio de Loyola: Se não acreditássemos, não teríamos feito. Eu fiz *Zero* porque queria derrubar o governo. Para mim, era a mesma coisa que jogar uma bomba. Eu não era violento o suficiente para jogar uma bomba, para pegar um fuzil - mas eu achava que a minha literatura podia modificar cabeças, pôr armas nas mãos das pessoas. (2001: p. 39)

Nesta visão, a literatura tem uma espécie de poder indireto - ela mesma não derruba o governo, mas age através dos leitores. A escolha da literatura como modo de ação não se dá pela eficácia. Ao dizer que "não era violento o suficiente para pegar em armas", Loyola subordina seu modo de ação - a literatura - ao modo de ação revolucionário. Mais que isso, ele torna o ser ou não revolucionário uma questão de temperamento, e não de ideologia: deve-se ser "violento" para ser revolucionário. Partindo dessa posição subordinada da ação literária, não surpreende que a imagem de *Zero* como uma "bomba" seja recorrente nas declarações do autor:

Senti que tinha de alguma forma soltar uma bomba (*sic*). Só que não sou de soltar bombas. Não sou pela violência, e aí fui escrevendo o *Zero*. O *Zero* foi o meu terrorismo. O *Zero* foi minha bomba. (1986: p. 25)

Zero realmente atingiu o campo literário como uma bomba, ganhando prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte e do Departamento de Cultura do Distrito Federal, e integrando a lista dos dez melhores do ano da revista *Veja* (Pellegrini, 1996: p. 130n). A recepção surpreendeu o autor, que "não acreditava sequer que *Zero* fosse lido" (2001: p. 39).

Podemos acompanhar a polêmica inicial da recepção do romance a partir das pequenas notinhas de leitura publicadas no jornal alternativo *O Pasquim*. Em cada edição do jornal, havia pequenas seções, publicadas como a coluna direita de diversas páginas, intituladas "Pasquim tivê", "Pasquim tiouve" e "Pasquim tilê", trazendo notas de poucas linhas sobre discos, filmes, programas de TV e livros, além da "Pasquim tidica", sobre exposições e eventos. Cada uma das notas era assinada por um dos colaboradores do jornal, e muitas vezes vários colaboradores comentavam a mesma obra, estabelecendo um diálogo que durava semanas ou meses.

Zero recebeu três comentários na seção "Pasquim tilê": um de Ziraldo no *Pasquim* 317 (24 a 30 de julho de 1975) e outras duas, de Ivan Lessa e Jaguar, no n. 326 (26 de setembro a 6 de outubro de 1975). Ziraldo e Jaguar louvam o romance quase sem ressalvas: "um dos romances mais poderosos aparecidos no Brasil" (Ziraldo, 1975: p. 23), embora a "mania do Ignácio de botar ponto de interrogação

antes das frases" (Jaguar, 1975: p. 23). Ivan Lessa é mais crítico. Mesmo reconhecendo que a segunda metade do livro "você lê com a sensação de que estivesse com uma granada sem pino nas mãos", o jornalista diz ter "saído imune" da leitura, o que não deveria acontecer (1975: p. 23). Lessa também não entende por que abandonar a narrativa convencional, que talvez tivesse mais efeito ("saísse com a azeitona devida na cuca correta").⁴⁴

O diagnóstico misto de Ivan Lessa no *Pasquim* usa imagens semelhantes às de Loyola para se referir a *Zero*, passando da bomba à granada sem pino e ao tiro na cabeça ("azeitona na cuca"). Enquanto a forma do livro é criticada, a violência de sua crítica é reconhecida. Conforme Lessa, numa provável referência à representação da tortura no livro, "eu não sabia que se podia mexer nessas coisas que 'eles' andaram mexendo na gente".

O diagnóstico de Sílvio Lancellotti, em sua resenha para a revista *Veja* (1975: p. 67), inverte o de Ivan Lessa. Para Lancellotti, embora a história de José e Rosa seja "uma história simples, corriqueira, angustiadamente comum" - o que o resenhista não desmerece, já que a mensagem do livro estaria transmitida "de forma irrepreensível" - é a "maneira de escrever" de Loyola que sobressai no romance:

Um estilo automático de narração em que o trecho se superpõe a uma infinidade de recursos habilmente dispostos pelo autor a cada momento do livro, como a permanente ironização de certos slogans publicitários ou os bem-humoradíssimos comentários de pé de página. (p. 67)

⁴⁴ Os textos estão reproduzidos no Anexo 1.

Há uma certa incoerência no juízo de Lancellotti. De que forma uma narração "automática" poderia ser "habilmente disposta"? O automatismo equivale a um relaxamento da vontade consciente, um jorrar de palavras que não combina com uma "disposição hábil", a qual implicaria um planejamento consciente. Além disso, há outra ambivalência na avaliação política do romance, quando Lancellotti ressalta como um tema de *Zero* a "inconsequência geradora de violências e [as] violências que se perpetram para contê-la". O jornalista parece indicar a guerrilha como a fonte da violência, que seria nesse caso reativa, da repressão - um diagnóstico duvidoso não só historicamente, mas também creio que não muito fiel à narrativa de *Zero*.

Ainda em dezembro de 1975, uma resenha de João Luiz Lafetá, no jornal *Movimento*, continua o uso de metáforas violentas para descrever o livro, ao mesmo tempo que procura mostrar a necessidade da forma fragmentária do romance como forma correta de representar a realidade abordada. Para Lafetá, "*Zero* é uma explosão forte, uma bomba que arrebentou aqui perto e deixou quase tudo em pedaços: ruínas da cidade, de pessoas, dos desejos, mentiras e verdades de suas personagens." (1975: p 18). Lafetá ainda compara o romance com "um bom golpe de Muhammed Ali". Sua ênfase, porém, diverge da dos resenhistas anteriores. A violência da obra, para Lafetá, exige a fragmentação, e afasta o romance da "gratuidade de processos" e dos "maneirismos experimentalóides" de outros escritores da época. A aparente disformidade do romance reflete a disparidade e incongruência da própria sociedade "latíndia-americana", representação que garante a unidade do romance. (p. 18)

Lafetá ainda se revela obliquamente profético, quando, ao recomendar a leitura do romance, diz que "a sugestão é que isso seja feito com a urgência

possível, pois vale a pena conhecer a obra." A urgência era realmente necessária, já que *Zero* foi censurado no ano seguinte.

Em 1976, aparece uma resenha de Leyla Perrone-Moisés na revista *Colóquio Letras*, de Portugal. A metáfora da bomba volta a caracterizar o romance, com o acréscimo de uma dualidade que lembra o *phármakos* derridiano:

A destruição ameaça o próprio livro, o texto de raiva é auto-explosivo, bola disparada mais pela necessidade de disparar que pelo conhecimento do alvo. Semente ou bomba? Talvez bomba e semente. (Perrone-Moisés, 1976: p. 101)

Ao atribuir "desconhecimento do alvo" à bomba que é *Zero*, Perrone-Moisés retoma a caracterização de automatismo ou espontaneidade na escrita do romance. Para ela, *Zero* é um "livro *graffiti*", escrito "contra a parede" e "na parede" ao mesmo tempo (p. 99), que, se construindo "na desconstrução", poderia "continuar indefinidamente" (p. 101). A autora diz que o livro seria um desafio à crítica literária tradicional, por, mesmo desigual, desconexo, grosseiro, etc, ter um impacto "indizível" (p. 99).

A leitura de Leyla Perrone-Moisés, embora reconheça o efeito da violência no plano da construção e da linguagem do romance (como havia feito Lafetá), nega o aspecto de planejamento e construção do romance, caracterizando-o como espontaneidade, reação de alguém "contra a parede". Além da inexatidão factual dessa caracterização - afinal, o romance teve várias versões, o que evidencia planejamento e cuidado quanto a sua forma final - a autora oscila entre dois

registros, um que louva *Zero* como texto desconstrutivo e outro que não esconde o seu desconforto.

Com o impacto da recepção, a editora Brasília/Rio preparou uma segunda edição da obra, simultaneamente a um estudo crítico traduzido do italiano e publicado em volume separado, *O duplo signo de Zero*, de Eirilde Melillo Reali (1976). O estudo de Reali, de caráter semiótico, descreve a estrutura de *Zero*, incluindo detalhes como o levantamento de todas as línguas faladas no romance (português, inglês, espanhol, latim, nagô) (p. 37-38). Reali liga as experimentações formais do romance a uma influência das vanguardas, em especial do concretismo e do poema-processo - uma influência que Loyola rejeita⁴⁵ - assim como localiza o romance em relação a experiências em outras artes, como o Teatro de Arena, de Augusto Boal e o cinema de Glauber Rocha.

Pouco depois da publicação de *O duplo signo de Zero* e da segunda edição de *Zero*, este é censurado e recolhido das livrarias pelo Ministério da Justiça. Uma situação algo cômica deve ter sucedido, já que não consta que o estudo de Reali tenha sido censurado: assim, era possível encontrar à venda a análise, mas não o analisado.⁴⁶

A resenha de Leyla Perrone-Moisés e o livro de Eirilde Melillo Reali prefiguram a recepção posterior de *Zero*, que passa a se dar no âmbito acadêmico. Em 1979 - ano da terceira edição de *Zero*, pela Codecri - Malcolm Silverman dedica um capítulo de seu *Moderna ficção brasileira* a Ignácio de Loyola Brandão, fazendo um panorama de toda a produção do escritor até então, inclusive *Zero*. Silverman

⁴⁵ "Nunca me identifiquei com experimentalismos." (Brandão, 2001: p. 40)

⁴⁶ Situação igualmente cômica sucedeu com *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, censurado na mesma época que *Zero*: a edição da *Veja* que noticiava a censura do livro também o indicava como o quinto mais vendido daquela semana. (Feliz, 1976: p. 82)

também escreveria brevemente sobre *Zero* no seu *Protesto e o novo romance brasileiro* (1995) e o mencionaria na *Moderna sátira brasileira* (1987).

Flora Süssekind continuou a fortuna acadêmica do romance, elogiando *Zero* no seu *Tal Brasil, qual romance* (1984), e voltando a mencioná-lo em *Literatura e vida literária: polêmica, diários e retratos* (2004; primeira edição em 1985), livro que foi das primeiras tentativas de sistematização da literatura dos anos 1970. Na visão de Süssekind, o romance de Loyola fugiu do paradigma neonaturalista da época, representado pelo romance-reportagem. O jogo de linguagem de *Zero* garantiria que ele não fosse um simples espelho da sociedade da época. Para a autora, o neonaturalismo reafirma os valores dominantes em sua tentativa de atacá-los, por não se engajar na crítica da representação.

Dois outros livros importantes ainda teriam capítulos que ressaltam o papel de *Zero*. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira", de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, foi publicado dentro do volume sobre literatura da série "Anos 70" (1979-1980),⁴⁷ e incluiu leituras do *boom* de 1975 e de *Zero*. Tânia Pellegrini dedicaria ao livro um capítulo de seu *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), que também trata de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, e de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.

⁴⁷ Considero de maneira mais detida a presença de *Zero* neste texto, em *Literatura e vida literária* e em outras histórias da literatura posteriores em uma seção de minha dissertação de mestrado (Ribeiro, 2008: p. 50-60).

4.1.2 O narrador esquartejado

Em seu texto clássico sobre o narrador, "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1994), Walter Benjamin aponta um declínio na arte de narrar. Para ele, os soldados que voltaram da Primeira Guerra Mundial não tinham nada a contar, nenhuma experiência a passar adiante. A violência despersonalizada da guerra massiva e mecânica impedia a constituição de uma experiência. A narrativa da guerra não podia mais ser pensada do ponto de vista do soldado, agora um mero número.

Benjamin escreve em 1936, antes da Segunda Guerra, mas já presenciando a ascensão do nazismo. Num texto posterior que dialoga com o de Benjamin, Theodor Adorno diz, a propósito do narrador no romance, que "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração" (2003: p. 55). Para ele, "o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesmo contínua, que só a postura do narrador permite" (p. 56). Permanecer fiel ao narrador tradicional no contexto da sociedade administrada e da standardização seria uma postura ideológica: narrar uma experiência única quando a mesmice impera só serve para reforçar o *statu quo*, ao disfarçá-lo.

No mundo violento e repressivo de *Zero*, também o narrador foi feito em "mil pedaços" (Brandão, 1975: p. 289). O romance alterna vozes em terceira pessoa com narrativas em primeira pessoa, monólogos e fluxos de consciência de José, além de algumas poucas de outras personagens. A voz em terceira pessoa muda o tempo de narração, utilizando por vezes o presente, por vezes o passado, mesmo que haja

uma sequência de avanço temporal dos fragmentos. A disposição fragmentária dificulta a priorização dos narradores: não se identifica "encaixes" claros na narrativa, alguma voz que ordene o todo e subsuma as outras.⁴⁸

Dada a extrema fragmentação do texto, torna-se relevante o uso da categoria do *autor implícito*.⁴⁹ O autor implícito é a instância narrativa que, não se confundindo com o autor real, se percebe no texto narrativo por trás de qualquer narrador. Wayne Booth diz que essa "imagem implícita do artista" quase nunca é idêntica ao "eu" do narrador, podendo ser separada desta por recursos como a ironia (Booth, 1983: p. 73). O autor implícito é uma imagem textual do autor, imagem construída não só pelo estilo mas pelos valores que o texto deixa atribuir a este autor implícito. Para Wayne Booth, é reagindo aos engajamentos (*commitments*) do autor implícito que o leitor identifica valores no texto (p. 71).

No caso de *Zero*, há um complexo jogo entre autor implícito e narrador(es). Parece haver, de imediato, uma instância narrativa que se confunde com a voz autorial. Trata-se do "narrador intruso" das notas de rodapé que se distribuem ao longo do romance. Como disse Regina Dalcastagnè, no seu livro *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*,

há uma figura curiosa, que se destaca justamente pelo enganador pequeno papel que exerce. É uma espécie de narrador intruso - resquício machadiano - que fica confinado quase que só às notas de pé de página, onde destila seu sarcasmo. (1996: p. 74)

⁴⁸ A noção de "encaixe" narrativo vem de Mieke Bal (1997: p. 52). O termo original é *embedded narrative*.

⁴⁹ Do inglês *implied author*.

