

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

GABRIELLE PAULANTI DE MELO TEIXEIRA

MARGINALIDADE GENERALIZADA E A FLUIDA
VIOLÊNCIA COTIDIANA:
DEUS FOI ALMOÇAR NA LITERATURA BRASILEIRA

SÃO PAULO

2021

GABRIELLE PAULANTI DE MELO TEXEIRA

**MARGINALIDADE GENERALIZADA E A FLUIDA VIOLÊNCIA
COTIDIANA:
*DEUS FOI ALMOÇAR NA LITERATURA BRASILEIRA***

Tese apresentada ao Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^o. Dr^a. Maria Augusta Bernardes Fonseca.

São Paulo

2021

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FICHA CATALOGRÁFICA

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

Pm
Paulanti, GABRIELLE
Marginalidade generalizada e a fluida violência
cotidiana: Deus foi almoçar na literatura brasileira
/ GABRIELLE Paulanti; orientadora Maria Augusta
Fonseca - São Paulo, 2021.
194 f.
Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.
1. Literatura Brasileira. 2. Literatura
Contemporânea. I. Fonseca, Maria Augusta, orient. II.
Titulo.

Gabrielle Paulanti de Melo Teixeira

Título: MARGINALIDADE GENERALIZADA E A FLUIDA VIOLÊNCIA COTIDIANA:
DEUS FOI ALMOÇAR NA LITERATURA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutora.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao meu filho, Benedito,
prestes a nascer junto com esse trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cecília e João Vicente, a quem devo grande parte de minhas conquistas, e meu irmão, Eduardo, melhor amigo e parceiro de todas as horas.

À minha orientadora, Maria Augusta Fonseca, pela convivência enriquecedora em incontáveis aspectos que tanto contribuiu para a minha formação como docente e pesquisadora, além do exemplo de generosidade e humanidade que jamais será esquecido.

Aos professores membros da banca de qualificação, Anderson Gonçalves e Jefferson Mello, pelos pertinentes apontamentos que engrandeceram esse estudo.

À Universidade de São Paulo e à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas que receberam essa carioca e fizeram desses bosques minha mais bela casa durante alguns anos de minha vida. Não há palavras para descrever tudo que aprendi e vivenciei nessa instituição que é um dos mais grandiosos patrimônios do povo brasileiro.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de bolsa a essa pesquisa.

À Associação de Pós-Graduandos Helenira “Preta” Resende da USP Capital, entidade a qual tive a honra de presidir entre 2016 e 2017. Entre tantos desafios e conquistas, como a universalização do meio-passe para pós-graduandos da USP, esse espaço demonstrou, mais uma vez, que a luta pelas causas justas vale a pena.

À Associação Nacional de Pós-Graduandos (ANPG), entidade a qual tive a oportunidade de compor a direção executiva entre 2014 e 2016 e que tanto coopera para a defesa e fortalecimento da ciência brasileira.

Aos tantos colegas que convivi na Universidade de São Paulo, tanto em âmbito acadêmico como político, que representaram esteio, aprendizado e afeto durante os anos do doutorado.

Aos tantos e inumeráveis amigos do Rio de Janeiro, São Paulo e de todo o Brasil com quem dividi alegrias, dores, sonhos, militância e amor. Sem esses, eu nada seria.

Aos meus alunos, de hoje e de sempre. Com esses, renovo diuturnamente a convicção de que a Literatura é um bem fundamental para a emancipação humana.

À Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio e demais instituições de ensino que passei durante minha carreira docente.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição onde cursei graduação e mestrado e que mudou a minha vida para sempre.

Aos tantos professores que já passaram pela minha formação acadêmica e de vida.

Ao Fabrício, meu companheiro de vida, com quem compartilho as maiores alegrias e divido as esperanças de um mundo melhor.

“Basta estar descontente e já se é suspeito de ser um
aperfeiçoador do mundo”

Adorno

“A vida humana é que é alguma coisa a mais que
ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a
liberdade tem um sentido, e o direito dos homens.

A liberdade não é um prêmio, é uma sanção.

Que há de vir”

Mario de Andrade

RESUMO

PAULANTI, Gabrielle. **Marginalidade generalizada e a fluida violência cotidiana: *Deus foi almoçar na literatura brasileira***. 2021. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021).

A presente leitura do romance *Deus foi almoçar* de Ferréz busca posicionar essa obra no sistema literário brasileiro, examinando e questionando pelo viés da forma literária a capacidade do artista em assimilar problemas pertinentes a uma leitura do nosso tempo. Esse empreendimento se mostra relevante diante do deslocamento de perspectiva no projeto literário do autor, mas toma nova dimensão mediante a inflexão histórica experimentada no Brasil nos anos seguintes à publicação dessa obra que está prestes a completar dez anos. O ângulo narrativo, orientado pela consciência individual de um sujeito ordinário, rompe com a previsibilidade do ponto de vista marginal ou periférico e posiciona contradições e máculas sociais em um regular cotidiano, amplificando-se na conjuntura posterior em vista do caráter determinante da realidade a partir dessa ótica.

Palavras-chave: Literatura brasileira; literatura contemporânea.

ABSTRACT

PAULANTI, Gabrielle. **Generalized marginality and fluid everyday violence: *Deus foi almoçar* in Brazilian literature.** 2021. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021).

The present reading of Ferréz's novel *Deus foi almoçar* seeks to position this work in the Brazilian literary system, examining and questioning from a literary form perspective the artist's ability to assimilate problems relevant to a reading of our time. This undertaking is relevant given the shift in perspective in the author's literary project, but takes on a new dimension due to the historical inflection experienced in Brazil in the years following the publication of this work, which is about to complete ten years. The narrative angle, guided by the individual conscience of an ordinary subject, breaks with predictability from a marginal or peripheral point of view and places contradictions and social stains in a regular daily routine, amplifying in the later conjuncture in view of the determining character of reality from this perspective.

Keywords: Brazilian Literature; contemporary literature.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1.....	25
Capítulo 2.....	73
Capítulo 3.....	111
Capítulo 4.....	138
Algumas considerações.....	174

Introdução

FERRÉZ E A LITERATURA DA PERIFERIA: ALGUNS PROBLEMAS PARA A CRÍTICA LITERÁRIA

Que tempos são esses, em que falar de árvores é quase um crime pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?

Brecht, *Aos que vão nascer*

A literatura contemporânea no começo de século 21 agudiza uma série de tensões, sobretudo no contexto brasileiro, no que diz respeito às relações de prestígio e exclusão no sistema literário¹. Como parte das narrativas em disputa, a literatura brasileira também expressa o esgarçamento do tecido social, representando, nas obras e nas relações culturais que as produzem, as demandas e pendências históricas do nosso tempo. Notadamente, a internet tem papel destacado na atualidade ao se efetivar como plataforma que possibilita a ampliação da expressão de produtores de cultura e literatura, mas, concomitantemente, não anula as determinações do poderio econômico e até evidencia os limites que permanecem sistematizados em torno de exceções. Ou seja, embora seja possível observar transformações nas fronteiras da tradição e dos mecanismos de legitimação cultural, a mobilidade e distensão em torno dessas divisas reformulam, com novas contradições, as contestações ao cânone empenhadas desde o modernismo². Não obstante, a atuação destacada de novos agentes

¹ O entendimento de sistema literário acompanha a perspectiva de Antonio Candido que sintetiza como parâmetros: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto desses três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veididades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade”. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2014. p. 25.

² Nesse aspecto sobre a contemporaneidade, discordamos da posição, por exemplo, de Andreas Huyssen, para quem o modernismo não tem o questionamento à tradição como incorporação estética fundamental tal qual se apresenta no momento contemporâneo: “as artes contemporâneas – no sentido mais amplo possível, quer se autodenominem pós-modernistas ou rejeitem este rótulo – já não podem ser consideradas uma nova fase na sequência dos movimentos modernistas (...). A sensibilidade pós-moderna do nosso tempo é diferente tanto do modernismo quanto do vanguardismo precisamente porque coloca a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e político fundamental, ainda que nem sempre tenha êxito. Porém, o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição e

culturais historicamente excluídos dos âmbitos de privilégio evidencia uma etapa avançada dos choques entre centros e margens, em que tanto as ideias de coletividades como os individualismos requerem novas formas de pertencimento. Por isso, interpelações contemporâneas sobre o sistema literário não permitem o maniqueísmo entre restrição e inclusão, levando em conta a complexidade dos mecanismos de hegemonia e as façanhas de resistência. Nesse ponto, considerando as tendências de pretensão apagamento de fronteiras em culto ao migrante e ao marginal na etapa atual do capitalismo, emerge a indagação do crítico Terry Eagleton a respeito da ideia de “inclusividade”.

Se a marginalidade é um lugar tão fértil e subversivo como os pensadores pós-modernos tendem a sugerir, por que iriam querer sua abolição? E se, afinal, não existir nenhuma clara separação entre margens e maioria? Para um socialista, o verdadeiro escândalo do mundo atual é que, nele, *quase todos* são banidos para as margens.³

Nesse sentido, as análises sobre lugar de fala, a afirmação das identidades e a crítica ao perfil narrativo hegemônico dentro e fora das obras, por exemplo, problematizam os mecanismos de privilégio como dimensões tangíveis das disputas políticas globais e das demandas sociais reais, mas também concebem dicções em que pode prevalecer a primazia do discurso limitado à representatividade – embora seja fundamental. Como sensibilidade analítica desse tempo, o crítico Antonio Candido em 1988 problematiza o direito à literatura, em sua interpretação mais ampla⁴, como parte dos bens incompressíveis, ou seja, que não se pode abrir mão nem negar a ninguém, compreendida assim como direito humano inalienável. Seguindo esse entendimento, é necessária a ampliação do que se entende como direito, aqui compreendido como “o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos, estando na base da reflexão sobre os direitos humanos”⁵. Nesse sentido, o direito à literatura, como leitura, produção e representação, não toca apenas direitos individuais, mas dá forma ao conjunto narrativo da coletividade, fazendo parte da construção

inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não automaticamente privilegiados em relação aos primeiros”. HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Tradução: Carlos A. de C. Moreno. In: *Pós-modernismo e Política*. Org. Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco. 1992. p. 15-80.

³ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 5ª ed. Tradução: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2016. p. 36.

⁴ “Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações”. CANDIDO, Antonio. “O direito à Literatura”. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 242.

⁵ *Ibid.*, p. 240.

do melhor que a literatura pode oferecer em elaboração estética e ampliando o potencial de sua pertinência histórica.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscria; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.⁶

Nesse sentido, a ampliação do sistema literário brasileiro, ao mesmo tempo que responde às demandas reprimidas de efetivação irrestrita ao acesso aos direitos humanos, também contribui para elaborações coletivas mais completas e para a possibilidade de narrativas sociais que representam uma maior pluralidade de falas e pensamento⁷. Abordar a desigualdade e atuar para a sua minoração fazem parte de duas faces fundamentais da literatura, tanto como direito à manifestação dos indivíduos e dos grupos quanto na edificação da literatura como forma de conhecimento individual e coletivo⁸. Essas interpelações podem partir, como frequentemente acontece, de observações sociológicas ou descritivas relativas à presença dessas obras, principalmente quando significam evidentes novidades no sistema literário, como novos escritores, nichos, movimentos culturais e insurgências literárias de toda ordem, devendo ser identificadas e situadas em seus contextos históricos⁹. Entretanto, a dimensão da forma literária, a expressão de seus recursos e suas intertextualidades, dá a substância dos discursos e representa a fundamentação dos objetos literários, requerendo uma observação que não se contente em descrever e registrar os fenômenos culturais e artísticos.

⁶ *Ibid.*, p.243.

⁷ “Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo algumas (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva”. DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte. 2012. p. 18.

⁸ “Analisando (a literatura), podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente”. CANDIDO, Antonio. “O direito à Literatura”. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 244.

⁹ “O tratamento *externo* dos fatores *externos* pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura, pois esta não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se, justamente, por tudo que é condicionamento. Cabe-lhe, por exemplo, pesquisar a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e ideias, a influência da organização social, econômica e política etc. É uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica” CANDIDO, Antonio. *Crítica e Sociologia*. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2011. p.14

Portanto, este trabalho se propõe a empreender nesse sentido, tomando como objeto de análise o romance *Deus foi almoçar* de Ferréz¹⁰ em investigação em que se acata os termos de Antonio Candido:

O *externo*, no caso, o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. O que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético).¹¹

Deus foi almoçar é a terceira obra ficcional longa de Ferréz, numa trajetória que inclui poesia (gênero com o qual estreou o escritor), contos, quadrinhos e produções musicais ligadas ao *rap*. Essa narrativa destoa do tipo de relato produzido, por exemplo, em *Capão Pecado* (2000), livro que projetou o autor no cenário literário, e de *Manual prático do ódio* (2003), nos quais é característica fundamental a perspectiva de narradores e personagens que têm sua marginalidade marcada através da pobreza e do crime¹². De outro modo, *Deus foi almoçar* se orienta em torno da vida ordeira e cotidiana de Calixto, um trabalhador de classe média baixa em embarço com a separação conjugal, a perda do emprego e as crises nas relações afetivas em uma rotina repetitiva e sem sentido.

Narrado primordialmente em primeira pessoa, trata-se de um percurso de vida do narrador, Calixto, circunscrito num processo de isolamento e solidão após a separação do núcleo familiar, composto a priori com Carol e a filha. A trajetória de Calixto, em intensa e constante vinculação com o passado em família, vai passando por experiências frustradas de interação social e finalmente encontra sua derrocada metaforizada no atravessar de um portal representado por um controle de televisão. Nesse contexto, as interlocuções mais significativas do narrador são com seu melhor amigo, Lourival, com a vizinha Socorro

¹⁰ FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012a.

¹¹ CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2011. p. 14-15.

¹² “Para os leitores que acompanham a produção desse escritor (Ferréz), a aparição de seu último romance intitulado *Deus foi almoçar* gerou uma grande estranheza. Se em seus escritos anteriores o autor se propunha a contar ‘de dentro’ a violência dos setores tachados de ‘marginais’, nesse romance apresenta, ao contrário, a história de Calixto, um personagem de classe média baixa que se encontra imerso em um profundo drama pessoal. Na obra não aparece nem uma só vez a palavra ‘favela’ e quase não se encontra registro da linguagem coloquial tão característica de seus livros anteriores”. TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Tradução: Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk. 2017. p. 241.

(referida pelo narrador como “a mulher que lava o quintal”) e Hamilton, o colega de trabalho que posteriormente vem a substituí-lo em seu posto de trabalho. Há também Melinda, uma colega de escola que participa de diferentes momentos de sua vida, além de uma série de personagens secundários (muito pouco delineados) que figuram dispersivamente, embora tenham função necessária na urdidura do relato. Em relação à família, para além da nuclear, a única referência direta é a da irmã, cuja relação Calixto despreza. Fora do espaço circunscrito a sua própria casa e ao trabalho, Calixto transita em ambientes fechados, socialmente marginalizados, degradados, como puteiros, bares, *cine privé* e boates de prostituição, nos quais estabelece interações impessoais, muitas vezes nocivas e até violentas. Nesse contexto, a depressão e a desesperança em relação ao futuro são a tônica da narrativa. Nas palavras de Calixto: “enquanto caminha lhe vem a vontade de ser outra pessoa, sabe que o tempo é uma farsa e que serve somente para ser desperdiçado. Está condenado e disso ele tem plena certeza, está cumprindo pena de vida”¹³.

Esse tipo de narrativa, em que um narrador monológico coloca a própria consciência como elemento mobilizador do discurso, difere dos romances anteriores de Ferréz, nos quais a mobilização se localiza no conteúdo de realidade, ou seja, nos fatos, ações e contextos em que se inserem narradores e personagens. Essa primeira tendência expressou mais explicitamente o projeto literário de Ferréz relacionado à literatura marginal produzida na periferia¹⁴, como ele mesmo nomeou desde a publicação do “Manifesto de abertura: Literatura Marginal” na primeira edição especial da revista *Caros Amigos* com essa temática em 2001¹⁵. O conjunto de três edições dessa revista organizada por Ferréz é considerado um “marco para a compreensão da entrada em cena de escritores da periferia sob a rubrica da literatura marginal”¹⁶. Nesse sentido, as primeiras produções literárias do autor evidenciaram

¹³ Ferréz. *Op. cit.* p. 165.

¹⁴ A utilização do termo acompanha a sistematização de Lucía Tennina: “A ideia de ‘marginal’ que se considera aqui não está relacionada com as conotações literárias do termo marginal, que foi ativado desde as origens da modernidade, vinculando-se a um caráter prestigioso e até mesmo legitimador. A noção de ‘marginal’ nesses casos tampouco provém da ideia de práticas literárias não institucionalizadas, como ocorreu com os ‘poetas marginais’ dos anos 1970. Tem mais a ver com a origem social dos que assinam os contos e poemas, com a ideia de “marginal” usada no sentido comum para referir-se negativamente aos habitantes de zonas pobres das grandes cidades e é utilizada também como sinônimo de ‘criminoso’ ou ‘delinquente’. Essa ideia é deslocada por esses escritores do campo social para o literário, ao identificarem suas próprias produções escritas como ‘literatura marginal’”. TENNINA. Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Tradução: Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk. 2017. p. 28.

¹⁵ “Estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro”. CAROS AMIGOS. *Literatura Marginal, a cultura da periferia: Ato I*, 2001, p. 3.

¹⁶ NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2009. p. 53.

categoricamente a prioridade na expressão das experiências específicas dos sujeitos das periferias em consonância com a marcação enunciativa da autoria, identificada e legitimada pelo compartilhamento dessas experiências.

O esforço pela divulgação e sistematização da literatura produzida por escritores oriundos das periferias se repetiu diversas vezes no percurso de Ferréz, como no livro organizado por ele, *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005), em que reuniu 26 textos “escritos à margem da literatura e da sociedade”¹⁷ de autoria de escritores majoritariamente de favelas de São Paulo (como Eduardo Dum-Dum, Alessandro Buzo e Allan da Rosa), mas não apenas, como Gato Preto (Bahia), Preto Ghóez, (Maranhão) e Dona Laura (moradora de uma colônia de pescadores em Pelotas, Rio Grande do Sul). Na análise da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, os temas comuns a esses textos nessas seleções dizem respeito, sobretudo, aos problemas sociais enfrentados pelos moradores de periferia, como a violência urbana, a carência de bens e equipamentos culturais, as relações de trabalho precarizadas etc. Desse ponto de vista, essencialmente de observação sociológica, a principal diferença apontada entre a abordagem desses temas pelos escritores de periferia e a da empreendida por escritores de diferentes grupos sociais é a perspectiva envolvida dos narradores, como participantes da matéria narrada e da linguagem empreendida nas obras. Entretanto, os fatores sociais e a relação entre os autores não encerram a análise literária dessas produções e a observação do projeto literário de Ferréz, em que a tarefa crítica precisaria “distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito”¹⁸.

Em análises que focalizam os contextos e as intertextualidades sociais, a crítica frequentemente atribui características comuns a produções oriundas de periferia, como a linguagem coloquial, o emprego de gírias e palavras típicas de determinados territórios (no caso de Ferréz, ligados à periferia paulistana), o hibridismo de gênero e o intercâmbio entre ficção e realidade como traços representativos dessa literatura, embora seja difícil confirmar uma homogeneidade entre as obras. Tais atributos não representam particularidades substanciais em relação aos empreendidos na literatura brasileira em outros âmbitos, mas

¹⁷ Ferréz (org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir. 2005. p. 6.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. p. 36.

apontam itinerários de referência que podem ser considerados alternativos em relação aos protagonistas da história literária brasileira¹⁹.

Em diversos escritos, Ferréz aponta a vinculação da literatura que produz com o percurso de escritores como João Antônio e Plínio Marcos²⁰, sobre os quais é possível observar o elo coincidente pelo ponto de vista da marginalidade social, do ambiente da dura sobrevivência, dos subúrbios, da malandragem e da contravenção. Esse olhar da experiência da marginalidade social é perceptível nas primeiras narrativas longas de Ferréz e compõe nitidamente a literatura de outros escritores, aproximáveis pelo projeto literário e os recursos empreendidos, como Alessandro Buzo, Allan da Rosa e Sacolinha. Entretanto, Carolina Maria de Jesus é a figura de referência para essa genealogia da escrita marginal da periferia²¹, além de Solando Trindade que, além de escritor, é uma figura histórica de resistência cultural, popular e antirracista. Portanto, os traços da fala popular, do testemunho da pobreza e do desafio aos limites da ficção encontram lastro em uma parte da história literária identificada, em diferentes direções, com a marginalidade social e cultural brasileira.

No que diz respeito à mistura de gêneros, o que se observa nas obras de Ferréz, principalmente as pioneiras, é, por exemplo, sua interface com as artes visuais (como o grafite e os quadrinhos, este que pode ser considerado de antemão um gênero moderno híbrido com a literatura) e a música (majoritariamente o *rap*), apresentando um texto impregnado de outras formas artísticas e comunicativas como complementação textual. Essa tendência poderia ser associada a um conceito de hibridação cultural do antropólogo argentino Néstor García Canclini, no qual agem na contemporaneidade “a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos

¹⁹ Além da requisição de referências literárias para a auto vinculação a uma cronografia identificada com um sentido de marginalidade, há a incorporação de elementos históricos nesse sentido, como para a formação do pseudônimo Ferréz, composto na junção dos nomes de Virgulino Ferreira da Silva (vulgo Lampião, o Rei do Cangaço, líder “banditista” considerado herói popular) e Zumbi dos Palmares (líder histórico do quilombo dos Palmares, o maior refúgio de escravizados do período colonial, localizado na Serra da Barriga, na então Capitania de Pernambuco e hoje estado de Alagoas). O nome civil de Ferréz é Reginaldo Ferreira da Silva.

²⁰ “Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal (...). Mas não podemos esquecer de Plínio Marcos, que vendia seus livros no centro da cidade e que também levou o título de autor marginal e acabou escrevendo dezenas de obras”. CAROS AMIGOS. *Literatura Marginal, a cultura da periferia: Ato I*, 2001, p. 3.

²¹ “Ela não veio de nenhuma universidade importante, não era amiga de grandes editores e muito menos teve estrutura para continuar sua carreira literária. Talvez por uma dessas injustiças a escritora Carolina Maria de Jesus, residente na favela do Canindé, rua A, barraco nº 9, talvez não seja agraciada como uma escritora de clássicos, mas uma coisa é certa: ‘Quarto de Despejo’, seu primeiro livro, é a coisa mais impressionante que já li”. FERRÉZ. Biblioteca básica: Quarto de despejo. Folha de São Paulo, 20 de março de 2005. Mais!. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/>>. Acesso em: jun. 2021.

gêneros impuros”²². Entretanto, esse presumido processo generalizado de transformação cultural na contemporaneidade não parece se constituir como mobilizador integral dessa literatura²³, pois é patente a afirmação de referências direcionadas, não como incorporações indiscriminadas.

Por outro lado, essa literatura marginal, oriunda da periferia, assume a vinculação à matriz do *hip hop*, que se configura como um sistema cultural alternativo e integral, em que se materializa a cultura de protesto como base de suas produções²⁴. O movimento *hip hop* se estabelece no intercâmbio de expressões culturais, em que “os elementos (MC, B-boy, grafite e break) foram unidos formando, assim a primeira cultura de protesto com abrangência mundial da história”²⁵. Não se restringindo aos conhecidos quatro elementos, o *hip hop* cria formas artísticas fundamentando a organização coletiva para o incentivo à produção cultural nas periferias urbanas enquanto movimento de insurreição e contestação por meio do conhecimento. Essa disposição é nítida em uma série de produções literárias oriundas da periferia, expressando-se na forma de signos representativos do *hip hop* e numa linguagem disciplinadora, sobre a qual a ensaísta Heloísa Buarque de Holanda propôs a designação de “Literatura *Hip Hop*”²⁶. Nesse caso, a literatura produzida por Ferréz e outros escritores afins não absorve elementos artísticos diversos como experimentação, mas trabalha formas ampliadas de representação, frequentemente organizadas na órbita da crítica contundente à ordem e da emancipação consciente dos sujeitos periféricos.

Nesse particular, é importante observar que, em geral, algumas críticas são recorrentemente influenciadas pela posição periférica, social e econômica, dos escritores e dessa literatura nas relações de produção, confundindo a atuação dos escritores dentro e fora das grandes editoras e círculos acadêmicos com a efetiva comunicação dos engajamentos sociais e coletivos que envolvem essa produção. Embora os escritores provenientes da periferia afirmem esse pertencimento como ratificação de seus compromissos, também se colocam na disputa do cenário da literatura como um todo, produzindo formas artísticas com

²² CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP. 2008. p. 284.

²³ Para uma opinião divergente, em que a literatura marginal da periferia é expressão da hibridização cultural contemporânea: Cf. VIEIRA, Aline Deyques. *O clarim dos marginalizados: temas sobre a literatura marginal/periférica*. Curitiba: Appris. 2015.

²⁴ Cf. BIG, Richard. *HIP HOP: Consciência e atitude*. São Paulo: LivroPronto. 2005.

²⁵ TONI C. “Pra que discutir com madame?”. In: *Literatura do Oprimido*. São Paulo: Editora do autor. 2009. p.177.

²⁶ BUARQUE DE HOLLANDA, H. *Literatura Marginal*. Heloisa Buarque de Hollanda, 2008. Disponível em: <heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Acesso em: jun. 2021.

representações autônomas. De modo geral, a literatura periférica comporta-se tanto ampliando a abrangência da literatura e de leitores, entendendo a literatura como recurso e direito humano²⁷, quanto não se furtando de ocupar os meios já estabelecidos de legitimação do sistema literário. Portanto, embora seja fundamental não eclipsar a natureza dos elementos selecionados e trabalhados nas obras e, nem mesmo, a afirmação das vinculações autorais, o discurso literário se amplifica em profundidade por meio da análise da forma literária que empreende.

Poderia se afirmar com alguma efetividade que essas produções têm utilizado os temas concernentes à marginalidade social, como o crime e a pobreza, para elaborar “retratos” da vida factual, dispondo aparatos de vivências e linguagens empenhadas na reflexão da realidade. O projeto literário de Ferréz parece iniciar a partir dessa motivação objetiva, como na primeira edição de *Capão Pecado* (2000) que trazia, por exemplo, uma série de fotografias da periferia e trechos de letras de *rap* que complementavam o texto, mas, posteriormente, suas produções caminham em sentido distinto. Já na segunda edição dessa obra, essa configuração foi modificada, voltando o foco apenas para o discurso. Essa tendência se confirma no seu segundo romance, *Manual prático do ódio* (2003), que aborda o tema da criminalidade, mas, de saída, sem lançar mão de recursos extraliterários.

A observação crítica centrada nas relações de produção (literária) costuma sublinhar em demasia questões como “território” e “lugar de fala” como pontos decisivos da definição da literatura marginal da periferia. Uma das consequências disso é repetir-se a perspectiva de diferenciação e particularização, furtando-a de uma órbita mais ampla e justa no sistema literário, para classificá-la pelo viés exótico, enquanto a literatura “sem rótulos” apontaria para um discurso universalizante e assim para uma representação mais significativa do sistema cultural brasileiro.

O problema é, que mesmo quem estuda autores que estão na margem do campo literário brasileiro, muitas vezes, insiste em fazê-lo de modo isolado, discutindo-os no âmbito das margens – com isso, não estabelecemos a fricção necessária entre representações literárias provenientes de diferentes espaços sociais. E, assim, deixamos de observar a tensão entre essas construções, abandonando, ao mesmo tempo, a possibilidade de tornar mais completo o quadro sobre a literatura brasileira contemporânea.²⁸

²⁷ Cf. CANDIDO, Antonio. “O direito à Literatura”. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

²⁸ DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Horizonte. 2012. p. 11.

Um exemplo desse tipo de generalização seria a caracterização feita por Ivan Finotti a respeito de *Capão Pecado*, retirando da obra o “status” de romance e interpretando os elementos formais de sua constituição como estranhos para o enquadramento como literatura de expressão escrita. Nesse sentido, o crítico observa que *Capão Pecado* “traz uma escrita rápida, espontânea, crua e seca. Por isso pode ser considerado um exemplo de literatura oral”²⁹. Além de ignorar a totalidade da estruturação formal mais significativa de um romance, essa conclusão de Finotti considera apenas uma camada da análise e por aí infere todo o sentido do relato.

A proximidade com elementos característicos da linguagem oral é um dentre tantos movimentos que podem ser considerados na economia interna de um romance, como se tentará demonstrar nesta análise de *Deus foi almoçar*. Com esse propósito, a presente abordagem da obra centrará seu interesse tanto no narrador como no seu desdobramento enquanto personagem, entendendo que esse duplo trânsito responde na obra por uma série de problematizações que, em larga medida, conectam paradoxalmente alienação e consciência crítica, pondo em xeque pensamento e realidade numa narrativa centrada em um “cidadão médio”. Ou seja, considera-se que, por meio da construção desse personagem, o narrador expõe contradições sistêmicas e individuais, localizadas entre condicionamentos da realidade e a materialidade das vivências, escapando do relato de experiência e da disposição didática, uma vez que investe em uma narrativa fragmentada em relação ao tempo e ao espaço. Isso quer dizer que a estruturação da obra, e não apenas a temática, expressa a perspectiva de um indivíduo com vínculos precários com a realidade, incapaz de assumir um domínio descritivo e linear de seu relato.

Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada.³⁰

Nesse romance, uma observação inicial parece indicar uma contradição visível em relação ao personagem Calixto, que permanece estagnado na sua condição social e emocional – começa e termina o relato em devaneio –, mas em meio a uma pluralidade de cenas e estímulos que garantem o estado de transição constante. As transições imagéticas e a multiplicidade de temas produzem uma textura contemporânea, enquanto a paralisação, nesse viés, cristaliza um quadro que mostra um sujeito em seu momento histórico e particular.

²⁹ FINOTTI, Ivan. “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 de janeiro de 2000.

³⁰ ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2015. p. 96.

Nesse caso, os indícios levam a crer que o narrador faz uso de um procedimento semelhante ao da própria historiografia, no qual a *imobilização* brusca, como descreve Walter Benjamin, “aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso hegemônico da história; do mesmo modo, ele arranca à época uma vida determinada”³¹. Desse modo, a narrativa opera uma captura histórica da consciência e, nesse contexto, alcança representatividade na segunda década do século 21.

Calixto, homem, heterossexual e pretensamente de classe média, embora seja assalariado³², é caracterizado no relato como a representação de uma mentalidade próxima àquela característica do processo de expansão do emprego e renda no Brasil no curso da primeira década deste século³³. A conjunção entre a consciência de Calixto, que critica frontalmente o capitalismo, com a resignação alienada diante da própria condição se dá em contextos de violências cotidianas, expostas pelo discurso do personagem, e, sobretudo, indiretamente, percebidas implicitamente no tecido narrativo. Com isso em vista, no presente trabalho, a organização de cada capítulo visará reunir alguns aspectos significativos da forma artística por meio da qual o romance capta a realidade externa, notadamente a realidade brasileira, ampliando e intensificando a representação estética desse contexto. Esse procedimento persegue a identificação crítica do fundamento literário definido por Antonio Candido como *redução estrutural*, em que os dados da realidade são componentes da estruturação ficcional, dando forma a uma obra autônoma. Portanto, “o alvo é analisar o comportamento ou o modo de ser que se manifestam dentro do texto, porque foram criados

³¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012

³² “Registra-se que, somente entre 2005 e 2008, 11,7 milhões de brasileiros abandonaram a condição de menor renda, enquanto 7 milhões de indivíduos ingressaram no segundo estrato de renda e 11,5 milhões transitaram para o estrato superior de renda. (...) Esse importante movimento social não se converteu, contudo, na constituição de uma nova classe social, tampouco permite que se enquadrem os novos consumidores no segmento da *classe média*. Trata-se, fundamentalmente, da recomposição da classe trabalhadora em novas bases de consumo. Porém, diante do movimento geral de consolidação do capitalismo monopolista transnacional, em que cada país participa parcialmente das cadeias de produção, a estrutura social sofre modificações mais importantes ainda”. POCHMANN, Márcio. *O mito da grande classe média: capitalismo e estrutura social*. São Paulo: Boitempo. 2014. p. 70-71.