Segundo a autora, este narrador "retruca o que dizem as personagens, aponta sua falta de caráter, expõe a sua hipocrisia, ri de sua vulgaridade" (p. 75).

As notas deste narrador servem várias funções diferentes. Na página 90, por exemplo, temos nove notas em sequência. Enquanto a nota (1) explica a origem do nome de um bairro, a (2) explicita a reação deste narrador a uma personagem ("Essa Rosa me dá vontade de bater"), a (3) diz o que está escrito em cartazes referidos no texto ("Welcome, Bienvenu, Bienvenido"), e a (9) faz uma associação do sintagma "asas brancas" com um trecho da letra da canção "Asa branca", de Luiz Gonzaga⁵⁰. Tudo isso é coerente com a onisciência deste narrador, mas ocorre que ele se apresenta como não-confiável. Há notas em que o narrador faz perguntas, ao estilo de suspense ("? Seria Carlos Lopes.", p. 122). Em outras, ele coloca em dúvida o que está na página, sem dizer qual seria a versão correta ("Ao menos, foi isso o que Átila contou a José", p. 131). Num caso ainda mais extremo, o narrador das notas deixa implícito que ele mesmo não sabe qual a "verdade", ao comentar a perda de voz da personagem Malevil ("Mal/Evil"): "Não perdeu. Não acredito que tenha perdido. Vocês saberão mais tarde porque." (p. 212) Malevil perder ou não a voz só pode ser objeto de crença se o narrador não é onisciente.

A distância em que o narrador das notas coloca-se em relação ao narrado na página varia bastante. O juízo pode ser dado diretamente ("É um preconceito", p. 168), ou pode estar implícito na relação da nota com o texto, como se pode ver nesse trecho: "Rosa conversa com o sujeito do outro banco porque não gosta de viajar sem conversar e José não gosta de viajar conversando (1)." "(1) - Para a boa

⁵⁰ Reproduzo o sistema que Loyola utiliza para as notas, entre parênteses e com o número sem sobrescrito. Esta é apenas uma das peculiaridades do livro. Também a estranha pontuação, que separa sujeitos de verbos e antepõe pontos de exclamação e interrogação às orações correspondentes, será reproduzida sem mudança nas citações de *Zero*.

vida conjugal, deve haver entendimento mútuo, dizia minha tia-avó." (p. 76).

A variedade das notas de rodapé vai um pouco mais longe. Na nota (3) da página 76, o narrador das notas comenta as sandálias Havaianas: "Não soltam tiras, não têm cheiro". Isso pode ser tanto apropriação do discurso publicitário sobre as sandálias, quanto citação da opinião de Rosa (que veste as sandálias), quanto opinião do narrador mesmo. Noutra ocasião, as notas servem para dar a referência das citações que compõem um diálogo entre José e Gê, formado de trechos do Livro dos Salmos e da Oração aos Moços, de Ruy Barbosa (p. 189). Como o "narrador" nessas notas apenas dá a referência, sem comentar nada, pode-se pensar que ele seja uma instância narrativa envolvida na construção do diálogo entre Gê e José - ou seja, que se confundiria com uma instância autoral.

No entanto, a variedade de usos das notas de rodapé distancia e demarca o narrador das notas do autor implícito de Zero. O próprio narrador das notas se distancia do "autor" do texto da página, ao dizer que a descrição dos moradores do Boqueirão como "abortos da natureza(2)" é "(2) Preconceito do autor." (p. 169.) Há, portanto, uma imagem de um autor, "preconceituoso", que teria escrito o texto que lemos na página, o qual o narrador das notas comenta, esclarece e põe em dúvida. Temos, assim, a imagem de dois tempos de escrita diversos, sendo que o tempo de escrita das notas seria posterior.

Se temos uma imagem de autor para a página e um narrador que interfere nas notas a esse texto, logicamente devemos ter uma segunda imagem de autor para o todo da obra. Podemos pensar, assim, numa duplicação da instância do autor implícito, chegando ao seguinte esquema:

— Autor implícito 1: imagem do autor do texto da página (fora as notas).

— Narrador das notas: comenta e se contrapõe ao autor implícito 1. Não é onisciente. Fala em primeira pessoa, sem se identificar ("Não acredito que tenha perdido", p. 212). Dirige-se ao leitor/narratário ("Vocês saberão mais tarde porque", *idem*).

— Autor implícito 2: imagem do autor de *Zero* como um todo, estabelecida no confronto entre as duas instâncias anteriores.

Se entendermos estas três instâncias como uma espécie de boneca russa, na qual cada uma está *dentro* da outra, teremos o autor implícito 2 como a camada exterior e o autor implícito 1 como a camada interior. Envolvidos pelo autor implícito 1, na camada de dentro, temos os narradores dos fragmentos que compõem *Zero*.

Há duas constantes de narração no texto de *Zero* - a narração em terceira pessoa e a narração em primeira. No segundo caso, é fácil identificar quem narra e qual a técnica utilizada: José narra em primeira pessoa e também aparece em monólogo interior e fluxo de consciência. A narrativa em terceira pessoa apresenta uma maior complexidade. Há um narrador onisciente intruso que focaliza José, mas esse narrador utiliza ora o tempo presente, ora o passado - e usa mais o presente no início do romance, que não é *in media res* - ou seja, não há correspondência entre o uso do tempo verbal e a disposição temporal das ações da trama. Fora lembranças e algumas explicações do narrador das notas (e, claro, os outros fragmentos), a história de José segue de maneira linear. O uso dos dois tempos verbais indica que são dois os narradores oniscientes intrusos que focalizam José.

O mecanismo de cisão - duplo autor intruso, duplo narrador onisciente -

evidencia o estilhaçamento das instâncias narrativas no romance. A metáfora do caleidoscópio, usada por Tânia Pellegrini (1996: p. 128), é apropriada para descrever a multiplicidade narrativa. O narrador, esquartejado, estilhaçado como se atingido por uma bomba, "em mil pedaços", tornado de fato uma miríade de narradores e imagens de autor, desarticula a vida, torna-a descontínua, desintegra "a identidade da experiência" (Adorno, 2003: p. 56). Se, ainda conforme Adorno, a forma do romance exige a narração (p. 55), quando não se pode mais narrar deve-se mudar a forma do romance.

O caleidoscópio narrativo e a fragmentação formal de *Zero* se afastam da linguagem da prosa como proposta em *Que é a literatura?*, uma prosa relativamente "transparente". O romance de Ignácio de Loyola Brandão seria, portanto, uma certa hibridação entre prosa e poesia como definidas por Sartre, e poderia carregar algo do "engajamento" próprio da poesia. De fato, a multiplicidade de instâncias narrativas, não só no nível do narrador como do autor implícito, presta um testemunho negativo quanto ao tempo presente (no caso, o período pós-1964). A realidade autoritária não pode ser narrada por ninguém: apenas seu efeito de dissolução da experiência pode ser apresentado em fragmentos contraditórios.

4.1.3 O percurso de José

Na primeira página de *Zero*, na coluna da esquerda, há uma descrição do protagonista, José: 28 anos, trabalha matando ratos num cinema, manca um pouco. Na coluna da direita, já na segunda página, os setenta quilos de José são

relacionados ao peso da Terra e do Sol, concluindo uma colagem de “verbetes” que começa nomeando o universo.⁵¹ José mora numa pensão barata, onde dorme na parte de cima de um beliche. Mata uma “cota diária de ratos” para não perder o emprego.

José vive numa situação de miséria que não reflete exatamente sua origem social. Seu pai era advogado,⁵² o que faz pensar numa família de classe média. Seu processo de queda social, inferimos, está ligado ao êxodo rural, pois vivia com os pais no interior.

A partir dessa situação inicial, o romance prossegue num contraponto entre acontecimentos na vida de José e dos poucos personagens à sua volta, em especial o amigo Átila e a esposa Rosa, que conhecerá por anúncio de classificados, e acontecimentos políticos do “País da América Latíndia” onde vive. Feito todo de fragmentos e colagens, compondo uma narrativa algo picaresca, é fácil pensar, como Leyla Perrone-Moysés, que o livro “poderia continuar indefinidamente” (1976: p. 101): Minha leitura se opõe à desta crítica: *Zero* mostra um processo de tomada de consciência que só se realiza ao final do romance, quando José é prisioneiro dos americanos.

No meio do caminho, o protagonista passa por diversas transformações bruscas. A primeira ocorre quando vai visitar o acampamento dos Sermoneiros, onde há diversas bancas de adivinhação. Ele entra na banca do Homem, que teria meditado com os Beatles e os aconselhado a “separarem para sobreviverem”

⁵¹ “NOME: cosmo ou universo.”, “JOSÉ: pesa 70 quilos ou quilogramas” (Brandão, 1975: p. 9-10). Utilizo a primeira edição por sua qualidade gráfica superior, o que é importante para um romance com tantos recursos visuais. As edições da Codecri (a partir da terceira, em 1979) não são ruins, mas a reedição atual, da editora Global, desfigura o aspecto visual do romance.

⁵² “O pai defendendo putas pobres” (p. 10).

(Brandão, 1975: p. 27n). José passa dez dias com o Homem, num processo de purificação que parodia o Gênesis.⁵³ Na manhã seguinte ao décimo dia, o homem

chamou José e tirou a roupa. Amou José e se deixou amar por ele, odiou José e se deixou odiar por ele, desejou José e se deixou desprezar por ele, desprezou José e se fez desejar por ele. Rolaram pelo chão / como animais / urraram / e uivaram, querendo se encontrar. (p. 31)

Nota-se, no entanto, que eles *querem* se encontrar: o encontro mesmo não ocorre e a transformação mística é incompleta. José observa o caráter inconcluso de sua transformação ao pensar: “Sei quem sou e o que posso. Só queria que ele tivesse levado essa raiva. Que ele tirasse o arame farpado que tenho na garganta. Me ajudou, mas o arame continua.” (p. 31).

O caráter inconcluso acompanhará todas as transformações de José, até o fim do romance, juntamente com a raiva. Logo após o episódio com o Homem, ele consegue emprego no Boqueirão, um acampamento onde se exibem aberrações. Sua função é selecionar quem poderá se exibir no acampamento, dentre os muitos candidatos. Melhorando sua situação financeira com esse emprego, José coloca um anúncio no jornal e conhece Rosa, com quem se casa. Possibilitado pela ascensão ligada ao Boqueirão, o casamento nega sua premissa material: Rosa pede que José deixe o emprego, que “não é emprego de gente” e que consiga “um emprego decente, de futuro” (p. 92).

Sua transformação em homem casado também é conflituosa. Rosa traz para

⁵³ “No décimo dia, o homem descansou.” (p. 31).

o casamento imagens de conduta que geram insatisfação mútua e situações de violência doméstica. Inicialmente morando com José na pensão, Rosa insiste que eles comprem uma casa.

Eles adquirem uma casa com financiamento, mas não têm qualquer condição de pagar o imóvel. José troca o emprego no Boqueirão por uma carreira de assaltante, elaborando um conjunto de regras de conduta para sua atividade:

- 1) Fazer uma série de roubos seguidos, todos os dias, em lugares pertos, depois mudar o rumo subitamente, fazer um roubo só, mudar de novo.
- 2) Evitar que a vítima olhe muito para o seu rosto.
- 3) Usar artifícios: fingir que manca um pouco.
- 4) Respirar como asmático.
- 5) Ter uma tosse seca.
- 6) Fingir que não enxerga bem; aproximar o dinheiro roubado do rosto.
- 7) Falar palavras em espanhol, carai, laplata, etc.
- 8) Ficar cuspiendo.
- 9) Usar salto bem grosso.
- 10) Vestir-se bem, se vestir mal, usar vários dias um acessório que chame a atenção, depois mudar.
- 11) Parar por alguns dias, recomeçar, parar de novo, fazer dois seguidos, ficar um mês sem agir.
- 12) Colocar sempre o dinheiro no banco. Movimentar a conta. Fazer amizade com o gerente. Solicitar empréstimo. Pagar em dia. Depositar sempre. (pp. 141-142)

Como num microcosmo do romance, José aposta nas suas transformações para o sucesso como assaltante. José "finge" que manca um pouco, mesmo que efetivamente manque (como ficamos sabendo na primeira página do romance). Por outro lado, o verbo fingir não é usado para a tosse seca ou a respiração de asmático, elementos que não fazem parte da descrição que temos de José. A inversão semântica sublinha o caráter total da transformação em assaltante: José

torna-se algo outro, fingindo ser ele mesmo.

Num passo que se poderia chamar dialético, no qual a quantidade repentinamente transforma-se numa nova qualidade, José passa de assaltante a assassino. Porém, não mata para roubar: o assassinato é um fim em si. Um mês após sua primeira vítima fatal, já se sabendo impune, José se considera “diplomado”: “Um diploma. A gente ganha quando termina um curso. Agora, eu tinha. O meu mostra a cabeça do homem com uma brecha, a pele dilacerada, o osso partido, miolos. Só mereci o diploma um mês depois.” (p. 164) Como havia feito regras para roubar, agora as elabora para matar. A última delas: “Mate, como se estivesse prestando um favor.” (p. 179).

Arregimentado pelos Comuns, grupo de resistência armada liderado por Gê, José adere à prática da luta armada, sem compartilhar dos objetivos políticos desta. Num dos poucos momentos em que a ação não ocorre na cidade, quando está treinando com os Comuns, ele demonstra o grau também inconcluso de sua adesão ao grupo:

Quando eu disse a Gê que não confiava nas pessoas e que tinha medo de ações em grupo, ele falou: todos têm. Porra, amigo, a gente tem barriga, tem cu, tem estômago, igual aos outros. Só que os outros não têm uma coisa nossa: a idéia. E a idéia, a gente ajuda com uma bolinha.

Caiu no meu conceito na mesma hora. Precisavam de bolas. Eu nunca precisei. Então, me lembrei de que no começo tinha mais coragem. Porque no começo eu tinha mais ódio, era mais cego, me atirava. Para estes homens, se atirar era suicídio. Atirar-se era precipitação. Precipitação e impaciência são a morte. Estava no Mini-manual, um livro xerografado que Gê trouxe uma tarde. (p. 267)

Após a adesão à luta armada, sua vida desfaz-se (vira zero): sua esposa Rosa é sacrificada em um culto religioso, seu amigo Átila é preso, torturado e morto, e, por fim, ele mesmo é sequestrado, levado para os Estados Unidos e deportado. Preso pelos americanos, ao final do romance, a personagem finalmente chega a uma síntese, tomando consciência do lado coletivo de sua revolta, de seu medo e de sua raiva:

Senti, e isso me deu forças, que eu era um latíndio-americano, que não era nada diante do mundo, e que para nós estava destinado o estigma que perseguiu os judeus, milênios. O transplante da perseguição e segregação e opressão. Percebi que haveria nova raça humilhada, ofendida, cuspidada, resto humano, dejetado, carne inexistente em cima de osso inexistente, explorada, usada. Acabava naquele momento verdeamarelado um ciclo, o judaico, para iniciar outro, o latíndio-americano. Passavam para nós as dores e os desesperos do mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutridos, miseráveis, doentes. Talvez dentro de mil anos curtidos, sejamos como eles, uma coisa difícil de se destruir, e em mil anos sejamos substituídos por um novo ciclo. Enquanto isso, estendemos as mãos, latíndio-americanos, africanos, asiáticos. Não para chorar-gemer, mas compreender-organizar. Irmãos, sangue, pele-pele, negros, - não negros, brancos, - não brancos, quem tiver uma pedra no intestino. (pp. 297-298)

Como disse Sartre no seu prefácio a *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, a terra há não muito tempo tinha "dois bilhões de habitantes, isto é, quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de indígenas" (1968: p. 3). No momento histórico de *Zero*, há vários exemplos de uma rede de solidariedade que cobre o território habitado pelos "nativos". Cuba, por exemplo, interfere no processo de descolonização africana, primeiro com a fracassada experiência do Che no Congo e depois com o desembarque de tropas durante a guerra de independência de Angola, em 1975, e o Vietnã se torna um símbolo de

resistência contra o imperialismo. Não é um processo sem contradições, mas existe um esforço, entre "latíndio-americanos", africanos e asiáticos, de "compreender-organizar".

4.1.4 O engajamento de José

A partir da exposição do percurso da personagem, pode-se perceber o delineamento de uma visão sobre o engajamento. José é arregimentado para o grupo de Gê, que, pela rima, associamos ao guerrilheiro argentino Che Guevara, morto em 1967 por tropas americanas na Bolívia. Além disso, Gê tem características religiosas, pois teria sido crucificado (p. 301). Ocorre também um episódio onde Gê transforma groselha em vinho, assaltando um carregamento e trocando os suprimentos de uma festa de casamento durante a noite.

As características religiosas aproximam as duas grandes transformações incompletas por que passa José. Como antes o Homem, Gê não consegue ultrapassar a resistência de José, que percebe a fraqueza da posição dos guerrilheiros, apegados a "Mini-manuais" xerografados. Na mecânica do "Mini-manual" – e lembremos aqui da fonte histórica disso, o *Mini-manual do guerrilheiro urbano*, de Carlos Marighella (2010)⁵⁴ – o engajamento torna-se uma função de dogma, de recurso ao Livro, outro aspecto religioso do engajamento.

A ligação entre engajamento e religião não é gratuita, correspondendo a uma

⁵⁴ A primeira edição do *Mini-manual* foi em 1969, ano em que Marighella foi morto por agentes da ditadura militar brasileira.

mecânica presente naquele momento. Em 1975, são publicados *Contemplação e engajamento*, do teólogo da libertação Segundo Galilea, e uma conferência de Dom Hélder Câmara intitulada “O que faria S. Tomás de Aquino diante de Karl Marx?” No texto de Dom Hélder, são enfatizadas as semelhanças entre os pensamentos do filósofo medieval e de Marx. A adoração a líderes revolucionários, como Che e Mao, também é muito recorrente: basta lembrar do poema “Dentro da noite veloz”, que Ferreira Gullar escreveu sobre a morte de Che, e publicou em 1975. Esse lado religioso do herói revolucionário remete à teorização do “culto da personalidade”, que se desenvolveu, como fenômeno histórico nos países do “socialismo real”, em torno a Stálin após 1933 e em torno a Mao durante a Revolução Cultural chinesa.⁵⁵

A tomada de consciência final de José abre a possibilidade de uma ação realmente coletiva, que foge à problemática mística do manual e do herói revolucionário. O “latíndio-americano” não deve se reunir para “gemer-chorar”, mas para “compreender e organizar”: entrevê-se, assim, uma lógica de ação coletiva – um *projeto* coletivo.

De fato, podemos ver representada no percurso de José a passagem do *rebelde ao revolucionário*, conforme definidos por Sartre em “Materialismo e revolução” (1960). José passa da rebeldia dos roubos e assassinatos à prática revolucionária da guerrilha – mas mesmo esta, por sua falta de base social, revela-se uma nova forma de rebeldia. A verdadeira passagem ao revolucionário pede que se institua uma solidariedade coletiva, que Sartre analisa como solidariedade de classe e que no monólogo final de *Zero* se torna solidariedade contra a opressão, tanto nacional (a ditadura) quanto global (o colonialismo).

⁵⁵ Sobre a Revolução Cultural e o culto da personalidade, ver Badiou (2005).

4.2 *Vox populi: El otoño del patriarca*

4.2.1 Um novo *Cien años de soledad*?⁵⁶

A publicação de *Cien años de soledad*, em 1967, catapultou Gabriel García Márquez para a fama instantânea. Até então, era um autor muito pouco conhecido mesmo dentro de sua Colômbia natal - seus três romances anteriores (*La hojarasca*, de 1955, *El coronel no tiene quién lo escriba*, de 1958, e *La mala hora*, de 1962) e seu livro de contos (*Los funerales de la Mamá Grande*, de 1962) não tiveram quase vendagem, apesar de alguma atenção crítica (Shaw, 2010: p. 25).

A partir de 1967 e da instantânea consagração de público e crítica de *Cien años de soledad*, criou-se uma expectativa quanto ao próximo romance de García Márquez. Nos anos subsequentes ele publicou um livro-reportagem (*Relato de un naufrago*, de 1970), dois outros que recolhiam crônicas e reportagens (*Cuando era feliz e indocumentado*, de 1973, e *Chile, el golpe y los gringos*, de 1974) e dois livros de contos (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de 1972, e *Ojos de perro azul*, de 1973). Boa parte dessa produção, no entanto, recolhiam escritos anteriores a *Cien años de soledad*.

Consta, de fato, que García Márquez vinha escrevendo *El otoño del patriarca*, de maneira intermitente, desde antes de *Cien años de soledad*. Segundo a biografia de Gerald Martin, em 1962 o escritor colombiano havia escrito trezentas páginas de

⁵⁶ Pela projeção global do autor, a coleta de fortuna crítica de *El otoño del patriarca* teve de ser necessariamente seletiva. A maior parte dos textos levantados são resenhas e artigos em publicações acadêmicas.

uma primeira versão do romance, que abandonou (2010: p. 351). Essa versão também se encontra no seu longo depoimento a Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, onde acrescenta que, dessa primeira versão, só se salvou o nome do personagem (1996: p. 49) - ou seja, nada, já que o nome do Patriarca nunca é mencionado no romance. No mesmo depoimento, menciona-se uma versão intermediária, iniciada em 1968, em Barcelona, e também interrompida. García Márquez só voltaria ao romance após ler um livro sobre a caça de elefantes e concluir que estes traziam uma nova chave à moralidade do seu protagonista (p. 50).⁵⁷

O lançamento de *El otoño del patriarca* foi acompanhado de uma imensa publicidade internacional. Trechos do romance foram publicados previamente em diversos veículos, como na *New Yorker* e no *Cadernos de Opinión*. No entanto, a recepção não foi das melhores. Conforme o testemunho de Flávio Moreira da Costa, no *Pasquim*, "virou moda malhar seu último romance (**O outono do patriarca**), pois todo o mundo tava esperando um **Cem anos de solidão - Part Two**" (1975: p. 17).

Esperava-se realmente uma sequência, algo mais no estilo de *Cien años de soledad*. Segundo Eduardo Gonzáles Bermejo, em entrevista com Márquez publicada no *Cadernos de Opinión*, o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti teria dito que "*Cem anos de solidão* tinha que pesar muito em teu trabalho do *Patriarca*", e que Márquez "não devia ter se preocupado em dar ao *Patriarca* um tratamento diferente do de *Cem anos*" (Márquez, 1975a: p. 51). Bermejo assegura na entrevista que Onetti não era o único a ter expressado esta opinião, e parece não ter sido

⁵⁷ A história dos elefantes como chave para o Patriarca soa como uma das tantas mistificações pelas quais García Márquez era famoso - mas deve-se notar que, nas descrições físicas do Patriarca, os elefantes aparecem como termo de comparação para seus pés e, por extensão, para seu andar. As características "bestiais" do corpo do Patriarca são estudadas no artigo de Tim Richards, "El patriarca rabelesiano (la desmitificación de la dictadura a través del cuerpo grotesco)" (1988).

mesmo. Dois anos após a publicação do romance, o jornalista Luis Pancorbo, que comparou *El otoño* a outros dois romances sobre ditadores⁵⁸ para a espanhola *Revista de Occidente*, pergunta em seu artigo: "que houve com aquela novidade, com aquele frescor [de *Cien años de soledad*]?" (1977: p. 15)

García Márquez dizia que seu objetivo era exatamente se afastar das obras anteriores. Ao explicar o aspecto poético de *El otoño*, numa entrevista publicada pela primeira vez em 1977 no jornal colombiano *El Manifiesto*, Márquez diz que "é um luxo que um escritor que escreveu *Cem anos de solidão* pode ter, dizer, bem, agora vou escrever o livro que eu quero" (Bell-Villada, 2006: p. 90-91). Na mesma entrevista, Márquez ainda fala da pressão por fazer um novo *Cien años de soledad*, em termos muito próximos aos de Flávio Moreira da Costa: "Eu poderia ter continuado escrevendo *Cem anos de solidão*, a sequência, II, III, IV, como *O poderoso chefeão*. Mas não podia ser." (p. 91) Na sua famosa entrevista à *Playboy* norte-americana, em 1982, ele clarifica ainda mais a questão:

Honestamente, eu não entendo por que tantas pessoas queriam que *O outono do patriarca* fosse como *Cem anos de solidão*. Suspeito que, se eu quisesse sucesso comercial, poderia ter continuado escrevendo *Cem anos de solidão* pelo resto da minha vida. Eu poderia trapacear, como eles fazem em Hollywood: *O retorno do Coronel Aureliano Buendía*. (2006: p. 127)

Apesar do conteúdo explicitamente político do romance, García Márquez não

⁵⁸ Tratam-se de *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, e *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos. No artigo, o jornalista expressa sua preferência pelo romance de Carpentier (p. 12). Existem inúmeros textos que comparam os três romances, publicados em datas muito próximas e todos com um ditador latino-americano como protagonista. Um livro que merece destaque, e que me ajudou muito na pesquisa bibliográfica desta seção, é *Romance de um ditador: poder e história na América Latina* (1989), de Márcia Hoppe Navarro, estudo que ganhou o prêmio Casa de las Americas.

via sua obra como engajada. Em *El olor de la guayaba*, o escritor colombiano se diz um homem engajado (*comprometido*) pelo socialismo,⁵⁹ mas que

tenho muitas reservas sobre o que entre nós acabou se chamando literatura engajada (*comprometida*), ou mais exatamente o romance social, que é o ponto culminante desta literatura, porque me parece que sua visão limitada do mundo e da vida não serviu, politicamente falando, para nada. (1996: p. 85)

Note-se, no entanto, que a ideia subjacente de literatura engajada parece mais ligada ao realismo socialista de Zhdanov do que ao engajamento conforme foi defendido por Sartre.

Apesar de mais curto que *Cien años de soledad*, *El otoño* foi criticado pelo suposto exagero de sua extensão. Numa resenha da tradução brasileira do romance, o crítico Jorge Escosteguy escreveu na revista *Veja*: "García Márquez esbarrou no dilema do jornalista que encontrou um material rico demais para trabalhar e não soube como sintetizar sem pecar pelo excesso de exemplos e situações." (1976, p. 111). Da mesma forma, Gemma Roberts lastimou, na espanhola *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, que García Márquez não tivesse feito uma obra mais breve, sem o "verbalismo fatigante" de algumas das páginas de *El otoño* (1976: p. 196). Kessel Schwartz afirmou em sua breve resenha para a revista norte-americana *Hispania* que o romance "nos oferece mais uma versão do falatório ocioso que caracteriza os últimos trabalhos de muitos dos

⁵⁹ No entanto, na entrevista à *Playboy*, García Márquez diz que *não* é comunista (Bell-Villada, 2006: p. 97). A aparente contradição pode ser contornada pensando que, no léxico de Márquez, a palavra *comunismo* parece muito mais ligada à União Soviética e aos países que adotavam o modelo soviético, dos quais o escritor colombiano era crítico desde sua visita à Alemanha Oriental e à União Soviética em 1957, e a palavra *socialismo* mais ligada à alternativa cubana, que nunca deixou de admirar.

maiores romancistas hispano-americanos atuais." (1976: p. 557).

No entanto, o romance também foi criticado por ser excessivamente sintético. Mario Benedetti, em seu "El recurso del supremo patriarca", publicado na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, aponta a falta de "períodos de descanso" no romance (1976: p. 60). Para Benedetti, o romance é exagerado não em termos de extensão textual, mas do uso excessivo da hipérbole como artifício narrativo. A "desmesura" (falta de medida) seria o problema central do romance. De tão malvado, o Patriarca acabaria sendo um personagem inverossímil. (p. 60)

Se Benedetti acha o Patriarca inverossimilmente mau, também se disse que García Márquez estaria humanizando em excesso a figura do ditador. Julio Jamón Ribeyro, na revista colombiana *Eco*, escreve que "Esse velhote de idade imemorial (...) tão divertido e imaginativo inclusive em seus crimes, não inspira repulsa. Por vezes é realmente encantador." (1975: p. 102) O problema, para Ribeyro, é que ao adotar "o partido do ameno", García Márquez correu o risco de "fazer não a crítica mas a glorificação do ditador" (p. 103). Para o crítico norte-americano Michael Wood, escrevendo na *The New York Review of Books*, García Márquez parece estar dizendo que, na realidade, não é tão divertido ser um ditador e viver tão isolado em seu poder, o que lhe parece muito semelhante à visão de que "dinheiro não traz felicidade" (1976: p. 58).