³³ “Como houve forte expansão do emprego com baixa remuneração, mas com carteira assinada, sem reindustrialização, a dinâmica do emprego deslocou-se para os serviços. (...) De fato, há uma tendência, detectada pela sociologia dos anos 1950, de que o empregado da área de serviços seja mais atraído por valores de *classe média* do que aquele que trabalha na indústria. A causa residiria no relativo isolamento em que se encontra com relação aos seus próprios companheiros de classe. (...) Politicamente, se a nova classe trabalhadora acabasse divorciada das camadas populares, como em parte aconteceu, cairia nos braços da oposição. Conscientizá-la dos interesses comuns que tinha com os que ficaram na pobreza seria o único modo de soldar uma base capaz de fazer frente aos interesses dominantes quando viessem a reagir”. SINGER, André. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras. 2018. p. 88-89.

nele a partir dos dados da realidade exterior”³⁴. Nesse caso, o panorama crítico e a voz do narrador são dados ao pensamento do cidadão médio, assalariado e pai de família, marcado por uma posição de subalternidade concomitante à vivência e a reprodução de vários tipos de violência. Esses são indícios da representatividade de um perfil médio masculino entre a classe trabalhadora que exerce mando e violência ao mesmo tempo que está submetido à vulnerabilidade social e emocional de um mando maior.

Não obstante, o projeto literário de Ferréz dialoga com a posição de escritores periféricos impelidos a marcar seus posicionamentos, a partir do diagnóstico de estruturas culturais excludentes³⁵, implicando assim a atuação do narrador na obra. Em *Deus foi almoçar*, essa questão se confirma enquanto problema na narrativa por meio do personagem, um arquivista frustrado em seu desejo de ser escritor, mas, principalmente, na forma como essa questão surge no relato. Portanto, no capítulo 1, o foco é a representação do autor entre a matéria ficcional, na qual essa posição se apresenta de forma fragmentada e sob diversos ângulos representativos das contradições do trabalho de escritor, sobretudo tangenciadas pelas relações de classe. A figuração do escritor se revela na posição ocupada na cidade pelo indivíduo e na ampliação dessa ótica pela representação de São Paulo no contexto brasileiro. As contradições que se revelam, como a marginalidade dentro da cidade concomitante a posição de centralidade econômica de São Paulo, além das tensões postas na produção cultural em relação ao Brasil, suscitando o lastro histórico no sistema literário. Para tanto, o poema *Descobrimento* (1927) de Mário de Andrade será ponto de partida para analisar o arranjo de *Deus foi almoçar* no sistema literário contemporâneo também em perspectiva histórica. Ou seja, embora a caracterização de “posicionamento do escritor” pareça encerrar as intenções narrativas dessa literatura, a forma literária expõe contradições perenes da literatura brasileira ressignificadas na posição periférica e contemporânea do escritor.

No segundo capítulo, será tomado o recorte da relação de Calixto com o melhor amigo, Lourival, formando uma dicotomia entre seus destinos: Lourival entra para uma igreja e Calixto se entrega à alienação da televisão. Como vetores do mesmo processo de esmagamento dos indivíduos no sistema econômico e social, a diferença entre os desfechos

³⁴ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015. p. 10.

³⁵ “(Uma série de escritores da periferia) evidenciam um compromisso com o projeto de fazer parte de uma identidade coletiva de escritores que recebem uma valorização negativa da cultura dominante, mas, ao mesmo tempo, dedicam-se a construir, tanto a partir de suas histórias de vida como a partir de sua própria produção escrita, uma imagem diferenciada que funcione como passaporte de ingresso no campo literário descolado do qualificativo ‘marginal’”. TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Tradução: Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk. 2017. p. 227.

demonstra os desdobramentos do narrador e o falseamento da condição de “classe média” que dá alicerce para a reprodução das opressões.

Nessa seara, a narrativa é marcada por um sentido integral de negatividade, como será tratado no capítulo 3, enquanto dinâmica em que o narrador vivencia e opera as violências e as opressões. Como trabalhador, a posição negativa de Calixto pode ser expandida à performance do próprio trabalho no capitalismo, como caracteriza Jorge Grespan, numa contraditória “negatividade referida a si”³⁶. Ou seja, a disposição concomitante de vulnerabilidade e reprodução relegam ao personagem a operação constante de negatividade, em que o movimento de avesso e negação expressam a totalidade da fragmentação. Pelo ângulo do narrador, é possível identificar uma construção literária que opera pela destruição, semelhante ao procedimento empreendido na obra de Julio Cortázar descrito pelo crítico Davi Arrigucci Jr, em que “importa sobretudo o que se nega e o que se busca a partir da negação”³⁷. Desse modo, a leitura dessa narrativa incita a uma participação ativa sobre seu processo, pois implica a constante reconfiguração do discurso.

Examinar essa desmontagem da narrativa permite compreender questões fundamentais: como se integram diferentes formas ficcionais num texto impuro; qual a função do leitor na própria construção artística, e, principalmente, como através do relacionamento entre as partes se forma uma totalidade com sentido.³⁸

Por fim, no capítulo 4, o intento é observar o enquadramento da matéria narrada a partir da insurgência da voz feminina, focalizando a questão do papel da mulher como ressignificado da voz narrativa. Ao retomar o início do romance quase ao fim da narrativa, emerge não apenas o ponto de vista feminino, mas se revela a hegemonia da locução masculina. Dessa forma, ficam explícitos certos condicionamentos sociais misturados e camuflados na malha literária, dialogando com limites e críticas que tocam o próprio projeto literário do autor e o contexto literário ao qual contribui³⁹. A forma de acesso a esse debate

³⁶ “O aspecto positivo do trabalho como atividade criadora de valor é necessário como momento do capital, mas deve ser negado por esta enquanto possibilidade de constituição de um todo no qual ele mesmo fosse mero momento. O caráter contraditório do capital se expressa, portanto, na duplicidade da afirmação e da negação do trabalho vivo pelo morto”. GRESPAN, J. L. da Silva. *O negativo do Capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: HUCITEC. 1998. p. 141.

³⁷ ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva. 1973. p.288.

³⁸ *Ibid.*, p. 296.

³⁹ “A literatura de Ferréz se centra, principalmente, em práticas sociais masculinas, estando as mulheres bem menos representadas que os homens, e, quando o são, ou surgem numa figuração essencializada como seres passivos e confinados ao espaço doméstico ou como prostitutas (...).” TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Tradução: Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk. 2017. p. 177-179.

coloca a questão de gênero com uma dupla significação, tanto enquanto gênero humano como gênero literário, a partir dos elementos selecionados na figuração feminina. Observa-se que o filme *As pontes de Madison* (1995) de Clint Eastwood e o romance *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe metaforizam o discurso da voz feminina em relação às narrativas com alcance de massa contemporâneas e a gênese do romance moderno, ambos como expressões da reprodução estrutural dos papéis sociais de gênero. Assim, a voz masculina hegemônica no romance é tensionada, fazendo emergir seus condicionamentos históricos que fundamentam o discurso, mas visíveis apenas pela análise crítica de seus componentes.

Com esses pontos em vista, a presente leitura do romance *Deus foi almoçar* busca posicionar essa obra no sistema literário brasileiro, examinando e questionando pelo viés literário a capacidade do artista em assimilar problemas pertinentes a uma leitura do nosso tempo. Esse empreendimento se mostra relevante diante do deslocamento de perspectiva no projeto literário do autor, mas toma nova dimensão mediante a inflexão histórica experimentada no Brasil nos anos seguintes à publicação dessa obra que está prestes a completar dez anos. O ângulo narrativo, orientado pela consciência individual de um sujeito ordinário, rompe com a previsibilidade do ponto de vista marginal ou periférico e posiciona contradições e máculas sociais em um regular cotidiano, amplificando-se na conjuntura posterior em vista do caráter determinante da realidade a partir dessa ótica.

Capítulo 1

UM NARRADOR CONTEMPORÂNEO EM SÃO PAULO: ECOS MODERNISTAS EM *DEUS FOI ALMOÇAR*

Abancado à escrivanhinha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

Mario de Andrade

O poema “Descobrimto” de Mário de Andrade, citado em epígrafe, faz parte de *Dois poemas acreanos* (publicado pela primeira vez em *Clã do Jabuti* de 1927), e será aqui utilizado como uma referência significativa para abordar o problema do narrador contemporâneo no romance *Deus foi almoçar* de Ferréz, tanto em relação à insurgência da figura do escritor como em sua vinculação com o complexo sentido de nacionalidade, ambas características emblemáticas do referido poema. A representação do escritor como problematizadora da matéria literária nessas obras responde às tensões, cada uma a seu tempo, a partir da presença da cidade. O comparecimento da figuração do escritor, tanto na poesia modernista quanto no romance contemporâneo, se revela também como sintoma comum e inquietante em urgências distintas. A solução literária coincidente em Ferréz e Mário de Andrade em apresentar o escritor mobilizando a forma literária se dá igualmente a partir da cidade de São Paulo, fazendo emergir a questão nacional dessa posição. Por esse ângulo, a cidade não é apenas contexto, mas enunciação das contradições contemporâneas que revelam o Brasil ao transbordar a posição do escritor.

Tateando o poema de Mário de Andrade, o sujeito poético de “Descobrimento” (cuja primeira versão foi enviada a Câmara Cascudo em 1925)⁴⁰ condensa em suas três estrofes (duas de 5 linhas poéticas e a última formada por um único verso, destacado à feição de uma sentença) movimentos de reflexão que culminam na tomada de consciência da condição de sua nacionalidade, aproximando extremos por meio do poeta e um compatriota acreano. Observando o espaço em que se encontra o sujeito poético, nota-se que o sujeito da reflexão está num ambiente fechado, propício às conjecturas, ainda mais se considerarmos que está assentado em sua casa, diante de uma escrivaninha, e deste modo sugere ser seu local de trabalho. Além disso, ultrapassando as paredes, ficamos sabendo que o espaço está situado num endereço definido, nominalmente designado pelo nome da rua, e mais, segundo informa, situado no espaço urbano, o da cidade de São Paulo. É dali que o sujeito poético pensa o Brasil.

A simbólica casa da Rua Lopes Chaves⁴¹ empresta concretude e realismo ao poema por ter sido um lugar que fez parte do circuito cultural de ricos latifundiários, com margem de instrução para o olhar ousado e estofo financeiro para o investimento e proteção aos artistas locais que atualizaram suas ideias. Artistas esses movidos simultaneamente por sugestões das vanguardas europeias e pelo desejo de conhecer o Brasil de modo aprofundado, contemplando suas inúmeras contradições. Nesse caso, a localização ambienta o poema em sentido amplo, fazendo com que o assentamento num lugar específico saliente o efeito de contraste e acentue a distância entre o sujeito poético, privilegiado morador de uma região próspera ao sul, e o seringueiro, sujeito representativo da exploração pela extração de outro tipo de riqueza no extremo norte. A contraposição dá forma ao “problema do homem brasileiro”, como define Florestan Fernandes, que foi arrostado por Mário de Andrade diante das grandes diferenças regionais da realidade sócio geográfica brasileira e que envolveu suas pesquisas sobre a língua, a música e o folclore do país.

Os antagonismos e as limitações provocaram nele uma reação que é um grito épico de revolta, o espetáculo mais emocionante aos meus olhos na literatura

⁴⁰ Cf. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. (Edição de texto apurado, anotado e acrescido de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, vol. I, nota 1, p. 287.

⁴¹ A rua Lopes Chaves é uma figuração com lastro realista: o conhecido endereço de Mário de Andrade no bairro da Barra Funda, região central de São Paulo, foi um local em que historicamente o poeta promoveu encontros com amigos e artistas em debates sobre arte moderna. Essa casa foi um dos lugares usados para encontros entre modernistas e apoiadores progressistas da cultura moderna, como as casas de Olívia Guedes Penteadó e Paulo Prado, nas quais se debateu muito do que hoje reconhecemos como modernismo e cuja periodicidade tornou as reuniões conhecidas como “salões”. Cf. FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo. 2013. p. 53

brasileira, como exigência afetiva e como inquietação – agitada pela falta de sincronização humana de milhares de brasileiros que se ignoram recíproca e simplesmente. Como esta falha de sensação de presença dos homens de nossa terra revela-se sob a forma de conflitos, entre o “progresso” e o “atraso”, a “civilização” e o “interior”, é sob este aspecto que Mário de Andrade fixa dolorosamente o problema.⁴²

Posto no poema o contraste brasileiro em escala abissal, demarca-se a vinculação e o compromisso de quem fala (intelectual e poeta), associado ao *lugar de onde se fala*, guardada a obviedade de que São Paulo faz parte do Brasil, que é também o centro de projeção intelectual do país. Nesse sentido, a imagem do escritor no poema demarca a ótica de um poeta paulistano, intensificado com a representatividade por meio dos caracteres que expõe. Esse procedimento evidencia que a criação literária de Mário de Andrade não é consequência de seu nacionalismo, mas “se liga ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade através da procura da identidade nacional”⁴³, ou seja, em relação de interdependência entre individualidade e nacionalidade.

O último verso de *Descobrimto* contém a chave da reflexão: a identidade brasileira ganha nova dimensão e significado quando compartilhada pelo extremo com esse outro sujeito, geográfica e intelectualmente distante do sujeito que matuta. Assim, a descoberta toma uma proporção desbordante para o que já era sabido de antemão, mas sem a ênfase da conscientização. Observa-se, então, nessa percepção, que a epifania não acontece ao reconhecer-se brasileiro, posto que, no limite, sugeriria alguma condescendência com ranço de provincianismo, autocentrado, e com ares de soberba paulistana, o que é desmanchado pela paulatina constatação da complexidade histórico-social do lugar em que habita.

Não escolhido ao acaso, o então território do Acre⁴⁴ mira o extremo norte do país, dando a entender, de saída, a busca por outro extremo brasileiro pela via do contraste em relação ao desenvolvimento. A máxima nitidez do espaço paulistano em oposição ao genérico e quimérico Acre realça o máximo de diferença dentro da coincidência mínima, nesse caso expandida, de ser brasileiro. No caso, duas medidas de riqueza do país estão sendo colocadas

⁴² FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano 12, vol. 106. São Paulo, DHP, jan./fev., 1946.

⁴³ ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotismo. In: *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2015. p. 187.

⁴⁴ O estado do Acre, incorporado definitivamente ao Brasil apenas em 1904, após disputa com a Bolívia, figura até nossos dias como a representação de uma parte distante do país, do qual é possível até, mesmo como anedota, questionar a existência. Em 1927, quando do lançamento do “Clã do Jabuti”, o estado do Acre contava com uma população de um pouco mais de 50 mil pessoas e o próprio ciclo da borracha já se encontrava em declínio. Por outro lado, São Paulo na década de 20 vivia grandes transformações econômicas e tecnológicas com grande impacto nas relações sociais, edificando-se como ponta de lança do desenvolvimento do capitalismo brasileiro na República Velha.

– o lugar de extração de riqueza natural, a borracha, e o de outra riqueza que movimenta o país, o café, não extraído, mas cultivado em larga escala e que tem centralidade na economia agroexportadora brasileira. Nesse aspecto, o contraste entre esses territórios exprime, além da desigualdade regional brasileira, a injusta exploração do homem.

Entretanto, a repentina descoberta do seringueiro surge enquanto conscientização do próprio processo reflexivo e apenas nesse âmbito causa impacto. Possibilitada pela seguridade do ponto de partida, a reflexão, figurada na cidade e representativa de um modernismo já legitimado, conduz a voz poética em busca do contraponto. Diferente da fruição do pensamento em “Louvação da tarde”⁴⁵, por exemplo, cujo “deslocamento no espaço e a contemplação da paisagem se associam para estimular a mente”⁴⁶, em “Descobrimento” a reflexão irrompe a partir da posição estática, em repouso. É a partir do lugar costumeiro, numa posição cotidiana ligada ao trabalho e não à contemplação, que se desencadeia a reflexão. Acentuando a gravidade e a consistência do sentimento, o “friúme” sugere a suspensão momentânea da vida diante do espectro do seringueiro, a surpresa gélida que inspira medo, como o espanto da revelação de algo que estava evidente ou, ao menos, sabido. De qualquer forma, a visão de si perde força diante da grandiosa descoberta imaginária do seringueiro e do arco comparativo e dialético entre a voz que enuncia o poema e o outro que dorme, ampliando o raio e a complexidade do estabelecimento do *ser brasileiro* que é a sua busca principal – busca que norteou Mário desde cedo.

Assim sendo, o sentido de nacionalidade nesse poema se afasta de um tipo de patriotismo oficial que visa homogeneizar ou padronizar diferenças, sobre o qual Mário de Andrade expressava repulsa, mas de uma observação questionadora que focaliza as contradições. O escritor explicita esse ponto de vista em carta a Manuel Bandeira em 1927, mesmo ano em que foi publicado *Clã do Jabuti*, externando a preocupação com a recepção de seu livro como “nacionalista”.

Já temos nacionalismo por demais e tão besta! Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro *et pour cause* desde *Pauliceia* onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e das Juventudes Auriverdes, vão me confundir com os patriotas de merda gente que eu odeio, eu, sujeito que faz muito mandou para... as pátrias

⁴⁵ Cf. ANDRADE, Mário de. “Louvação da tarde”. *Remate de males*. São Paulo: Cupolo, 1930.

⁴⁶ CANDIDO, Antonio. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2015. p.229

todas deste mundo de imbecis (...), quem que faz crítica nesse país? Crítica verdadeira? Sou eu mesmo.⁴⁷

É notório que Mário de Andrade localiza a questão da nacionalidade, inclusive a própria, como forma do exercício da fala e da escrita, ou seja, como linguagem capaz de potencializar a percepção questionadora em relação aos discursos sobre a nação. Além disso, a consciência individual se faz premente em relação à generalização nacionalista, incrementando o olhar independente e arguto. Assim, o período de intensificação da investigação nacional na produção de Mário, “fecundo de estudo e de dúvidas sobre a cultura brasileira”⁴⁸, produziu uma poesia rica em novas formas imagéticas, chegando à sofisticação máxima em 1926 com *Macunaíma*⁴⁹, lançando mão de um “nacionalismo estético e pitoresco, com utilização do folclore e da etnografia, à busca de um específico brasileiro que obsedava os renovadores”⁵⁰. E, diga-se, um nacionalismo crítico que difere do *Verde Amarelo* e do movimento *da Anta*⁵¹. Esse empreendimento representa uma produção que levou a cabo o viés modernista que orientou a Semana de 22: a busca por uma expressão brasileira sob o vetor de ruptura e o ímpeto de salto adiante. Os modernistas encararam essa dialética complexa, em que tanto o nacionalismo como a abertura para a contribuição estrangeira foram vistas como necessidades imprescindíveis diante do atraso do país. Assim, a experimentação de uma brasilidade plural mobiliza a modernidade de Mário de Andrade, na qual a figuração do escritor em “Descobrimento” também está implicada.

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. 2ª ed. 2001. p. 340.

⁴⁸ SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2003.

⁴⁹ “Trata-se de um dos momentos mais altos da produção literária do país e do Modernismo brasileiro. Nela Mário de Andrade nos traz o desenho de um país de contrastes e paradoxos, de extrema pobreza e atraso, de riqueza nas mãos de poucos, apresentando-o como um vasto território de desigualdades econômicas e sociais, de convívio ambíguo e cheio de arestas e, na esteira do ‘herói de nossa gente’, culturalmente (mas não apenas) marcado pela ausência de caráter”. FONSECA, Maria Augusta. “Ponteio da violinha: o rapsodo moderno e o herói sem nenhum caráter”. In: *Moderno de nasença: figurações críticas do Brasil*. Org: Benjamin Abdala Jr e Salete de Almeida Cara. São Paulo: Boitempo. 2006. p. 104.

⁵⁰ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 7ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel. 1979. p.85

⁵¹ Em oposição ao movimento Pau-Brasil, capitaneado por, além de Mário de Andrade, figuras como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado que se configurava como “uma tomada de posição primitivista, à busca de uma poesia construída ingenuamente, de descoberta do mundo, da terra brasileira e da sensibilidade individual”, o movimento Verde-Amarelo “opôs o primitivismo ao nacionalismo, achando que aquele era, no fundo, uma atitude de inspiração francesa. Este movimento se prolongou em 1926 no *da Anta*, com os mesmos pontos de vista, reforçados agora por uma orientação política mais ou menos definida, que, depois de 1930, tenderia para a direita, com a maioria de seus participantes. Os mais destacados entre eles foram: Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho, Alfredo Ellis Júnior, que editavam os seus livros em empresa própria, a editora Hélios, trazendo as cores nacionais na capa”. CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel. 1979. 7ª ed. p. 15-16.

Homem de requintada cultura europeia, e ao mesmo tempo conhecedor profundo de nossas tradições populares; erudito e polígrafo –, não trepidou em adotar certo exagero nativista deformador, que comprometeria parte do que escreveu, mas que ele assumiu conscientemente, como arma de choque e ao mesmo tempo rigorosa instauração.⁵²

De maneira geral, o questionamento radical dos processos de representação instituído pelas vanguardas artísticas europeias, ainda no fim do século XIX, influenciou os modernistas brasileiros, mas em nosso terreno produziu resultados peculiares segundo nossas particularidades. O traço de subalternidade aos padrões europeus na nossa literatura, considerando a estrutura colonialista e escravocrata, já estabelecia a “dialética do localismo e cosmopolitismo”⁵³ como marca do processo de formação da literatura brasileira. O academicismo, que colocava em tensão a peleja pela literatura nacional desde o romantismo, encontra na oposição modernista a afirmação de um particularismo complexo, em “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”⁵⁴. Portanto, os processos modernos de fragmentação da narrativa e autocrítica da arte (principalmente a literária) no Brasil operaram tendo que dar conta de um estado de coisas tensionado com demandas históricas diferentes da Europa. Ou seja, afrontar a tradição e refundar os princípios artísticos, em afluência quase inevitável com a atomização moderna, sucedeu no Brasil no confronto com a erudição pretensiosa e artificial de uma parca minoria privilegiada, num contexto dominado por uma elite rural, tradicionalista e de mentalidade colonizada.

Cada qual a seu modo, os nossos modernistas procuraram desentronizar os purismos que tornavam demasiadamente artificial a comunicação artística. Desejaram eliminar a pompa e o pedantismo bacharelesco que alimentara a expressão literária da geração anterior, cuja linguagem alambicada era apenas acessível a um seletos e privilegiado grupo. Inovador em seu tempo, o projeto modernista brasileiro pretendeu aproximar a expressão artística da fala diária, incorporando a linguagem da casa e da rua, palavras chulas e gírias; misturando o elevado e o baixo, o sério e o cômico; enfim, procurando destruir a inflexibilidade normativa que condicionava o escritor e sua arte. Ainda assim, os feitos de Mário de Andrade nesse campo superaram essas sublevações modernistas da década de 1920 para se transformar em um projeto de vida, no enalço de uma linguagem que pudesse exprimir o poeta, e em sua atualidade de modo consistente os traços oscilantes do caráter nacional.⁵⁵

⁵² CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades. 1995. p. 298.

⁵³ Cf. CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 117-145.

⁵⁴ *Ibid.*, p.129.

⁵⁵ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo. 2013. p.16-17.

Portanto, essas são algumas das condições que emprestam dimensão à figuração do escritor em São Paulo no poema: a partir de uma posição de centralidade em relação ao progresso e ao desenvolvimento econômico, colocando-se em condições de disputa pelo nacional por uma via crítica, abrangente, inovadora e combativa. Contudo, o comparecimento do escritor na figuração literária não é um procedimento inaugurado pelas vanguardas modernas, embora a profundidade desse tipo de fragmentação narrativa tenha sido decisiva nesse contexto. Esse mecanismo de apresentar o escritor como peça do engenho literário, quando indica vinculações com inovações empreendidas pelas vanguardas modernas, brasileiras e não apenas, remontam motivações, dentre outras coisas, pelo autoexame da arte. Nesse sentido, descortinar a imagem do escritor na figuração literária responde a inquietações sobre o fazer artístico e, conseqüentemente, do lugar do artista, desde as relações econômicas e sociais do circuito das artes até as formas literárias que maneja.

Enquanto questão ainda vigente, a manifestação do escritor na literatura contemporânea atua como impasse, ainda moderno, que constrange o narrador, na medida em que se observa a posição da obra dentro do sistema literário⁵⁶. Esse sentido aproxima o poema de Mário de Andrade às estratégias formais empreendidas em *Deus foi almoçar* de Ferréz, em que se apresentam desdobramentos da voz do narrador-personagem em tensão com o trabalho de escritor. Assim como no poema, o narrador descortina a posição de escritor para colocá-la em xeque, mobilizando a representação literária. Entretanto, o tecido da “forma romance” necessariamente apresenta uma costura diversa, posicionando em outro ângulo a modernidade narrativa.

A tendência moderna, entendida em uma dimensão compartilhável entre o período modernista e o momento contemporâneo, é marcada pela intensa desintegração narrativa e crise de representação, em que a fragmentação é tomada em arte como sintoma de realidade. Subsiste no processo narrativo de *Deus foi almoçar* formalizações semelhantes, desencadeadas como fluxo de consciência, tomada a concepção de Auerbach, no qual a desconcertante desconexão do sujeito com a realidade se formaliza pela desintegração da narrativa, no qual “a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da

⁵⁶ “A tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na totalidade de produtor”. BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política* – Volume I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 135.

consciência”⁵⁷. Em *Deus foi almoçar*, essa desagregação não se dá de forma aleatória, numa pulverização generalizada de perspectivas, mas em favor de recortes que expõem impasses e contradições direcionadas.

A dinâmica do narrador de *Deus foi almoçar* é de constante transição, produzindo um relato que esfumaça as fronteiras entre realidade e memória, tempo presente e passado. A voz se alterna entre a primeira e a terceira pessoa, ou seja, transita entre uma ótica interior, subjetiva, reflexiva e imaginativa, e outra observadora, descritiva, avaliadora e crítica. Essa intermitência de foco, e até a mutação da voz narrativa para outros personagens, ocorre tanto de maneira gradual quanto bruscamente, mesclando a perspectiva, a intensidade e o ângulo narrativo, de modo a construir uma visão abrangente e caleidoscópica da matéria narrada, ligada, em diferentes níveis e na maioria das vezes, ao narrador-personagem Calixto.

Ao longo de todo o relato, o foco é magnetizado para a rememoração da vida de Calixto, principalmente o núcleo familiar composto com a ex-mulher Carol e a filha. A narração vem à tona de forma descontínua, com cenas que abordam a infância, a escola, os relacionamentos, as memórias com o pai e a mãe, transitando por diversos momentos da vida do personagem, a juventude, o envelhecimento etc. Esses elementos surgem esfacelados e intercalam sequências que não evidenciam diretamente a figuração de acontecimentos passados, ou a invenção e a idealização do narrador, submetidos às perspectivas tendenciosas do sujeito.

No caso, a narrativa é conduzida pela memória, revelando uma identidade construída de forma dialética, entre o sujeito e coletivo⁵⁸, considerando os elementos obliterados e inventados que emergem desse processo de organização do relato de memória. Por isso, “para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”⁵⁹, ou seja, o trabalho da memória também é de esquecimento, de ingerência e seleção sobre a matéria narrada. Nesse sentido, observar as contradições na construção desse relato revela a constituição da identidade desse sujeito⁶⁰ em um contexto que combina vazio e idealização.

⁵⁷ AUERBACH, Erich. “A Meia Marrom”. In: *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 497.

⁵⁸ Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense. 2012. p.38.

⁶⁰ “Podemos dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua construção de si. (...) A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de

A multiplicidade de vozes em que se desdobra o sujeito da narração revela o sentimento de constante inadequação e o trânsito imaginário no tempo, em busca de outros momentos, talvez idealizados, de maior completude: “Por um momento chamei Carol, por um momento me senti casado novamente” (P. 43). Observar o alcance e a variedade de movimentos registrados por esse narrador ilustra os tipos de manifestação problemática do escritor na matéria dramática.

[I]

Entre aqui. Foi o que a boca disse, mas ele juraria que não havia pronunciado tal frase, então sem fazer nenhum esforço foi se aproximando do espelho, quando chegou perto os lábios se mexeram novamente. Entre aqui. Com um forte impulso, mergulhou no espelho com a cabeça levemente inclinada para frente, como quem mergulha num calmo lago. (P.110)

[II]

Pra que lavar tanto?

Amorzinho, eu vou chupar ele sem camisinha, mas você tem que falar baixo, eles não podem saber que faço isso, é proibido.

Ela fala como se alguém pudesse estar nos escutando, e comecei a me lembrar de casos em que hotéis e motéis colocam câmeras no quarto.

Então chega a hora em que finalmente acaba o que mais parece uma lavagem de roupas só que com meu pinto no lugar de alguma calça jeans. (P.176)

No primeiro exemplo, a voz narrativa se reveza entre o discurso direto promovido pelo delírio e o panorama onisciente em terceira pessoa. Dessa forma, a cisão do sujeito se constrói imageticamente na duplicação do espelho e nos diversos ângulos do discurso. A *boca* e os *lábios*, enquanto metonímias que representam a fala, acobertam a ação direta do personagem e contribuem para o desmembramento do narrador no contexto da alucinação. De outra perspectiva, a construção narrativa do segundo exemplo demonstra a passagem rápida entre os discursos direto, indireto e indireto livre, produzindo ritmo semelhante, mas ampliando a onisciência e arriscando uma criticidade impaciente e monológica. Nas diversas camadas narrativas, o narrador-personagem se expressa por um tom arrogante e autocentrado que, em certa medida, ajuda a compor os traços de superioridade de gênero e classe que o personagem assume. Numa comparação debochada do pensamento, em tom de piada confessional (“mais parece uma lavagem de roupas só que com meu pinto no lugar de alguma calça jeans”), os verbos usados no tempo presente traduzem a imagem, descortinando a situação esdrúxula.

aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros (...). Assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e tensões. (...) Mesmo no nível individual, o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida”. POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992. p. 15.