A posição do próprio García Márquez parecia ser um pouco mais ambivalente. Ao falar, em *El olor de la guayaba*, sobre o paralelo entre a solidão do poder e a solidão da fama, que, ambas, levariam a um problema de comunicabilidade e um isolamento do mundo exterior, ele diz:

A grande pergunta no poder e na fama seria portanto a mesma: "Em quem acreditar?" A qual, levada a seus extremos delirantes, teria que conduzir à pergunta final: "Quem diabos sou eu?" ("*Quién carajo soy yo?*") A consciência deste risco, que não teria conhecido se não fosse um escritor famoso, é claro que me ajudou muito na criação de um patriarca que já não conhece, talvez, seu próprio nome. E é impossível, neste jogo de ida e volta, de toma-lá e dá-cá, que o autor não termine por ser solidário com seu personagem, por muito detestável que este pareça. Ainda que seja somente por compaixão. (1996: p. 129-130)

Assim, para Márquez, a questão não é se o Patriarca é excessivamente monstruoso ou humanizado em excesso: mesmo detestável, o Patriarca gera compaixão no autor, pela solidão absoluta do poder. Esta visão dupla do ditador, que entre detestável e merecedor de compaixão, pode ser extrapolada para o polo do leitor.

Resenhas positivas foram nesta mesma linha apresentada pelo autor muitos anos depois, concentrando-se no romance como análise do poder. Luis Iñigo Madrigal, no jornal espanhol *Triunfo*, (1975, p. 72) lê o romance como reflexão sobre o poder, e Dasso Saldivar, na também espanhola *La Estafeta Literaria* (1975, p. 5), defende que o romance, mais que obra social ou política, é "una gran obra filosófica", por conta desta reflexão. Esta última resenha, publicada na edição de 1 de abril de 1975 da revista, foi das primeiras a sair sobre o romance - afinal, este fora lançado em março.

A questão linguística também foi levantada como positiva. O escritor norte-americano Paul West, escrevendo na revista apropriadamente intitulada *Review*, elogiou o estilo e a técnica narrativa do romance, pois no romance se você "tenta

descobrir o que está acontecendo (...) acaba com uma noção melhor do contexto do evento do que do evento ele mesmo. Simplesmente não é esse tipo de romance."
(1976: p. 77)

4.2.2 O narrador plural

El otoño del patriarca é composto por seis capítulos, cada um contendo apenas um parágrafo. Os capítulos-parágrafo começam narrados por uma voz em primeira pessoa do plural. O início do primeiro capítulo narra a descoberta do cadáver do Patriarca por essa voz plural, e no início de cada capítulo subsequente se volta a essa cena.

Partindo do momento da morte definitiva do Patriarca, a narração volta ao início de seu Outono, coincidente com sua "primeira morte" - na verdade a morte de seu sócia, Patricio Aragonés. Os capítulos seguem o Outono, isto é, o processo de decadência do Patriarca, de maneira cronológica - o que não é tão fácil de perceber, pelo uso intenso de recursos temporais na narrativa.

A voz na primeira pessoa do plural serve de moldura ao romance e aos capítulos individuais, mas diversas outras vozes surgem e desaparecem sem aviso. Fora algumas poucas frases curtas, como no início do primeiro capítulo, a maior parte do romance compõe-se de frases longuíssimas, que comportam em si diversas vozes, assuntos e tempos. A maior das frases, por exemplo, compõe a totalidade do sexto e último capítulo, o que dá 67 páginas na edição que utilizo, da editora Club

Bruguera (1980).⁶⁰ Dentre as vozes secundárias, a que mais aparece é do próprio Patriarca, mas outros personagens também falam.

A identidade da voz narrativa plural é um ponto polêmico na fortuna crítica do romance. Existe um problema em integrar esse "nós" a qualquer grupo coerente. A princípio, o "nós" parece ser o grupo determinado de quem encontra o cadáver do Patriarca após sua morte definitiva, mas a voz plural também é usada para incluir os trabalhadores domésticos da casa do Patriarca e até mesmo seu conselho de ministros. O problema se agrava se entendermos que o "nós" é a soma das vozes que aparecem no romance, excluindo a do Patriarca.

Duas soluções críticas se destacam sobre a caracterização do narrador de *El otoño del patriarca*. A primeira delas identifica o narrador plural à voz do povo oprimido pelo Patriarca. É a posição de Ángel Rama em *Los dictadores latinoamericanos* (1976: p. 65). Outra interpretação, adotada por Julio Ortega (1978), Roberto Echevarría (1980) e Jo Labanyi (1987), enfatiza a incoerência da voz narrativa, mostrando que nada corresponde ao "nós" que fala. Nessa interpretação, o "código da escritura" vai se sobrepor ao "código do narrador plural" como sustentáculo da narrativa (Ortega). Mais do que atacar a ditadura, o romance atacaria "a ditadura da retórica", o que quer dizer, o domínio da retórica da forma romanesca (Echevarría):

Somos nós [?] uma segunda pessoa sendo interpelada pelo texto, uma primeira pessoa que adentra o texto para colocá-lo em ordem, ou uma terceira pessoa impassiva, que apenas assiste? Quem [é, são] [tu, eu, nós]? Sem pessoas, ou com múltiplas pessoas a quem faltam um estatuto ontológico claro - mesmo em termos

⁶⁰ 49 páginas na tradução brasileira publicada pela editora Record (1993).

representacionais - ou identidade gramatical, não há ninguém para reconstruir um texto que está simplesmente aí, como a mais devastadora crítica da ditadura além das mais óbvias mensagens políticas do autor. (Echevarría, 1980: p. 214.)

O leitor tem que enfrentar o fato inquietante de que a história que ele vem lendo, como um desenho de Escher, é retratada desde uma perspectiva inconsistente, de fato impossível. (..) A implausibilidade da voz que fala destrói a autoridade do que é dito. (Labanyi, 1987: p. 147)

As leituras de Ortega, Echevarría e Labanyi têm uma base fortemente pós-estruturalista, e, como tal, enfatizam a relação entre linguagem e poder no romance. O "outono" do Patriarca se identifica com a substituição da voz pela escrita, quando Leticia Nazareno alfabetiza o Patriarca (Labanyi) ou com a substituição de sua presença por uma "re-produção" (Echevarría), por exemplo quando José Ignacio Sáenz de la Barra forja comunicados televisivos do Patriarca a partir de montagens de vídeos antigos onde este aparecia.

No lado oposto, a interpretação de Ángel Rama - de que o "nós" se refere ao "povo" - tem uma forte sustentação no final do romance, nas últimas páginas da imensa frase que corresponde ao sexto capítulo. Nelas, o narrador plural parece se colocar ao lado das "muchedumbres frenéticas"⁶¹ que saúdam a morte do ditador e o fim do "tiempo incontable de la eternidad"⁶² (Márquez, 1980: p. 344).

Tomando a noção de "narrativa de encaixe", de Mieke Bal, podemos pensar que esse "nós" narra o todo da história, e que outros discursos estão "encaixados" na narração do "nós". Restaria saber, aí, a função de cada "encaixe". Boa parte deles são diálogos ou falas de personagens, ou discurso indireto livre. Em se

⁶¹ "multidões frenéticas" (1993: p. 254)

⁶² "tempo incontável da eternidade" (1993: p. 254)

tratando de uma narrativa convencional, poder-se-ia perguntar qual o acesso do narrador a tais discursos – se o "nós" estava presente, ouvindo o diálogo narrado, ou se alguma forma indireta de acesso ocorreu (uma narração intermediária).

Esta segurança da narração tradicional falta a *El otoño del patriarca*. Algumas frases do Patriarca podem ter sido ouvidas pelo narrador, como por exemplo os bordões que acompanham alguns personagens ("mi compadre de toda la vida el general Rodrigo de Aguilar", p. 22, ou "Manuela Sánchez de mi mala hora", "Manuela Sánchez de mi desastre", "Manuela Sánchez de mi locura", p. 91).⁶³ Sua função não seria de citar literalmente o Patriarca, mas de certa forma parodiá-lo, a partir de características marcantes de sua discursividade.

No entanto, há diálogos que com certeza não poderiam ter sido ouvidos por narrador algum, como as conversas do Patriarca com sua mãe Bendición Alvarado, ou a conversa que ele tem no leito de morte de seu sócio Patricio Aragonés (diálogo narrado numa única frase de quatro páginas - 35 a 39).⁶⁴ Nesses momentos, a voz narrativa alcança onisciência, e o "nós" parece dar lugar a um narrador em terceira pessoa.

Se o "nós" que encontrou o cadáver do Patriarca não poderia ter acesso a seus diálogos, muito menos teria a sensações e pensamentos. Ao longo do primeiro capítulo do romance, a narrativa se aproxima mais e mais da vida mental do Patriarca. No início, suas sensações são apenas mencionadas: "lo inquietó la ilusión de que las cifras de su propio destino estuvieran escritas en la mano del impostor"

⁶³ "meu compadre de toda a vida o general Rodrigo de Aguilar" (1993: p. 16), "Manuela Sánchez da minha desgraça", "Manuela Sánchez dos meus pecados" e "Manuela Sánchez da minha loucura" (p. 67).

⁶⁴ Na edição brasileira, da 27 à 29.

(p. 19. Grifo meu).⁶⁵ Porém, logo chegamos ao pensamento do Patriarca: "pensando madre mía Bendición Alvarado si supieras que ya no puedo con el mundo, que quisiera largarme para no sé dónde, madre, lejos de tanto entuerto" (p. 32).⁶⁶ A palavra "pensando" marca o discurso do narrador, que introduz a consciência do Patriarca.

Há um movimento, lento no primeiro capítulo e mais rápido nos seguintes, que vai do nós que encontra o cadáver do Patriarca e relembra sua história a uma espécie de narrador onisciente em terceira pessoa. A transição não é feita de forma clara: simplesmente o pronome, nós ou *nosotros*, deixa de aparecer, substituído por uma espécie de voz neutra. Em três dos capítulos - no primeiro, no terceiro e no sexto - o pronome "nós" volta ao final do capítulo, mas apenas no último é o mesmo "nós" que encontra o cadáver do Patriarca no início do romance. O "nós" que aparece ao final do primeiro capítulo conta ao Patriarca a chegada das três naus de Cristóvão Colombo ao país, numa inversão paródica das cartas de descoberta da América que substitui o narrador europeu por um "nós" que representa a voz indígena silenciada (conforme Brotherston, 1979, e Córdova, 1984). No caso do terceiro capítulo, o "nós" é a voz dos ministros que conspiraram com o general Rodrigo de Aguilar para derrubar o Patriarca do poder, presentes num jantar onde o corpo do general é servido assado, "macerado en especiarias, dorado al horno, (...) catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca" (p. 161),⁶⁷

⁶⁵ "inquietou-o a ilusão de que os números do seu próprio destino estivessem escritos na mão do impostor." (p. 14)

⁶⁶ "pensando minha mãe Bendición Alvarado se soubesse que já não posso com o mundo, que gostaria de ir para não sei onde, mãe, longe de tanta coisa errada" (p. 24)

⁶⁷ "macerado em temperos, dourado ao forno, (...) catorze libras de medalhas no peito e um raminho de salsa na boca" (p. 120)

ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores. (p. 162)⁶⁸

Nessa passagem se pode perceber a rapidez das transições narrativas: mencionados, "los invitados" (os ministros) assumem o discurso, e não fica claro se o devolvem ao narrador anterior na oração seguinte. Todo o trecho que começa com "y cuando hubo..." e que termina com "empezar" tem um estatuto narrativo incerto, podendo ter sido enunciado pelos ministros, pelo "nós" narrador do início do romance, ou por essa voz neutra e onisciente que tem acesso aos pensamentos das personagens. Ao final do trecho ainda temos a voz do Patriarca em discurso direto.

Além da incerteza quanto ao estatuto das vozes que podem ou não ter sido retomadas pelo narrador, temos as vozes que são retrospectivamente atribuídas a uma situação de diálogo, geralmente por meio de um vocativo. Um exemplo particularmente complexo pode ser visto neste trecho:

el único que consiguió desentrañar de su remota guarida de los páramos al legendario general Saturno Santos, un indio puro, incerto, que andaba siempre como mi puta madre *me parió* con la pata en el suelo *mi general* porque los hombres bragados no *podemos* respirar si no sentimos la tierra (p. 78. Grifos meus.)⁶⁹

⁶⁸ "ante a petrificação de horror dos convidados que presenciamos sem respirar a extraordinária cerimônia do esquartejamento, e da divisão, e quando houve em cada prato uma porção igual de ministro da defesa com recheio de amêndoas e cheiro-verde, ele deu a ordem de começar, bom proveito senhores." (p. 120)

⁶⁹ "o único que conseguiu desentocar de sua remota guarida dos páramos o general Saturno Santos, um índio puro, falso, que andava sempre com a puta que me pariu com os pés no chão meu general porque nós homens duros não podemos respirar se não sentimos a terra" (p. 57)

Neste trecho, a voz narrativa principal, um "nós" ("*podemos*"), mostra estar em diálogo com o Patriarca por meio do vocativo "mi general", que, retrospectivamente, altera o sentido do discurso anterior. Esse "nós" pode ou não ser o "nós" narrador do início do romance: pela situação, fica implícita a possibilidade de se referir a soldados da guarda presidencial, que estão fazendo um relatório do que acontece com os generais da guerra federal que ajudaram o Patriarca a subir ao poder e que este agora tenta eliminar. No trecho, ainda é citado o discurso de um "eu", que pode ser o general Saturno Santos: "como mi puta madre *me parió*". A situação se torna ainda mais complicada pelos dois personagens, o índio Saturno Santos e o Patriarca, serem ambos "generais".

O complexo tecido discursivo do romance convida ao uso de noções como a de *bricolage*, de Lévi-Strauss, ou a de *texto escrevível*, de Barthes, numa leitura do romance onde unidades textuais flutuam sem hierarquia, vozes destacadas de sua enunciação, umas ao lados das outras, como num álbum. Essa leitura é indicada e realizada diversas vezes na fortuna crítica, correspondendo, em diversos graus de radicalidade, aos citados Ortega, Echevarría e Labanyi.