Nesses exemplos, as variadas percepções do sujeito produzem uma voz multifária característica das fragmentações modernas, por meio de problematizações sobre identidade e alteridade, além de léxicos de uso contemporâneo aproximados da fala. Além de esboçar características fundantes do personagem e de se ocupar da projeção de um indivíduo em sua época e suas inter-relações, que são simultaneamente de ruptura e continuidade, a polifonia⁶¹, característica da narrativa no século XX, aproxima esse relato da designação própria de romance na modernidade:

No romance conhecido habitualmente pela designação de romance polifônico, que alguns críticos designam também como romance de “durée” múltipla, o enredo linear e de progressão dramática é abolido em favor de uma ação de múltiplos vetores, lenta, difusa e muitas vezes caótica. Não se pretende apenas captar a duração e a textura de uma experiência individual, mas a duração, sobretudo, de uma experiência coletiva, quer de uma família, quer de um grupo social, quer de uma época. Do entrelaçamento e da concomitância de numerosos fatos, acontecimentos, vivências individuais etc., resulta a pintura poderosa, ampla e minudente da totalidade da vida. A denominação que os críticos franceses concedem a esta espécie de romance, *roman-fleuve*, é muito reveladora: a ação romanesca destas obras, com efeito, representa a vida no seu fluir vasto, lento e profundo, como se se tratasse de um amplo rio que corresse por variegas terras e onde confluíssem desencontradas águas.⁶²

Portanto, do ponto de vista da objetividade do narrador em relação ao senso de realidade, *Deus foi almoçar* entra em desacordo com a frequente caracterização da obra de Ferréz como neorrealista ou neo-naturalista⁶³, considerando a caracterização peculiar sobre o realismo e o naturalismo derivada dos romances do século XIX. Como parâmetro, tomada a definição de Antonio Candido, a obra no Naturalismo “era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto”⁶⁴. De outra forma, em relação ao narrador, os processos empreendidos em *Deus foi almoçar* se assemelham mais à observada desfiguração histórica posterior ao Naturalismo, com a fragmentação radical da narrativa objetiva. Ou seja, observando que o relato se edifica com matizes de descontinuidade e inconstância, que caracterizam o narrador-personagem, o eixo com o qual o romance se

⁶¹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34. 2015.

⁶² AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 1976. p. 281.

⁶³ Para interpretações da obra de Ferréz nesse sentido: Cf. Adélcio de Sousa Cruz. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. UFMG, 2009; PELLEGRINI, Tânia. *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea*. Crítica marxista, v. 21, p. 132-153, 2005.

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015. p. 107.

vincula se aproxima mais da contraposição às possibilidades de objetividade que seguiram abundantemente no caminho do século XX. Nesse sentido, *Deus foi almoçar* acaba se inserindo num percurso de desenvolvimento da narrativa *moderna*, cujos desafios transitam entre a impossibilidade de narrar, diante de uma realidade que aniquila a ficção, e o impulso à narração que formalizam o relato.

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.⁶⁵

Nesse sentido, a fragmentação narrativa é expressão da tendência à individuação moderna, em que a representação da realidade sucede estilhaçada, de forma análoga à desagregação humana na modernidade. Assim, Calixto se mostra um personagem solitário e incapaz de se integrar à realidade que narra, expressando-a de forma reificada, na qual “sentimentos se transformavam em produtos”⁶⁶. A prevalência da instância interior como resultado da desagregação exterior se dá pela fragmentação narrativa do próprio sujeito, no qual o “romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”⁶⁷.

Calixto se configura como um personagem constantemente frustrado com o fracasso de sua vida e, principalmente, resignado e desistente de qualquer alternativa. Esse perfil corrobora com uma inclinação literária identificada por Mário de Andrade em uma parte da produção modernista, na qual o sujeito narrativo se mostra um “ser sem força nenhuma” e “incompetente para viver”⁶⁸. Esse ponto de vista foi elaborado já na década de 1940, uma fase de maior maturidade do autor e num momento suficientemente posterior às vanguardas modernistas do início do século XX, o que possibilitou uma perspectiva mais ampla e crítica dessa tendência. Esse diagnóstico percebe uma espécie de perfil narrativo esmorecido, como por exemplo o empreendido em *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos e até mesmo no poema “Vou-me embora para Pasárgada” (1930) de Manuel Bandeira, como um “tipo moral”

⁶⁵ ADORNO, Theodor. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. 2003. P.57.

⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 10.

⁶⁷ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34. 2000. P. 38

⁶⁸ ANDRADE, Mário de. “Elegia de abril”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins. 1978. P. 190.

resultado de uma tendência brasileira à inferioridade e à desistência⁶⁹. Semelhante à definição de “complexo de vira-lata”⁷⁰ cunhada posteriormente por Nelson Rodrigues nos anos 1950 e diferente da concepção racista de “povo degenerado”, geralmente ligada à ideia de bastardia da miscigenação⁷¹, esse traço de algumas narrativas brasileiras, como identificado por Mário de Andrade, tem relação com a própria noção de nacionalidade.

Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção de fracasso total. E não é difícil imaginar a que desastrosíssima incapacidade do ser poderá nos levar tal estado de consciência. Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo? ⁷²

Em vista disso, o narrador de *Deus foi almoçar* se assemelha a esse temperamento desistente, em que não apenas uma personalidade misantropa atua na formalização do discurso, mas um contexto de descrédito em relação à realidade constrói um relato que expressa revolta ou desilusão em relação à conjuntura social e política. Além disso, ao analisar os caracteres que compõem o personagem Calixto, não é possível identificar algum tipo de engajamento, presente ou pregresso, demonstrando uma insatisfação alienada de si, mas escrupulosa com o senso de realidade.

⁶⁹ “A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto (a dialética entre localismo e cosmopolitismo), consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes”. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro)*. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria Literária e História Literária*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2010. p. 117-118.

⁷⁰ Também referido como *vira-latismo*, o “complexo de vira-lata” é uma expressão criada pelo escritor e dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues após a derrota da seleção brasileira de futebol na final da Copa de 1950 para a seleção do Uruguai em pleno Maracanã. Nelson Rodrigues qualificou a derrota como sintoma e causa do sentimento coletivo de inferioridade dos brasileiros, em que constantemente se reproduz a posição de subalternidade diante de outras nações. No caso da derrota no futebol, para Nelson Rodrigues, o Brasil só teria se recuperado do impacto em 1958, quando ganhou a Copa do Mundo pela primeira vez: “Por ‘complexo de vira-lata’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima”. RODRIGUES, Nelson. “Complexo de Vira-Latas”. Texto publicado na revista *Manchete Esportiva*, em 31 de maio de 1958.

⁷¹ “Passado o secular período do escravismo, entre 1890 e 1920, a elite brasileira se debateu com a angústia quanto às origens genéticas mestiças de nosso povo e de sua capacidade de servir de base para o tão sonhado desenvolvimento econômico, político e cultural. Balizados na interpretação racista, postas as origens mestiçadas do povo brasileiro, seríamos incapazes ao desenvolvimento e ao progresso”. PAIXÃO, Marcelo. O Justo Combate: relações raciais e desenvolvimento em questão. *Simbiótica*. Revista Eletrônica, v. 2, n. 2, p. 01-49, 2015.

⁷² ANDRADE, Mário de. “Elegia de abril”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins. 1978. p.191.

Minha barriga tá com fome.
 Eu vou esquentar o leite.
 Quero leite não, quero Toddy.
 Toddy toda hora não pode.
 Num pode? Papai vai dar, não?
 Num pode, filha.
 Por favor!
 Com esse biquinho, é claro que papai faz.
 A gente nunca esteve no comando, nunca houve uma real revolução,
 sempre esteve tudo por controle, eu acreditei, por um tempo, mas não chegamos a
 lugar nenhum, aposentei a minha luta, vi tantos esquerdistas de escrivinha, vi
 tanto revolucionário de escritório que não tinha mais jeito.
 Eu sei por que não chegamos, porque você ficou na sua cadeira de bebê
 segurando a mamadeira enquanto era para você fazer algo, mas você esperou a
 papinha chegar, não foi?
 O que, papai?
 Não filha, não é você, papai tava pensando alto, nos homens que esperam
 papinha também. (P.209)

Nesse trecho, o momento de cuidado com a filha sugere um trato permissivo e
 desistente do controle, em que o desejo da criança se sobrepõe ao juízo paterno e desestabiliza
 o rigor da responsabilidade. A cessão da autoridade se desdobra em condescendência política,
 em que a imagem do bebê representa também a passividade solicitante do sujeito privilegiado
 que se sente traído e decepcionado, mas que assume a postura indolente, à espera de
 intervenção externa. O desdobramento do narrador entre a interioridade e a alteridade com a
 criança se relaciona com a noção de realidade pela condensação dos próprios limites
 ficcionais. Dessa forma, os desdobramentos do narrador propiciam uma expressão múltipla,
 mobilizada pelas inquietações contemporâneas, inclusive a questão do trabalho de escritor,
 que surge em diferentes aproximações.

Meu nome não é o mesmo, e nem foi antes, mas eu tenho alguns motivos
 para não querer ser chamado.
 Cruza a sala, ao banheiro ele chega.
 Mais atenção às coisas que geralmente já viraram rotina.
 Barbear.
 Em algum lugar uma letra de amor é escrita, e uma poesia é rasgada.
 Em alguma casa, um pequeno espelho reflete um nariz que podia ser mudado.
 (P.7)

Nesse fragmento, é perceptível que a mudança de foco acompanha a transformação
 das imagens: a reflexão sobre si passa para a descrição imagética da cena, depois para uma
 declaração em tom de aforismo e depois ainda para uma instância imaginativa ou
 especulativa. O panorama atravessa o pensamento com verbos que sugerem corte ou
 atravessamento (cruzar, barbear). Em seguida, os pronomes indefinidos modulam uma busca

em repetição nas orações seguintes, lembrando a procura por um sujeito imaginado, semelhante à busca empreendida em “Descobrimento”. Entretanto, nesse caso, o narrador não imagina um perfil específico, mas personifica questões, entre elas o trabalho literário. Ou seja, a imagem de alguém escrevendo é o meio de abordar o tema do exercício da escrita.

Os signos que conectam o narrador-personagem ao âmbito literário figuram na narrativa ambientando o personagem e revelando suas vinculações. O hábito da leitura (“Página cinco, nada para ler, está em branco”⁷³), as opiniões sobre circuito literário (“O lançamento de um livro é um rodeio de abutres louvando uma mente capaz de mentir em tão alto grau que escreve e negocia”⁷⁴) e as metáforas com questões literárias (“é uma autoanálise disfarçada de ficção”⁷⁵) são alguns exemplos do estabelecimento da ambiência ligada à literatura que chama a imagem do escritor para a conversa, dando a entender esse universo de interesse para o personagem e enquanto problematização para o narrador. Entretanto, o terreno literário não fica em primeiro plano nas inquietações do narrador, mas se mostra como um dos tantos alvos críticos dentre o excesso de figurações no romance. Ou seja, questões como a posição do escritor e o sentido da escrita nas narrativas contemporâneas são algumas das tensões que provocam o relato em meio à pluralidade de enunciados.

Ao voltar do serviço, parou numa banca de jornal, as frases dos anúncios dos aplicativos podiam fazer ele rir e provocar alguns sentimentos estranhos: “Como se entupir de dinheiro”, “Você é rico e não sabe”, “Como explorar com consciência social”, “Gerenciando lucros e alimentando a pobreza”, “Empresa de segurança compra parte da frota da polícia”, “Fazendo fluxo de caixa martirizando pessoas”, “Como obter visto para morar na cidade do Bispo Valdomiro”.

Entrou no carro.

Entrei no carro com ódio de tudo isso, dessa máquina maldita de moer gente. O pior de ser fantoche é quando olhamos pro alto e vemos as cordas.

Naquele dia dirigiu, dirigiu tanto que jurou que flashes estalaram às suas costas, só queria encontrar. Tinha apenas um objetivo, iria beijar um lindo muro reforçado.

Viu a placa, encostou, balbuciou o nome da bebida, engoliu, pagou e saiu.
(P.104)

Nesse fragmento, a imagem da “banca de jornal” figura como suporte de uma série de enunciados representativos da contemporaneidade. Apresentados de forma irônica, as manchetes parecem títulos de livros de autoajuda ou propagandas absurdas que reforçam e disseminam a ordem mercadológica, em que tudo e todos podem e devem converter-se em lucro. Esses discursos ganham legitimidade e lugar de influência ao se vincularem à banca de

⁷³ *Op. cit.*, p. 148.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 129.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 36.

jornal, fazendo ascender esses axiomas como ideologias coletivas. Segundo o historiador e cientista político Benedict Anderson, o jornal e o romance, como gêneros historicamente desenvolvidos, proporcionaram meios técnicos para representar e difundir comunidades imaginárias que correspondem à ideia de nação⁷⁶. Ou seja, esses discursos ganham proporção panorâmica ao notabilizarem-se por meio da imprensa, atingindo a noção de conjuntura, em que o suporte produz uma noção de *simultaneidade* entre o sujeito e uma realidade compartilhada com a coletividade.

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente.⁷⁷

A noção sobre a conjuntura combinada ao relato misantropo funciona como mobilização na agilidade de sequência de imagens, produzindo um frenesi mórbido que espedaça o sujeito. Da tensão entre a interioridade e a mudança frenética de quadros, resulta sujeito e narração fragmentados e em crise. A narrativa transita de uma zona interior para o ambiente de realidade do personagem, produzindo um relato que por vezes passa vertiginosamente de um ângulo a outro (“Entrou no carro. Entrei no carro”⁷⁸). Nesse aspecto, o ímpeto de sedimentar a fugacidade contemporânea na forma narrativa remonta ao período modernista, em que a influência da velocidade e da tecnologia na percepção da realidade dá forma aos recursos literários.

Em “Descobrimento”, embora o eu-lírico procure pela imagem do brasileiro do norte de forma imaginária, a coexistência é marcada também numa concomitância de tempo (“Faz pouco se deitou, está dormindo”). Ou seja, elementos como a simultaneidade indicam motivações modernas na formalização da nação no discurso literário, coincidente no

⁷⁶ “Proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (...) As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas. (...) Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade. (...) Ela é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal”. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 2008. p. 33-34.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 75.

modernismo e na literatura mais recente. A caracterização de Arnold Hauser da literatura no século XX descreve procedimentos e fundamentações modernas consoantes em *Deus foi almoçar* e “Descobrimento”:

O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente de tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. (...)

A experiência do tempo na era atual consiste, sobretudo, numa consciência do momento em que nos encontramos: numa consciência do presente. Tudo que é tópico, contemporâneo, tudo que está estreitamente unido no momento presente é de especial significação e valor para o homem de hoje, e, imbuído dessa ideia, o mero fato da simultaneidade adquire a seus olhos um novo significado. Seu mundo intelectual está saturado da atmosfera do presente imediato, assim como o da Idade Média se caracterizava por uma atmosfera do sobrenatural e do Iluminismo por uma atitude de esperança no futuro. Ele vivencia a grandeza de suas cidades, os milagres de suas técnicas, a riqueza de suas ideias, as profundezas ocultas de sua psicologia na contiguidade, as interligações e na concatenação de coisas e processos. O fascínio da “simultaneidade”, a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam frequentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, esse universalismo, do qual as técnicas modernas tornaram consciente o homem contemporâneo, talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo e de toda a rudeza com que a arte moderna descreve a vida ⁷⁹

Para os modernistas brasileiros, a experiência de fragmentação do tempo, que possibilitou a noção moderna de simultaneidade, representou uma quebra intensa de paradigmas e, na expressão artística, correspondeu à “remodelação da Inteligência nacional”⁸⁰. A inspiração dos modernistas nas vanguardas europeias foi impulsionada também pelas modernizações do progresso sentidas principalmente no ambiente urbano, mas coincidentes à conjuntura contraditória do Brasil no início do século 20, da república e do trabalho livre profundamente enraizados no latifúndio agroexportador e no racismo. No Brasil, o processo de colonização e exploração do trabalho escravo (levando em conta a particularidade descomunal do Brasil de ser o último país do mundo a proibir oficialmente a escravidão de modelo colonial) criou especificidades na formação econômica e social distintas do discurso liberal europeu que emoldurou as vanguardas artísticas no Velho

⁷⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 970-975.

⁸⁰ “A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo”. ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins. 1978. p. 231.

Mundo⁸¹. A abolição da escravatura no Brasil não mudou automaticamente as relações sociais e trabalhistas, gerando a marginalização do contingente até então escravo, substituído no exercício do trabalho livre na indústria e no campo pela mão de obra imigrante⁸². Dessa maneira, enraizou-se ainda mais a marca da desigualdade no Brasil, retroalimentando econômica e culturalmente a degradação do mundo do trabalho que, depois de quatro séculos de escravidão, entranhou na sua forma social brasileira um desprezo endêmico pelo exercício laboral, associado à desumanização escrava. Essas questões, em diferentes matizes, permanecem até hoje⁸³ e em *Deus foi almoçar* figuram no relato com dimensão histórica:

A cidade fez comigo o que a cidade fez com os brancos pobres e falidos na época de Palmares, os que foram tentar morar nos quilombos. (P.146)

Chego em casa, finalmente desço do navio negreiro, onde tento não pegar os trechos das conversas, novelas, futebol, trivialidades para gastar tempo de vida, sei que sou mais feliz não ouvindo. (P.143)

Nesses trechos, a estrutura histórica se expressa por meio da vivência na cidade, em que o narrador reconhece sua condição a partir da dinâmica coletiva que o funcionamento da cidade deixa à mostra. O automatismo característico da massa urbana ilustra o quadro histórico que o sujeito participa, chocando a consciência particular de subalternidade histórica e a experiência alienada na circunstância pública. Isso se expressa pela imagem dos “brancos pobres e falidos na época de Palmares, os que foram tentar morar nos quilombos”, em que o reconhecimento do sujeito busca uma identificação histórica pela situação diferenciada, sentida como transversal à questão racial.

Esse olhar sobre si focaliza uma posição em meio a diversidade, o que se delineia de forma mais nítida por meio da urbanidade e movimento populacional que caracterizam São Paulo desde o fim do século XIX, mas que se intensificaram no início do século XX, coincidente à alvorada modernista⁸⁴. Naquele contexto nascente, São Paulo foi marcado por

⁸¹ Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. São Paulo: Vozes. 2000.

⁸² “Passada a euforia dos primeiros momentos da Lei Áurea, de 1888, foram ficando claras as falácias e incompletudes da medida. Se ela significou um ponto final no sistema escravocrata, não priorizou uma política social de inclusão desses grupos, os quais tinham poucas chances de competir em igualdade de condições com demais trabalhadores, sobretudo brancos, nacionais ou imigrantes. A impressão era a de que seria preciso ‘apagar o passado negro’, conforme teria dito Rio Branco, o ministro das Relações Exteriores, num duplo ato falho”. SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2018. p. 342.

⁸³ Cf. SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

⁸⁴ “A partir da década de 1870, São Paulo tornou-se palco privilegiado para transformações socioeconômicas, urbanísticas, físicas e demográficas. Pressionada pela prosperidade da lavoura cafeeira e pelas tensões

uma intensa imigração e por uma série de greves⁸⁵, inclusive marcadas pelo protagonismo dos imigrantes na intensificação da organização dos trabalhadores. Inclusive, nesse contexto, se deu a fundação do Partido Comunista do Brasil, em 1922, coincidindo com o ano da Semana de Arte Moderna⁸⁶, embora não tenham tido nenhuma relação aparente. Desde essa época, o protagonismo de São Paulo no desenvolvimento econômico do país tornou a cidade um campo pujante das lutas dos trabalhadores⁸⁷, mas que, a princípio, passaram ao largo das elaborações modernistas.

Entretanto, os efeitos do progresso, tanto nas inovações tecnológicas quanto nos danos sociológicos e suas respostas na convulsão social representaram o contexto viabilizador do projeto modernista em sua época, representada pelo crítico Roberto Schwarz pela simultaneidade entre a carroça e o bonde⁸⁸. Por essa caracterização, a coexistência de uma forma de transporte arcaica, mas ainda necessária, e o meio de transporte que atende às novas necessidades de deslocamento em massa no contexto urbano é representativa do subdesenvolvimento brasileiro, que combinou a estrutura escravocrata e racista em contraste com o crescimento populacional da cidade e o avanço da tecnologia. Nessas condições, o modernismo brasileiro representou “um processo articulado à vida desajustada do país”⁸⁹,

derivadas do fim da escravidão no país, a antiga cidade se transformava na ‘metrópole do café’: um entreposto comercial e financeiro”. SCHWARZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2018. p. 327.

⁸⁵ “Entre 1900 e 1920 estouraram cerca de quatrocentas greves organizadas em torno da luta por melhores condições de trabalho e de vida (aumento de salário, proteção ao trabalhador, redução de jornada de trabalho, direito de organização) ou de natureza explicitamente política: greves contra a Primeira Guerra e em solidariedade às lutas internacionais dos operários”. SCHWARZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2018. p. 336.

⁸⁶ “1922 foi um ano-chave na cultura brasileira, embora, em geral, somente recordemos a Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro, momento icônico de ruptura com o passado. Contudo, dois outros eventos do mesmo ano caminharam em sentido contrário. Em agosto, o Museu Histórico Nacional foi fundado a fim de promover a conciliação simbólica entre passado monárquico e presente republicano. No dia 7 de setembro, inaugurou-se no Rio de Janeiro a Exposição do Centenário da Independência, cujo êxito fez com que permanecesse aberta até março de 1923. Sua ênfase, claro está, repousava na união nacional. Signos em rotação oposta, como se percebe. No campo político, os vetores também se opunham. Ora, se no dia 25 de março, fundou-se o Partido Comunista – Seção Brasileira da Internacional Comunista –, em 5 de julho explodiu a primeira de uma série de revoltas tenentistas, a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana. De um lado, a promessa de ruptura radical, que nunca se concretizou; de outro, a insatisfação de jovens militares, que chegou ao poder em 1930. Ano-oxímoro, portanto”. ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos. 2021. p. 403.

⁸⁷ “Ao contrário do que sucedeu na capital da República, as primeiras manifestações do movimento operário em São Paulo surgiram já sob a inspiração de ideologias revolucionárias ou classistas – o anarquismo e, em muito menor grau, o socialismo reformista”. FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social: 1890-1920*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2016. p. 79.

⁸⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz. 1987.

⁸⁹ FONSECA, Maria Augusta. Rebeldia e sementeira (Aspectos da Semana de 22). In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (33.1-2): p. 11-22, Jan./Dez. 2013. p. 17.

rompendo padrões artísticos característicos do conservadorismo das elites, mesmo que seus intelectuais tenham tido seus trabalhos fomentados por uma parte dessa elite: configurando um modernismo tão contraditório quanto a própria estrutura brasileira.

O modernismo brasileiro que irrompeu de uma elite culta e prosperou no centro econômico mais avançado do país, não podemos esquecer, eclodiu num país socialmente desestruturado, a reboque das grandes potências, e que, apesar do ingresso na era industrial, continuava dependente da economia cafeeira. A equação se complica se atentarmos que ingressantes desta última, a oligarquia rural, ajudaram a custear a semana de Arte Moderna. Ainda, o país que entrava tardiamente na era do capital industrial e estava desejoso de um projeto de modernização, como antes, impunha ao coletivo uma vida quase indigente. Nesse contexto, se, de um lado, os modernistas se afastavam das manifestações públicas e da base social, de outro, sua literatura caminhava em sentido contrário.⁹⁰

Não por acaso, a vanguarda modernista no início do século XX teve destaque especial em São Paulo, cujo novo ambiente de progresso, impulsionado pela economia do café e pela industrialização, contava ainda com a efervescência pluralista da imigração, as novas tecnologias e a configuração citadina que exteriorizaram com mais intensidade os contrastes sociais das estruturas brasileiras. O próprio Mário de Andrade, em avaliação posterior do movimento modernista, destacou a impossibilidade do Rio de Janeiro, mesmo sendo a capital do país, ser um ambiente impulsionador da renovação estética modernista, com “sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional”⁹¹ que não era favorável a atualizações culturais dessa ordem. Embora negue qualquer tipo de “bairrismo”⁹² e conteste a exaltação do progresso de inspiração futurista⁹³, Mário de Andrade

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹ ANDRADE, Mário de. “O movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins. 6ª ed. 1978.

⁹² “Nacionalismo x bairrismo é conflito inconsciente que se manifesta na área de seu conflito consciente: pátria x internacionalidade. O escritor consegue aceitar plenamente a segunda posição, uma vez que tem pátria como fator de nacionalidade capaz de proporcionar no futuro a internacionalidade na área política e a universalidade na área estética. Entende pátria como necessidade histórica, capaz de despertar a consciência nacional e fundamentar uma cultura brasileira autêntica”. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades. 1972. p. 215.

⁹³ A vanguarda europeia do futurismo influenciou o modernismo brasileiro de forma contundente, principalmente a partir das crônicas de Menotti Del Picchia publicadas no Correio Paulistano, entre 1920 e 1922. Nessa época, as polêmicas sobre a vanguarda italiana veiculadas na imprensa paulistana promoveram ideias futuristas que criticavam a literatura passadista e debatiam as possibilidades de literatura moderna no contexto brasileiro, inspirando as principais teses do movimento modernista. Em 1921, Oswald de Andrade (depois de ter lido os originais de “Pauliceia Desvairada”, que seria lançado em 1922) escreveu para o “Jornal do Commercio” um artigo em que chamava Mário de Andrade de “meu poeta futurista”. Mário respondeu em seguida com a indagação “Futurista?” no artigo “Literatura Contemporânea”. O termo “futurista” caracterizou popularmente os modernistas de forma genérica, mas não só, tornando-se também uma designação da época para qualificar tudo que fosse inovador e não tradicional. Entretanto, o encaminhamento das inspirações futuristas confluentes ao integralismo no Brasil, assim como ao fascismo na Itália de Marinetti, se desdobrou

reconhece a cidade de São Paulo como ambiente propício ao desenvolvimento de uma inteligência nacional que impulse a superação do atraso cultural⁹⁴.

No modernismo paulistano, em muitos momentos, a própria cidade funciona como elemento aglutinador das formas artísticas, do qual *Pauliceia desvairada*⁹⁵ (1922) é uma evidência⁹⁶. Dentre outras razões e circunstâncias, a cidade de São Paulo reuniu várias dimensões de centralidade, da qual sua elite, parte dela intelectual e artística, por diversos vieses e vinculações, disputa protagonismo na seara nacional com impulso *universalizante*. Mesmo considerando que o movimento modernista não foi homogêneo nem estanque, “a ideia era aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente para o paraíso”⁹⁷. Nesse sentido, a dinâmica da cidade é um componente que atua decisivamente na voz poética de “Descobrimento”, pela posição que caracteriza o eu-lírico, e no narrador de *Deus foi almoçar*. No romance, a caracterização do ambiente citadino acompanha a tendência na modernidade ao desenraizamento dos sujeitos, à alienação e ao isolamento como sintomas das modificações sociais pelos processos de desenvolvimento, marcados pela velocidade e impessoalidade.

Faz tempo que queria ir para o centro da cidade, estava com saudade de todo aquele movimento, daquela bagunça que só o Vale do Anhangabaú e as barracas de hot-dog, junto com os camelôs, podiam fazer acontecer. (...) Olhou uma fração de São Paulo, estava tudo tão cheio, calçadas cheias de carros, lojas cheias de produtos, pessoas cheias de vida. (P. 117)

em um dos índices do dissenso entre os modernistas da primeira geração. Cf. DE ANDRADE, Ana Paula Freitas. O carnaval da turba futurista. Revista de italianística, n. 34, p. 31-42, 2017; FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo. 2007.

⁹⁴ “Os paulistanos sentiam-se porventura com mais força do que outros brasileiros, quer pelo processo de industrialização, quer pelo rápido crescimento da população, quer pelo influxo de camadas sociais que balançavam o barco das antigas certezas, quer pelo fato de tão velozmente terem saltado da modorrenta cidade dos períodos colonial e imperial para o projeto de metrópole que se esboçava. Mário de Andrade vai refletir este estado de coisas nos versos nervosos, estranhos, desvairados de *Pauliceia desvairada*. Não importa que a cidade ainda fosse fortemente provinciana, fortemente caracterizada por ruralidades e, perto do que viria, ostentasse ainda o ar de vila interiorana. Importa que os habitantes mais sensíveis, e entre eles em especial os artistas, tinham a *sensação* de desvario”. TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2015. p.215.

⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

⁹⁶ Em *Pauliceia desvairada*, o “dado expressionista completa magnificamente a ideia unanimista de participação e a representação da cidade como núcleo transformador dos sentimentos e do comportamento do homem. (...) Ser trovador (referindo-se ao poema ‘O Trovador’ de *Pauliceia desvairada*) significa também arcar com os sofrimentos que vêm do culto de sua dama, sua senhora. Para Mário, a dama escolhida é a cidade, particularizada em um momento da humanidade, vivido em seu país. Sob esse ângulo, a escolha do nome ‘Pauliceia’ e não São Paulo (...) está rejeitando a mecanização da chamada vida moderna padronizada das metrópoles: não é topônimo e sim o apelativo da dama que o cativou”. LOPEZ. Telê Ancona. “Arlequim e modernidade”. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996. p.28-31.

⁹⁷ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz. 1987, p. 37.

Nesse fragmento de *Deus foi almoçar*, o panorama apresentado com foco no antigo centro da cidade é dinâmico, delineado pela memória, combinando plasticidade e movimento para sustentar uma perspectiva particular do *Vale do Anhangabaú*. Embora o clichê do movimento e da “bagunça” que caracterizam o velho centro de São Paulo possam representar a cidade como um todo, é de um determinado ângulo que o narrador fala e, portanto, revela o vínculo com sua porção popular pelas imagens das “barracas de hot-dog” e os “camelôs”. O ambiente outrora glamourizado pela elite é agora um espaço empobrecido, ocupado pela população mais humilde, em que há a concentração de trabalhadores informais e onde o narrador acredita que as relações “podiam fazer acontecer”. Entretanto, nota-se que a repetição anafórica centrada no adjetivo “cheio” e suas variações compõem a dinâmica da cidade em cinesia e clima de fastio, então como um sintoma de descrença no poder realizador da cidade.

Diferente desse panorama, em “Descobrimento”, a cidade de São Paulo serve como ponto de partida sólido e espaço nítido, pois reconhecido e totalizado, em que o ponto fixo de observação do eu-lírico possibilita a problematização poética pelo contraste. No caso de *Deus foi almoçar*, a cidade é parte da memória pessoal e afetiva que torna o panorama inconfiável no que diz respeito à correspondência com a noção de realidade. Até mesmo o ângulo parcial de uma face da cidade menos afortunada economicamente, levando-se em conta ser a cidade mais rica do Brasil, sua representação é exposta de forma idealizada. A marginalidade do narrador em relação à cidade é tão insólita quanto o resultado por ele esperado de “fazer acontecer”. Ou seja, da perspectiva do narrador o imaginário da cidade se configura como promessa de transformação ou criação, expressando uma expectativa da cidade como fonte de “sensação de ilimitadas possibilidades, de encontro e movimento”⁹⁸. A cidade se encontra, nessa perspectiva, como potencial que promete acontecimentos para o sujeito, que nesse caso imprime uma falsa ideia de progresso individual por meio da utopia de possibilidades ilimitadas.