4.2.3 *Nos+otros*

Proponho, no entanto, uma terceira alternativa de leitura, que se afasta tanto da dissolução do narrador numa textualidade solta quanto da identificação simples com o povo. Minha leitura implica recomeçar a análise de outra forma, a partir do pronome "nós" (*nosotros*) em si.

Na etimologia do idioma espanhol, *nosotros* se compõe de *nos* + *otros*. Segundo o *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, de J. Corominas (1954), o pronome serve, “inicialmente, para dar ênfase à oposição entre a pessoa a quem se fala e o grupo ao qual pertence o falante” (p. 523), razão pela qual também existiria *vosotros*. O *nos*, no caso, indica uma forma arcaica da primeira pessoa do singular. *Nosotros*, portanto, compõe-se de *eu mais os outros*.

Porém, quem são os outros?

No primeiro volume dos seus *Problemas de linguística geral*, Émile Benveniste define o pronome *nós* como junção de *eu* e *não-eu*. O *não-eu* subdivide o *nós* em duas possibilidades: o *nós* inclusivo (*eu* + segunda pessoa, *tu* ou *vós*) e o *exclusivo* (*eu* + terceira pessoa, *ele* ou *eles*). Diversas línguas, como o guarani,⁷⁰ usam pronomes diferentes para os dois tipos de *nós*. (1995: p. 256)⁷¹

A origem etimológica do *nosotros* parece indicar um *nós* exclusivo: se *nosotros* serve para opor eu e meu grupo ao meu interlocutor, este não pode estar incluído no grupo a que me refiro com o pronome. No entanto, ainda segundo Benveniste, as línguas indo-européias (das quais o espanhol faz parte) não funcionam, ou pelo menos não funcionam mais, assim. Nelas, o *nós* é um tipo de *eu* estendido e amplificado, como se pode perceber no plural majestático e no *nós* utilizado em textos acadêmicos.

Para responder a questão do "nós" que narra o romance, restaria perguntar quem é este: eu e os outros (e quais outros, os que estão comigo ou aqueles com

⁷⁰ Conforme informação de Hugo Achugar em sua conferência no XI Seminário Internacional de História da Literatura, que ocorreu na PUCRS em Porto Alegre, em outubro de 2011.

⁷¹ Ao usar este texto de Benveniste sigo Barys (1989, p. 195), que também usa Benveniste para explicar o narrador do romance, embora nossas leituras tenham caminhos diversos.

quem falo)? Eu estendido?

Creio que o "nós" que narra *El otoño del Patriarca* usa a estrutura do nós "eu + outros" das línguas ameríndias, não a do "eu estendido" das línguas indo-européias. O argumento para a segunda estrutura seria a de que o "nós" encobriria o funcionamento de um "eu" que tudo comandaria, à maneira do plural majestático. Esta estrutura, embora possível, não é empregada em *El otoño del patriarca*. A voz narradora do romance deixa implícita divergências dentro da multiplicidade de seu "nós", com expressões do tipo "hasta los menos cándidos esperábamos" (Márquez, 1980: p. 163).⁷² A sutil referência implica uma divisão dentro do "nós", que passa a conter pelo menos dois grupos, divididos por serem mais ou menos cándidos.

Há, ainda, divisões mais profundas que esta – já que, como mencionamos na seção anterior, o "nós" é utilizado não só para o grupo que descobre o corpo do Patriarca quando de sua morte definitiva, como para o grupo que entra em contato com Colombo no final do primeiro capítulo, ou para o conselho de ministros presentes ao banquete canibal do final do terceiro. Dado isso, quero propor que a voz narrativa de *El otoño del patriarca* não só não é um "eu" disfarçado indo-europeu, como subverte o sentido etimológico do *nosotros* espanhol. A saber, *nosotros* não seria *nos* (=singular) + *otros*, mas *nos* (=plural), *los otros* – nós, os outros.

O *nosotros* de *El otoño del patriarca* está, em minha leitura, diretamente identificado com a posição dos *otros* - no romance, uma posição móvel que inclui os súditos do poder (o povo), mas também conspiradores ou mesmo apoiadores. Conforme muda a correlação política em torno do Patriarca, muda quem são

⁷² "até os menos cándidos esperávamos" (p. 121).

nosotros.

Além disso, quero chamar atenção para outra função do "nós", quando usado pelo narrador. O "nós" pode ser usado não só como referindo à pluralidade de personas fictícias que narram a história, como pode se referir à união entre narrador e leitor. O "nós", nesse sentido, funciona como convite: que o leitor entre no time *de nosotros*. O leitor implícito de García Márquez, portanto, é convidado, por meio do uso do narrador-nós, a fazer parte dos *otros*, isto é, da comunhão daqueles que se encontram afastados do poder – uma posição móvel, na qual diferentes solidariedades e resistências se estabelecem.

4.2.4 O patriarca sem nome

Em *O controle do imaginário* (2007), Luiz Costa Lima defende a tese de que uma barreira à ficcionalidade operou no campo intelectual de matriz europeia no Renascimento e nos primórdios da modernidade. Os textos sobre literatura daquele momento histórico, que seriam uma produção somente superada em volume no século XX, interpretariam a *mimesis* aristotélica a partir do modelo da *imitatio* latina, isto é, como reprodução da realidade e não como criação. A história da "libertação" da ficcionalidade é longa, tortuosa e contraditória, mas Costa Lima apresenta o Romantismo como seu ponto fundamental.

Num raciocínio que apresenta muitos paralelos ao de Costa Lima, Catherine Gallagher, no seu artigo "Ficção" - parte do volume coletivo *A cultura do romance*,

organizado por Franco Moretti - defende que somente no século XVIII a ficção se une à narrativa longa. A autora usa a distinção anglo-saxônica entre *romance* e *novel* - dos quais o primeiro termo se refere a novelas episódicas anteriores ao século XVIII, o que incluiria, por exemplo, o picaresco, e o segundo termo equivale ao que chamamos de romance. No *romance* - nas novelas episódicas - existe uma interdição a se tratar ficcionalmente da vida cotidiana: ou se tratam de acontecimentos fantásticos e espetaculares, ou se assume que a narrativa se refere a fatos reais. Assim, um autor de transição como Defoe apresenta a história de Robinson Crusoe como verdadeira, insistindo em sua veracidade - o que não é um artifício metaficcional como os que ficariam famosos no século XX, com Borges e Umberto Eco, mas um jogo com as expectativas do público da época, que efetivamente esperaria que esta história fosse verdadeira.

Dentro deste contexto, romances que tratavam da vida cotidiana usualmente nomeavam os personagens de forma alegórica, ou usando apenas iniciais, ou nomes descritivos como "M. Ingrat" ou "duquesa de L'Inconstant" (p. 647). Muitas dessas narrativas eram identificadas com o gênero das *chroniques scandaleuses*, narrativas supostamente reais que contariam "escândalos" da sociedade.

Para que a ficcionalidade entrasse também no terreno da narrativa sobre o cotidiano, os primeiros romancistas ingleses, como Richardson e Fielding, tiveram de pôr *nomes próprios* em seus personagens, como maneira de individualizá-los para além de características morais e alegóricas. O nome "Tom Jones" não diz nada de muito específico sobre o personagem, apenas diz que ele é alguém único: temos de ler o romance para descobrir quem, afinal, é este personagem único, o que o define, quais seus hábitos e características, etc.

O nome próprio tornou-se uma técnica de individuação de personagens e uma maneira de hierarquizá-los. Personagens com nomes descritivos demais tendem a ser secundários nos romances, já que o nome, nesse caso, funciona como uma forma de abreviar a descrição e indicar se a personagem é "principal" ou "secundária", "esférica" ou "plana", "séria" ou "cômica" (p. 648). Pode-se acrescentar à teoria de Gallagher que personagens (ou figuras humanas) sem nome costumam ser menos importantes ainda, muitas vezes representados pela função ou profissão que exercem (o servente, o médico, a professora, etc.).

Em *El otoño del patriarca*, o nome do personagem principal nunca aparece. Geralmente ele é chamado por seus subalternos de *mi general*, e a denominação *patriarca*, do título, claramente se refere a ele, mas nenhum nome próprio verdadeiro é apresentado. Ao final do romance, aparece o nome Nicanor, mas é falso: Nicanor é como a morte chama a todos, no momento final (Márquez, 1980: p. 341).⁷³ O sobrenome, ao menos, deveria ser Alvarado - se Bendición Alvarado for realmente o nome da mãe do Patriarca, sobre quem ele erige uma mitologia, apresentada como falsa frente às descobertas do monsenhor Demetrio Aldous.⁷⁴

O nome alegórico do personagem - "general" ou "Patriarca" - aproxima o romance da tradição descrita por Catherine Gallagher, na qual o nome descritivo encobre uma história pretensamente verdadeira e escandalosa. O jogo com referentes históricos é evidente no romance. Na figura do Patriarca estão elementos da biografia de diversos ditadores latino-americanos, como "El Jefe" Rafael Trujillo (1897-1961), ditador da República Dominicana, ou Juan Vicente Gómez (1857-

⁷³ Na edição brasileira, na página 252.

⁷⁴ Frente à tentativa de canonização de Bendición Alvarado pelo Patriarca após sua morte, o Vaticano envia o monsenhor Demetrio Alvous para investigar seu passado, ação que transcorre no quarto capítulo.

1935), da Venezuela. Consta que Gómez era semi-analfabeto, o que foi transmutado no analfabetismo do Patriarca (que é, no quinto capítulo do romance, alfabetizado por Letícia Nazareno). Gómez também teria tido um grande número de filhos ilegítimos, o que no caso do Patriarca é exagerado para cinco mil. É Rafael Trujillo, porém, que parece concentrar o maior número de referências. Ditador da República Dominicana de 1930 a 1961, Trujillo tinha as mesmas preferências sexuais do Patriarca – mulheres do povo, ou, na velhice, adolescentes, que eram trazidas por agentes que “persuadiam” as mulheres e suas famílias. Trujillo também tinha um problema urinário crônico, semelhante à hérnia no testículo que acompanha o Patriarca por toda a vida.

No plano público, Trujillo controlava por meio de empresas suas ou de sua família quase toda a riqueza do país, assim como o Patriarca faz no romance, no qual sua mãe Bendición Alvarado não sabe, mas é a mulher mais rica da ilha caribenha. O culto de personalidade em torno ao ditador dominicano chegou ao absurdo de mudar o nome da capital do país, Santo Domingo, para Ciudad Trujillo (neste caso, a realidade superou a ficção). Como o Patriarca, Trujillo era obcecado pela limpeza pública. Também como o Patriarca, seu longo governo foi marcado pela perseguição política.⁷⁵

Os nomes de outros personagens também têm funções descritivas. Seu sócia, Patricio Aragonés, contém a palavra "patricio", sua mãe, Bendición Alvarado, uma "benção" no nome. Outros nomes descrevem de forma mais conotativa: Saturno Santos, o general índio que acaba sendo guarda-costas do Patriarca, evoca a figura do deus Saturno, o monstruoso deus rural do tempo que devorava os

⁷⁵ Utilizei como fontes para a comparação com Juan Vicente Gómez e Rafael Trujillo os estudos de Nemes (1975), Alvarado (2010) e Boldy (2010).

próprios filhos. O nome de Ignacio Saenz de la Barra, pela própria extensão e pelo rebuscamento de ter mais de um sobrenome, evoca ares aristocráticos. Leticia Nazareno tem a raiz latina de alegria no prenome e uma evocação religiosa no sobrenome.

O uso de uma técnica de nomeação característica do antigo romanesco indica que algo sobre a realidade pretende ser dito em *El otoño*. Segundo o próprio García Márquez, o Patriarca é um “personagem compósito”, construído a partir de características de vários dos “velhos ditadores” do continente latino-americano (em oposição aos “novos ditadores” tecnocratas) (Bell-Villada, 2006: p. 137). García Márquez representa essa passagem ao final do capítulo cinco e no capítulo seis de seu romance, quando o isolamento do Patriarca se completa e um aparelho repressivo similar ao das “novas ditaduras” tecnocráticas exerce o poder de fato.

4.3 Zero e *El otoño del patriarca*

O subtítulo de *Zero* pode servir de chave de leitura para os dois romances tratados aqui. Ambos são, em alguma medida, “romances pré-históricos”, romances que apontam para um tempo utópico, no qual a História existirá propriamente. Nesse sentido, reatualizam Marx, no seu prefácio de *Para a crítica da economia política*: com a revolução, se encerraria a pré-história da sociedade humana.⁷⁶

⁷⁶ Mais propriamente, a frase de Marx é: "Daí que com essa formação social se encerra a pré-história da sociedade humana" (1982: p. 26). A formação social referida é o capitalismo, porém ele só encerra a pré-história por conter em si o antagonismo social que leva a sua própria dissolução - portanto, o capitalismo encerra a pré-história por anunciar a revolução e o período posterior, da história

Ao apontar para o futuro, os romances utilizam estratégias diversas. O narrador de *Zero* apresenta em si a fragmentação extremada da experiência na sociedade autoritária. Em contraste, o caminho percorrido por seu protagonista leva à ultrapassagem desta fragmentação, quando José toma consciência do caráter coletivo do problema que o circunda, e, principalmente, do caráter coletivo de suas possíveis soluções. Sempre estranhei que nenhum crítico (dos que li) ligou este romance ao poema de Carlos Drummond de Andrade, “E agora, José?”. Se estou correto e este é um dos intertextos presentes no romance de Loyola, a resposta para a pergunta de Drummond está no solilóquio final de José, em sua tomada de consciência.

O narrador coletivo de *El otoño del patriarca* se apresenta elusivo, fugidio a quaisquer caracterizações rápidas. Pela forma que se apresenta, ele não pode ser simplesmente “o povo”, mas creio que muito se perderia se ele fosse apenas uma miragem linguística e textual, uma amarra de fragmentos. Em minha leitura, o narrador representa os “outros” de qualquer sociedade autoritária, uma função que pode ser preenchida por diversos caracteres sociais de acordo com a situação. Mais que isso, esses “outros” – “nós” – inclui o leitor, que é chamado a participar da festa final, do júbilo pelo “fim do tempo da eternidade” – fim da pré-história e começo da História.