O crescimento das cidades, em particular das grandes cidades e de uma metrópole; a divisão e a complexidade do trabalho, cada vez maiores; as modificações sofridas pelas relações cruciais entre classes e no interior das classes: no contexto de transformações como essas, qualquer pressuposto de uma

⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 17.

comunidade cognoscível – uma comunidade inteira, inteiramente cognoscível – torna-se cada vez mais difícil de sustentar.⁹⁹

De outra forma, em “Descobrimento”, a busca pela superação do atraso pela via do “progresso”, materializado na cidade, não se confirma no primeiro plano das intenções do eu-lírico. Reportando-se ao seringueiro, o eu-lírico parte da sua condição cidadina a procura de uma vinculação a uma realidade outra, capaz de representar o alcance da brasilidade que busca. Em outras palavras, a cidade, com seu potencial de reduto da tecnologia e lugar de expressão do desenvolvimento, não basta para os propósitos do sujeito poético. Entretanto, é a garantia da posição de centralidade e o sentido de universalidade do eu-lírico, assegurada pela caracterização no âmbito paulistano, que garante o contraste representativo da nacionalidade abordada. Por meio da antítese entre seringueiro e poeta, cuja enunciação se vale das prerrogativas de localização central e totalidade, é que se torna possível a problematização poética.

Não são os temas gerais de resposta à cidade e à sua modernidade que compõem algo que possa ser propriamente chamado de modernismo. Mais precisamente, o modernismo é definido pelo local novo e específico dos artistas e dos intelectuais desse movimento dentro do ambiente cultural em transformação da metrópole.¹⁰⁰

No caso de São Paulo, capital financeira do Brasil e uma das maiores cidades do mundo, a configuração da cidade é muito semelhante às grandes metrópoles, especialmente as localizadas em países ainda em desenvolvimento, como México (Cidade do México) e África do sul (Cidade do Cabo). Em *Deus foi almoçar*, os sujeitos são determinados pela *posição* que ocupam *nela* em relação ao modo de produção e, conseqüentemente, essa condição poderia ser transposta para outro contexto.

Para que querer ir ao Canadá? Calixto não sabia, não se lembrava, mas o motivo era uma conversa de seus primos, quando ele tinha 6 anos de idade, ouviu uma conversa sobre o país e guardou isso por todos esses anos, como aquela coisa secreta, uma esperança assim meio sem sentido, que sempre guardamos quando tudo fica difícil. (...)

Mas não vai dar certo, nesses países eles não deixam a gente ficar na rua, põem a gente num abrigo, dão banho, comida e até um salário, pelo menos foi o que me disseram, um salário, pode? Aí começa tudo de novo, a socialização, a batalha por um lar, mania besta dessa gente, querer uma casa, se matar para ter uma propriedade, no momento eu queria ter mais um maço de cigarros. (P. 149)

⁹⁹ *Ibid.*, p.228.

¹⁰⁰ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unifep. 2011. p. 20.

Nesse fragmento, nota-se que a posição de cada localidade em relação ao centro de hegemonia econômica diversifica os aspectos específicos, como os serviços públicos, o amparo social, a estrutura física etc. A referência ao Canadá, país avançado do Novo Mundo, posto comparativamente em relação à infraestrutura social que favorece os habitantes desse país, nesse contexto, é condizente com sua posição de destaque na economia global, portanto apresentado como um lugar privilegiado e que, mesmo sem um motivo definido, desperta curiosidade e desejo em habitantes menos favorecidos da América, como é o caso do lugar habitado pelo personagem Calixto. Na verdade, o personagem não retém na memória o motivo de seu desejo de ir ao Canadá, mas isso é apenas esclarecido pela onisciência do narrador: é a “esperança” que se mantém de longa data de se inserir em um contexto menos “difícil”. Observa-se que o tipo de assistência almejada no país situado no Norte da América é da ordem mais básica, ligada aos direitos humanos primários, tais como moradia, alimentação e higiene pessoal. Por contraste implícito, o Brasil é, para o narrador, um país no qual esses direitos mais elementares são negados, como demonstrado no seguinte quadro subjacente e crítico da realidade nacional apresentado pelo narrador.

A desintegração nacional não é uma questão nacional, e sim um aspecto da inviabilização global das industrializações retardatárias, ou seja, da impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo. (...)

É sabido que o novo padrão competitivo, íngreme em face das realidades da vida popular, se compõe à maravilha com o nosso descaso secular pelos pobres. Em seu “despreparo”, estes estão deixando de interessar até como força de trabalho quase gratuita. Passou o tempo em que incorporá-los parecia um imperativo econômico.¹⁰¹

Assim, a questão nacional surge no romance de maneira velada, emergindo como noção individual concreta em tensionamento com uma ideia abstrata e corriqueira sobre essa significação. Entretanto, essa esfera do sentimento individual se eleva como representação ampla do corpo social brasileiro pela posição inserida e relacionada no processo histórico (“ela pronunciou algo que me fez encostar em seus lábios e o beijo veio da boca e não era 1968, mas o tempo parou”¹⁰²). Por isso, não é uma condição atemporal e monológica do sujeito que surge em tensão com a determinação nacional, nem em contraposição que reivindica particularidade nem em identificação coletiva que ultrapassa a individualidade. A identificação do narrador com o espaço local figura nesse romance por meio da representação

¹⁰¹ SCHWARZ, Roberto. Fim de Século. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.160-162.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 187.

do próprio indivíduo de uma determinada nacionalidade, no caso brasileira, como substância de uma determinada realidade, revelando em si mesmo as contradições de sua formação histórica.

Entretanto, o espaço em foco, independentemente da dimensão territorial (a rua, a cidade, o país etc.) é condicionado e condicionador de um *mecanismo comum* ligado ao modo de produção global que homogeneíza os sujeitos como massa de trabalho sem direitos assegurados. Além de almejar a assistência social básica, o ganho de um “salário” é o fator de maior espanto e interesse, revelando não apenas um lugar no qual o emprego é escasso, mas também onde a centralidade do ganho se apresenta pela venda da força de trabalho.

Observando a lógica do narrador-personagem, que aproxima na ficção referências da realidade objetiva, o espanto pelo ganho de salário no Canadá indica menos uma superioridade do país do Norte do que uma naturalização da precariedade de uma país do Sul (brasileira). Apesar das diferenças, as duas realidades são aproximadas por um funcionamento equivalente, no qual os direitos sociais oferecidos são seguidos da necessidade de “socialização”. Desse modo, “a batalha” é metáfora de uma situação inescapável de classe, que é a venda da força de trabalho para acessar as condições básicas de vida. Percebe-se ainda que a “mania besta dessa gente” pela ambição na aquisição de moradia é crítica de uma ideologia que naturaliza a propriedade, mas também demonstra uma ironia do narrador em relação ao desejo de assegurar uma necessidade básica como a moradia. Por fim, o narrador declara certo alheamento a essas questões, demonstrando interesse apenas por uma carência momentânea e supérflua, revelando mais uma vez sua condição de classe média que não é subtraída das urgências humanas fundamentais.

Por esse filão analítico, registram-se nesse romance condicionamentos patentes que dizem respeito à exploração do trabalho, cujo sistema econômico hegemônico deixa pouca ou nenhuma margem para transgressão. Assim, qualquer tipo de “desterritorialização” ou “reterritorialização”, seja pelo lugar, marginalizado ou central, do qual fala o narrador ou mesmo pelo conteúdo de sua narrativa, em perspectiva observadora ou mesmo crítica, não tem alcance para desestabilizar qualquer estrutura social ou de poder. A “experiência urbana”, inclusive, faz parte de uma subordinação da organização global do capitalismo que enquadra a maior parte da população mundial, no qual as divisões e segregações particulares e contextuais não são mapeáveis a partir do território¹⁰³. A extrema fragmentação das relações

¹⁰³ Para uma perspectiva contrária sobre o conjunto da literatura de Ferréz: SÜSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária”. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: Literatura

sociais no mundo contemporâneo não dá margem para que perspectivas locais, a partir de seu deslocamento, interfiram na organização sistêmica. A outra face desse processo, enquanto avesso da mesma condição, é a homogeneização dos indivíduos por meio da hegemonização do trabalho alienado, ainda mais exasperado no contexto urbano.

No caso de *Deus foi almoçar*, o espaço urbano é intensificado pela autonomização dos signos próprios e característicos do ambiente citadino, sobrelevando a forma histórica da cidade. Ou seja, a representação da cidade é construída de forma independente dos indivíduos, com o espaço atuando sobre o sujeito e o desenvolvimento das ações. Nesse contexto, é necessário observar o espaço social da narrativa e as problemáticas urbanas.

Postes que eram árvores modernas rodeados por sacos de lixos, que podiam tomar o lugar das flores na nova paisagem, flores estas levemente beijadas por pássaros não orgânicos, feitos de folhas de jornais, que já serviram para vender apartamentos, escapamentos, mesas, fogões, verdades e candidaturas. (P.17)

Nesse fragmento, a “nova paisagem” exprime o sentido histórico da cidade, em que o meio ambiente nativo foi transformado para dar passagem à funcionalidade urbana. Nesse cenário, a natureza *orgânica*, para usar um termo do próprio fragmento, é contraposta a uma natureza modificada, que parece “tomar o lugar” daquela. O uso de verbos no pretérito imperfeito (“eram”, “podiam”, “serviram”) reforçam um sentido de processo, no qual a modernização entra em vigor por meio da reconfiguração dos caracteres na paisagem e não apenas na sua substituição. Não obstante, a permanência modificada de componentes de uma natureza “biológica” evidencia contradições do processo de transformação da cidade, em que o sentido histórico está contido nos elementos. A paisagem urbana em contraste com certa natureza supostamente genuína sugere que o ambiente do centro urbanizado não representa harmonia ou bem-estar, uma vez que é identificado pelo que nele é resto, excrecência, por imagens como o “lixo” e o “escapamento”, cujos sentidos ressaltam a poluição e o ambiente não acolhedor. Nota-se que as imagens não parecem formar um único quadro, em que demonstraria o ambiente circundante do narrador no momento da narração, mas se relacionam por uma proximidade eventual, portanto atravessada por uma noção de tempo. O panorama identificado por objetos ecleticamente misturados, como de *postes*, cercados por *lixo* e tocados por *jornais que voam*, configura-se como metáfora da degradação, cuja presença residual e indesejável demonstra a erosão do tempo e sua dinâmica de descartabilidade

constante que se expressa na imagem da cidade. Essa imagem única se eleva como perspectiva temporal, não apenas representativa do momento histórico, mas também apresentando, por intermédio de imagens, uma certa noção perniciososa de desenvolvimento e progresso.

A imagem dos jornais voando como pássaros remete esse produto humano de interesse público, a imprensa escrita, com função histórica marcante no progresso moderno, e com destaque na edificação das imaginações nacionais. Essa imagem é alçada ao universo animal vivo, metaforizado no movimento do pássaro que se desloca no espaço. Essa aproximação expressa o dinamismo e o alcance do jornalismo, porém, nesse contexto, a *letra viva* da comunicação, inversamente se transforma em *letra morta* que voa ao sabor do vento na medida em que se torna resíduo descartado no tempo e no espaço. A imagem do jornal esvoaçante, como resíduo do registro da história pairando sobre o espaço, lembra a metáfora do “anjo da história” de Walter Benjamin, mas em seu sentido avesso. A efemeridade da escrita histórica do jornal, leve e descartável, parece o contrário do “anjo da história”, arrebatado para o futuro enquanto se detém arduamente na observação do passado, fazendo com que a realidade em ruínas desestabilize o sentido de desenvolvimento. Entretanto, a desgraça causada pelo progresso capitalista, que tem nas grandes metrópoles sua face mais desinibida, destrutura o senso de humanidade, mas mantém sua expansão continuamente ao preço de reprimir seu próprio sentido histórico.

Seu rosto [do anjo da história] está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹⁰⁴

A efemeridade veiculada no jornal se revela mais ligada à atividade comercial a qual ele pode servir. Nesse enfoque, o jornal exclui, sobretudo, o que seria sua função aparentemente essencial, de veículo de comunicação, e passa a se caracterizar, principalmente, como uma plataforma publicitária. Contudo, essa caracterização não tira do jornal a função histórica de veículo de representação do tempo, proeminente pelas “verdades”, como se refere o fragmento, que também podem ser incluídas entre os itens que conduz. A

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense. 2012. p. 246.

“candidatura” também reforça esse aspecto, colocando a política enquanto elemento comercializável e “propagandeável”, cujos meios de comunicação tem papel fundamental e decisório. Desse modo, não apenas o jornal, mas o espaço descrito carrega um fardo histórico que também implica os sujeitos, envolvidos e condicionados de maneira inextricável ao ambiente. Assim, a cidade e o tempo histórico são “empiricizados”, elevando o território para além da paisagem estática, constituindo um espaço geográfico, um campo existencial, ou seja, uma instância social viva. Nesse sentido, espaço e tempo são indissociáveis, colocando a problemática urbana como fruto da ingerência humana e processo histórico.

A história da cidade é a história de sua produção continuada. A história de uma dada cidade se produz através do urbano que ela incorpora ou deixa de incorporar; desse urbano que em Marabá tarda em chegar e que em São Paulo sempre chegou, quase que imediatamente. Fala-se, por isso, na vocação irremediável de São Paulo para a modernidade. Mas que modernidade? (...) O que existe são modernizações sucessivas, que de um lado nos dão, vistas de fora, gerações de cidades, padrões de urbanização e, vistas de dentro, padrões urbanos, forma de organização espacial, pois cada periodização nos traz formas próprias de arrumação das variáveis, que nos permitem reconhecer um processo histórico mais geral, seja onde estivermos.¹⁰⁵

Dessa perspectiva, o território não é determinante ou influenciador de identidades e modos de vida ou expressão, mas sim representação da intervenção do trabalho humano expresso por fragmentos de realizações presentes e passadas. Por exemplo, no trecho “[a] cidade fez comigo o que a cidade fez com os brancos pobres e falidos na época de Palmares, os que foram tentar morar nos quilombos”¹⁰⁶, a cidade é sinédoque de uma determinação maior, histórica, cujo narrador se inclui por meio da representação de seu lugar no espaço. A cidade em movimento opera uma dinâmica de permanência, não de sustentação de seu funcionamento como fim em si, mas como meio que propicia modos de vida convergentes com o modo de produção¹⁰⁷ de sua determinada época (“as pessoas notavam quando passavam, mas já estavam endurecidas demais pela cidade para parar e perguntar se podiam de alguma forma ajudar”¹⁰⁸).

Indo ao cabo do processo alienador, ela [a cidade] se define como coisa, no espaço de um mundo que lhe nega condições para se humanizar. É uma recuperação

¹⁰⁵ SANTOS, Milton. *A Cidade e o Urbano como Espaço-Tempo*. CIDADE & HISTÓRIA - Modernização das Cidades Brasileiras nos Séculos XIX e XX. UFBA - FAU/MAU. Salvador, 1992, p. 243-244.

¹⁰⁶ *Op. Cit.*, p. 146.

¹⁰⁷ Cf. MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. Tradução: Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

¹⁰⁸ *Op. Cit.*, p. 149.

monstruosa da natureza, pela impossibilidade de participar da cultura industrial. Depois disso pode morrer.¹⁰⁹

Dessa maneira, o espaço da cidade no romance se apresenta degradado, fruto da precariedade dos modos de vida e de produção constituídos historicamente pelo progresso capitalista, sendo, dialeticamente, propiciador de práticas e ideologias presentes, mas também fruto das intervenções humanas (“O homem criou a cidade, modelou seus jardins, fez da sua forma o tudo de novo, e também foi criado de outra forma por essa cidade”¹¹⁰).

Seguindo essa lógica, a cidade de São Paulo, território assim identificado no romance, não é determinante específico dos sujeitos, como um espaço particular que define os indivíduos por sua peculiaridade, mas sua configuração está inserida num processo de desenvolvimento de proporção e determinação global. Ou seja, não é possível dizer que a desumanização e reificação da capital paulista seja uma especificidade que define as relações e as ideologias humanas ali inseridas, pois, mesmo considerando as peculiaridades locais, o sistema econômico hegemônico, de alcance universal na contemporaneidade, orienta a edificação dos caracteres territoriais em favor de seu funcionamento.

Em *Deus foi almoçar*, muitos elementos caracterizam um cosmopolitismo abrangente, não apenas em relação ao espaço, mas construindo uma ambiência internacionalista integral, em que tempo, espaço e indivíduos estão relacionados com um contexto global. Não apenas uma série de referências, mas a forma da narrativa embarca na pluralidade de alusões, requerendo um tipo de consciência contemporânea. Esse procedimento recupera um ímpeto modernista de sedimentar na forma literária o predomínio cultural das linguagens, técnicas e discursos oriundos do desenvolvimento das tecnologias, no qual a cidade é o seu reduto. Assemelhando-se à colagem e à montagem, a sobreposição de imagens na poesia modernista brasileira de primeiro momento expressou esse ímpeto consciente de empreender inovações técnicas nas formas artísticas que acompanhassem as novidades tecnológicas, dentre elas o Cinema. Reverenciado pelos modernistas brasileiros como o grande advento artístico do século 20¹¹¹, o cinema, impulsionado pela indústria cultural¹¹² e a difusão de novos meios de

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015. p. 82.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 18.

¹¹¹ Cf. ANDRADE, Mario. Artigo publicado com o pseudônimo A., em *Klaxon: mensário da arte moderna*. Nº 8/9, São Paulo, dezembro de 1922/janeiro de 1923, p. 30-31.

¹¹² “O modernismo é entre outras coisas uma reação defensiva à indústria cultural, à qual foi acoplada no berço. O sonho do Iluminismo radical – uma cultura que seria ao mesmo tempo erudita e popular, suficientemente engenhosa e rica para desafiar os poderes dominantes, mas lúcida o bastante para conquistar a adesão das pessoas comuns ao seu padrão – pareceria já agora definitivamente enterrado. O mesmo quanto

comunicação, ajudou a requalificar os caracteres das linguagens artísticas, provocando a transformação modernizadora do sistema cultural¹¹³.

Para Mário de Andrade, além de paradigma para se pensar o processo de criação poética e ficcional, o cinema era uma arte nova e revolucionária, cujas potencialidades mereceram-lhe pesquisa e estudo¹¹⁴. Nesse sentido, o cinema foi um dos indutores de renovação nas formas artísticas tradicionais em um reconhecido período de intensa quebra de paradigmas da arte e de novos parâmetros de pensamento e realização da arte. Por exemplo, a velocidade e o dinamismo da troca de imagens da linguagem do cinema na poesia modernista incidiram em formas literárias que desafiam totalidades e unidades, desafiando os limites narrativos (e do sujeito) numa diversidade imagética. De forma análoga, em *Deus foi almoçar*, a variedade de imagens proporcionada pelos meios de comunicação, predominantes nas estruturas contemporâneas, modulam o relato, mas o cinema empresta referências que ampliam e potencializam metaforicamente o relato.

O mesmo almoço, o mesmo sol lá fora batendo no toldo azul.

O refrigerante chegou primeiro, pediu uma garrafa, preferia as garrafas, achava as latas sem vida, sem personalidade, sem futuro, as garrafas eram clássicas, assim como as latas antigas. As novas, de alumínio, lembravam algo como os prédios da Berrini, a nova Paulista era cheia de vidros e alumínio que lhe trazia também a lembrança do filme *Metropolis*. (P.199)

Nesse fragmento, a alusão ao filme *Metropolis*, do cineasta austríaco Fritz Lang, considerado um dos expoentes do expressionismo alemão, caracteriza São Paulo como Metrópolis, cidade ficcional onde se passa o filme. Esse longa-metragem de ficção científica de 1927 capta uma realidade futurista (no sentido amplo do termo) que se passa em 2026, ou seja, um momento histórico aproximado de *Deus foi almoçar* e da contemporaneidade, no

à esperança radical-romântica de unir a arte, a cultura e a política num projeto comum. Era antes uma época de distinções que de sínteses". EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record. 2016. p. 168.

¹¹³ "Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser". ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura". In: *Obra Imatura*. São Paulo: Martins. p. 258-270.

¹¹⁴ Além de assíduo frequentador de cinema, Mário de Andrade se dedicou a entender o sistema cultural e o processo cinematográfico: publicou artigos sobre cinema a partir de várias perspectivas, desde a crítica – elogiosa ou não – a pioneiros expoentes do cinema como Charlie Chaplin, Walt Disney e Malazarte, até a avaliação técnica sobre as diferenças de produção e acabamento entre os países e as inovações em relação ao áudio, na passagem da orquestra para o fonógrafo. Nesses artigos, publicados na maioria no Diário Nacional e na revista Klaxon, outras linguagens artísticas eram trazidas para a conversa, como o jazz e a fotografia, que compartilhavam da chancela de novidade, mas também a música clássica, a pintura e a literatura tinham realizações modernas aproximáveis aos processos cinematográficos. Cf. CUNHA, José Paulo da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In: *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010. p.89.

qual o controle da tecnologia pelos ricos serve para o controle e hegemonia da produção material, mas, sobretudo, para manter a ordem e a concentração do poder. A estrutura social ficcionalizada no filme se baseia na segregação, exploração e divisão da sociedade em classes, mobilizando o enredo que se expressa na forma da cidade¹¹⁵. Em *Deus foi almoçar*, a comparação de São Paulo com *Metrópolis* alcança uma dimensão histórica aproximável, enquanto confirmação apocalíptica do século 21 e posicionando a cidade como ponto de observação no curso do processo histórico e artístico. A alusão ao filme referenda a vanguarda expressionista como uma referência que o narrador lança mão para ilustrar sua visão de cidade e seu senso crítico em relação ao progresso. Assim, insinua a permanência na contemporaneidade das contradições do desenvolvimento capitalista e da divisão social do trabalho. Ou seja, a referência a um filme representativo de uma vanguarda europeia moderna localiza o centro das tensões numa abrangência comum, enquanto contradições modernas compartilhadas entre o tempo modernista e o contemporâneo por meio da cidade.

A referência à “nova Paulista” diz respeito a uma instância espacial, mas também temporal e social, diga-se¹¹⁶. A referência dá a entender a crítica ao padrão edificado na cidade, no qual a população, principalmente a pobre, não é prioridade e, de acordo com a necessidade, pode até mesmo ser afastada e descartada em favor das empresas e do lucro, fazendo uso da ação do Estado. Essa perspectiva se confirma em outros momentos da narrativa, nos quais os espaços vão se apresentando de forma cada vez menos acolhedoras, por exemplo, à medida que o narrador experimenta o envelhecimento, marcado pela depreciação da condição de produtividade do sujeito (“Bom, está escrito: ‘não é permitida a entrada, nem permanência de idosos na praça, lei municipal’”¹¹⁷). Portanto, além de uma referência espacial, numa ambientação ilustrativa, os prédios da Berrini demarcam uma transição histórica que deixa ver a cidade como processo e expressão de estruturas econômicas e sociais.

¹¹⁵ A realidade futura construída por Fritz Lang pode ser entendida enquanto crítica ao racionalismo burguês e à mecanização do trabalho por meio de um enredo com certa tipicidade histórica: o filho do dono da cidade, Freder, envolve-se com Maria, uma mulher oriunda da população comum da cidade, ou seja, das pessoas que são exploradas pelos ricos governantes.

¹¹⁶ Esse renovado centro financeiro é consequência da transferência do setor terciário, ligado às atividades de comércio de bens e à prestação de serviços, antes concentrados na região da Avenida Paulista, para a região da Avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini em São Paulo. Essa mudança histórica, que se iniciou na década de 70 com a construção da avenida, foi viabilizada pelo afastamento da população de baixa renda que vivia ali, sem um plano habitacional adequado e, muitas vezes, por meio de violência policial. Por isso, esse deslocamento é considerado um “desastre social” que se justificou por interesses comerciais e mercadológicos. Cf. FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão*. São Paulo: Boitempo Editorial. 2001.

¹¹⁷ *Op. Cit.*, p. 202.

No trecho, a repetição do adjetivo *mesmo* produz o efeito de rotina combinado a uma ambiência externa que dá forma de natureza ao hábito costumeiro, implantando a lógica *do tempo no espaço*. O *toldo azul* no qual bate a luz do *sol* se mostra substitutivo do céu, numa metonímia desdobrada pela cor, constituindo uma atmosfera reduzida de horizonte e que dá contornos de artificialidade ao cotidiano do sujeito. Já a reflexão seguinte sobre a preferência entre *latas* e *garrafas* apresenta como critério a caracterização das latas como “sem vida, sem personalidade, sem futuro” em contraposição às garrafas que “eram clássicas, assim como as latas antigas”. Esse tipo de direção narrativa pela substância material, no caso a comparação entre o alumínio e o vidro, são imagens condutoras recorrentes no romance (“Enquanto a mesa de plástico com o logotipo da cerveja balança muito para abrigar embalagens e vidros que devem ser manipuladas por pessoas que adoram o álcool”¹¹⁸).

Entretanto, a solidez imagética desses elementos é sintetizada pela memória para a constituição dos prédios da *Berrini*, fazendo com que a materialidade funcione como metáfora da cidade moderna. A partir da memória, a paisagem urbana se apresenta por imagens, mas não formando um simulacro fotográfico, mas dando forma ao desassossego humano e problematizando a alienação e a solidão como permanência de estruturas da modernidade¹¹⁹.

Em observação diacrônica, o romance eleva os pontos de contato entre o filme e o romance, considerando as distinções dos modos de ser de cada um, através do processo histórico, fazendo com que a predominância da instância do tempo seja mobilizadora da irrupção narrativa, colocando em segundo plano a diferença espacial e contextual. Ou seja, embora os contextos ficcionais e as formas narrativas de *Metrópolis* e *Deus foi almoçar* sejam diferentes, a problematização em relação à modernidade, expressa pela imagem coincidente de cidade, posiciona no tempo as contradições históricas que compartilham. Como a projeção de futuro no filme se trata de um devir modernista, em falta um século depois, mas em *Deus foi almoçar*, sob o ângulo contemporâneo, a referência soa como alerta de época.

À medida em que o espaço parece encolher numa “aldeia global” de telecomunicações e numa “espaçonave terra” de interdependências ecológicas e econômicas – para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras –, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (o mundo do esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compreensão de nossos mundos espacial e temporal.¹²⁰

¹¹⁸ *Op. Cit.*, p. 165.

¹¹⁹ Para a relação de atrito do sujeito moderno com a cidade, toma-se como referência a leitura de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Cf. BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. São Paulo: Autêntica, 2015.

¹²⁰ HARVEY, David. *A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as Origens da mudança cultural*. 14ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005. p. 65.

A prospecção do avanço da tecnologia criada em *Metrópolis* é imbuída, num impulso vanguardista, de uma imaginação futura e, a despeito desse universo futuro ser distópico, ele contrasta com *Deus foi almoçar* em um sentido progressivo da tecnologia, no qual um desenvolvimento científico imaginado atua na ordenação da matéria ficcionalizada. No romance, a imaginação de universos fantásticos é modesta, com poucas insinuações de elementos fantasiosos que desafiem na totalidade a correspondência com a noção de realidade contemporânea. Para o narrador de *Deus foi almoçar*, a tecnologia é uma realidade presente, alienante e aprisionadora, como no filme, entretanto reconhecível no seu tempo, coincidente na estrutura mais profunda com o tempo da obra. Além disso, diferente do sentido de vanguarda no qual estava embebido o expressionismo alemão, o romance guarda também um sentido de culminância de um processo histórico, menos rompendo do que se referenciando à tradição. Com outro uso, a nuance de ficção científica no romance de Ferréz se amarra como elo no passado e no futuro, dispondo-se como resultado de uma história imaginativa moderna e arriscando em pinceladas um outro universo fantástico, muito semelhante ao ambiente urbano do início do século 21, mas ainda mais esmaecido.

O minimercado estava vazio, os últimos atentados a pessoas que compravam SL (Sem Logo): alimentação fabricada pelo governo vigente tinha feito os consumidores sumirem. Nem as recentes campanhas do governo conseguiram influenciar a população. (P. 16)

No romance, é possível identificar alguns elementos que sugerem um contexto descompromissado com a noção de realidade, mas apresenta vulnerabilidade na independência desses parâmetros. Como no exemplo, as menções aos alimentos *SL* (sem logo), que se especificam como uma “alimentação fabricada pelo governo”, projeta uma realidade fictícia, mas apenas sugerindo um tempo outro, precipitando ficcionalmente o desdobramento do tempo em voga na obra. Portanto, *Metrópolis* e *Deus foi almoçar* não são coincidentes no uso da forma temporal futura construída pela ficção científica, cuja totalidade na projeção do desenvolvimento tecnológico vigora no filme e não prevalece no romance.

Entretanto, o filme e o romance guardam similaridades na criticidade política em criar formas tecnológicas imaginadas enquanto consequência histórica figurada. Nesse sentido, filme e romance ficcionalizam realidades incrementadas por ferramentas de tecnologia que atuam para garantir maior controle social, deixando ver o olhar crítico ao desenvolvimento tecnológico a serviço da manutenção de instâncias de poder. *Metrópolis* e

Deus foi almoçar vão na contramão do entusiasmo pelo desenvolvimento científico que animou, por exemplo, a vanguarda moderna do futurismo, acrítico e adaptável ao fascismo, mas mantêm afinidade com a verve antiburguesa do modernismo a que se ligou Mário de Andrade.

Além de reivindicar o processo histórico, a menção a um filme da modernidade europeia evidencia o traço de cosmopolitismo da narrativa, embora não seja com tom de empolgação que as referências estrangeiras figurem no relato. O elemento de fora já não representa alteridade, como representou para os modernistas, mas aparece entranhado no tecido contemporâneo, como dado que emerge na interação usual com a realidade. Sob o jugo do globalismo cultural contemporâneo, o narrador navega em meio ao excesso imagético, mas carente de fio condutor. Numa grande diversidade de propósitos, o romance é permeado por intertextualidades reconhecíveis e não apenas, magnetizadas para ângulos críticos sobre a contemporaneidade. A pluralidade de referências não é pulverizada anarquicamente, mas em diversos focos problematizadores.

Em casa, antes de começar a preparar o líquido negro, pegou o manual de instruções.

“Coloque a água no recipiente, aconselhamos não ultrapassar a válvula de segurança.” Hoje as poucas revistas que sobraram têm fotos gigantes, ninguém quer ler, as pessoas querem é passar, virar a página. “Colocar o pó de café no funil e pressionar levemente, não recomendamos usos de outras substâncias que podem obstruir o orifício do filtro.” E depois de tempos surgiram os terríveis de um centavo, com seu baixo custo de qualidade editorial, em 1830. “Limpe em círculo o anel de borracha e lados de funil, pois qualquer partícula de café pode privar de fechar hermeticamente e deixar escapar o vapor.” Tinham oito páginas e eram vendidos pra um público operário. “Mantenha a cafeteira em posição vertical e gire ao contrário as duas partes, isto evitará de umedecer o café. A gravura mostra a melhor posição da mão.” A origem de Doc Savage foi popular na década de 1930 e ressurgiu na década de 1960 com uma série de reimpressões. “Leve a cafeteira ao fogo. Assim que você conferir que o líquido subiu totalmente para a parte superior, estará pronto seu delicioso café.” Enquanto o ocultismo se infiltrava pela cultura popular, o progresso na tecnologia de impressão criava novos tipos de entretenimento de massas. “Deve limpar a parte superior e o tubo para o qual o café sobe. Simples de usar e pronto em minutos.”

Calixto desligou o livro, fechou a cafeteira, jogou o manual de instruções fora e saiu para a rua. Foi confirmar se ainda existia sol. (P.16-17)

Nesse fragmento, no contexto da casa, Calixto prepara um café logo após ir ao mercado e comprar uma cafeteira e um livro. A perífrase para designar o café expressa um viés de lirismo no discurso que se transforma em seguida numa linguagem mais direta e impessoal, pois a ação de fazer o café é conduzida pela leitura do manual de instruções da cafeteira. A voz que narra as instruções da feitura do café utilizando uma máquina adota uma fala quase jornalística ou documentarista que se mistura aos pensamentos do próprio narrador

personagem enquanto executa o passo-a-passo do manual. As instruções para o uso da cafeteira, metaforicamente, apontam para uma dinâmica de mecanização da vida e automação do arbítrio, produzindo uma voz padronizada, no caso de instruções, para evitar enganos ou acidentes, pelo uso de verbos no imperativo que são característicos de *manual de instruções*¹²¹. Ao *desligar o livro e fechar a cafeteira*, literatura e máquina se confundem e embaralham funções, dando tonalidade crítica à estrutura mercadológica nos usos da expressão fática e da poética da Literatura¹²².

A linguagem por meio da qual veicula o romance *Deus foi almoçar* assimila uma diversidade de referências da cultura de massa, principalmente norte-americanas. No fragmento anteriormente citado, ao ler o livro comprado no supermercado, o narrador mistura de modo bizarro instruções de como proceder para fazer o café com *Doc Savage*¹²³, personagem norte-americano de quadrinhos. Além disso, a alusão ao ocultismo que “se infiltrava pela cultura popular” revela interesse por versões culturais a contrapelo, como das chamadas “teorias da conspiração”¹²⁴. O *ocultismo*, assim como a *ufologia*, por exemplo, são temas que emergem no relato e contribuem para a atmosfera de desafio aos princípios tomados como universais, produzindo um tom crítico e desejoso de novas opções ideológicas. A sugestão de outras possibilidades de interpretação da realidade e a busca por conhecimento através de fontes alternativas corroboram também uma problemática contemporânea relativa à crise epistemológica, envolvendo a ambiência social da assim chamada pós-verdade¹²⁵.

¹²¹ Tomada a forma “manual de instruções” enquanto um gênero, no sentido em que conserva uma linguagem característica e forma reconhecível. Cf. ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: O teatro épico. São Paulo. Perspectiva. 1986. p. 3-25.

¹²² Segundo o linguista Roman Jakobson, o processo comunicativo é composto por componentes estruturais que realizam funções. A função fática se dá pelo canal comunicativo e a função poética pela mensagem comunicada. Cf. JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

¹²³ *Doc Savage* é um personagem fictício publicado originariamente em revistas *Pulp* nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1940: “As revistas *pulp* faziam muito sucesso entre os jovens, durante a década de 1930 e inclusive influenciaram as histórias em quadrinhos tanto na composição de seu formato (*comic book*) quanto na criação de personagens como Batman (1939), que tinha muitas características dos heróis de romances policiais. Os personagens referidos por Hollis Mason tinham uma grande aceitação do público e ‘eram caracterizados por seus valores absolutos, onde o que era bom jamais suscitava a menor dúvida e onde o que era mal inevitavelmente sofria algum castigo apropriado’”. BRITO, Karoline Caetano. Real ou ficcional: uma análise do quebra-cabeça intertextual de *watchmen*. 5ª Jornada Internacional de Histórias em Quadrinhos. ECA-USP. 2018.

¹²⁴ O termo é adotado para se referir às tentativas de explicação alternativas àquelas legitimadas pela ciência, imprensa ou governos. Cf. SILVA, Sandra. Teorias da conspiração: Sedução e Resistência a partir da Literacia Midiática, 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto, 2010.

¹²⁵ A Pós-verdade “não seria [...] o culto à mentira, mas a indiferença com a verdade dos fatos. Eles podem ou não existir, e terem ocorrido ou não da forma divulgada, que tanto faz para os indivíduos” Priolli, G. (2017, 13 de janeiro). A era da pós-verdade. In: Carta Capital. Acesso em 22 de abril de 2018. Para uma perspectiva da

Simultaneamente à feitura do café, a contradição suscitada pelo narrador não avança como reflexão, restando ao sujeito renunciar ao pensamento e ceder à interpretação mecanizada e ao esquecimento no fim do processo, a saber: a parte superior da cafeteria pode ser entendida como uma metáfora do cérebro do sujeito que, em uso, “deve limpar” pensamentos alternativos.

Apesar disso, nota-se no relato que as abundantes menções a filmes, programas de televisão, quadrinhos e livros de artistas nacionais e internacionais, sobretudo norte-americanos funcionam de maneiras diferentes em relação à forma narrativa. Por exemplo, o *Superman*, historicamente considerado o primeiro super-herói dos quadrinhos¹²⁶ e popular em quase todo o mundo, figura em diversos momentos, tanto como personagem que ilustra alguma cena quanto o narrador encarna elementos tomados de empréstimo do personagem. Ao qualificar seu estado de espírito, o narrador exprime que “não era alegre, era triste, parecido com a fortaleza da solidão, onde até o homem mais forte do mundo procurava abrigo”¹²⁷ e, numa digressão da memória sobre Melinda, comenta que “ela ficou com menos de dez quilos naquela hora, jura durante todos esses anos que poderia ter voado, como Clark fez com Lois”¹²⁸. Dessa forma, o sujeito do relato se mostra mais do que submetido ao simulacro do consumo espetacular¹²⁹, mostra-se integrando e reproduzindo uma identidade massificada. Como consequência, a identificação do narrador com um personagem norte-

pós-verdade como uma “ontoepistemologia”, ou seja, um *ethos* social numa espécie de espírito do tempo que se constitui quase como uma nova cosmovisão: GUERRA, André; BARBOSA, Cláudia. Crítica e pós-verdade. Psicologia, Comunicação e Pós-verdade, 2017. p. 101-160.

¹²⁶ “O *Superman* é produto de sua época. Era a resposta americana ao nazismo e a sua ideologia da “raça superior”, e, ao mesmo tempo, um apelo ao homem comum para que seja forte e suporte todas as situações desfavoráveis (a crise da época), bem como um grito de liberdade inconsciente. A criação do *Superman* cumpria uma função parecida com a de um herói forte que suporta as dores e pressões de um mundo em guerra, já que, tal como o filósofo alemão Nietzsche (assimilado pelo nazismo) pregava, era o protótipo do homem-forte, que suportava as misérias do mundo. Aliás, o *Superman* foi um nome apontado por Nietzsche, mas em outro sentido, embora havendo semelhanças. Também era a resposta fictícia dos americanos ao nazismo: precisamos de soldados, heróis de carne e osso, e os heróis fictícios são exemplos a ser seguidos, são inspiradores e amados pelo público. Mas tem também um lado não intencional, que revela, para utilizar a linguagem psicanalítica, o desejo inconsciente de liberdade, de ultrapassar os limites de uma sociedade burocrática, mercantil, sem aventuras, uma cotidianidade vazia e sem sentido, manifestação do inconsciente coletivo”. VIANA, Nildo. Breve História dos Super-Heróis. In: REBLIN, Iuri e VIANA, Nildo (orgs.). *Super-Heróis, Cultura e Sociedade: Aproximações Multidisciplinares sobre o Mundo dos Quadrinhos*. São Paulo: Ideias e Letras, 2011. p. 20.

¹²⁷ *Op. Cit.*, p. 18.

¹²⁸ *Op. Cit.*, p. 33.

¹²⁹ “Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

americano, ícone da cultura de massa, potencializa a representação da imagem desviante que projeta para si.

O *Superman*, assim, pode ser considerado expressão do dilema do indivíduo norte-americano de sua época, mas que permanece existindo em muitos aspectos até os dias de hoje. Isto é observável, por exemplo, em sua dupla identidade, a de homem comum, preso nas malhas burocráticas e oprimido, e a de *Superman*, invencível e imbatível, que desafia as leis da natureza e supera todos os limites humanos. A recepção do *Superman* foi resultado das tendências da época e das necessidades inconscientes dos indivíduos presos no mundo burocrático e mercantil.¹³⁰

Nesse sentido, a relação metafórica estabelecida entre o narrador e o fictício personagem *Superman* se dá por exigências cotidianas, ligadas ao trabalho e ao perfil burocratizado, demandas que, supõe-se, exigem “superpoderes”, embora atuem para expressar os sentimentos de solidão, amor etc. Ou seja, a representação do super-herói transborda a perseguição ao estereótipo e as determinações cotidianas para ser uma forma de expressão dos sintomas do desenraizamento em relação à modernidade.

A psicologia moderna começa com a descrição do conflito íntimo da alma – de uma dissensão que não pode ser simplesmente reduzida a um antagonismo interior definido. (...) A desintegração da personalidade, em que o conflito emocional chega ao ponto de o indivíduo perder a clareza acerca de seus próprios motivos e tornar-se um problema para si mesmo, não ocorre antes dos primórdios do século passado. Os concomitantes do capitalismo moderno, o romantismo e a alienação do indivíduo da sociedade, produzem pela primeira vez a consciência da dissensão espiritual e, por conseguinte, o personagem problemático moderno.¹³¹

Justamente o destino banal e o cumprimento de uma rotina medíocre conduzem o narrador à depressão e à fuga da realidade por meio do delírio, do sonho, da embriaguez, do devaneio etc. A condição social ordinária do narrador de *Deus foi almoçar* contribui com uma prospectiva desarvorada de possibilidades de integração legítima, o que conduz à dissolução da estrutura familiar, à recusa de novas e antigas aproximações afetivas e ao afastamento, consciente ou não, de qualquer chance de satisfação com a vida. Assim, observa-se, a pluralidade de componentes culturais não irrompe de forma alegórica, ou em constelação anárquica de referências, mas se manifesta numa ambiência que atua de modo direcionado.

¹³⁰ VIANA, Nildo. Breve História dos Super-Heróis. In: REBLIN, Iuri e VIANA, Nildo (orgs.). *Super-Heróis, Cultura e Sociedade: Aproximações Multidisciplinares sobre o Mundo dos Quadrinhos*. São Paulo: Ideias e Letras, 2011. p.21.

¹³¹ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 872.

Para com isso, Calixto, o que é esse lance de depressão, isso é para o Jimi Hendrix, para o Kurt Cobain e esses caras americanos.
 O que isso tem a ver, cara?
 A depressão é estadunidense, eles é que são assim.
 O que?
 É isso mesmo, nós somos contentes, olha o axé, olha o carnaval, o povo comendo pão o dia inteiro e tá pulando, festejando até em final de juniores.
 Caralho, não posso nem estar triste que é coisa importada, só a alegria é nacional? (P.123)

Nesse fragmento, que traduz um diálogo entre Calixto e Lourival por telefone, a depressão é enquadrada como mercadoria com origem definida¹³², cujo consumo direcionado aos estadunidenses tem relação com a posição norte-americana de centralidade na hegemonização dos modos de vida contemporâneos, acompanhando o protagonismo no modo de produção capitalista. Em consequência, no mundo já constituído de malha globalizada, a abrangência da hegemonia cultural impositiva não deixa espaço para tensão dialética entre local e universal, cooptando o indivíduo e colocando-o em uma posição passiva. Neste sentido, a identidade nacional se reduz ao clichê. Como exemplifica o fragmento acima citado, trazendo ao primeiro plano uma caracterização mercadológica do brasileiro, percebida pelo tom crítico, fazendo o lugar-comum soar como ironia.

Movendo-se no panorama multicultural, o componente brasileiro se mostra numa posição subalterna no contexto de feição imperialista, que no romance se mostra com nitidez na relação dos indivíduos com o consumo de produtos da cultura de massa. Esse componente se manifesta majoritariamente no capítulo 6, *Sebo*, em que Lourival dialoga com um vendedor de “sebo” sobre a história do mercado de discos de vinil e de revistas em quadrinhos, analisando a cena cultural produzida em massa, e que, no contexto brasileiro, pode ser considerada como alternativa. O espaço do “sebo” (que reúne obras e objetos culturais usados) sintetiza, para além do colecionismo de Lourival, um consumo “de segunda mão”, em relação ao centro dessa produção, ao resumir: “a impressão que se tinha era de que tudo era marrom”¹³³. Nesse capítulo, embora a produção brasileira nesse tipo de negócio seja lembrada e valorizada no diálogo, a marginalidade da produção diante do mercado internacional dá conta de nossa condição subdesenvolvida, fazendo com que a questão nacional já evidencie como problema. Assim o personagem sentencia: “Ser brasileiro é foda, amigo”¹³⁴. O debate sobre cultura *nerd* (que tem interesse pela ciência, tecnologia e o

¹³² Sobre a depressão, o consumo e a questão do sujeito na modernidade: Cf. KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015.

¹³³ *Op. Cit.*, p. 38.

¹³⁴ *Op. Cit.*, p. 40.

consumo de cultura pop¹³⁵) ao final do capítulo, se revela como consciência da situação marginal, não apenas para o consumo, mas também para a produção de cultura (“Verdade, lá a cena é tão foda que até cara independente vende muito”¹³⁶).

Nesse sentido, a reclamação de Calixto por não poder ter depressão, porque isso é uma síndrome estadunidense, tanto expressa sentido de resistência consciente quanto reivindica um perfil narrativo moderno. A inadequação endêmica do sujeito na modernidade, que na literatura se expressa pelo narrador solitário e deprimido do romance, parece ser uma condição negada diante da posição marginal do narrador, de brasileiro. Nesse caso, dar consecução à narração deprimida, ou à construção de um personagem deprimido, também mostra um sentido de insurgência no narrador, exposta na queixa de Calixto, contra o estereótipo brasileiro da alegria. Dessa forma, a questão nacional se manifesta no romance ligada a um contexto global, cujas relações se dão pelo consumo, articulando os índices de centralidade e marginalidade na condição brasileira. Nesse sentido, *Deus foi almoçar* difere de “Descobrimento” de Mário de Andrade, em que a questão nacional é a mobilizadora da intranquilidade do sujeito poético e desdobrada na instância figurativa do escritor.

No caso modernista, as tendências da época e a circunstância brasileira foram coadunadas, promovendo o choque e impondo transformações irremediáveis, valendo-se do aprofundamento do intercâmbio cultural e da consequente infiltração das relações entre localismo e cosmopolitismo na formalização estética¹³⁷. Nessa seara, a forma de expressão modernista incrementou potencialidades brasileiras, valorizando a língua viva, do cotidiano, a cultura popular e, em grande medida, fazendo uso do humor para tratar contradições do convívio entre progresso e atraso. Embora tenha havido divergências no encaminhamento estético e ideológico, principalmente entre os modernistas do *verdeamarelismo*, bem adaptados ao integralismo, e os mais críticos em busca de uma consciência histórica, como Mário de Andrade, a questão nacional permaneceu como tema modernista comum.

No âmbito da literatura brasileira, o empenho na renovação do ciclo de formação da nacionalidade¹³⁸ remonta ao século XIX, resultado da ideia de país novo que foi capaz de produzir “na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo

¹³⁵ DA ROCHA, Anderson Alves; DA SILVA, Priscila Kalinke. *Cultura Nerd: Identidade e Forma Cultural*. Intercom. 2019. p. 3.

¹³⁶ *Op. Cit.*, p. 40.

¹³⁷ FONSECA, Maria Augusta. Modernismos daqui e de lá. In: D.O. *Literatura*. São Paulo, ano 20, números 1 e 2, Janeiro/Fevereiro de 2002. p. 46-55 (Revista da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo).

¹³⁸ Cf. CANDIDO, Antonio. *Uma literatura empenhada*. In: *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins. 1969, vol.1.

exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades”¹³⁹. Na experiência do romantismo, por exemplo, a perspectiva idealizada construiu o indígena alegoricamente na forma de nativo ideal, propondo essa figura heroica imaginada como símbolo nacional¹⁴⁰. A idealização de personagens representativos e a fantasia compensadora pela exaltação da natureza foram as principais estratégias de figuração da nacionalidade no romantismo. Essa busca imaginária da representação brasileira pelo nativismo suscita, inevitavelmente, o aparecimento contraditório da inquirição da arte nacional. Os conceitos de *folk lore* e “arte do povo” foram conceitos desenvolvidos pelo romantismo na Europa¹⁴¹, mas no Brasil apenas no modernismo é que esse tipo de valorização e resgate fez parte de um projeto que valorizou e fez uso das formas da cultura brasileira “autóctone”. No romantismo brasileiro, as imagens nativas são apresentadas sob formas e elaborações europeias como sintoma das construções ideológicas de um país pós-colonial que conservou quase intactas as estruturas de poder da colônia.

A continuidade do vigor nacionalista nas artes no século XX se dá quase que por incumbência diante da pendência histórica, acrescida da modernização como necessidade de atualização artística – acompanhando tendências originadas na Europa que versaram pela quebra de paradigmas da própria arte. No Brasil, a liberdade requerida pelos modernistas, afilhada do progressismo cultural da burguesia cosmopolita do café, toma forma imbuída de contradições nacionais. O ambiente urbano é articulador dessa chave, marcando uma diferença substancial em relação ao nacionalismo romântico, combinando em um arranjo novo a cidade e a construção da nacionalidade. Embora o desenvolvimento cidade tenha alcançado protagonismo para além da ambientação narrativa ou contexto poético antes do modernismo, como no próprio romantismo, em que os traços melancólicos e misantrópicos da estrutura da cidade se convertem em tema que dá forma às narrativas¹⁴², a cidade não

¹³⁹ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 3ª ed. 2000. p. 140-141.

¹⁴⁰ Cf. CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas. 2012.

¹⁴¹ “Em sua busca de uma unidade perdida, em sua procura de uma síntese da personalidade e da comunidade, com seu protesto contra a alienação capitalista, o romantismo descobriu as canções populares, a arte do povo e o *folk lore*, e elaborou com eles o evangelho de uma identidade homogênea, organicamente desenvolvida: ‘o povo’. (...) A arte do povo era, então, contraposta a todas as outras espécies de arte como fenômeno ‘natural’, em oposição aos fenômenos ‘manufaturados’, sua ‘anonimidade’ era considerada prova de ter sido espontaneamente criada por uma comunidade não-individualizada e sem consciência” FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC. 9ª ed. 2014. p. 74.

¹⁴² “O noturno aveludado e acre do Macário suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica, repontando em muitos poemas de Mário de Andrade e, nos nossos dias, em sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khoury, quadros de Gregório

suscitava a representação do país. Nesse sentido, a cidade exercendo papel decisivo no debate e na construção do sentido de nacionalidade parece uma inovação modernista.

Por estarem [o indígena e a natureza local] organicamente vinculadas à terra e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais peculiaridades pareciam a muitos representar melhor o país do que os costumes e a linguagem das cidades, marcadas pela constante influência estrangeira. (...) Na ficção brasileira, o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política).

143

As reflexões sobre o *ethos* brasileiro e o alcance da diversidade no Brasil foram fundamentais na obra literária de Mário de Andrade¹⁴⁴, criando personagens capazes de expressar as ambivalências brasileiras, implicando o ponto de observação do escritor. Em “Descobrimento”, o jogo no desdobramento da enunciação, no qual o eu-lírico se mostra poeta, amplia a evocação para fora do texto por meio da forma textual. O sentimento do eu-lírico no poema acaba sendo o lamento com viés aterrorizante: o contato impossível com o outro, quiçá a unidade nacional, que só se pode alcançar em sonho. A complexa identidade brasileira, compartilhada entre o eu-lírico e o seringueiro de modo problemático, é delineada pela aparição imagética do “outro”, do brasileiro que, por ser habitante do norte do país, está espacialmente e culturalmente situado de modo marginal. Nessa consciência de estar no centro, vem embutida a tarefa de revelar o todo e, mais do que isso, inventá-lo. O eu-lírico de “Descobrimento” se envolve corpo a corpo nessa empreitada, já estabelecido e compreendido como brasileiro, podendo partir para a tarefa de desbravar o alcance da brasilidade. A investigação nacional nesse contexto, observada a partir da dualidade entre escritor e seringueiro, requereu os desdobramentos entre cidade e campo, centro e interior, equilibrando extremos sobre o suporte da brasilidade. Entretanto, é na figura do seringueiro que se localiza a dialética reveladora com o escritor, provocando a imagem do poeta no poema.

Correia, contos de João Antônio”. CANDIDO, Antonio. “A Educação pela noite”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 3ª ed. 2000. p. 13.

¹⁴³ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 3ªed. 2000. p. 202-203.

¹⁴⁴ “Partindo do pressuposto que não pode haver cultura que não reflita as notas mais profundas da terra onde ocorre, Mário de Andrade inclina-se para a difusão da temática nacional vista de forma dinâmica, dentro de seu conceito de tradições móveis” LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p. 202.

Mais definitivo do que a dimensão continental do Brasil, o contraste entre o escritor da Pauliceia (capital econômica do país) e o trabalhador do seringal no extremo norte evidenciava-se predominantemente nos seus ofícios e rotinas de vida. A marginalidade do seringueiro está associada, sobretudo, ao trabalho, portanto a diferença de posição nas relações de produção marca a desigualdade que será o meio pelo qual se aproximam, embora o seringueiro pareça “brasileiro que nem eu”. Nessa perspectiva, ao observarmos a diferenciação pelo trabalho que orienta o eu-lírico de “Descobrimento”, é possível alcançar a dimensão política, na qual o escritor comparece sem escamotear sua própria posição. Assumindo o elemento da diferenciação entre posições nas relações produtivas, a figuração poética faz emergir a dimensão dos abismos da desigualdade brasileira. Além disso, o sujeito poético provoca as fronteiras do aparecimento do autor no texto, seguindo uma tendência moderna, não exclusivamente brasileira, na qual a figura do escritor passa a ser constrangida diante da exposição do caráter de mercadoria de suas obras.

Desde que a arte burguesa existe, desde que os artistas tiveram de ganhar a vida por conta própria, sem patronos, eles acabaram reconhecendo secretamente, ao lado da autonomia de sua lei formal, as leis do mercado, produzindo para quem quisesse comprar. Só que essa dependência desaparecia por trás do anonimato do mercado. Isso permitia o artista aparecer, diante de si mesmo e dos outros, como puro e autônomo, e mesmo essa aparência era vista como algo digno de honra.¹⁴⁵

Por motivações semelhantes, em *Deus foi almoçar*, o aparecimento da instância do escritor se dá por diferentes abordagens, fazendo com que as contradições orientem a figuração.

[I]

Hoje passaria o dia todo com isso na cabeça, quem sabe deveria escrever de vez em quando, embora soubesse que não compensava ser escritor, certeza adquirida pelo tanto de entrevistas que havia lido, a parte financeira sempre pesava para todos, estranho, ele achava, um ator ganha tanto, para falar algo que outro escreveu, e o que criou tudo aquilo vivia tendo uma vida medíocre e totalmente falida, mas quem disse que a vida era justa? E talvez fosse verdade que eles só criassem na adversidade, ou talvez ainda só reclamassem por osmose, ou ainda quem tem que ganhar bem somente por mentir? De qualquer forma, era um trabalho muito cansativo, arquivar sem pensar, catalogar sem decidir, era muito melhor, pondo na balança Calixto não arriscaria sua vida de classe média. (P.13)

[II]

Faz parte do todo, porra! Faz parte você ouvir, você não entendeu, ela não termina, ela nunca tem fim, o porra precisa comer.
Quem é esse que precisa comer?

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades. 2012. p. 130.

O filho da puta que está brincando de Deus, sentado em casa, numa poltrona velha, cercado de madeira e papéis, ele... ele pensa que é Deus, e até Deus tinha um prazo, mas não de um editor qualquer, Deus escreveu três tábuas, Verbo, o Verbo foi... (P. 88)

No primeiro fragmento, que integra o capítulo 2, *Carol sempre foi mais sensata*, o narrador reflete sobre a atividade da escrita, passando da abordagem do desejo íntimo de ser escritor, colocado como hipótese, para a avaliação crítica do empreendimento. As conclusões parecem tiradas do senso comum, partindo e chegando ao critério financeiro. O discurso é conduzido em diversas direções, focalizando diferentes nuances e impasses da produção literária: a performance como instância privilegiada em detrimento do texto (“um ator ganha tanto, para falar algo que outro escreveu”), a desvalorização do trabalho artístico (“o que criou tudo aquilo vivia tendo uma vida medíocre e totalmente falida”), as injustiças sistêmicas que se confirmam nos privilégios do circuito da literatura e da arte (“quem disse que a vida era justa?”), a idealização do trabalho artístico (“talvez fosse verdade que eles só criassem na adversidade”), a despolitização corporativista dos escritores (“talvez ainda só reclamassem por osmose”) e ainda o debate sobre o sentido e a necessidade da arte no contexto mercadológico (“quem tem que ganhar bem somente por mentir?”).

Conduzido por essa sequência de indagações, o trabalho de Calixto no arquivo se mistura às reflexões sobre o trabalho de escritor e, expressando uma escolha consciente e irônica, opta por *não pensar* no assunto e se encaminha para a passividade diante de sua condição. Assim, o narrador assimila a designação do personagem sob o critério de classe, afirmando que “pondo na balança, Calixto não arriscaria sua vida de classe média”. Nesse trecho, a inadequação constante do sujeito, no que toca o aparecimento da instância do escritor na matéria narrada, se sustenta na posição de classe que ordena o personagem, *convencionalizando* os traços expressivos dessa posição na organização interna da forma do relato.

A verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (...) Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. (...) A

convencionalização é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência.¹⁴⁶

No segundo trecho, do capítulo 19, “Nem homem nem original”, o relato inicia pela expressão da solidão sentida por Calixto com as recorrentes memórias da filha e, na tentativa de escapar à essa condição, passa ao ambiente do bar. A narrativa segue sugerindo um encontro entre Calixto e Melinda, não explicitando se é um relato de ocorrência, de memória ou mesmo fruto de devaneio do narrador. Em seguida, em tom confessional e memorialístico, o lampejo de esperança diante paixão do passado dá lugar ao encontro com um sujeito desconhecido. Mudando do tom afetuoso para o diálogo rude, a ambientação do bar proporciona o deslocamento da enunciação, matizada pela figuração do efeito do álcool que provê o delírio e as desconexões do discurso. Dessa forma, o diálogo com o personagem se desenvolve como um espectro do desdobramento do próprio narrador. O homem no bar se desdobra no narrador, que se desdobra no personagem Calixto e, por fim, na imagem do escritor. Esse esgarçamento da figura narrativa não se dá apenas nas mudanças de ângulo, mas na amplitude da figuração, do personagem ao escritor. Este, comparecendo como parte da matéria ficcional, amplia o raio crítico em relação às questões com as quais se enreda, redobrando as problematizações, desde o escritor que “precisa comer” até o que está “brincando de Deus”. Ou seja, por meio de uma sucessão de ângulos, o narrador amplifica as questões que colocam em xeque o trabalho de escritor, que surge como alargamento da representação narrativa também em berlinda.

No fragmento, tomado o ângulo do escritor que “precisa comer”, a atividade da escrita figura enquanto trabalho, encarregado de suprir as necessidades básicas, qualificando o escritor como um trabalhador, não apenas pelo exercício laboral, mas pela dependência vital da ocupação¹⁴⁷. Assim, a questão de classe, tanto no primeiro quanto no segundo fragmento, se dá como elemento mobilizador das contradições concernentes ao trabalho de escritor. Entretanto, no primeiro fragmento, as contínuas indagações e o tom consciente de estagnação na classe média difere da forma crítica e pejorativa no segundo fragmento, em que “o porra”, qualificando o escritor, expressa uma forma de desabafo mediado pelo devaneio alcoólico. Nos dois casos, a fatalidade contínua do personagem, tanto ao determinar o exercício laboral

¹⁴⁶ CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. “A personagem do romance”. In: *A Personagem de Ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1976. p. 51.

¹⁴⁷ “O escritor é um trabalhador produtivo não porque produz ideias, mas porque enriquece o editor que publica as suas obras; conseqüentemente, é produtivo enquanto trabalhador assalariado de um capitalista”. MARX, Karl. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos / Karl Marx e Friedrich Engels*. Tradução: José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular. 2010. p. 152.

mecanizado de “arquivar sem pensar, catalogar sem decidir” (primeiro fragmento) quanto na escrita como exercício contínuo no qual “ela não termina, ela nunca tem fim” (segundo fragmento) com a finalidade de garantir o sustento, indica, sobretudo, o trabalho como elemento ordenador dessa matéria.

Ainda no segundo fragmento, a figuração da escrita alcança uma dimensão divina, lançando mão de concepções tidas como universais sobre literatura, nesse caso soando como um clichê, no sentido de elevar a obra literária a um sentido criador e arbitrário. Entretanto, como procedimento recorrente no romance, a imagem de Deus é humanizada, construída “sentado em casa, numa poltrona velha, cercado de madeira e papéis”. A antropomorfia de Deus conduz novamente à figuração do escritor como homem que está, sobretudo, posicionado “sentado em casa”, o que relembra “Descobrimento” de Mário de Andrade, no qual o sujeito poético está “abancado à escrivaninha” em casa. Essa semelhança entre a imagem do escritor construída pelo poema modernista e esse trecho do romance de Ferréz desponta como imagem idealizada do trabalho de escritor sugerida pela ambientação estereotipada. Solitário, sentado à mesa de seu escritório e cercado de papeis, essa imagem padrão da rotina da escrita pode indagar nuances peculiares.

Importa ressaltar que, especialmente no contexto brasileiro, a atividade intelectual e artística do escritor tem historicamente uma dimensão marcante na formação ideológica do país, especialmente em relação à construção nacionalismo¹⁴⁸. No caso da figuração em “Descobrimento”, a nitidez no estereótipo do eu-lírico escritor favorece uma voz contundente, capaz de conexionar o sentido de busca pelo desconhecido ao ancorar-se nessa “posição” reconhecida. Ou seja, a representação do poeta é construída de forma a corresponder à aceção do senso comum, com sua constituição imagética sólida que produz o contraste com o seringueiro quimérico, que carece de contornos nítidos. De outra forma, no caso de *Deus foi almoçar*, a imagem estereotipada do escritor, imaginada pelo narrador-personagem Calixto, é fruto do devaneio ou da idealização, despossuídos de traços consistentes e parâmetros críticos. Assim, os desdobramentos do narrador-personagem em seu desenraizamento não produzem contraste com qualquer referência, mas misturam as instâncias imaginativas e delirantes do personagem arquivista e seu desejo recalcado de ser escritor.

¹⁴⁸ “Influi também com certeza o fato de o exercício da literatura ser homólogo ao das profissões liberais, o que faz beneficiar-se do grande prestígio destas. No fundo, todas eram expressões diversas das camadas dominantes e funcionavam como critérios para a sua adaptação às circunstâncias novas, marcadas pela urbanização e a formação das classes médias”. CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 3ªed. 2000. p. 176.

Nos dois casos, a aparição da instância imagética do escritor pela estereotipia produz o efeito inverso, revelando criticamente a tendência do senso comum a idealizar o trabalho artístico e, conseqüentemente, fazendo comparecer o escritor, posicionado nas relações de produção e incrustado na forma literária. Portanto, a expressão da posição do escritor em “Descobrimento”, assim como em *Deus foi almoçar*, expõe as contradições do sistema literário que o constroem, assumindo o viés político como mobilizador da figuração.