Em contraste com um narrador fragmentado que se unifica na leitura, o Patriarca, aparentemente um personagem fechado no texto, se revela uma montagem que encobre pedaços da realidade latino-americana. Por não ter nome, o personagem aproxima-se dos protagonistas dos antigos “romances escandalosos” –

que, também, não deixavam de ser denúncias romanescas.

Os romances jogam de maneiras diversas com os limites do dispositivo engajamento. A forma fragmentada de *Zero* e a forma poética de *El otoño del patriarca* os aproximam do nível do “engajamento”, primeiro dos níveis descritos no capítulo três. A linguagem dos romances os aproximariam da revelação do ser-no-mundo histórico dos autores: como sugerido por Adorno e Benjamin em seus ensaios sobre o narrador, não é mais possível narrar como no século XIX. Qualquer experiência propriamente dita, qualquer levantar-se acima da sociedade autoritária ou tomada de consciência, deve vir por um enorme esforço, representado na linguagem das obras.

O apelo à liberdade do leitor, característico do segundo nível do engajamento conforme definimos, se realiza de maneira diferente nos dois romances. *El otoño del patriarca* convida o leitor a fazer parte do “nós, os outros” que narra o romance. Dessa perspectiva, de testemunha frente à imensa história de horrores do regime do Patriarca, o leitor não pode deixar de sentir a ambivalência da relação com essa personagem, um monstro, mas que desperta compaixão (conforme o próprio autor). Não se precisa dizer que a identificação com o mandatário é uma das características centrais do populismo latino-americano, um problema que não pode ser facilmente posto de lado em qualquer proposta política renovadora. Desvelar essa ambivalência entre monstruosidade e compaixão é apelar à liberdade do leitor, fazer com que ele pense o populismo em vez de ignorá-lo como parte do nosso pitoresco luso-hispânico.

No caso de *Zero*, a liberdade do leitor é engajada pela sucessão de revoltas por que passa José – roubo, assassinato, guerrilha. Da forma como entendo, o fato

de que todas sejam um beco sem saída – inclusive a guerrilha politicamente orientada – funciona como um convite a novas ideias de ação política.

Já o terceiro nível do engajamento, o compromisso político propriamente dito, encontra-se presente de diversas maneiras. Num primeiro nível, se encontra *representado* na narrativa de *Zero*, com os Comuns e a adesão de José ao grupo. Em outro nível, os livros em si foram ações políticas, por tratarem da temática da ditadura no momento em que esta acontecia em boa parte do continente. Por fim, os autores se descrevem como engajados/comprometidos politicamente: para Loyola Brandão, naquele momento, sua atividade de escritor e jornalista era parte do movimento de resistência à ditadura, enquanto para García Márquez a opção pelo socialismo implicava que ele se tornasse um “político de emergência” (Bell-Villada, 2006: p. 99), determinando ações como a “greve literária” que ele se auto-impôs enquanto Pinochet estivesse no poder (e que ele mesmo acabou furando em 1981, ao publicar *Crónica de una muerte anunciada*).

Os três níveis de engajamento estão presentes nesses romances, ou no seu entorno. É necessário notar, no entanto, que o dispositivo engajamento não apenas abre possibilidades para as obras literárias, mas também constrói limites. O “engajamento” formal, a opacidade da linguagem, implica um limite de inteligibilidade do texto. Por mais que *El otoño del patriarca* venda, nunca ele será tão lido quanto *Cien años de soledad*, muito mais próximo da expectativa dos leitores em relação à narrativa romanesca. As resistências dos leitores creio estarem empiricamente representadas pelas seleções da fortuna crítica que apresentei neste capítulo.

Apelar à liberdade do leitor, deixar a este a decisão última do que pensar sobre o que está lendo, pode afastar o escritor do círculo dos que estão

politicamente comprometidos. A crítica de esquerda a *El otoño del patriarca* apontava a humanização do protagonista como problema maior do romance. Da mesma forma, a esquerda brasileira parecia estar interessada ou em obras que apontassem de maneira mais evidente um processo de conscientização ou denúncia – o hoje quase esquecido *Quarup* (1967), de Antonio Callado, era um favorito da época – ou em “épicos” como a tetralogia *Os guaianãs*, de Benito Barreto.

O risco do engajamento (compromisso) seria o de transportar de maneira exageradamente imediata a opção política para dentro da obra. Esse perigo, creio, foi evitado com sucesso pelos dois autores de que trato.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final do trabalho, é o momento de retomar sua proposta inicial e determinar sua validade.

Propus o trabalho como fragmento de uma história da literatura do ano de 1975, centrado num conceito – o dispositivo engajamento – e na leitura de duas obras literárias do período. A leitura deveria verificar em que medida as obras dialogam com o dispositivo engajamento e em que medida se recuperam modelos antigos de engajamento e se projetam novos.

Para a realização da tarefa, foi necessário decompô-la em suas partes constituintes, da mais geral ou fundamental à mais específica. Por ser o conceito que informa o tipo de leitura que eu queria dar ao engajamento, expus primeiro o conceito de dispositivo. O fato de que Foucault usava muito o conceito, dando apenas indicações sumárias sobre seu significado, abre possibilidades de leitura. No capítulo, concentrei-me nas leituras de Hans Ulrich Gumbrecht (1999) e Giorgio Agamben (2009), denominadas versões “fraca” e “forte” do dispositivo, respectivamente. O entendimento da versão “fraca” de Gumbrecht dependia de entender seu fundamento numa trajetória intelectual que culminou no livro *Production of Presence* (2004b), no qual foi estabelecida a base ontológica para o tipo de experimento intelectual realizado no anterior *Em 1926* (1999). Já o ensaio de Agamben pretende fundamentar uma ontologia a partir do conceito de engajamento, pelo que não foi necessário um recurso tão extenso outras de suas obras.

A observação de Agamben, de que “linguagem” e “literatura” são também

dispositivos, abre a possibilidade de considerar o engajamento, esse tipo de prática intelectual sistematizada de maneira mais célebre por Sartre (1989), também como um dispositivo – isto é, como um mecanismo que subjetiva seres vivos. Inspirado pelo tipo de história de simultaneidades de Gumbrecht, descrevi o dispositivo engajamento partindo da leitura de um objeto do mundo de 1975, o número 2 dos *Cadernos de Opinião*. Escolhi este objeto não só pela presença da temática do engajamento nos textos publicados, como também pela importância histórica desta edição, que foi censurada e recolhida das livrarias pelo governo ditatorial. Dentro dos *Cadernos*, primeiro dei voz à crítica ao engajamento, representada pelo artigo de Adorno, “Sartre e Brecht - engajamento na literatura”. A leitura de uma entrevista de Sartre, na mesma edição, traz o embrião de uma visão positiva sobre o tema.

Em conjunto, os dois textos permitiram perceber que se fala de engajamento em mais de um sentido. A partir disso, delimitei três níveis de engajamento. O primeiro dele seria o engajamento como testemunho negativo (*témoignane*), que uma intérprete de Sartre aplica às artes não-significantes (Souza, 2008) e que busquei aplicar também à poesia, a partir das poucas observações sobre o tema presentes em *Que é a literatura?* Busquei exemplificar o tipo de “engajamento” da poesia através da leitura do poema “O pulsar”, de Augusto de Campos, publicado pela primeira vez no livro-objeto *Caixa-preta* (1975).

O segundo nível corresponde ao engajamento da prosa como descrito em *Que é a literatura?* Nele, a obra age no leitor através do *desvendamento*, apelando à liberdade do leitor, num processo que Sartre descreve como uma co-criação. Exemplifiquei a atitude necessária a esse tipo de engajamento através do texto programático do contista João Antonio, “De corpo-a-corpo com a vida”, posfácio a

Malhação do Judas carioca (e, novamente, publicado pela primeira vez em 1975).

O terceiro nível, que chamei de engajamento (compromisso), corresponde ao nível da ação política no mundo. Sartre escreveu incessantemente sobre política, pelo que escolhi um texto básico (“Questão de método”) e duas figuras de agentes políticos, o revolucionário e o intelectual (descritos em “Materialismo e revolução” e *Em defesa dos intelectuais*). À parte a importância que a temática do intelectual tem na obra de Sartre, sua introdução aqui permitiria incluir a ação política dos autores Ignácio de Loyola Brandão e Gabriel García Márquez. Como esse nível do engajamento não lida com o *texto* literário propriamente dito, não incluí nenhum exemplo.

Ao final do capítulo sobre o engajamento, procurei ligá-lo à problemática do dispositivo, recodificando o sartreanismo em que vinha até então em uma linguagem mais foucaultiana. Nesta última seção, procurei mostrar como o dispositivo engajamento estabelece limites aos sujeitos engajados, reinscrevendo a temática na ambivalência – assujeitamento como repressão e criação – própria de todo dispositivo.

Nas leituras dos romances, procurei primeiramente delimitar sua inscrição histórica em termos de criação e recepção, mostrando como os autores refletiram sobre as obras e como se deu a recepção inicial destas. Pude identificar constantes de recepção, como a descrição de *Zero* através de metáforas violentas (como “bomba”) e a comparação constante de *El otoño del patriarca* com *Cien años de soledad*, romance anterior de García Márquez. Na análise do texto, investiguei os narradores e os protagonistas dos dois romances. Como o dispositivo é um mecanismo de assujeitamento, isto é, de criação de sujeitos, pensei que o foco nos

sujeitos do texto, personagem e narrador, seria apropriado. Os resultados foram, de certa maneira, opostos: narradores e autores implícitos que se recortam caleidoscopicamente em *Zero*, múltiplas vozes que se unem num *nosotros* (na minha leitura: nós, os outros) em *El otoño del patriarca*. A leitura dos personagens também se opôs: José, aparentemente um personagem fragmentado, revelou ter um percurso coerente, enquanto o Patriarca sem nome reúne fragmentos da realidade histórica latino-americana sob si.

A leitura dos romances mostrou que eles dialogam com a questão do engajamento nos diferentes níveis propostos. Sua linguagem opaca dialoga com o “engajamento” como testemunho negativo. O beco sem saída dos personagens principais – um José, que se frustra nos diferentes tipos de revolta com a realidade que experimenta, e outro, o Patriarca, isolado em seu poder – engaja o leitor numa relação incômoda, mostrando que não há soluções fáceis para a questão política latino-americana. Se a experiência da guerrilha cubana não pode ser exportada com sucesso, e se o populismo é um dado constituinte da consciência pública do continente, uma alternativa política deve passar por escolhas mais difíceis e complexas que a simples revolta. Os romances apelam, moral e politicamente, à liberdade do leitor de fazer essas escolhas, sem indicarem caminhos pré-determinados. O terceiro nível, do compromisso político explícito, está presente na atuação pública dos autores, e representado no percurso do protagonista José em *Zero*.

Assim, existe um evidente diálogo entre os diferentes níveis do engajamento e os romances, conforme lidos a partir de seus narradores e protagonistas. Resta a segunda parte da pergunta inicial: em que medida os romances refletiram sobre

experiências anteriores de engajamento, e em que medida anteciparam o que veio depois?

Essa pergunta foge do âmbito da história da literatura do ano de 1975, delimitador de meu recorte de pesquisa, razão pela qual deixei-a para estas considerações finais. Apresentada uma leitura sincrônica, seria o caso agora de indicar a inscrição diacrônica das obras.

Em termos de literatura, os romances fazem parte de uma linha distante tanto do romance engajado à maneira que Sartre praticava quanto da linha dominante do romance político anterior, o realismo socialista. Embora a distância extrema entre o realismo socialista e o romance sartreano, ambos compartilham uma crença na transparência da linguagem da prosa, que se opõe a inovações formais.

Os romances de Loyola Brandão e García Márquez incorporam a opacidade da linguagem em suas propostas, ligando-os às experiências estéticas do modernismo. Dentro deste, pode-se encontrar uma reflexão contínua de escritores e artistas de esquerda que propõem uma equação entre revolução formal e política: penso aqui em Maiakóvski, em Brecht, no manifesto conjunto entre Breton e Trotsky, e que continuou em momentos como o “salto participante” concretista ou o movimento da Poesia-Práxis no Brasil, e na atuação e reflexão de escritores latino-americanos como Julio Cortázar.

A ligação entre estética e política que liga os romances a uma tradição, porém, os desliga do que vem depois. *Zero* e *El otoño del patriarca* ainda estão muito ligados à utopia literária do modernismo, e já no meio dos anos 1970, com a reação ao *boom*, começa na América Latina um momento mais pós-moderno.

Idelber Avelar, no seu *Alegorias da derrota* (2003), descreve o descompasso entre os escritores do *boom*, ligados a um mundo rural mítico, e a rápida industrialização e tecnocratização das sociedades latino-americanas. No momento do final dos anos 1970 e nos 1980, o momento literário é de trabalhar o *luto* pelas vítimas desse processo de modernização forçada dos diferentes regimes militares.

Há um luto porque, de fato, há uma derrota. A guerrilha não consegue derrubar nenhum dos regimes militares e a maior parte deles termina em processos de transição pacífica que asseguram pouca punição para seus abusos e a manutenção de boa parte das reformas introduzidas durante as ditaduras. Na sequência, nos anos 1990, e após a queda dos países do “socialismo real”, uma onda neoliberal toma a América Latina, com a eleição de presidentes como Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso (Brasil), Carlos Menem (Argentina) e Alberto Fujimori (Peru). A literatura se volta para questões como a violência das sociedades latino-americanas, tendência representada no Brasil por, por exemplo, Paulo Lins e Patrícia Melo.

Dentro desse processo histórico, as formas de engajamento político mudam. Ainda há momentos e espaços de luta armada, como na Nicarágua durante os anos 1980, ou na Colômbia, com as FARC, até hoje. No entanto, há um movimento em direção à institucionalização e à atuação legal de movimentos sociais (note-se que a retórica do Movimento dos Sem-Terra brasileiro, por exemplo, é legalista). Este movimento já se encontrava em ação no final dos anos 1970, com as greves no ABC paulista e o fortalecimento do movimento sindical, e se torna ainda mais forte, no Brasil, com a fundação da Central Única dos Trabalhadores (1983) e do Partido dos Trabalhadores (1980). Além disso, movimentos ligados aos direitos civis crescem

muito. Em 1978, por exemplo, há a fundação do Movimento Negro Unificado.