Essa antítese [obtusa entre arte engajada e arte pura] é um sintoma da trágica tendência ao estereótipo, ao pensamento enrijecido em fórmulas esquemáticas, que a indústria cultural produz por toda parte e que invadiu há muito tempo o âmbito da reflexão estética.¹⁴⁹

Revelar a posição do escritor por meio das questões de classe, problematizando essa condição enquanto embaraço da forma literária, parece ser uma diligência comum entre essas obras. Não obstante à multiplicidade de imagens e referências em *Deus foi almoçar*, a economia interna organiza os caracteres de maneira a focalizar contradições históricas e políticas de forma aproximável a motivações modernistas. Nesse sentido, ao analisar a dimensão política do escritor na figuração narrativa, fica evidente que esta posição fica submetida às relações do sistema econômico e social, pressionada pelo contexto das narrativas que produz. No caso de *Deus foi almoçar* e “Descobrimento”, essas inquietações se sedimentam na forma literária, inquirindo o contexto brasileiro a partir de um sugerido desvelamento de posicionamento.

De modo contraditório, a imagem do escritor complica ainda qualquer sentido de engajamento para além da própria obra, resultando daí a possível riqueza de sua aparição problematizada. Embora assumir essa posição de enunciação tenha uma dimensão de insurreição à “quarta parede”¹⁵⁰ literária, ou seja, com sentido de derrubar a ilusão que o drama pretende assegurar, e escancara uma posição sobre um senso de realidade do escritor, a permanência na dimensão poética acrescenta ainda mais contradições. O elemento da figura do escritor, ao invés de revelar posições, mas as inquirir. O lugar que o escritor ocupa nas relações de produção, mais aproximado do privilégio ou da marginalidade, passa de revelação para problematização.

¹⁴⁹ ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012. p. 152.

¹⁵⁰ Cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Apresentação Aderbal Freire-Filho. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Em relação a Mário de Andrade, sua imensa e qualificada produção foi em muitos escritos crítica detalhadamente comprovada como um dos escritores e pesquisadores mais completos (se não o mais) do nosso século XX¹⁵¹. Mário desempenhou um papel político decisivo no reconhecimento nacional do patrimônio histórico e cultural, sentidos como pilares essenciais do conhecimento cultural brasileiro até nossos dias¹⁵². Pensar criticamente sua própria posição e dos grupos organizados e organizadores de cultura no Brasil conferiu a Mário, para além de sua produção literária inovadora e sofisticada, uma posição de referência nos processos de edificação cultural e nas contradições que emergem do desenvolvimento de legitimações.

Nesse sentido, Mário reconheceu, em seu texto de balanço sobre o movimento Modernista¹⁵³, o papel de ruptura, do grupo e de si mesmo, diante de valores repisados como forma universal da criação artística, cuja tradição brasileira se fundamentou ainda mais, pois ligada ao Humanismo europeu concomitante a colonização¹⁵⁴. Entretanto, Mário expressa a preocupação com uma posição de pretensa isenção diante da realidade, em que a vultuosa transformação criativa conservou uma atitude desinteressada diante da vida de seu tempo: “Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós”¹⁵⁵. Não é coincidente que o movimento modernista brasileiro, tomado em grande medida no âmbito paulistano (de elite) do início do século 20, já goze, no momento desse texto, de algum reconhecido prestígio e tenha passado de incômodo para participante do cânone artístico¹⁵⁶. Nesse sentido, as

¹⁵¹ Cf. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC. 1977.

¹⁵² “Nas sociedades de extrema desigualdade, o esforço dos governos esclarecidos e dos homens de boa vontade tenta remediar na medida do possível a falta de oportunidades culturais. Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vistas ao público mais amplo possível. (...) Ele entendia a princípio que as criações populares eram fonte das eruditas, e que de modo geral a arte vinha do povo. Mais tarde, inclusive devido a uma troca de ideias com Roger Bastide, sentiu que na verdade há uma corrente em dois sentidos, e que a esfera erudita e a popular trocam influências de maneira incessante, fazendo da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação” CANDIDO, Antonio. “O direito à Literatura”. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades. 1995. p. 259.

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. “O movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins. 6ª ed. 1978. p. 231.

¹⁵⁴ “Herdamos relativamente pouco do que havia de popular, mágico-religioso e espontâneo na literatura da Idade Média; e muito, ao contrário, de uma literatura erudita, cheia de exigências formais, aberta para uma visão realista e ao mesmo tempo alegórica da vida”. CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 3ª ed. 2000. p. 164.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 252.

¹⁵⁶ “Se considerarmos, com Adorno, que a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado. Algo semelhante aconteceu com o Modernismo brasileiro, que tampouco saiu incólume, e cujo triunfo atual, na larga escala da mídia, tem a ver com a sua integração ao

reflexões de Mário abordam o conformismo político, mas não apenas como crítica às acomodações individuais, embora seja duro consigo: “toda a minha obra não é mais que um hiper individualismo implacável”¹⁵⁷. A direção da opinião de Mário mira as novas gerações, colocando o movimento que fez parte e a si, reconhecidamente em posição de proa, como lição de uma experiência histórica.

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionistas e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.¹⁵⁸

Por essa chave é possível reconhecer a inquietação de Mário de Andrade em relação à própria posição e atuação em meio ao seu trabalho artístico e intelectual desde os tempos de “Descobrimento”. Ao identificar os desdobramentos do uso da imagem de poeta e sua caracterização paulistana reveladora, a posição do artista não apenas enfrenta as contradições, mas as utiliza como elemento mobilizador da forma literária, incluindo a própria figuração como parte da complexidade do país. Nesse sentido, mais uma vez é possível a aproximação com Ferréz, um escritor oriundo da periferia paulistana e com reconhecido trabalho de difusão da literatura em comunidades pobres e organização da literatura produzida por escritores oriundos desse contexto. O tipo de embaraço em relação ao escritor representado em *Deus foi almoçar* indica a condição oblíqua enfrentada: narrar em um contexto de silenciamento, ser escritor em um país em que essa atividade é destinada historicamente para privilegiados. Ao partirmos da figuração do escritor na forma do romance *Deus foi almoçar*, é possível alcançar o tipo de inquietação que provoca essa abordagem: um fazer literário impulsionado por compromissos para além de uma produção individual e da comercialização de livros. Situado no contexto brasileiro, em que o livro é considerado artigo de luxo¹⁵⁹, o escritor se coloca na

discurso da modernização conservadora”. SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz. 1987. p. 12.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 254.

¹⁵⁸ ANDRADE, Mário de. “O movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins. 6ª ed. 1978. p. 255.

¹⁵⁹ Em 2021, o ministro da Economia, Paulo Guedes, propôs uma reforma tributária que inclui a taxaação de livros em 12% como Contribuição sobre Bens e Serviços (CBS), afirmando que “famílias com renda de até dois salários-mínimos não consomem livros não didáticos”. Tal proposta, segundo Marisa Midori Deaecto, professora livre-docente da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, além de fazer uso da falaciosa afirmação de que os livros são consumidos apenas pelas classes ricas e da evidência de que a taxaação aos livros não aumenta as reservas do tesouro e não contribui para o desenvolvimento do mercado, a taxaação faz parte

berlinda de um país empobrecido pela ganância e pela ignorância conveniente de sua elite. Embora venham de formação intelectual distinta e de uma classe também distinta, certamente essas são intranquilidades coincidentes em Ferréz e Mário de Andrade.

de um projeto político que visa “minar a autoestima do povo e lhe tirar qualquer esperança de ascensão social” e legitimar “uma lógica não menos perversa: a do Estado mínimo”. Esse tipo de iniciativa recente corrobora a atitude histórica das elites brasileiras. Fonte: DEAECTO, Marisa Midori. “Eu te dou casa e comida – livros, não!”. *Jornal da USP*. São Paulo, 12 de abril de 2021. Artigos. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=403942>.

Capítulo 2

CENTRALIDADE E MARGINALIDADE: O TRABALHO E A INVENÇÃO DO DISCURSO DE CLASSE MÉDIA

Cara, é uma coisa espiritual, algo que tenho que buscar.

Tem nada, tem nada, não, é que nem incorporação, conheço gente rica que é o cão, só prejudica o próximo, e não baixa um espírito nele, agora nas igrejas, veja só, gente pobre, só gente pobre recebe espírito, tá endemoniado, isso é tudo pensando em manipular o povo, Lourival, você sabe mais do que eu.

Ultimamente eu não tenho mais certeza de nada, amigo, ando com a cabeça mesmo cheia de coisas.

Calixto pediu outro café, Lourival foi ao banheiro, ali se desfazia uma grande amizade. (P.213)

O fragmento citado faz parte do capítulo 47, “O portal de Lourival”, de *Deus foi almoçar* de Ferréz, e marca a ruptura na relação entre o narrador-personagem Calixto e o amigo Lourival. A amizade figura desde o início do romance, notabilizando-se como o único relacionamento interpessoal que não é rechaçado ou desconstituído por Calixto. Ao contrário, Lourival trava vários diálogos com Calixto, sendo uma presença recorrente, lembrado e referenciado pelo narrador recorrentes vezes (“Ia aproveitar e pegar um cinema, o comentário de Lourival sobre filmes o havia instigado a assistir”¹⁶⁰). Por ser colecionador, Lourival, além de organizar itens culturais diversos, como coleções de quadrinhos e livros, estuda e pesquisa sobre possíveis teorias e conhecimentos inusuais que, no seu entendimento, são alternativos e questionadores. Mesmo esse sendo um interesse desprezado por Calixto em alguns momentos da narrativa, o rompimento com o amigo se dá apenas mediante a revelação feita por Lourival de que vai “entrar para uma igreja”.

O trecho destacado revela a contraposição entre os diferentes pontos de vista, do narrador-personagem Calixto e de Lourival, em relação à adesão a igreja, mas, além disso, expressa um antagonismo entre os personagens que evidencia elementos orientadores da narrativa. Enquanto Calixto observa de forma crítica e firme a dinâmica das igrejas sob o viés material, por outro lado Lourival contesta a realidade material, orientando-se pela via espiritual. Essa dicotomia representa a forma antagônica desses personagens, que conduz suas trajetórias na direção da bifurcação de seus destinos. Assim, a incompatibilidade revela que a divergência entre Calixto e Lourival é expressão de uma dimensão do romance, no qual as

¹⁶⁰ *Op. Cit.*, p. 117.

contradições do narrador se chocam com uma contraposição. Nesse sentido, é necessário observar as características narrativas da voz hegemônica do romance e a formalização de suas incoerências na totalidade do romance.

No ponto da narrativa do qual foi extraído esse fragmento, as trajetórias de Calixto e Lourival encontram um impasse que sentencia o fim da amizade, encerrando a inteiração entre esses dois personagens, mas não a figuração de Lourival na narrativa. Isso é possível, a princípio, pois a narrativa não é linear, deslocando o tempo e as sequências dos acontecimentos, assim como as mudanças no espaço narrativo, de forma que a matéria narrada se mostra não sequencial. Sem pretensões de produzir um tipo de realismo objetivo, o relato é majoritariamente circunscrito à movimentação e aos pensamentos do narrador, suas memórias, sonhos, devaneios, conjecturas, opiniões etc. Por vezes, o narrador demonstra e explica os caracteres da sua consciência, com domínio da própria história e seus condicionantes; em outros momentos, os pensamentos dos personagens vão se apresentando à medida do fluxo de consciência¹⁶¹.

Embora haja momentos de mudança de foco e tomada de voz por outros personagens, inclusive Lourival, há um tipo de solipsismo que faça as ocorrências ao domínio da voz e das percepções de Calixto. Como se pode observar esse relato restringe a voz narrativa ao *eu*, o que pode ser entendido como expressão da individualidade e do aprofundamento da condição solitária da existência humana no contexto liberal-burguês¹⁶². À maneira das tendências modernas do romance¹⁶³, *Deus foi almoçar* apresenta um narrador-personagem desintegrado da experiência, desenraizado da realidade e marcado pela incomunicabilidade da expressão. No contexto do relato, o narrador-personagem, Calixto,

¹⁶¹ "(O fluxo de consciência) Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de *não-participantes*, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes (...). Introduzem-se ainda acontecimentos como que secundário, de lugares e tempos totalmente diferentes (...) que servem de andaime para os movimentos nas consciências de terceiros". AUERBACH, Erich. "A Meia Marrom". In: *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 477.

¹⁶² "O princípio da individualidade estava cheio de contradições desde o início. Por um lado, a individuação jamais chegou a se realizar de fato. O caráter de autoconservação fixava cada um no estágio do mero ser genérico. (...) Ao mesmo tempo, a sociedade burguesa também desenvolveu, em seu processo, o indivíduo. Contra a vontade de seus senhores, a técnica transformou os homens de crianças em pessoas. Mas cada um desses progressos de individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar, e deles nada sobrou senão a decisão de perseguir os fins privados". ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. "A indústria cultural". In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1969. p. 145.

¹⁶³ "O romance foi a forma literária específica da era burguesa. (...) O realismo era-lhe imanente. (...) No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável". ADORNO, Theodor. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55.

mostra seu desassossego frente a uma realidade orientada pelo lucro e a mercantilização da vida e das relações humanas, formalizando um tipo de “experiência da personalidade humana, de precariedade da situação num mundo caótico”¹⁶⁴. Desse modo, embora a dificuldade de integração do personagem seja generalizada e representada pela fragmentação que dificulta a credibilidade do narrador, o modo pelo qual o conflito entre Calixto e Lourival se manifesta no romance dá a conhecer a substância desses personagens.

O romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por vezes aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais.¹⁶⁵

Visto dessa perspectiva, são as experiências de Calixto, em contato com o mundo, que se formalizam por intermédio do narrador-protagonista, um tipo de onisciência seletiva, algumas vezes múltipla, nos termos de Norman Friedman¹⁶⁶, do qual emerge um “mosaico” do choque de relações entre os indivíduos. Por isso, embora a narrativa se apresente fragmentada, um presente fugidio se mantém como interposto fluido, preservando um sentido de percurso ligado a Calixto, e que se confirma no destino derradeiro do protagonista ao final do romance. Assim, a estrutura narrativa comprometida com a interioridade de Calixto é o meio de acesso ao relato, fazendo com que a análise do conflito com Lourival seja atravessada pelo ângulo pessoal, portanto interessado.

A solidão e a inadequação à realidade caracterizam todos os personagens, inclusive Lourival. Mas é o movimento empreendido a partir da condição insulada do personagem que dá origem à tensão que irá desaguar no rompimento entre os personagens. As experiências tangíveis, tais quais o trabalho e a família, não representam satisfação ou mesmo contentamento para o sujeito. Para Calixto, a existência é encarada de forma reificada e mediada por imagens, não apresentando nenhum esteio para a consciência, diminuta diante da realidade, artificial e obliquamente apresentada (“A estrada, o caminho, as luzes, tudo à sua

¹⁶⁴ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2015. p. 86.

¹⁶⁵ ADORNO, Theodor. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 58.

¹⁶⁶ Cf. FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n.53. 2002, p. 166-182.

volta era algo pintado, uma cidade cenográfica”¹⁶⁷). O percurso de Calixto é conduzido por um mergulho ainda mais profundo na interioridade, configurando a renúncia radical à vida e a auto penitência permanente, em que a realidade está sempre em descompasso com a consciência (“Se a felicidade é um ponto de vista, Calixto estava cego”¹⁶⁸).

A falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quando conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca.¹⁶⁹

Em sua condição de solidão, o tipo de inadequação de Calixto, seguindo a perspectiva de Lukács em relação à solidão do narrador no romance moderno, se dá pela *inferioridade*¹⁷⁰ em relação à realidade, no qual a alma é mais estreita que o exterior. Por isso, o relato entremeado com as imagens da família e da rotina do trabalho é, na verdade, voltado para si, em recusa sistemática à emancipação e em direção ao aprofundamento da interioridade. *Flashes* e cenas soltas compõem a matéria narrada, mas os fragmentos evocam a direção introspectiva a qual se dirige o narrador. Por exemplo, a imagem do *portal*, mencionado em reiterados momentos por Calixto, aparece como uma representação abstrata, uma visão imaginária que se expressa do monólogo interior¹⁷¹ (“No fim do ato de espremer os olhos, sentia que estava próximo de uma palavra, ou talvez uma frase que abrisse o portal”¹⁷²). Assim, no último capítulo, “O portal”, encerra-se a voz do narrador-personagem, associando a imagem do *portal* ao *destino*, fronteira final da narração e do personagem. Assim, a imagem do portal que figura nas elucubrações de Calixto surge como lampejos que anunciam ou adivinham o epílogo do personagem.

Entretanto, as imagens lançadas pela voz de Calixto não alcançam a mesma representação no que toca a outros personagens e, no caso de Lourival, as diferenças se tornam flagrantes do antagonismo estrutural dos personagens. Por exemplo, a imagem do

¹⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁶⁹ LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 116.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 74.

¹⁷¹ “O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira”. ADORNO, Theodor. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 59.

¹⁷² *Op. Cit.*, p.106.

portal também está no título do capítulo que tem foco em Lourival, em que figura o rompimento entre os amigos. No caso do capítulo 47, “O portal de Lourival”, o *portal* anunciado no título não marca o fim da narração, como no último capítulo, nem limita a figuração da trajetória do personagem, que continua no capítulo seguinte, “Não deixando acontecer”. Nesse capítulo, o rompimento com o narrador-personagem de dá na camada diegética, ou seja, na circunscrição da matéria narrada, não impedindo que a narração continue posteriormente, evocando um narrador observador, onisciente e onnipresente, nos termos de Barthes:

Uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história a partir de um ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa nelas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra).¹⁷³

O eixo narrativo permanecer em Lourival, mesmo depois do rompimento com Calixto, figura como suposição imaginativa do narrador-personagem em relação ao destino do amigo, mas também como uma camada narrativa mais independente do narrador-personagem, como ocorre em outros momentos do romance. De qualquer forma, esse ângulo elevado e totalizante, que Barthes designa como o *de Deus*, oferece uma descrição nítida e sequencial que destoa da fragmentação estrutural do romance e da tendência geral do romance moderno, como “epopeia do mundo abandonado por Deus”¹⁷⁴. A perspectiva de Calixto permanece suspensa no capítulo 48, com o foco em Lourival em um contexto solitário que exige um narrador *heterodiegético*, mantendo uma instância narrativa superior que não deixa escapar o momento do desenlace do personagem. Nesse caso, um narrador observador, desvinculado momentaneamente de Calixto, mas mantendo a perspectiva do *eu mutilado* num contexto de *vida danificada*, sustenta o foco em Lourival. O momento narrado trata do rompimento de Lourival com o colecionismo, e que caracteriza esse personagem: acorda e, em um momento de epifania, começa a empacotar os objetos que coleciona durante toda a vida.

Trouxe as caixas para o quarto, juntou a coleção de quadrinhos nelas, nunca mais veria as histórias criadas por Borroughs, nem os traços fortes de Caniff, e não voltaria a ver as curvas de J. Carlos.

¹⁷³ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução: Mario Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes. 2001. p. 137.

¹⁷⁴ LUKÁCS. G. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 89.

Lacrou a caixa com durex e foi para a estante ao lado, onde foi pegando os discos.

Pensou em ligar para Calixto, se despedir de forma decente, mas sabia que o amigo fazia parte daquela vida que ele estava deixando para trás. (P. 215-216)

O relato continua após o momento em que ocorre a ruptura da amizade com Calixto, ou seja, o portal atravessado por Lourival não é representação do fim da relação com o narrador, mas representação de uma guinada na trajetória desse personagem ou, nos termos de Aristóteles, uma *peripécia*¹⁷⁵, que se insinua para além do domínio da narração do protagonista. O portal de Lourival se localiza na camada *diegética*, na matéria ficcional narrada, precisamente no momento de desespero em que, na rua e chorando “Entrou no templo”¹⁷⁶. Essa inflexão deixa ver um tipo de gestão da condição solitária em Lourival diversa da promovida por Calixto. Enquanto o narrador-personagem conduz um aprofundamento cada vez maior da interioridade, enquanto resignação submissa à realidade inefável, Lourival busca abrigo na própria subjetividade, enquanto resistência à solidão.

A elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no exterior.¹⁷⁷

Diferente de Calixto, Lourival busca refúgio numa instância interior (“Cara, é uma coisa espiritual, algo que tenho que buscar”¹⁷⁸), em tentativa de *superioridade* interna em relação à realidade. Esse movimento é empreendido pela ruptura, primeiro no âmbito coletivo, com Calixto, e depois no âmbito individual, consigo mesmo, ao se desfazer de suas coleções. O momento da cisão é contextualizado numa manhã, com “a cama desarrumada”, quando Lourival sente que “algo lhe incomodava muito” e, em crise de identidade, evita até a própria imagem (“jogou água no rosto, mas não se olhou no espelho”¹⁷⁹). Começando a abrir gavetas e a desarrumar o que estava guardado, expressa que “coisas bagunçadas lhe davam náusea, mas

¹⁷⁵ “Peripécia’ é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no Linceu: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto — este morre e aquele fica salvo”. ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Os Pensadores (vol 2). São Paulo: Nova Cultural. 1991. p.258.

¹⁷⁶ *Op. Cit.*, p. 210.

¹⁷⁷ LUKÁCS. G. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34, 2000. P.119.

¹⁷⁸ *Op. Cit.*, p. 213.

¹⁷⁹ *Op. Cit.*, p. 214.

o tempo perdido as arrumando já tinha ido embora”¹⁸⁰. Esse *tempo perdido* se configura como o próprio tempo de vida do personagem, que tem suas memórias de infância, desde quando era um “menino sozinho no quarto”, suscitadas pelos objetos que começa a revolver. Para além do valor funcional ou utilitário, as coleções de quadrinhos, vinis, filmes pornô etc. exacerbam o valor econômico ou cultural reivindicado por Lourival e constitui o próprio sujeito, tomada uma elaboração de Walter Benjamin, que imputa aos livros de sua biblioteca as imagens e memórias da sua própria vida¹⁸¹. A construção do personagem é apresentada na forma dialogada, por função fática, na medida em que testa o canal de comunicação, nos termos de Roman Jakobson¹⁸², consignando o modo dramático, fundamentalmente ligado à atividade de colecionismo, inclusive fomentando a tensão e os antagonismos com Calixto.

Alô?

Oi, quem é?

Sou eu, o Calixto.

Ah! Ainda bem que ligou, eu tinha que te falar uma coisa, ontem fui no sebo, cara, achei cada gibi louco que você nem imagina, vários Tex da primeira edição, e ainda uma raridade, achei uma ShowCase gringa, que tem história do Lanterna Verde.

Tá bom, Lourival, eu entendo sua empolgação, embora você fale do valor, mas nunca vende uma sequer.

É que num é pra vender, eu coleciono, só tô falando do valor porque você é que nem todo mundo, só ouve se falar em valor. (P.74-75)

A ruptura com as coleções marca a transformação de Lourival, cujo momento crucial não escapa de ser narrado por uma voz superior e, alargando o sentido, a voz “de Deus”. A locução narrativa que acompanha a experiência de Lourival é alçada a uma totalidade que se difere da ausência de Deus proclamada no título do romance. Nesse caso, a inflexão narrativa funciona a serviço da matéria narrada, que não se limita à circunscrição de Calixto. Ou seja, um narrador observador é convocado, num tipo de voz abrangente, integral e momentaneamente independente de Calixto, para sustentar a representação do destino do personagem Lourival. Diante da dúvida em relação à realidade (“Ultimamente eu não tenho mais certeza de nada”¹⁸³), a ruptura com as coleções é a cisão definitiva do personagem. Efetivamente, Lourival fundamenta sua relação com o mundo por meio de suas coleções e

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Unpack my Library: A talk about book collection”. In: *Illuminations*. New York: Hannah Arendt. 1968. P.64.

¹⁸² Cf. JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix. 2008.

¹⁸³ *Op. Cit.*, p. 213.

resiste, ao seu modo, por meio delas à massificação e mercantilização da vida, semelhante à síntese de Terry Eagleton a respeito de Walter Benjamin:

Para Benjamin, colecionar objetos, longe de ser uma maneira de ordená-los em uma sequência harmoniosa, é uma aceitação do caos do passado, da singularidade dos objetos colecionados, que ele se recusa a reduzir a categorias. Colecionar é uma maneira de destruir a autoridade opressora do passado, resgatando fragmentos deles.¹⁸⁴

Tanto do ponto de vista mais submisso na relação com o consumo da cultura de massa até a experiência mais ativa de tentar atuar no sistema de circulação desses bens, o romance evidencia constantemente uma percepção de realidade em que a *fetichização* da mercadoria e suas repercussões reificadas estão em nível totalizante. Contudo, diferente da passividade melancólica apresentada por Calixto, Lourival expressa ativamente a tentativa de manejar os produtos culturais produzidos em massa, apostando nas contradições mercadológicas. Lourival investe em objetos que julga serem raros, imprimindo particularidade e lógica de exceção (“eles são conhecidos no mundo todo, você que só consome produto de massa, que não enxerga as particularidades de outras coisas”¹⁸⁵).

O que aparentemente é um *hobby* se mostra como atividade de resistência que mantém um sentido de consciência contra a alienação e de oposição ao consumo automático. Dessa forma, ao observar a cena que conduz à interrupção da amizade, o descompasso entre Calixto e Lourival parte da discordância na relação com os objetos culturais. No contexto do relato, Lourival mostra pra Calixto um *frame*, nos termos do personagem, que julga raro, mas é menosprezado por Calixto: “Você sempre diz isso, Lourival, sempre usa a mesma ideia, fala a mesma coisa, tal cena, tal frame raro, cara, ninguém liga pra isso, cara!”¹⁸⁶.

Do ponto de vista de Calixto, que na referida passagem o faz desprezar o acervo do amigo, o critério de valor reside na orientação do consumo coletivo, massificado. Nas suas palavras, já que “ninguém liga pra isso”, então não há valor. Assim, Calixto não vê possibilidade de valor de uso nos objetos, apenas o valor de troca, ressoando o imperativo econômico hegemônico¹⁸⁷. Ou seja, o valor reconhecido por Calixto está ligado ao lucro, à

¹⁸⁴ EAGLEON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 114-115.

¹⁸⁵ *Op. Cit.*, p. 212.

¹⁸⁶ *Op. Cit.*, p. 211.

¹⁸⁷ Para Marx, todo produto criado pelo trabalho humano tem valor de uso e valor de troca. O valor de uso depende da utilidade do produto. Todo produto com um valor de uso também tem um valor de troca. Esse valor, por sua vez, é definido pela quantidade de um produto que é possível conseguir em troca de uma certa quantidade de outro produto. O valor de troca dá-se como determinação puramente acidental a variar no tempo e no espaço. Cf. MARX, Karl. “A mercadoria”. In: *O Capital*. Livro I. São Paulo: Boitempo. 2013.

compra e venda, excluindo a possibilidade de valoração alternativa, que é a aposta de Lourival. Entretanto, é o sentido de organização empreendido por Lourival que incomoda Calixto e que o faz categorizar o amigo.

Caras que levam tudo a sério, assim como você mesmo, Lourival, mania de organizar tudo, de catalogar, eu conheço dezenas de pessoas que só querem bater uma punheta com um filme, não viver estudando ele, essa coisa é igual os gays, em vez do cara ir lá e gozar, o cara monta movimento, faz palestra, faz passeata, vive organizando isso e aquilo, então o prazer do cara vira uma porra dum serviço, sindicato, organização não governamental, quando na verdade o cara só queria sair com outro cara, viver com outro cara, que se foda, cara, tem que parar de levar tudo a sério.

Ah! Vai tomar no cu, Calixto, cê tá chato pra caramba.

Tô chato, vou até tomar no cu, mas não vou me organizar pra isso, vou lá na esquina e tomo no cu, pronto, sem programar, sem estudar, sem catalogar, sem protestar, sem nada, porra, todo mundo tem direito de fazer o que quiser, agora a gente chegou num estágio que se o cara vai morar na rua, vai ficar em situação de rua, se mora muito tempo e vende algo é *hippie*, se num gosta de regras é anarquista, se fuma maconha curte *reggae*, deixa o cabelo crescer, faz artesanato, porra, em qualquer lugar do mundo tem um cara que quer ser diferente, ele acaba sendo igual ao outro, isso é uma merda, olha aí seu café chegou. (P.212)

Nesse fragmento, imediatamente antes de Lourival contar para Calixto que vai entrar para a igreja, o sentido de organização, na perspectiva do narrador, expande-se do âmbito individual para o coletivo, desqualificando todo tipo de coletividade. Enquanto no início da contestação o critério para a crítica estava ligado ao valor do acervo, em seguida a própria atividade de organização se torna o centro da crítica. Na perspectiva de Calixto, Lourival “tem que parar de levar tudo a sério”, comparando o colecionismo do amigo à organização dos movimentos sociais, sindicatos etc. Opondo organização coletiva e liberdade, o uso de um aforismo como argumento, “todo mundo tem direito de fazer o que quiser”, sustenta uma indignação falaciosa contra quaisquer organizações políticas.

O discurso de Calixto apresenta oposição a categorizações estereotipadas, como se fossem, mais do que fruto de associações coletivas, rótulos imputados às individualidades como resultado dessas associações – mesmo quando o sujeito não é participante destas. O ponto de vista crítico sobre o ímpeto alternativo e insistente do amigo se revela como gatilho para expressar o desencantamento generalizado com qualquer tentativa de intervenção na realidade, uma vez que as críticas são indiscriminadas. Nota-se que o alargamento de sentido alcança as instâncias de qualquer ação, apontando a única sustentação, baseada em si mesmo, no vazio (“vou lá na esquina e tomo no cu, pronto, sem programar, sem estudar, sem catalogar, sem protestar, sem nada”). O raciocínio demonstra, implícita ou explicitamente, “a antiga noção da classe média do político e do social como irreais, como um espaço no qual as

obsessões privadas e subjetivas podem ser doentamente projetadas”¹⁸⁸. Carecendo de aprofundamento ou fundamentação para seus argumentos, Calixto recorre ao clichê generalista (“qualquer lugar do mundo tem um cara que quer ser diferente, ele acaba sendo igual ao outro”) para depreciar qualquer sentido de exceção ou diferenciação de Lourival e, seguindo sua expansão do individual para o coletivo, anula qualquer possibilidade de se fazer alguma diferença na realidade. Ou seja, para Calixto o colecionismo de Lourival corresponde a uma atividade sem valor, em vista da ausência de valor mercadológico, e significa atividade análoga às organizações coletivas, que também carecem de valor por revogar o âmbito individual. Nesse sentido, o discurso de crítica a Lourival, avançando para o campo político, sustenta um falso entendimento de que a tendência geral é de homogeneização das diferenças, como se qualquer tentativa de atuação e diferenciação, individual ou coletiva, estivessem fadadas à cilada.

A alienação do cidadão médio se reflete na opinião depreciativa que tem da política e dos políticos e se reflete na pobreza de ideias com que se alimenta a sua opinião. Está convencido de que “o negócio é todo uma sujeira”, entendendo que “não se pode fazer nada, no caso”, sendo necessário, portanto, aceitar a “situação”. O lema que manda “se encolher e ficar quieto” vai-se tornando norma de comportamento social em toda parte.¹⁸⁹

Nesse sentido, o antagonismo entre Calixto e Lourival se dá pela oposição entre passividade e atividade, na qual as coleções de Lourival figuram como ação na tentativa de ingerência na realidade. Contudo, a atuação não impede o desabrigo do sujeito, tampouco se mostra capaz de sustentar uma existência satisfatória. Ao empacotar as coleções, as caixas fechadas representam a possibilidade de um recomeço, na situação em que “sua vida espera agora ser aberta”¹⁹⁰. Nesse caso, a transformação buscada por Lourival opera pela decomposição na expectativa de criar condições de uma nova composição. Ou seja, desvencilhar-se das coleções, que formalizam o sujeito no campo da ação, da resistência e da contra hegemonia, significa a conversão que se dá em direção à aceitação, adequação e cessão ao fluxo hegemônico. A integração desejada por Lourival, motivada pela necessidade de acolhimento, é possibilitada pelo abandono da atividade alternativa, ou seja, da atuação marginal na gestão dos bens culturais. Por isso, o percurso de Lourival expressa uma migração do investimento no âmbito marginal, no empreendimento alternativo ao consumo

¹⁸⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 337.

¹⁸⁹ FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC. 9ª ed. 2014. p. 99.

¹⁹⁰ *Op. Cit.*, p. 216.

automatizado da circulação mundial de mercadorias, para a integração no âmbito hegemônico, de centralidade, representado pela igreja¹⁹¹.

A contribuição mais específica da Igreja (e geralmente, da religião) para a manutenção da ordem simbólica reside menos na transmutação para uma ordem mística do que em uma transmutação para a ordem lógica a que ela sujeita a ordem política exclusivamente através da unificação das diferentes ordens. Assim, o efeito de absolutização do relativo e de legitimação do arbítrio é produzido não somente pela instauração de uma correspondência entre a hierarquia cosmológica e a hierarquia social ou eclesiástica, mas também e, sobretudo, pela imposição de um modo de pensamento hierárquico que, por reconhecer a existência de pontos privilegiados tanto no espaço cósmico como no espaço político, “naturaliza” (Aristóteles costumava referir-se a “lugares naturais”) as relações de ordem.¹⁹²

Embora Lourival apregoe que o sentido de sua transformação é interior, no âmbito da consciência, o atravessamento de seu *portal*, como limiar de seu destino e materializado na porta da igreja, permanece na diegese, na realidade narrada por uma voz observadora. Essa característica se diferencia do relato do destino de Calixto no último capítulo, “O portal”, que mantém a narrativa na instância onírica e imaginativa. No caso de Lourival, a descrição do encontro com o portal expressa nitidamente a tensão entre desabrigo e acolhimento, numa narrativa que expressa causa e consequência do rumo tomado (“estava transtornado, não podia acreditar que tinha chegado naquela situação. Entrou no templo”¹⁹³). Dessa forma, a adequação buscada por Lourival está no âmbito coletivo e social, rumando para a compatibilidade e adesão aos valores hegemônicos. Assim, as relações entre centralidade e marginalidade se expressam tensionadas na passagem de um âmbito a outro, diferente da fronteira marcante que separa os personagens que figuram, por exemplo, na obra de João Antônio:

São os “otários” (integrados) e os “malandros” (marginais) confrontando-se de maneira sistemática e agressiva. Do ponto de vista do sistema que, por sua organização e garantia de permanência, parece proteger e marginalizá-los, eles são, respectivamente, trabalhadores e vagabundos, ordeiros e desordeiros, protegidos e desprotegidos, incluídos e excluídos dos sistemas de produção e distribuição, responsáveis e irresponsáveis, direitos e esquerdos. (...) Os “otários” são, portanto, os que visam à obtenção de certos adjetivos previamente fixados e definidos:

¹⁹¹ “O sofrimento religioso é ao mesmo tempo a expressão do sofrimento verdadeiro e um protesto contra o sofrimento real. A religião é o suspiro da criatura aflita, o coração de um mundo sem coração, é o espírito da situação sem espírito”. MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel: Introdução*. In: *Revista Temas de Ciências Humanas*. Vol. II. São Paulo: Grijalbo, 1978. p. 22.

¹⁹² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 71.

¹⁹³ *Op. Cit.*, p. 210.

família, casa, dinheiro, felicidade. A modalidade que orienta seu fazer é a do ter, do possuir, do acúmulo como instrumento e condição para “atingir a felicidade”.¹⁹⁴

Tomado como contraponto e exemplo, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*¹⁹⁵, a marginalidade dos personagens é delineada de forma patente, desde o ambiente do salão de sinuca até a configuração dos personagens “malandros”, que ganham a vida tirando proveito dos “otários”. Em João Antônio, os limites entre marginais e integrados se dá de forma mais nítida, por meio de um “ultra-realismo” que acentua as formas do *ambiente da malandragem*¹⁹⁶, propiciando o confronto e uma economia interna das relações entre os personagens e seus domínios. De forma diversa, em *Deus foi almoçar* a marginalidade de Lourival não se dá como meio de vida, mas enquanto atividade paralela ao trabalho formal, que é como *chapeiro* numa lanchonete *fast-food*. Nesse sentido, a conciliação, no romance, entre atuação marginal e adequação normativa não se sustenta, conduzindo o personagem à metamorfose derradeira. Assim, no caso do personagem Lourival em *Deus foi almoçar*, a tensão entre marginalidade e centralidade não se dá em plena fronteira, como em João Antônio, mas mediante conversão, com a passagem de um âmbito a outro e, de qualquer forma, na inadequação permanente.

Por outro lado, ainda, em *Deus foi almoçar* a transição de Lourival entre marginalidade e centralidade não se dá enquanto jogo entre ordem e desordem, organizando a sociedade ficcionalizada como um todo, como Antônio Cândido analisa em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida¹⁹⁷. Em *Memórias*, a suspensão do juízo moral possibilita a oscilação de um âmbito a outro, permitindo que os personagens atuem ao sabor das circunstâncias. A passagem definitiva do personagem principal, Leonardo Filho, para a seara da adequação à ordem se dá apenas ao final da narrativa, “depois de provido da experiência das outras”¹⁹⁸.

¹⁹⁴ DURIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a ciranda da malandragem”. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. Organização: Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 215-216.

¹⁹⁵ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço & Malhação do Judas Carioca*. São Paulo: Clube do livro, 1987.

¹⁹⁶ “Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento pra mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição”. CANDIDO, A. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 210-211.

¹⁹⁷ CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2015. p. 17-47.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

No caso de Lourival, a experimentação não é uma possibilidade, fazendo com que a transição seja um tiro no escuro, como o se jogar de um precipício a outro. Essa concepção de designação definitiva encontra correspondência com a própria “noção protestante de uma espécie de ‘tudo ou nada’ na prática da vida devocional”¹⁹⁹. Por isso, a integração de Lourival à religião evangélica se mostra totalizante, acompanhando o tipo de visão universalizante do campo religioso que empreende “a desapropriação objetiva daqueles que dele são excluídos e que se transformam por esta razão em leigos (ou profanos, no duplo sentido do termo) destituídos do capital religioso (enquanto trabalho simbólico acumulado)”²⁰⁰.

Em comum, o personagem Lourival de *Deus foi almoçar* e Leonardo Filho de *Memórias* têm a adequação como representação da tentativa de contentamento por adesão aos valores hegemônicos, incompatíveis com atuações alternativas, das quais o sujeito é impelido a abrir mão. A transformação de Lourival, de uma ancoragem marginal por meio da organização colecionista e o estudo de teorias alternativas, em direção à centralidade com a adesão à igreja, se dá por meio da desestruturação. Ou seja, a recomposição do personagem em direção à normatização é possibilitada pela *decomposição* do próprio sujeito, por meio do desprendimento dos signos de resistência à ordem, que conferiam, eles mesmos, constituição ao sujeito. Nessa perspectiva, Lourival não recebe o acolhimento na igreja, mas transmuta a si mesmo, moldando-se de acordo com preceitos estabelecidos e adequando-se para integrar a igreja. Não deixando escapar que colecionismo não compartilha da seara religiosa, fica evidente que a transformação não se dá, como se observa a priori, no campo espiritual, mas num tipo de integração social baseada na restrição e na dedicação total.

A religião contribui para a imposição (dissimulada) dos princípios de estruturação da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que impõe um sistema de práticas e de representações cuja estrutura objetivamente fundada em um princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos.²⁰¹

A religião é apresentada no romance de forma mercadológica, principalmente porque é atravessada pela perspectiva de Calixto, constantemente cético e pragmático em relação à religiosidade (“É preciso ter dinheiro para ter as coisas, e dinheiro também para ser salvo”²⁰²). Mas, na perspectiva de Lourival, a religião substitui o colecionismo na resistência à

¹⁹⁹ SMIDERLE, Carlos Gustavo Sarmet Moreira. Entre Babel e Pentecostes: cosmologia evangélica no Brasil contemporâneo. *Religião & Sociedade*, v. 31, n. 2, p. 78-104, 2011.

²⁰⁰ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2009. p. 39.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 33-34.

²⁰² *Op. Cit.*, p. 154.

fragmentação da sociabilidade moderna, encontrando eco numa arena de disputa ontológica entre religião e modernidade. Ou seja, o imperativo moderno de fragmentação e individualidade, sintomas do ideário iluminista desdobrado e intensificado na atualidade, encontra tensão com a essência contingente e universal imanente à religião. O sentido totalizante da religião toma dimensão, no contexto das igrejas neopentecostais, de “batalha espiritual”²⁰³, exigindo “certo padrão de posicionamento frente a toda a realidade”²⁰⁴, da qual faz parte também a entrega da identidade para a categoria de “evangélico” ou de “crente”.

Esse processo figurado em *Lourival* é representativo da atuação das igrejas evangélicas no Brasil e do conseqüente crescimento dos adeptos da religiosidade neopentecostal²⁰⁵. Nesse sentido, o desenvolvimento do personagem carrega correspondência com o processo histórico, empenhando um tipo de procedimento de *redução estrutural* da dinâmica social brasileira no romance²⁰⁶. *Lourival* participa, para além da figuração de sua trajetória, do panorama construído no romance, no qual a evangelização das igrejas neopentecostais tem relevo na matéria ficcional, assim como na conjuntura brasileira.²⁰⁷

Demorou então, vou levar, agora o compacto do Tim você me arruma?
Tem um cara que vai trazer um lote aí, ele virou crente, ia queimar tudo, aí entrei na mente dele pra vender.
Que doidera!
Pois é, *Lourival*, o pastor fez um bom trabalho, pois além de mudar a mente do cara, ainda convenceu ele de que era melhor ele usar o dinheiro que faria com os discos para o bem.
E ele engoliu?
Direitinho, vou pegar o lote essa semana, e tem muito compacto, se tiver algum do Tim separo pra você. (P.38)

Nesse fragmento, do capítulo 6, “Sebo”, anuncia-se para *Lourival* a fatalidade de um sujeito quando assume a identidade de “crente” e a conseqüente incompatibilidade com as coleções. Esse conflito poderia se caracterizar como oposição, fruto do dogma religioso, em relação ao apego do sujeito às coisas materiais, se não fosse um contrassenso em se tratando

²⁰³ Cf. MARIZ, Cecília. "A Teologia da Guerra Espiritual: uma revisão da bibliografia". PPCIS/UERJ - VII Jornadas. 1997.

²⁰⁴ SMIDERLE, Carlos Gustavo Sarmet Moreira. Entre Babel e Pentecostes: cosmologia evangélica no Brasil contemporâneo. *Religião & Sociedade*, v. 31, n. 2, p. 78-104, 2011.

²⁰⁵ Cf. ALVES, José Eustáquio Diniz; BARROS, Luiz Felipe Walter; CAVENAGHI, Suzana. A dinâmica das filiações religiosas no Brasil entre 2000 e 2010: diversificação e processo de mudança de hegemonia. *Revista de Estudos da Religião*, v. 12, n. 2, p. 145-174, 2012.

²⁰⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2015. p. 17-47.

²⁰⁷ Cf. SOUZA, Jessé. "A Ética Protestante e a Ideologia do Atraso Brasileiro". In: *O malandro e o protestante*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1999.

de uma religião protestante, no que diz respeito à convergência com a conduta econômica da acumulação²⁰⁸. No fragmento, a ação relatada e não efetuada, na qual o sujeito “ia queimar tudo”, evidencia a norma requerida pela igreja de aniquilação definitiva da personalidade. Nesse caso, até a forma da destruição é negociada: pastor e o comerciante do sebo entram “na mente dele pra vender”, explicitando uma manipulação na qual se beneficiam a igreja, com a aquisição de mais um fiel e a doação do dinheiro, e o sebo, com o ganho do material. O “bom trabalho” do pastor deixa explícito que não apenas o abandono da identidade é requerido, como a necessidade do oferecimento financeiro compulsório, que é marca de grande parte das igrejas neopentecostais na atualidade²⁰⁹.

Assim, o acolhimento e pertencimento buscados por Lourival na igreja protestante expressam a tentativa de transformação de si, da instância interior, em direção à compatibilidade com a realidade exterior. Por outro lado, no caso de Calixto, o recolhimento em si mesmo aprofunda o fosso entre indivíduo e realidade exterior. Nos dois casos, os indivíduos são movidos pela melancolia e pela solidão num contexto ficcional permeado pelo consumo e por relações sociais espetaculares mediadas por imagens²¹⁰. Nesse contexto, a posição do indivíduo na estrutura social dividida em classes condiciona as relações de existência, numa conjuntura de fronteira tênue entre humano e objeto.

Se sentia bem, estava de barriga pra cima, via o teto. (...)

Abaixou a vista e chegou à janela, o frio aumentava em entrar, a casa não tinha acabamento, a madeira que servia de tranca da janela tremia levemente (...). Pedacos de chinelos cortados de forma circular tentavam fechar os buracos, assim evitava os pingos.

Imaginava um teto de concreto, talvez até com acabamento, massa fina, massa corrida, “tinta é Suvini!” (...)

Não! Ele não aceitava que era um morro, nunca se lembrou de ter uma pequena tábua que era o acento de uma cadeira e agora era o brinquedo preferido, ele segurava firme e ia deslizando pelo morro. Mas não havia vestígios disso, só a lembrança de quando acendia a única luz e começava a revirar as revistas em quadrinhos em busca de uma que ainda não tinha devorado.

Continuava a olhar pela janela, imaginava os galhos das árvores que bateriam suavemente no vidro, se existissem vidros, mas nada acontecia, olhava para as paredes que não tinham massa fina, mas também não eram de madeira, olhava para o forro da casa e sabia que não estava mais entendendo nada sobre a realidade. (...)

O barraco rodeado de coisas, tantos livros, revistas em quadrinhos, discos, um amigo uma vez lhe disse que ele gastava com muita coisa e não arrumava a casa,

²⁰⁸ Cf. WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

²⁰⁹ PRANDI, R. *Religião paga, conversão e serviço*. Novos Estudos. São Paulo, 45, 1996. p. 65-77.

²¹⁰ “O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. (...) O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (...) É uma visão de mundo que se objetivou”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

ele não soube responder, Lourival só achava que estava tudo indo bem, que era preciso terminar de completar as coleções. (P.76-77)

Esses fragmentos são extraídos do capítulo 16, “O que fiz para ser um feliz”, com foco em Lourival, funcionando no romance como um panorama do personagem. O discurso indireto livre e os verbos no pretérito imperfeito constroem um relato que sugere ser sacado da memória, partindo da captura de um instante para descortinar a visão alargada da ficcionalização de sua vivência. A partir de um momento de contemplação do personagem, no qual Lourival “se sentia bem” e “via o teto”, se entrevê o ambiente e, dialeticamente, os pensamentos e sentimentos de Lourival que permeiam sua posição. A casa humilde é revelada ao passo que a imaginação cria uma realidade outra para a qual o personagem se dirige a cada signo que vai deslocando (“a janela seria de vidro, igual às dos filmes americanos, tudo branco, tudo sempre branco, sumiria no mofado das velhas telhas, a madeirite da janela”²¹¹). O rechaço pela realidade objetiva chega a construir narrativas alternativas para a própria vida, impulsionadas tanto pelo fetiche das mercadorias e estilos de vida mercadológicos quanto pelo sofrimento concreto (“Não! Seu pai não seria um bêbado que batia em toda sua família. Sua mãe voltava com flores na cesta”²¹²). Nesse contexto, os quadrinhos e as coleções se mostram o esteio de Lourival, como instrumento para a canalização de suas frustrações. Assim, as coleções para Lourival, além de serem uma atividade alternativa e pretensamente de resistência, são meios de escape da realidade.

Nesse sentido, a ruptura de Lourival com as coleções para entrar para a igreja representa uma mudança de caminho para seguir o mesmo trajeto, no qual o objetivo é uma espécie de fuga do real. Entretanto, no caso de Lourival, esse tipo de evasão com vetor orientado para o interior de si mesmo figura como tentativa do sujeito de lidar com o sofrimento de uma existência empobrecida.

Gritava o nome do lanche, números, pedidos atendidos, pães abertos, hambúrgueres na chapa, ácido na chapa, gordura na chapa, carne bovina na chapa, ponta dos dedos na chapa, suor na chapa, fogo embaixo da chapa.

Salada de atum com fritas, confirmado e muito obrigado. (...)

Terminou. Mais um dia foi embora, seus horários computados, o lucro do estabelecimento garantido, o fornecedor dos produtos atendido, o cliente cheio, o chapeiro cheirando à gordura, o médico esperando, o ônibus lotado, o celular tocando, sua mão nervosa, motorista, hemorroida, cheiro de diesel queimado, seu pai tinha ido embora, seu emprego estava ali naquele segundo prolongado por anos. (P. 101)

²¹¹ *Op. Cit.*, p. 76.

²¹² *Op. Cit.*, p. 77.

A mecanização e a penúria que caracterizam a rotina de trabalho de Lourival, nesse fragmento, acompanham o personagem para além dessa circunscrição e qualificam a sua vida. Por meio de verbos e formas nominais e a anáfora com a palavra “chapa”, que amplifica sua posição no ambiente de trabalho, a prática da atividade dá forma ao relato. Além dos ingredientes a serem preparados na chapa, a “ponta dos dedos” e o “suor” também se misturam nessa superfície, figurando o ambiente degradado por uma reificação do sujeito magnetizado pela imagem da chapa. Intensificando a incorporação do ambiente ao sujeito, “o chapeiro cheirando à gordura” sustenta um “vínculo determinante entre meio e personagem”²¹³, semelhante a um procedimento orientado pelo determinismo naturalista. Os “horários computados” demonstram, para além da venda da força de trabalho, a automação da compra desse trabalho, elevando o grau da desumanização e encaixando o sujeito como uma peça na engrenagem da obtenção do lucro. Além disso, a rotina pauperizada transborda para as outras instâncias da vida do personagem, misturando as experiências e transformando tudo em ruína. Depois do término de um dia de trabalho, uma narração observadora se mistura às memórias do personagem, alargando o tempo momentâneo para incorporar a trajetória do sujeito. Ou seja, o trabalho precarizado se mostra organizador do tempo da vida do sujeito, de modo que “seu emprego estava ali naquele segundo prolongado por anos”.

Dessa forma, o percurso de Lourival é marcado no romance pela pobreza, desestruturação familiar e emprego precarizado, fomentando o processo que deságua no rompimento com Calixto, a separação das coleções e a conversão à religiosidade. Diferente de Calixto, que opera durante toda a narrativa pela melancolia, a trajetória de Lourival se dá em processo, embora fragmentado, que prepara as condições de sua transformação. Apesar das condições precárias de existência, Lourival se mostra, ao longo da narrativa, motivado pelo colecionismo e por suas pesquisas, entretanto um momento de inflexão premedita o desenlace:

Sua aparência era certamente triste, algo havia acontecido, mas pelos seus lábios apertados um no outro daria pra ver que o silêncio era a única resposta que eu teria se fizesse alguma pergunta. (...)

Um silêncio doído fazia Lourival e eu estarmos tão distantes, ele não contaria, eu estava curioso com sua visita, ele era tão comunicativo, o último papo foi sobre o diário de Crowley na visão de James Wasseman, Lourival estava tentando havia vários meses juntar os ensinamentos da flor da vida, com os níveis de consciência que muitos ainda nem sabiam que existia, mas agora estava somente parado, olhando logo abaixo da TV.

²¹³ CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015. p. 65.

Podia ser uma questão bem pessoal, daquelas que a gente tem até vergonha de falar, e quando mais precisa contar para alguém, parece que essa pessoa, que certamente lhe ouviria e entenderia tudo nos mínimos detalhes, parece que essa pessoa ainda iria nascer. (...)

Eu entendi, a solidão às vezes é visível, eu sabia bem disso, e talvez meu amigo, que colecionava coleções, estivesse somente sentido o peso da solidão. (P.197-198)

Nesse fragmento, o narrador recorre à memória, apresentando elementos que reforçam o caráter comunicativo do amigo para evidenciar a mudança de Lourival, visivelmente triste e calado, mas não se mostra capaz de atuar diante da alteração, permanecendo ambos em silêncio. Calixto reconhece o abatimento de Lourival, identificando e se reconhecendo nessa solidão, mas se mostra incapaz ou indisponível para a escuta, ratificando essa condição comum entre os dois. Por esse viés, a disposição emocional de Lourival emparelha com a do narrador-personagem, ou seja, a melancolia e a desesperança que atingem Lourival se compatibilizam com a tônica da narrativa de Calixto: “enquanto caminha lhe vem a vontade de ser outra pessoa, sabe que o tempo é uma farsa e que serve somente para ser desperdiçado. Está condenado e disso ele tem plena certeza, está cumprindo pena de vida”²¹⁴.

Calixto e Lourival têm em comum uma solidão própria, sobre a qual nem a amizade nem outra coisa pode atuar, prevalecendo entre eles, e em todo romance, o abatimento de qualquer experiência. Esses personagens se mobilizam pela inadequação e, nesse momento do romance, equiparam-se no mal-estar, expressando esse sintoma social moderno como panorama generalizado do romance. Entretanto, diferente de Lourival, a angústia de Calixto é perene, reagindo com fatalismo à sociedade contemporânea organizada pelo consumo que constantemente aponta como fronteira (“Prisão ou shopping center? (...) Quanto tempo tinha sido prisioneiro já não sabia mais, pagar apartamento, condomínio, IPVA, seguro, mensalidade da escola, ração do cachorro”²¹⁵). Calixto maneja seu discurso guiado por um tipo de depressão característica da modernidade, semelhante a uma incapacidade “de corresponder aos desígnios do Outro nas sociedades regidas pelo imperativo da felicidade, da predisposição permanente a divertir-se e a gozar”²¹⁶.

Afirmar que a depressão é um sintoma social contemporâneo equivale a afirmar que representa, no início do século XXI, o que a histeria representou para as sociedades europeias no final do século XIX: uma forma de mal-estar que, ao se

²¹⁴ *Op. Cit.*, p. 165.

²¹⁵ *Op. Cit.*, p. 18.

²¹⁶ KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015. p. 194.

expandir contra a corrente das crenças, valores e práticas corriqueiras, interroga as condições do laço social.²¹⁷

Nesse sentido, a incompreensão de Calixto em relação a Lourival transcende o egoísmo ou a insensibilidade com o amigo, figurando também como sintoma moderno. Entretanto, ignorar o amigo melancólico é uma das tantas nulidades expressas por Calixto, pois constantemente conforma o universo narrado à sua perspectiva, deixando escapar no relato que nem sempre as concepções que expressa são derivadas de algum senso de realidade. Assim, a solidão de Calixto é uma condição, mas também uma versão de seu ângulo narrativo, figurado no manejo entre consciência e realidade narrada.

Retomando o início da narrativa, o relato figura hegemonicamente na instância do pensamento, com orações fragmentadas e pronomes indefinidos como divagações que misturam elementos vinculados às memórias, à rotina pessoal etc. (“É dia, alguém leva outra pessoa para juntos não chegarem”²¹⁸). A representação do início de um dia comum é marcada pelo processo de ida ao trabalho, mobilizando e contextualizando a reflexão sobre o cotidiano, as férias, a busca por um sentido no emprego (“achar alguma importância para que fizesse sentido ir lá todos os dias, na maioria das vezes não encontrava nenhum, motivo, mas mesmo assim ele ia”²¹⁹). O domínio do âmbito interior é interrompido pela intervenção de um diálogo no ambiente de trabalho. O encontro com uma secretária da empresa (sem nome, o que realça o contexto de impessoalidade) representa um infortúnio para o narrador-personagem, tanto como contrariedade perante o contato tacitamente não desejado, quanto como quebra de expectativa sobre o ambiente corporativo com a abordagem quase invasiva de assuntos que, a princípio, parecem exógenos ao âmbito de trabalho.

Esperou muito? Acabei me atrasando um pouco.

Não, senhor, acabei de chegar, por falar em atraso, já lhe falaram, Senhor Calixto, que o Feng Shui ajuda na vida das pessoas?

Hã?

Que, por exemplo, ioga dá mais vivacidade?

Não.

O senhor é muito reservado, não que isso seja um defeito, mas, por exemplo, no seu caso, até uma religião como a Assembleia de Deus seria bom, tira a dor, a solidão e até a amargura da pessoa.

Calixto olhou para ela, um olhar gelado, não entendia o que estava acontecendo, quem ela pensava que era, não sabia nada dele, nunca tinham trocado nem sequer três palavras durante esses anos todos, aquela era a conversa mais longa que já tinha tido com alguém em toda a empresa, continuou olhando e disse um obrigado forçado. (P.8-9)

²¹⁷ *Ibid.*, p.217.

²¹⁸ *Op. Cit.*, p. 7.

²¹⁹ *Op. Cit.*, p. 8.

A intervenção, que soa como inteiração descabida, desvela as características do personagem: antissocial, mal-humorado e solitário. Sendo assim, a interpelação da secretária dando conselhos, ao causar o estranhamento, situa a narrativa na esteira de um perfil narrativo característico do romance moderno.

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.²²⁰

Além disso, o estranhamento com a relação interpessoal na esfera do trabalho deixa ver as particularidades do ofício do personagem, isolado em um arquivo sob uma dinâmica burocratizada. Essa primeira tensão do romance, com a conversa incômoda com a secretária, exprime a intensidade de influência da dinâmica do trabalho na constituição do sujeito da narração, instituindo um alicerce fundamental do personagem. Ademais, a partir do ângulo da colega de trabalho, é possível identificar que o diálogo é motivado pelo aspecto “muito reservado” de Calixto, o que indica uma particularidade dissonante do senso de realidade. Do ponto de vista da construção do personagem, a narrativa começa *in medias res*, ou seja, demonstrando uma condição pré-existente reconhecida. Entretanto, a voz que interpela Calixto não exprime uma intervenção de um ponto de vista individual ou aleatório, mas suscita também uma ideologia constitutiva do mundo do trabalho como um todo. A característica de “reservado” imputada à Calixto entra em conflito com a postura proativa e competitiva apostolada pelas ideologias sociais hegemônicas e de mercado. Nesse sentido, o encontro com a secretária parece figurar como choque entre o personagem e as tendências e juízos contemporâneos. O conselho dado a Calixto segue uma prerrogativa de “espiritualização” difundida como orientação coletiva²²¹, não necessariamente ligada à religião, mas de adequação anímica do sujeito.

Presenciamos o crescimento do pluralismo religioso no Brasil, inclusive de pessoas *sem religião*, mas que não deixam de expressar um ateísmo religioso, pois

²²⁰ BENJAMIN, Walter. “A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin”. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55.

²²¹ “Aqueles que não são capazes de conceber o fim de Wall Street são perfeitamente capazes de acreditar na cabala. Não surpreende, assim, que a cientologia, o surfismo *prêt-à-porter*, o ocultismo para viagem e a meditação transcendental de camelô sirvam de distrações na moda para os super-ricos, ou que Hollywood volte seu olhar para o hinduísmo. Os calejados que não acreditam em nada revelam-se exatamente aqueles fantasistas capazes de acreditar em tudo”. EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record. 2016. p. 175.

surtem outros modos de espiritualidades espúrias tais como as teologias da autoestima e do empreendedorismo e o culto das marcas, ou filosofias de autoajuda, espiritualismos da Nova Era, gnoses, crenças carismáticas, esotéricas e antroposóficas etc.²²²

Nesse sentido, a fala da secretária se mostra descredibilizada e invasiva na perspectiva de Calixto, mas encontra concordância com opiniões correntes, cuja anuência coletiva categoriza as tendências da moda como verdades compartilhadas. Em constante tensão, o personagem é apresentado em descompasso com esses discursos cotidianos e as relações sociais que vivencia.

Outro exemplo é a visita inesperada da irmã no capítulo 17, cujo título é “Invasão”. A irmã, universitária e de personalidade efusiva, além de ter seu afeto rejeitado por Calixto, é contrariada em sua investida de estabelecer vínculos, sobre os quais Calixto sentencia a impossibilidade ao fim do capítulo: “prefiro fotos”²²³. Assim, fica evidente a adesão do narrador à sociabilidade reduzida a imagens. Adiante, no capítulo 26, “Caligrafia”, há numa nova tentativa de aproximação da irmã, em que a indiferença de Calixto, disfarçada de impaciência, migra para um discurso de desabafo, com aparência de sinceridade, mas transparecendo uma presunção incontente (“eu podia mentir que gosto quando você vai lá, já menti muito, é mais difícil dizer a verdade, mentir é mais fácil”²²⁴), e por fim se expressa por meio da agressividade (“vou acabar assassinando alguém com a verdade”²²⁵).

Assim, fica evidente que o desconforto do personagem no primeiro capítulo, em diálogo com a secretária, não diz respeito somente ao incômodo com uma intervenção de uma desconhecida, mas de um rechaço perene pelas falas e relações cotidianas, quaisquer que sejam. A reação posterior ao encontro com a secretária é o gatilho para misturar a instância do pensamento do personagem com a prática laboral, infiltrando a reflexão em meio às tarefas e a consequente automatização na consciência.

Sentou junto à máquina de escrever, a mesa toda cheia de papéis, notas fiscais que deveriam ser preenchidas, ele pensa naquela estranha conversa, religião, de repente ele poderia ir a um culto ou reza, pra ver se melhorava mesmo seu astral, na cidade do Valdomiro, ou numa das fazendas dos dissidentes, mas se eles tiram amargura, dor, solidão, o que restaria dentro dele?

Prepara-se para o relatório, põe três folhas de papel na máquina, ajeita entre elas duas folhas de papel-carbono.

²²² ALVES, Giovanni. *Trabalho e neodesenvolvimento: choque de capitalismo e nova degradação do trabalho no Brasil*. Bauru: Canal 6. 2014. p. 106.

²²³ *Op. Cit.*, p. 81.

²²⁴ *Op. Cit.*, p. 127.

²²⁵ *Ibid.*

Bate quinze teclas seguidas e na décima sexta erra, assusta-se, levanta, vai ao arquivo, tira algumas pastas, consulta o termo no antigo relatório, a mesma palavra que ele usava de seis em seis meses, mas que nunca lembrava, senta e começa a datilografar novamente.

Abre a gaveta, pega o líquido que faz ter nova chance, muda de ideia, abre a gaveta, de dentro retira uma borracha dura. Já pela metade, apaga o pequeno erro, repete nas duas cópias, dá uma soprada para afastar os inoportunos farelos da borracha.