Esta lenta articulação dos anos 1980 e 1990 emerge como alternativa real de poder nos anos 2000, com as eleições de Luis Inácio Lula da Silva (Brasil), Néstor e Cristina Kirchner (Argentina), Evo Morales (Bolívia), e Hugo Chávez (Venezuela – este eleito um pouco antes, em 1998). Pondo à parte o juízo sobre os méritos específicos de cada um deles, note-se que todos esses presidentes reatualizaram a linguagem do populismo latino-americano.

Tomando o processo histórico descrito, pode-se notar o acerto do diagnóstico de exaustão da via da luta armada, realizado por *Zero*. Há também um acerto de García Márquez no diagnóstico da força do populismo no continente, uma força que sobreviveu aos tempos míticos das velhas ditaduras até a metade do século XX – a grosso modo, o período representado por *El otoño del patriarca* – e pôde retornar como forma de atração a novos projetos políticos.

Dentro dessa retomada histórica, queria chamar a atenção para exemplos recentes de arte engajada, que podem estar reatualizando o dispositivo engajamento para o nosso momento globalizado e hiperconectado.

Um exemplo foi apresentado na 8ª Bienal do Mercosul, que aconteceu em Porto Alegre em 2011. O paulista Paulo Climachauska apresentou a obra *Passaporte do Complexo do Alemão*, uma imitação de passaporte, com carimbo e foto do artista, trazendo a favela carioca como “nacionalidade”. A obra ainda era acompanhada por outras duas sobre o mesmo tema, uma bandeira do Complexo do Alemão e um mapa da favela. O artista evidentemente chama a atenção para o fenômeno do poder paralelo que traficantes exercem em inúmeras favelas do Rio de Janeiro e de

outras cidades, mas não da mesma forma que artigos de opinião de jornais diários tratam o assunto. Climachauska introduz uma reflexividade na questão, ao colocar sua própria foto no passaporte. A identificação do artista com o morador da favela faz pensar que a questão tem dois lados: não há só uma identificação da favela como espaço subtraído do Estado, mas uma auto-identificação de seus moradores como pessoas à parte. Ou, como diria Agamben, como *homo sacer*.⁷⁷

Outro exemplo – agora literário – é a obra do escritor paulista Luiz Ruffato. No seu romance *eles eram muitos cavalos* (2001), Ruffato faz um panorama caótico da cidade de São Paulo, através de fragmentos e pequenas narrativas que *não* se intercalam, apenas se seguem. O romance lembra um gênero do cinema mudo, o “filme da cidade”, cujo exemplo mais famoso é *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann (1927). Nesses filmes, a rotina da cidade ao longo de um dia era mostrada sem personagens, com transições apenas visuais.

O efeito do panorama caótico e fragmentado de Ruffato é extraordinário – é como viver dentro dessa São Paulo pobre e violenta. Além disso, *eles eram muitos cavalos* é dos pouquíssimos livros da literatura brasileira contemporânea que se aproxima, estilisticamente, de *Zero*. Como no romance de 1975, a obra de Ruffato não propõe soluções ao leitor para a realidade degradada que retrata – apresenta, ao contrário, uma pergunta, que se pode pensar como o resumo de todo engajamento: Que fazer?⁷⁸

Pode-se tomar esta pergunta como mote para pensar as tarefas do engajamento no nosso futuro. Questões contemporâneas como o aquecimento

⁷⁷ A obra *Passaporte do Complexo do Alemão* se encontra reproduzida no site da Bienal do Mercosul, no link <http://www.bienalmercosul.art.br/artista/259>

⁷⁸ Esta pergunta, claro, incorpora uma referência ao livro de Lênin de mesmo título (2006).

global têm trazido um certo ar apocalíptico ao discurso público. Em algum momento, ao redor de 2008, parecia realmente o fim dos tempos: colapso da economia global, colapso ecológico, desastres naturais, supressão de direitos, ascensão da extrema-direita. Logo antes, houve uma crise global de alimentos – e logo depois (agora!) outra crise econômica global, centrada na Europa. As crises econômicas foram (e são) acompanhadas por “ajustes estruturais” que precarizam direitos duramente conquistados, condenando boa parte da juventude, em especial a europeia, a um desemprego perene.

Sobre esse pano de fundo desolador, ressurgiu, em 2011, a praça pública como espaço de manifestação. O epicentro da nova cultura de protestos foi a praça Tahrir, no Cairo, que recebeu dezenas de milhares de egípcios que buscavam a derrubada do governo autoritário de Hosni Mubarak. A partir da Tunísia, onde começaram, e do Egito, onde cresceram, as manifestações de massa se espalharam pelo Oriente Médio e Norte da África. A dinâmica de massa se espalhou para a Europa, com os *indignados* espanhóis, e para os Estados Unidos, com o movimento *Occupy Wall Street*, depois reproduzido em diversos movimentos *Occupy* pelo mundo.

As interpretações desse fenômeno global foram diversas. Alguns pretenderam ver uma novidade completa, uma manifestação da “Geração Facebook”, já que parte dos protestos era organizada através de redes sociais. Outros inscreveram os protestos numa longa tradição que remonta aos protestos da Praça da Paz Celestial, ao maio de 1968, à Comuna de Paris ou até a mais longe.

Minha leitura se foca no local invariável dos protestos: a praça pública. O que tunisianos, egípcios, espanhóis, gregos, americanos e tantos mais protestam contra

é a privatização constante e cada vez mais aprofundada do que é público, seja pela forma do autoritarismo (que privatiza o Estado), seja pelos “ajustes estruturais”. Retornar à praça pública é retornar ao que é comum, apropriar-se do espaço. Como no passado, estabelecem-se redes de solidariedade.

Vemos, nessa dinâmica contemporânea e que aponta, utopicamente, para o futuro, a reatualização das lições dos livros analisados nessa tese. Como em *Zero*, trata-se de atingir um estado de consciência que permita a criação de uma solidariedade entre os oprimidos. Como em *El otoño del patriarca*, somos nós – os outros – que temos de tomar as rédeas do fim da pré-história – do fim do “tempo incontável da eternidade”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

ADORNO, Theodor. Engagement. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 51-71. [*Noten zur Literatur, III*]

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidade / Ed. 34, 2003. p. 55-64. [*Noten zur Literatur, I*]

ADORNO, Theodor. Sartre e Brecht - engajamento na literatura. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-37, 1975.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer - o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-52

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer, III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVARADO, Douglas Augusto López. Mito, culto y represión em *El otoño del patriarca*. *Cuestiones políticas*, v. 26, n. 44, p. 34-54, jan-jun 2010.

ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX*. Rio de Janeiro: UNESP, 1996.

ASSIS, Machado de. Memorial de Aires. In: *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes: volume I: fortuna crítica / romance*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1227-1334.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BADIOU, Alain. The cultural revolution: the last revolution. *positions*, v. 13, n. 3, p. 481-514, 2005.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

BARSY, Kalman. *La estructura dialéctica de El otoño del patriarca*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

BELL-VILLADA, Gene H (Ed.). *Conversations with Gabriel García Márquez*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

BENEDETTI, Mario. El recurso del supremo patriarca. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 2, n. 3, p. 55-67, 1976.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, volume 1). São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1995. p. 247-259.

BERTULANI, C. A. Pulsares: relógios cósmicos. Disponível em

<http://www.if.ufrj.br/teaching/astrofis/pulsares.html> Acesso verificado em 30 de outubro de 2011.

BHABHA, Homi. Pós-modernismo e pós-colonialismo. In: BHABHA, Homi; COUTINHO, Eduardo F. (org). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 114-142.

BOLDY, Steven. The Autumn of the Patriarch. In: SWANSON, Phillip (ed.). *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 78-93.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Dentes ao vento: entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 11, p. 35-57, junho 2001.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Um escritor na biblioteca: Ignácio de Loyola Brandão*. Curitiba: BPP/FCC, 1986. (Série Um escritor na biblioteca)

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero: romance pré-histórico*. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1975.

BROTHERSTON, Gordon. The Secrets of Saturno Santos. *Forum for Modern Language Studies*, v. 15, n. 2, p. 144-149, 1979.

CÂMARA, D. Hélder. O que diria S. Tomás de Aquino diante de Karl Marx? *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 38-42, 1975.

CAMPOS, Augusto de. "O pulsar".

http://www2.uol.com.br/augustodecampos/06_07.htm . Acesso verificado em 30 de outubro de 2011.

CARDOSO, Fernando Henrique, e FURTADO, Celso. A crise econômica mundial e o modelo político brasileiro. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 91-110, 1975.

CARDOSO, Fernando Henrique. O autoritarismo e a democratização necessária. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 3-8, 1975.

CÓRDOVA, José Hernán. Looking for the Indian in Columbus' *Journal* and García Márquez's *The Autumn of the Patriarch*. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, Cairo, n. 4, p. 63-76, Spring 1984.

COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Griedos, 1954. Volume III.

COSTA, Flávio Moreira da. García Márquez para presidente. *O Pasquim*, ano VII, n. 317, p. 17, 24 a 30 de julho de 1975.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O pós-modernismo no Brasil. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. 6 v. V. 6: Relações e perspectivas; conclusão. p. 236-44.

CULLER, Jonathan. A crítica desconstrutiva. In: _____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 260-321.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UNB, 1996.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Disponível em <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf> . Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Acesso verificado em 15 de janeiro de 2012.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 227-248.

ECHEVARRÍA, Roberto González. The Dictatorship of Rhethoric/The Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, García Márquez, and Roa Bastos. *Latin American Research Review*, vol. 15, n. 3, p. 205-228, 1980.

EM boa companhia. *Veja*, São Paulo, p. 83, 29 de maio de 1974.

ESCOSTEGUY, Jorge. El ditador. *Veja*, São Paulo, p. 111, 23 de junho de 1976.

FELIZ Ano Novo? *Veja*, São Paulo, p. 81-82, 29 de dezembro de 1976.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 243-276.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. São Paulo: Rocco, 2007.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 629-658.

GALILEA, Segundo. *Contemplação e engajamento*. São Paulo: Paulinas, 1975.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (orgs.). *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 29-73.

GASPARIAN, Fernando (org. e texto inicial). Documentos da apreensão dos *Cadernos de Opinião 2. Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 12, 1979.

GOLDTHORPE, Rhiannon. Understanding the Committed Writer. In: HOWELLS, Christina (ed). *The Cambridge Companion to Sartre*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. p. 140-177.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 7-81.

GUIA Ignácio de Loyola Brandão: Dentes ao sol. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 11, p. 170-178, junho 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 137-151.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Gegen / Darstellung. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 7-17, junho 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; MARRINAN, Michael (eds.). *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição. In: DIAS, Tânia, e SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004a. p. 17-27.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/EdPUCRIO, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford UP, 2004b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Reading for the Stimmung? About the Ontology of Literature Today. *boundary 2: an international journal of literature and culture*, v. 35, n. 3, p. 213-221, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen: Über die verdeckte Wirklichkeit von Literatur*. Munique: Carl Hansen Verlag, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The Powers of Philology*. Stanford: Stanford UP, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*. Gesamtausgabe III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen Vorträge - Gedachtes,

Band 74. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, e PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HUTCHEON, Linda, e VALDÉS, Mario (orgs). *Literary Cultures of Latin America: a comparative history*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 3 vol.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Ed. 70, 1989.

IGNÁCIO de Loyola Brandão. Site oficial. Disponível em <http://www.ignaciodeloyolabrandao.com/> . Acesso verificado em 7 de dezembro de 2011.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

JAGUAR. ZERO, Ignácio de Loyola Brandão (edit. Brasília). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, Ano VII, n. 326, p. 23, 26 de setembro a 6 de outubro de 1975. Seção Pasquim tilê.

JAMESON, Fredric. Periodizing the 60's. *Social Text*, n. 9/10, pp. 178-209, Spring-Summer 1984.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

LABANYI, Jo. Language and Power in *El otoño del patriarca*. In: CARDWELL, Richard, e MCGUIRK, Bernard (eds.). *Gabriel García Márquez: New Readings*. Cambridge: Cambridge UP, 1987. p. 135-150.

LAFETÁ, João Luiz. Fragmentos de pré-história. *Movimento*, n. 23, p. 18, 8 de dezembro de 1975.

LANCELOTTI, Sílvio. Agonia Latíndia. *Veja*, São Paulo, p. 67, 20 de agosto de 1975.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. *Que fazer? A organização como sujeito político*. São Paulo: Martins, 2006

LESSA, Ivan. ZERO, Ignácio de Loyola Brandão (edit. Brasília). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, Ano VII, n. 326, p. 23, 26 de setembro a 6 de outubro de 1975. Seção Pasquim tilê.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle: O controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional, O fingidor e o censor*. São Paulo: Topbooks, 2007.

LUHMANN, Niklas. *The Reality of Mass Media*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

LUKÁCS, Gyorgy. *Soul and Form*. Cambridge: MIT Press, 1974.

MACHADO, José Antonio Pinheiro. *Opinião x censura: momentos da luta de um jornal pela liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1978.

MADRIGAL, Luis Iñigo. García Márquez: una reflexión sobre el poder. *Triunfo*, ano XXX, n. 662, p. 72, jun. 1975.

MARIGHELLA, Carlos. *Mini-manual do guerrilheiro urbano*. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/>. Acesso verificado em 13 de agosto de 2010.

MÁRQUEZ, Gabriel García. A imaginação no poder em Macondo. Entrevistador: Eduardo Bermejo. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 51-55, 1975a.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Club Bruguera, 1980;

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O outono do patriarca*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MÁRQUEZ, Gabriel García. O outono do patriarca: trecho do último livro de Gabriel García Márquez. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 56-61, 1975b.

MARTI, José. *Nossa América*. São Paulo: Hucitec, 1983.

MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: uma vida*. São Paulo: Ediouro, 2010.

MARX, Karl. "Para a crítica da economia política". In: *Karl Marx: Para a crítica da economia política; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes: a economia vulgar*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Os economistas)

MEMÓRIA seletiva: o menino que vendia palavras. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 11, p. 8-13, junho 2001.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. São Paulo: Arquipélago, 2008.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo,

2003.

MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review*, n. 1, pp. 54-68, Jan.-Feb. 2000.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.

NEMES, Graciela Palau de. *El otoño del patriarca: historicidad de la novela*. *Hispanica*, v. 4, n. 11-12, p. 173-183, 1975.

NORTH, Michael. *Reading 1922: a return to the scene of the modern*. Oxford: Oxford UP, 1999.

NORTH, Michael. Virtual Histories: The Year as Literary Period. *Modern Language Quarterly*, v. 62, n. 4, dec. 2001.

OLDERMAN, Raymond M. American fiction, 1974-1976: The people who fell to earth. *Contemporary Literature*, v. 19, n. 4, pp. 497-530, Autumn 1980.

ORTEGA, Julio. *El otoño del patriarca: texto y cultura*. *Hispanic Review*, vol. 46, n. 4, p. 421-446, Autumn 1978.

PANCORBO, Luis. Tres tristes tiranos. *Revista de Occidente*, Madrid, v. 19, p. 12-16, 1977.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCAR - Mercado de Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Ignácio de Loyola Brandão - Zero (romance pré-

histórico). *Colóquio/Letras*, n. 33, p. 99-101, set. 1976. Resenha.

PHILIPS, Mark S. Histories, Micro- and Literary: Problems of Genre and Distance. *New Literary History*, v. 34, n. 2, p. 211-229. Spring 2003.

PIZARRO, Ana. Pensando la historiografía literaria latinoamericana de siglo XX. In: MOREIRA, Maria Eunice (org). Anais do VII Seminário Internacional de História da Literatura. *Cadernos de Pesquisas em Literatura*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jun. 2008.

PRIEST, Stephen (ed). *Jean-Paul Sartre - Basic Writings*. New York: Routledge, 2001.

RAMA, Ángel, e TRABA, Marta. A cultura da resistência. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 61-91, 1975.

RAMA, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

REALI, Eridel Melillo. *O duplo signo de Zero*. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Pedro Mandagará. *Em 1975: três romances brasileiros*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

RIBEYRO, Julio Ramón. Algunas digresiones en torno a "El otoño del patriarca". *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, v. XXX/1, n. 187, p. 101-106, maio 1977.

ROBERTS, Gemma. El poder en lucha con la muerte: "El otoño del patriarca". *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, Madrid, v. LXXIX, n. 2, p. 279-298, abril-junho 1976.

ROSE, Hillary e ROSE, Stephen. Darwin and After. *New Left Review*, n. 63, p. 91-113, May-Jun. 2010.

RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

SALDIVAR, Dasso. Acerca de la función política de la soledad en "El otoño del patriarca". *La Estafeta Literária: Revista quincenal de libros, artes y espectáculos*, Madrid, n. 561, p. 4-5, 1 de abril de 1975.

SANTOS, Roberval de Jesus Leone dos. Modelos de engajamento. *Estudos Avançados*, São Paulo, 19 (54), p. 391-427, 2005.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (coord). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.161-178.

SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. Materialismo y revolución. In: _____. *La republica del silencio: estudios politicos y literarios*. Buenos Aires: Losada, 1960. p. 89-142. (*Situations, III*)

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: *Jean Paul Sartre: O existencialismo é um humanism; A imaginação; Questão de método - Martin Heidegger: Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 7-

38. (Coleção Os Pensadores, XLV)

SARTRE, Jean-Paul. Os tempos modernos – apresentação. In: BASTOS, Elide Rugai; RÊGO, Walquiria D. Leão (org). *Intelectuais e política: A moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d'Água, 1999. p. 127-145.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. Sartre - auto-retrato aos 70 anos. Entrevistador: Michel Contat. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 9-27, 1975.

SCHWARTZ, Kessel. El otoño del patriarca. *Hispania*, v. 59, n. 3, p. 557, sep. 1976. Resenha.

SHAW, Donald. The Critical Reception of García Márquez. In: SWANSON, Philip. *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge UP, 2010. p. 25-40.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: Ed. UFRGS / Ed. UFSCAR, 1995.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: EdUSP, 2008.

STEIN, Ernildo. *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*. Porto Alegre: Ithaca, 1966.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WEST, Paul. The Posthumous Present (on *The Autumn of the Patriarch*). *Review*, n. 18, p. 76-78, 1976.

WOOD, Michael. Unhappy Dictators. *The New York Review of Books*, Nova Iorque, v. 23, n. 20, p. 57-58, dezembro 1976.

ZIRALDO. ZERO, Inácio de Loyola (Editora Brasília). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, Ano VII, n. 317, p. 23, 24 a 30 de julho de 1975. Seção Pasquim tilê.

ANEXO 1 - Textos recolhidos em *O Pasquim*⁷⁹

ZERO, Inácio de Loyola (Editora Brasília)

Lançado dia 24, na Livraria Folhetim, no Rio, o romance ZERO do Inácio de Loyola. Não o santo, mas o outro. Brandão, brasileiro, atual editor da revista Planeta.

ZERO tem uma história curiosa: foi editado primeiro em italiano pela Feltrinelli e, só aí, é que teve voltado para ele o interesse de editores brasileiros. Mais precisamente, a Editora Brasília, do Rio.

Inácio de Loyola já tem dois romances filmados (Bebel, garota propaganda e Anuska, manequim e mulher). Tenho os seus dois livros que no original, se chamavam DEPOIS DO SOL e BEBEL QUE A CIDADE COMEU. Pelos dois, eu podia imaginar o que seria o ZERO, quando li no Jornal do Brasil, a notícia que ele tinha saído na Itália. Podem ler. Vocês vão estar diante de um dos romances mais poderosos aparecidos no Brasil, nestes últimos anos. - **(Ziraldo)**

(*O Pasquim*, Ano VII, N. 317, Rio de Janeiro, 24 a 30 de julho de 1975, p. 23, seção *Pasquim tilê*.)

⁷⁹ Os textos dos anexos foram reproduzidos com a máxima fidelidade, mantendo idiosincrasias da sintaxe e da ortografia dos autores – de que é exemplo o modo como Ziraldo grafa o nome do autor de *Zero*, cortando o *g* de Ignácio e o sobrenome Brandão.

ZERO, Ignácio de Loyola Brandão (edit. Brasília)

Do meio pra fim, você lê com a sensação de que estivesse com uma granada sem pino nas mãos. Eu não sabia que se podia mexer nessas coisas que "eles" andaram mexendo na gente. Não deixa de ser um (saudável) impacto. Mas no rebuliço, saí imune. Eu não poderia ter saído imune. E por que essa mania de **fazer um livro** e não **escrever um romance**? Já esgotamos, realmente, as formas tradicionais da narrativa? Talvez, "na direta", alguém saísse com a azeitona devida na cuca correta. Um dado pra ti, Ignácio: quando fui comprar o livro me disseram não ter a menor idéia do que se tratava. Jaguar teve que me emprestar o exemplar dele. - **(Ivan Lessa)**

ZERO, Ignácio de Loyola Brandão (edit. Brasília)

Esse livro de estranha carreira - antes de ser publicado no Brasil foi best-seller na Itália - se integra no núcleo de um possível "boom" da literatura brasileira para fazer tabelinha com o dos latino-americanos. Macho-paca. Só implico com a mania do Ignácio de botar ponto de interrogação antes das frases? Eu, hem. - **(Jaguar)**

(O Pasquim, Ano VII, N. 326, Rio de Janeiro, 26 de setembro a 6 de outubro de 1975, p. 23, seção *Pasquim tilê*.)

ANEXO 2 - Texto recolhido no jornal *Movimento*

LITERATURA

FRAGMENTOS DA PRÉ-HISTÓRIA

Durante cinco anos *Zero* andou de porta em porta, sem editor. Primeiro saiu na Itália, depois no Brasil. Romance peregrino, *Zero* se mostra "corajoso, direto, bonito e demolidor". O que faltava então?

João Luiz Lafetá

Há meses li uma entrevista de Ignácio de Loyola Brandão a Roberto Drummond. Era página inteira de conversa densa, forte, meio amarga e meio raivosa. Não tenho o texto comigo e não posso conferir a impressão. Mas lembro-me de ter ficado com um sentimento muito vivo: a nossa insuficiência editorial estava fazendo-nos perder, senão o contato com obras-primas, pelo menos a oportunidade de conhecer experiências ficcionais interessantes e - principalmente - atualizadas em relação à vida do país. Na entrevista, Ignácio descrevia por alto seu livro, que ainda permanecia inédito, contando o processo que empregara para compô-lo e dando uma imagem dos temas e das técnicas utilizadas.

Falava também das muitas dificuldades para editá-lo. Parece que *Zero* andou cumprindo o tradicional percurso de rejeições que a maioria dos romances e contos é obrigado a percorrer. De porta em porta, durante cinco anos, sem achar quem se dispusesse a enfrentar o risco do lançamento, encontrou por fim um editor italiano. Foi publicado no ano passado, pela Feltrinelli, em coleção que se diz destinada a

promover narrativas consideradas "de vanguarda", cujo caráter experimental esteja aliado à boa qualidade literária.

Agora que saiu a edição brasileira podemos constatar que os critérios da editora italiana (pelo menos nesse caso) foram de fato obedecidos. Estávamos perdendo mesmo um romance curioso, sem maneirismos experimentalóides, sem a diluição modernosa que caracteriza boa parte dos nossos pretensos inovadores literários. *Zero* é corajoso, direto, bonito e demolidor como um bom golpe de Muhammed Ali. E se essa comparação me ocorre é porque quero frisar, desde já, dois traços salientes do livro: sua violência e sua sutileza técnica, a força da temática que ele manipula e a própria habilidade dos processos empregados na manipulação.

O fato de o livro ter saído primeiro em italiano dá o que pensar. É verdade que os autores encontram muitas dificuldades para publicar seus trabalhos. É também verdade que os argumentos dos editores (falta de mercado e má qualidade dos originais são os dois decisivos) têm um peso grande. No caso de *Zero*, entretanto, fica bem claro que as razões são outras.

Qualidade não lhe falta, nem boas possibilidades de vendagem. A demora na publicação só pode ser atribuída ao abafamento da vida cultural, por tanto tempo submetida a imperativos tao fortes que acabam produzindo distorções desse tipo: um romance brasileiro, que trata de assuntos ligados à nossa vida de cada dia, que interessa do ponto de vista literário, fica cinco anos na gaveta, até encontrar um editor italiano e até aparecerem condições (não sei se ainda muito precárias) para a publicação em português.

Romance pré-histórico

O leitor de *Zero* entenderá fartamente o que estou dizendo. Não adianta insistir sobre o ponto e, embora seja sempre bom deixá-lo registrado, melhor ainda é ler o livro. A sugestão é que isso seja feito com a urgência possível, pois vale a pena conhecer a obra.

Zero é uma explosão forte, uma bomba que arrebentou aqui perto e deixou quase tudo em pedaços: ruínas da cidade, de pessoas, dos desejos, mentiras e verdades de suas personagens. A explosão ocorreu por dentro e por fora, por todos os lados, onipresente e todo-poderosa, trazendo como consequência um dilaceramento geral, que se traduz no livro (entre outras coisas) pela presença constante de aleijados e deformações, de seres estranhos, sem nenhuma beleza.

Zero é uma feira de monstros. José, a personagem principal, trabalha no escritório da firma que seleciona raridades para serem exibidas no Boqueirão, bairro do lixo e dos divertimentos. Lista breve das atrações do grande *show*: o bezerro de sete cabeças, o automóvel com pés de homem, a mulher mais pobre da terra (que não tinha casas nem roupas, nem corpo nem nada), a mulher mais rica do mundo (que ia ficando mais rica exibindo-se ali), o jogo de basquete dos homens sem braço, a corrida dos paraplégicos, o homem que tinha o pé grudado na cabeça, formando uma roda. Mas a maior atração é um homem normal, sem cárie nos dentes, perfeito de cuca e corpo, folha limpíssima na polícia. Um ser que não existe e por isso se transforma, com a maior rapidez, no ponto central dessa exibição fantástica, onde encontramos condensadas em metáforas as misérias que vemos, sem enxergar direito, todos os dias.

Ignácio de Loyola classifica seu livro como um "romance pré-histórico". A expressão serve bem para qualificá-lo.

A narração se desenvolve "num país da América Latíndia, amanhã", e os tipos, os acontecimentos, as paisagens que nele encontramos configuram um espaço ficcional dominado pela opressão e pela violência. Já se disse que essa última funciona como uma espécie de parteira social, fazendo saltar para fora as transformações históricas. Talvez seja verdade. Mas o fato é que o país latíndio-americano escolhido pelo autor ainda não conseguiu produzir as transformações necessárias. Seus habitantes vivem, por assim dizer, uma pré-história de combates diários contra todo tipo de repressão. Buscam a sobrevivência enfrentando um esquema brutal de opções entre assaltar e ser assaltado, aleijar ou ser aleijado, matar ou ser morto. E, afinal, não podendo optar por nada, são obrigados a submeter-se aos dois lados do esquema, assaltando e sendo assaltados, aleijando e sendo aleijados, matando até serem mortos.

Fragmentarismo e imaginação

A violência toma conta do livro e de todos os níveis da vida. Acompanha o trabalho, a vagabundagem, o amor, produz as deformações que encontramos a cada passo. Sua força, colocada no centro do romance, rompe também a linearidade da narrativa, que se dispersa em capítulos curtos, anotações delirantes ou irônicas, episódios truncados, personagens toscas e imperfeitas, frases cortadas ao meio.

Aqui, a técnica do fragmentário é consequência coerente dos temas escolhidos e da maneira de abordá-los. Não há, em *Zero*, aquela gratuidade de processos que desqualifica tantos livros novos. Pelo contrário, o experimento

ficcional é nele uma necessidade que nasce da própria temática abordada, a pré-história do país violentado. Pode-se dizer que o corpo do romance, despedaçado em sua unidade, justapondo coisas heterogeneas numa colagem absurda e fascinante, é imagem da própria realidade que ele tenta fixar.

Na América Latíndia coexistem elementos díspares, incongruentes, que um autor perspicaz não pode deixar de perceber e anotar. Ignácio de Loyola Brandão não só os percebeu e anotou como também transportou-os para o miolo de seu livro. Essa captação do disforme rendeu-lhe, do ponto de vista artístico, uma vitória: a totalidade do romance recupera a unidade dos fragmentos e é capaz de representar com eficiência a vida mutilada dos latíndio-americanos, numa trama interessante e criativa, que prende a atenção do leitor.

Zero (romance pré-histórico), de Ignácio de Loyola Brandão. Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1975. 301 págs.

(*Movimento* n. 23, 8 de dezembro de 1975, p. 18.)