Bate mais vinte e seis teclas, erra no acento, volta para a gaveta, faz a mesma merda novamente, retira a borracha, volta a borracha, assopra, morre aos poucos. (P.9-10)

O aspecto monótono do romance surge, nesse trecho, amalgamado ao trabalho de Calixto, que consiste em catalogar e organizar documentos. A retomada do trabalho após a intervenção da secretária vem acompanhada da reflexão desencadeada pela sugestão da colega de empresa que, mesmo desprezada de primeira, acaba sendo cogitada como uma possibilidade. À despeito de os conselhos versarem, na voz da mulher, primeiramente pela prática de *Feng Shui* e *ioga*, a religião, que é colocada por ela como uma alternativa a mais, é o único palpite considerado na reflexão posterior de Calixto. A religião é compreendida como algo possível “pra ver se melhorava mesmo seu astral”, numa concepção terapêutica ou mesmo como atividade de lazer, na qual ele poderia eventualmente frequentar “um culto ou uma reza”. Considerar ir a uma igreja, ou mesmo aderir a uma religião, faz parte do relato em repetidas vezes, algumas enquanto resposta às intervenções evangelizadoras, outras pelo oferecimento religioso por meio da televisão ou mesmo o narrador motivado pelo sentimento de “pertencer a algo”.

Calixto entra, também quer pertencer a algo, fazer parte de uma coisa maior.

Eu saio, aqueles bancos de madeira e aquela imagem não vão me ajudar, já pedi muito e tudo continua igual, sei que existem mil desculpas, jargões pra isso, como se eu não tivesse fé de verdade e sem fé essas coisas não acontecem, mas não quero ficar discutindo cada detalhe do que creio ou não, só saiu, como quem sai de um bar, como quem sai de casa. (P.154)

Nesse fragmento, um narrador-observador apresenta a cena de Calixto entrando na igreja, semelhante à narração de Lourival indo à igreja e depois se separando de suas coleções. Entretanto, a retomada do relato em primeira pessoa se dá como uma recuperação da consciência, em que o personagem volta a orientar a narração. A partir daí, sua característica cética, construída ao longo do relato, retoma o primeiro plano, em que a reiterada circunstância da evangelização coloca em evidência a recusa de Calixto a uma solução pela rota espiritual.

Estava na porta, a chave na mão, alguém passa e lhe oferece a palavra de Deus, ele pega, ainda no impulso, o mensageiro para, estufa o peito, vai pregar.

Calixto devolve o panfleto, diz para o homem nem começar a gastar saliva, fala que aquele panfleto veio de uma gráfica e não de Deus, diz que aquelas palavras vêm de alguém que está precisando pagar as contas e não de alguém santo, o homem se espanta, geralmente não é assim, não foi assim que o pastor disse que seria, era entregar o panfleto, citar passagens do fim do mundo, dizer que era hora do arrebatamento e guiar a criatura para a igreja.

Palavras jogadas fora, pontos de vistas não trocados e cada um seguiu sua caminhada, Calixto entrou dentro do arquivo e se encaixou dentro de uma pasta. (P.153)

Nesse trecho, a rejeição de Calixto à investida religiosa se dá mais como fuga, refugiando-se no trabalho, metonimicamente em uma pasta do arquivo. De outra forma, após o diálogo com a secretária, a possibilidade da adesão à igreja não é descartada mediante desconfiança da eficácia ou mesmo pela crítica à instrumentalização da fé (como aparece no discurso feito a Lourival quando este decide entrar para a igreja, motivando o rompimento da amizade). Nesse caso, a justificativa para afastar a religião como possibilidade para si é a *manutenção* dos sentimentos de “amargura, dor, solidão”, enquanto preservação consciente da negatividade em contraposição ao vazio (“mas se eles tiram amargura, dor, solidão, o que restaria dentro dele?”). Ou seja, o sujeito dessa narração não vislumbra a possibilidade de felicidade ou satisfação e, diante disso, prefere manter sua condição deprimida. Sem horizonte de superação desse temperamento, a rotina burocratizada dá forma ao processo de desumanização do próprio sujeito, enxugando a humanidade e a empatia de Calixto.

A burocracia é um elemento essencial na alienação do homem em relação à sociedade: não existem concretas relações humanas para o burocrata, só existem fichas e listas, isto é, objetos. O próprio homem vira uma papeleta. Um homem que morre é identificado por um índice numérico. Mesmo quando um homem é referido por seu nome não é uma pessoa, mas um “caso”.²²⁶

A atividade laboral repetitiva e desumanizada se expressa por meio de diferentes dimensões discursivas no romance. No trecho supracitado, e como procedimento constante do relato, a expressão do narrador é recorrentemente marcada por declarações telegráficas, verbos no presente em sequência, frases declarativas pontuais e, muitas vezes, uma dinâmica reiterativa (“Para beber água, mão no bolso esquerdo. Quando está parado, arruma o colarinho do paletó. Para começar a andar, mão no bolso direito”²²⁷). Assim, a forma narrativa sedimenta a mecanização do trabalho no arquivo, em que a construção imagética do personagem e a voz narrativa se expressam impregnados desse determinante, espremendo a

²²⁶ FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p.98.

²²⁷ *Op. Cit.*, p. 46.

dimensão crítica pela subordinação à dinâmica do trabalho repetitivo e alienante. Em consequência, a sustentação da própria existência, seja a material ou a da consciência, é dependente de algum grau de neutralidade ou indiferença diante da impotência para reverter a reificação da vida pelo trabalho. Contudo, a assimilação da submissão pelo narrador não se dá apenas como resignação, mas também enquanto incorporação e reprodução da lógica utilitarista das relações trabalhistas.

Esse ramo aqui tem suas particularidades, saber a história da demissão do funcionário é bem bacana, a gente pode ligar no RH e perguntar, sempre eles falam e a gente se diverte.

Mas como ver alguém perder o emprego poder ser engraçado?

Ah, a gente precisa ser neutro. (P. 28)

Embora a insatisfação com o trabalho seja constante no relato, nesse trecho a incorporação de uma lógica desumanizada pelo narrador revela uma participação satisfatória na reprodução dessa dinâmica. É possível entender esse discurso enquanto reprodução da lógica do poder²²⁸, mas também enquanto expressão de uma condição melancólica coletiva, que só vislumbra a ótica fatalista mediante uma noção de realidade massificada. A reprodução da ideia de eternidade das relações entre poder e submissão inevitavelmente faz parte da noção de culminância histórica (ou mesmo de fim da história) e perpetuação eterna do capitalismo. O vale-tudo do liberalismo, em que empregados representam custos e valem tanto quanto a sua produtividade, só é permitido pela lógica da competição enquanto norma social generalizada. Nesse sentido, o rechaço às relações humanas e o sadomasoquismo na adesão ao ponto de vista da empresa expressam uma condição deprimida que, amputada de qualquer horizonte emancipador, tenta se acomodar como dá.

A partir da traição representada pela identificação com os vencedores, outros componentes do fatalismo melancólico seriam: o sentimento de que as ações humanas seriam privadas de valor, a deslealdade para com os homens em troca de

²²⁸ “Rigorosamente falando, o poder não existe; existem práticas de ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E tudo funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas que se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, uma relação. E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento do poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, tela que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações e forças. E como onde há poder há resistência, não existe propriamente o lugar de resistência, mas pontos móveis e transitórias que também se distribuem por toda a estrutura social”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 8ªed. Rio de Janeiro: Graal. 1989. p. 115.

lealdade para com os objetos signos de poder, a indolência fatalista ante um mundo vazio e a reificação das relações humanas.²²⁹

Mesmo que o prazer sádico com a demissão alheia soe irônico e decadente, a primeira pessoa do plural no discurso informal, “a gente”, demarca que não se trata de um gozo individual ou pontual, como um sadismo particularizado ou uma fala descompromissada com valores coletivos, mas relativa a um seguimento de quem “precisa ser neutro”. Nesse caso, neutralidade e diversão figuram como causa e consequência da estrutura do trabalho, na qual não somente algo como a indiferença resulta da desumanização, mas certo gozo de não compartilhar de agruras ainda mais inconvenientes. Em consequência, embora Calixto apresente um sofrimento que pode ser qualificado como inadequação às estruturas sociais, constantemente seu discurso reproduz injustiças cotidianas que reforçam a conjuntura (“a dor dos outros não incomoda, era preciso comparar com alguém próximo para que a dor e a revolta realmente saíssem de dentro do corpo”²³⁰). A indiferença que o sujeito manifesta é mediada por um contexto multicultural, de pluralidade excessiva de imagens e relativização dos discursos, não facilitando uma apreciação crítica dos discursos.

Carros, apartamentos, pequenos bares, shoppings, tudo congestionado, tudo limitado, emparedado, fechado. A sensação de sair dessas coisas era indescritível, se tivesse uma pena por assalto ou homicídio, tanto fazia. Prisão ou shopping center? Não precisava olhar tudo para saber o que existia realmente, mas por mais que olhasse não saberia dizer o que era a verdade. (...)

Quanto tempo tinha sido prisioneiro já não sabia mais, pagar apartamento, condomínio, IPVA, seguro, mensalidade da escola, ração do cachorro, trinta e cinco segundos para entrar na garagem do prédio, dois minutos para chegar ao elevador, um mês de férias, de cinco a sete dias para o ciclo menstrual de Carol, janeiro é época de comprar material, julho é férias, dezembro, Natal, compromissos, compras, comprar, compromissos. (P.18)

Nesse fragmento, é possível observar que não apenas no ambiente de trabalho, mas em todos os âmbitos percorridos pelo narrador, os elementos cotidianos são invocados para uma reconstituição simbólica da dinâmica contemporânea. Um panorama baseado no consumo, na rotina mecanizada e na normatização da vida é apresentado por meio de um relato exaurido e sufocante. No entanto, a desorientação perante a realidade deixa em dúvida se o relato faz parte de uma experiência sensível do narrador ou uma visão panorâmica do cotidiano de forma generalizada. Ou seja, fica a indefinição se o narrador expressa esses componentes

²²⁹ KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015. p. 87.

²³⁰ *Op. Cit.*, p. 103.

como parte de suas vivências ou toma como sua uma realidade moderna da qual faz parte, mas não vivencia integralmente.

Ao longo da narrativa, diversos elementos de tensão social são ventilados, como o uso indiscriminado e mercadologicamente orientado de remédios psicoativos (“Tinha mania de preservar meu Lexotan para que não acabasse antes de findar. Mas no Rivotril eu encontrava meu amigo assim como o Diazepam”²³¹), a violência urbana, a prostituição etc. presentificando a realidade narrada. Esses elementos constroem um ambiente universalizado e organizado pela lógica do mercado, em que bens de consumo e meios de comunicação tem centralidade na representação do universo contemporâneo.

A reorganização das atividades econômicas posta em marcha pela escala das cadeias globais de produção tornou possível a trajetória de uniformização mundial do consumo. Em geral, trata-se de uma cesta de consumo composta por bens não duráveis, como calçados esportivos, alimentação fast-food e roupas de grifes, e de bens duráveis diversos, como veículos e eletrônicos e, ainda, serviços de viagens e turismo.

Assim, a capacidade de consumo enquanto elemento central de identificação do sentido de multidões de individualidades terminou por ser impulsionada tanto pelas mídias tradicionais como pelas novidades associadas à internet. O avanço das tecnologias da comunicação e de informação redundou em redes de escala global de um consumismo desenfreado e alienante.²³²

A rotina enfadonha de Calixto, em meio a esses componentes, se expande para um quadro mais geral da rotina social e coletiva, alargando a narrativa na direção de uma visão abrangente da realidade. Esses componentes ultrapassam a circunscrição ao personagem e surgem espalhados e desordenados pela narrativa, desligando-se de sua referência diegética, funcionando mais como moldura, não necessariamente de referência empírica na qual o protagonista está circunscrito. Esse mecanismo quase metonímico, no qual elementos soltos e significativos se sobrepõem a uma descrição mais objetiva da realidade ficcional, se assemelha ao que Erich Auerbach identifica na poesia de Charles Baudelaire, em *As flores do mal*²³³. Ressalvando aqui, dentre outras características, que o poeta francês utiliza uma imagética mais insólita e plurissignificada, é possível uma aproximação do ponto de vista do esforço de ambientação imagética do ambiente coletivo em choque com o sujeito. O desalento da realidade em Baudelaire é construído, segundo o crítico, por imagens condutoras que em si

²³¹ *Op. Cit.*, p. 35.

²³² POCHMANN, Márcio. *O mito da grande classe média: capitalismo e estrutura social*. São Paulo: Boitempo. 2014. p. 77.

²³³ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

são segmentadas e abstratas, carentes de significação objetiva, mas que em conjunto conformam a realidade que trata o eu-lírico.

Obviamente o objetivo do poeta não é dar uma descrição correta e realista da chuva e de uma prisão úmida e em ruínas, de morcegos e aranhas, do toque dos sinos e de um crânio humano inclinado. O todo é uma visão do desespero, e a exposição dos detalhes é puramente simbólica. Os dados têm tão pouca importância que os símbolos podem ser deslocados sem que haja perda. (...) Deste modo não podemos chamar o poema de realista se, por realismo, entendemos uma tentativa de reproduzir a realidade exterior. (...) Embora as imagens evocadas sejam inteiramente simbólicas na sua intenção, elas concretizam forçosamente uma realidade terrível e horrenda – mesmo quando a razão nos diz que esses símbolos não podem ter nenhuma realidade empírica. (...) Essas imagens impressionam com uma força realista que não podemos escapar; nem o poeta quer que alguém escape.²³⁴

Uma disposição de caracteres desse tipo é empreendida em *Deus foi almoçar*, cuja totalidade não é alcançada pela abundante pluralidade de referências culturais, mas funcionam na sustentação do personagem e da narrativa. Em outras palavras, há uma mixórdia de informações e influências que parecem soltas na narrativa, mas armam uma ambientação contemporânea multicultural que dá tangibilidade à narrativa. Por exemplo, o cinema, a televisão, a literatura, os quadrinhos e toda sorte de alusões culturais, principalmente com origem norte-americana, figuram na matéria narrada não apenas ornando, mas integrando o relato. Esse excesso de imagens recria o ambiente do personagem, mas também uma visão contemporânea da economia global de mercadorias e bens culturais, que não apenas ilustram, mas materializam a dinâmica mercadológica, inescapável para além dos simbolismos avulsos que esses signos tornam presente. Ou seja, não é pelo conjunto de suas representações específicas que alçamos um sentido totalizante na obra, mas pela perseguição de uma forma de narrar que mais se esconde do que se revela nesse campo reificado.

Melhor dizendo, a abundância de imagens propicia esconderijo e não vértice para a voz narrativa, cuja mecânica de funcionamento opera movida pela ausência. É por um discurso que não se revela que acessamos o fio condutor da narrativa, que flui paradoxalmente alçado pela inércia e conformismo com verniz de indignação, que mais sustenta sua condição do que a coloca em xeque. Assim, o excesso de imagens contribui para esconder as reais bases que sustentam o discurso do narrador, paralisado diante da vida e envolvido entre tantas referências e estímulos. Ou seja, essa estrutura favorece um discurso permeado por

²³⁴ AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 86.

contradições que se revelam na tensão com outros personagens, especialmente no âmbito do trabalho.

[I]

Senhor Calixto, veja bem, estamos reunidos aqui, porque nesses dias o Hamilton não conseguiu dar conta do serviço de entrega de documentos, e notamos sua ausência, queremos que saiba de antemão que pode contar conosco se tiver algum problema de ordem pessoal, mas que também nos sentimos com a necessidade de promover essa reunião para pedir que não faltasse, pois a organização do estoque foi criada pelo senhor, portanto não temos como achar os documentos necessários na sua falta.

Calixto olha para a mesa, se não fosse pelas gravatas todos seriam exatamente iguais, ternos azuis, sapatos pretos, falsa tentativa de demonstrar interesse. (P.130)

[II]

Bom, eu entendo sim, até pelo fato de olharem e me verem agora e poderem perceber que estou até sem fazer a barba, minha aparência é bem esclarecedora, quer dizer, o que posso falar para vocês é que casa de trabalho, pastas de trabalho, folhas de trabalho, grande todo-poderoso dono de empresa de trabalho, às vezes sentado aqui, eu pergunto como isso foi acontecer, tudo bem, talvez não tenha estudado o suficiente, não tenha sido benevolente o suficiente, não tenha sido o capacho o bastante, mas este serviço não me parece satisfatório em nenhum ponto de vista, vejam só, senhores, o que entendo é como tudo parece o mesmo, em qualquer ramo, como podem me pôr de chefe numa sessão que ficou durante todo esse tempo só comigo como funcionário eu não sei dizer, tudo bem, agora pelo menos tem o Hamilton, ele que organize as pastas, ele que ponha grampo em tudo, ele que ponha em ordem alfabética, estou cansado de tentar organizar tudo à minha volta, eu perdi minha mulher, perdi minha filha querida, vejam só, tudo é um só, a central ligou hoje, trinta demissões, trinta pobres coitados no olho da rua, vigilante é que nem merda, eles mandam embora de monte, nem atendem mais no departamento pessoal, depois os pobres coitados entram com processos, amigos eu tenho um que posso ligar, que é um cara que coleciona filmes e revistas em quadrinhos, mas estou na empresa, mas na verdade estou numa ilha, arquivo morto é um porão maldito, onde quem trabalha fica isolado, longe da empresa, longe das gostosas do RH, eu que me cerco de papel e agora aqui com esse Hamilton ajudante de bosta, ele que vá recolher toda essa folha de pagamento que eu não tiro o pé da escrivania nem pra mijar. (P.131-132)

Os fragmentos supracitados, selecionados do capítulo 27 (“Lítio”), informam o diálogo entre o narrador e representantes da empresa em que trabalha, revelando contradições do discurso de ambas as partes. A dinâmica passiva e estática do tipo de trabalho exercido, no arquivo morto da empresa, é exposta por Calixto para evidenciar a precarização a que está submetido. A descrição do trabalho fomenta o panorama do trabalho sob tendências contemporâneas. Fatores como a intensificação da automação e a flexibilização das relações trabalhistas demonstram que há um pendor pela redução das funções mediadoras nas cadeias produtivas, com a redução *do trabalho vivo*, ou seja, a redução do trabalho manual direto, e ampliação do *trabalho morto*, dotado de maior compromisso intelectual²³⁵. Ou seja, o enfraquecimento da divisão entre trabalho manual e intelectual, que tradicionalmente parametriza as posições nas relações de produção no capitalismo, expressa a tendência mais recente de dilatação na apropriação do trabalho intelectual, exigindo um trabalhador cada vez mais “qualificado, participativo, multifuncional, polivalente, dotado de ‘maior realização no espaço do trabalho’”²³⁶. Nesse sentido, o trabalho de Calixto figura como atividade obsoleta e sua função soa como posto “esquecido”, intensificando a representação da solidão e da melancolia que se arma de antemão na situação narrada.

Por outro lado, a narrativa apresenta, na superfície, um discurso por parte da empresa em que há uma suposta dependência em relação ao empregado na administração do arquivo (“a organização do estoque foi criada pelo senhor, portanto não temos como achar os documentos necessários na sua falta”) que se desmantela apenas no curso do romance com a demissão de Calixto (no capítulo 48, “Não deixando acontecer”). A logística do arquivo elaborada por Calixto é ensinada por ele mesmo ao ajudante, Hamilton, e oportunamente o posto é transferido a esse funcionário, mais jovem e mais “dedicado”, confirmando a tendência de intensificação na volatilidade das relações trabalhistas.

Não apenas o aspecto isolado da função exercida por Calixto contribui para escamotear o discurso de ambas as partes, mas a linguagem das falas cerimoniosas e artificiais camuflam a significação. No primeiro trecho do fragmento, o discurso protocolar e empresarial disfarça a retaliação às faltas do funcionário ao trabalho por meio de uma suposta preocupação e disponibilização de assistência, que se revela adiante como burla. Fica

²³⁵ “É bastante evidente a redução do trabalho vivo e a ampliação do trabalho morto. Mas, exatamente porque o capital não pode eliminar o trabalho vivo do processo de criação de valores, ele deve aumentar a utilização e a produtividade do trabalho de modo a intensificar as formas de extração do sobretrabalho em tempo cada vez mais reduzido”. ALVES, Giovanni. *Trabalho e neodesenvolvimento: choque de capitalismo e nova degradação do trabalho no Brasil*. Bauru: Canal 6. 2014. p. 119.

²³⁶ *Ibid.*, p. 50.

subentendido que a condescendência da empresa com o arquivista foi interessada no ganho de tempo que possibilitaria a transferência de funções a Hamilton. A estratégia discursiva lança mão de uma linha argumentativa na qual o trabalhador exerce uma função imprescindível, da qual seu aspecto fundamental a empresa não poderia abrir mão. A pessoa do discurso da empresa se apresenta no plural, potencializando a representação ficcional e alcançando representatividade metafórica das novas formas de intensificação do trabalho no mundo contemporâneo.

Utiliza-se de novas técnicas de gestão da força de trabalho, do trabalho em equipe, das “células de produção”, dos “times de trabalho”, dos grupos “semiautônomos”, além de requerer, ao menos no plano discursivo, o “envolvimento participativo” dos trabalhadores, em verdade uma participação manipuladora e que preserva, na essência, as condições de trabalho alienado e estranhado. Isso faz aflorar o sentido falacioso da “qualificação do trabalho”, que muito frequentemente assume a forma de uma manifestação mais ideológica do que de uma necessidade efetiva do processo de produção. A qualificação e a competência exigidas pelo capital muitas vezes objetivam de fato a confiabilidade que as empresas pretendem obter dos trabalhadores, que devem entregar sua subjetividade à disposição do capital.²³⁷

Nesse sentido, a falta de objetividade e franqueza por parte da empresa segue as tendências contemporâneas de gestão das relações trabalhistas. A frieza e a normatividade diante da questão colocada (as faltas de Calixto ao trabalho) são percebidas pelo narrador por meio da imagem dos representantes da empresa “exatamente iguais, ternos azuis, sapatos pretos”. A uniformidade na aparência física e na vestimenta demonstra a posição uníssona da chefia consoante à empresa, assim como a subordinação a padrões ideológicos reproduzidos plasticamente no vestuário. A partir da imagem, sob o olhar do narrador-personagem, a “falsa tentativa de demonstrar interesse” revela a intenção de unificar, convenientemente, os interesses da empresa e do trabalhador por meio de uma retórica para além da colaboração protocolar, mas de suposta empatia e solidariedade. Ou seja, a relação de trabalho é escamoteada por um discurso que apela para uma relação particular, de intimidade, no qual a empresa quer “que saiba de antemão que pode contar conosco se tiver algum problema de ordem *pessoal*”.

Em seguida, no segundo fragmento, o narrador embarca na seara da personalidade, campo disponibilizado anteriormente pela empresa, e responde à interpelação a partir de uma autoanálise, utilizando, a princípio, o mesmo critério para si que foi revelador sobre seus

²³⁷ ALVES, Giovanni. *Trabalho e neodesenvolvimento: choque de capitalismo e nova degradação do trabalho no Brasil*. Bauru: Canal 6. 2014. p. 54.

interlocutores: a aparência física que, na sua perspectiva, “é bem esclarecedora”. Entretanto, a imagem da *barba por fazer* parece não comunicar seu estado deprimido, tampouco justifica a atitude de ausência no trabalho. Essa hesitação em verbalizar a ruína diante de uma interpretação visual é análoga à empreendida por Calixto quando percebe que Lourival está melancólico. Ou seja, o silenciamento diante da debilidade alheia figura no romance enquanto norma, representativa da individualidade e indiferença modernas. Evidencia-se, assim, mais do que a incapacidade de apreensão da realidade pela empresa e a dificuldade na comunicação de Calixto, mas a dissimulação da cena pelo discurso.

Desvelada pelo narrador, a imagem é traduzida discursivamente, impelindo a manifestação da empresa em reafirmar o compromisso com o trabalho. Os sintagmas nominais “casa de trabalho, pastas de trabalho, folha de trabalho” expressam o alcance totalizante que a atividade laboral exerce na vida do sujeito, desencadeando em seguida uma série de indagações subjetivas sobre suas condições de trabalho que buscam “como isso foi acontecer”. A princípio, sob o ponto de vista do narrador, o trabalho precarizado parece resultado de critérios meritocráticos, ao cogitar que “talvez não tenha estudado o suficiente”. Ou seja, em um primeiro momento, Calixto se culpa ironicamente pelas condições de trabalho, como um destino relegado e justo para quem não se esforça o suficiente, numa fala típica de bordões de classe média²³⁸.

Nas teologias da autoestima e do empreendedorismo, Deus é substituído pelo ideal de Sucesso. A ideologia do empreendedorismo origina-se da ideologia do sucesso dos EUA, a civilização do capital. É clássica a divisão ideológica na cultura liberal entre *winner*s e *loser*s. A ideia de empreendedorismo é a das ideias teológicas e a mais insidiosa, porque opera o mecanismo ideológico da auto culpabilização da vítima: “se eu fracassei a culpa foi minha”. A teologia do empreendedorismo é a internalização absoluta dessa censura. “O sucesso é minha responsabilidade, o fracasso é minha culpa”. Coragem, ousadia, autoestima, iniciativa, fazem parte do sujeito vitorioso.²³⁹

Em seguida, o narrador desvela seu ponto de vista e expõe a postura ideal esperada pela empresa e supõe, acrescentando mais ironia à fala, que “talvez não tenha sido benevolente o suficiente, não tenha sido capacho o bastante”. Assim, o trabalho no arquivo

²³⁸ “O rigor das classes médias que se manifesta, por exemplo, numa primeira educação mais rígida e repressiva, e que se opõe tanto ao liberalismo (permissiveness) das classes populares quanto ao laxismo das classes superiores, apresenta, sem dúvida, uma afinidade estrutural com sistemas éticos ou religiosos que exaltam o trabalho, o esforço, a seriedade, a moderação e a poupança”. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2009. p. 10.

²³⁹ ALVES, Giovanni. *Trabalho e neodesenvolvimento: choque de capitalismo e nova degradação do trabalho no Brasil*. Bauru: Canal6. 2014. p. 104-105

que não “parece satisfatório em nenhum ponto de vista” é posicionado como crítica que não se limita à empresa especificamente, mas à organização social como um todo, pois “tudo parece o mesmo”.

Nesse percurso, Calixto transita do olhar cético sobre os representantes da empresa para a exposição das contradições no discurso, questionando as condições de trabalho e misturando os dramas pessoais ao relato (“perdi minha mulher, perdi minha filha querida”), justamente como uso do critério pessoal colocado à disposição primeiramente no discurso da empresa. Nessa fala ele gradualmente se exaspera, como uma paulatina desopressão dos sofrimentos cotidianos reprimidos. Entretanto, apesar do discurso estar entremeado com elementos coesivos de interpelação, como “o que posso falar para vocês” e “vejam só”, permanece um sentido dúbio se há interlocução, ou seja, se o diálogo com a empresa se efetiva ou se trata, novamente, de um tipo de “monólogo interior”²⁴⁰ que expressa discursos recalçados, voltando o foco para a perspectiva individual deprimida.

Romances que empregam o processo múltiplo de reflexão da consciência dão ao leitor uma sensação de desesperança; apresenta-se frequentemente algo de confuso ou velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver, ou o gosto na representação das suas formas mais cruas. (...) Enfatizar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; e com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a pleora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos sem preconceito. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discursivas e vacilantes pelas quais os homens lutam, e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida quotidiana.²⁴¹

Não fica nítido se Calixto confronta os chefes com o diálogo ou o discurso é, talvez em parte, expressão do desejo de expressão que fica reprimido, restrito ao âmbito interno do sujeito e além da evocação do personagem. Ancorado pela indefinição da enunciação como intradieética ou heterodieética, ou seja, até que ponto a fala do narrador representa interlocução com os chefes da empresa ou monólogo interior, a exposição dos trâmites da empresa na gestão de pessoas parece apontar para uma crítica sistêmica (“a central ligou hoje, trinta demissões, trinta pobres coitados no olho da rua, vigilante é que nem merda, eles mandam embora de monte, nem atendem mais no departamento pessoal, depois os pobres coitados entram com processos”). Ou seja, a mudança na voz narrativa, entre interioridade e noção de realidade, empresta condições para expor processos empresariais rotineiros de

²⁴⁰ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 496-497.

descartabilidade dos trabalhadores que são conhecidos, mas escamoteados justamente pela posição de dependência da maioria dos empregados.

A tensão entre “empresa e trabalhador” faz surgir uma crítica em dimensão coletiva, em parte não evocada, como forma de desabafo em relação a situação de ruína do personagem, misturando elementos particulares ao discurso, mas que acabam expressando uma percepção de injustiça generalizada. Esse tipo de consciência questionadora, que por vezes Calixto expressa, é representativo de uma voz plural que, assim como ele, também se cala, mediante a posição de subordinação e aquiescência de um trabalhador em relação ao empregador ou a chefia. Embora espremida entre o excesso de narrativas condicionantes, a consciência das relações sistêmicas irrompe em diversos momentos da narrativa, sinalizando um narrador que alcança percepções amplas sobre as estruturas sociais e as injustiças derivadas da exploração do trabalho assalariado, como nesse trecho:

Conheci uma mulher há muitos anos, seu nome minha cabeça não guardou, mas sua idade, sim, 71 anos.

Trabalhou a vida inteira, menos os últimos anos do final, servindo os outros, conta no dedo o dia que foi servida por alguém, não gostava nada de falar no destino, na verdade ela falava muito pouco, menos comigo, quando nos encontrávamos em algum bar, antes de ela tomar seu copo de carqueja com pinga, ela me contava alguma história, na última vez que a vi, me disse algo sobre o destino, disse que não existe, disse que se pudesse escolher tinha nascido loira, escolhia não ter deixado a vida levar sua filha, mas não podia escolher, pois tudo já estava pronto, era um produto para se consumir, a vida era isso no final, um produto com data de validade. (P.95)

Nessa remição do narrador, a memória resgata um exemplo a serviço da crítica sistêmica que ele busca construir, contextualizando seu próprio destino em um escopo em que “tudo já estava pronto”. O caso particular da mulher serve à ilustração da estrutura racista (“se pudesse escolher tinha nascido loira”), classista e patriarcal (“escolhia não ter deixado a vida levar sua filha”) que sentencia à marginalidade a outra ponta do consumo. Além da *vida* ser caracterizada como mercantilizada, a “data de validade” acrescenta o fatalismo e a subtração do *tempo* como forma da exploração e, conseqüentemente, do capitalismo contemporâneo. Por esse meio, o narrador exprime o fundamento da sua falta de expectativas sobre a realidade, desvelando sua condição depressiva como um sintoma contemporâneo, desistente do ponto de vista produtivo, mas rebelde sob um olhar normativo, em que a revolta com a realidade é a recusa à produtividade.

Mas se as depressões podem ser entendidas como sintoma do mal-estar em sua versão contemporânea, é preciso levar em consideração também outro aspecto do sintoma, que é o de ser uma tentativa (ainda que malsucedida) de cura. Aquele

que se abate e se deprime ao trair sua via em nome da adesão às imagens que representam um Outro triunfal indica que, em algum aspecto, a identificação afetiva falhou. O depressivo é aquele que se retira da festa para a qual é insistentemente convidado; sua produção imaginária empobrecida não sustenta as fantasias que deveriam promover a crença na combinação aparentemente infalível entre o espetáculo e o capital. Os depressivos, cujo número parece aumentar na proporção direta dos imperativos da felicidade, são incômodos na medida em que questionam esse projeto. Daí seu parentesco com os melancólicos pré-modernos, que sofriam por ter caído do (suposto) lugar de onde pretendiam atender à demanda do Outro.²⁴²

Ao aproximarmos a acepção de *trabalho* enquanto uma face fundamental da *infelicidade* de Calixto, coloca-se no centro da melancolia o que o narrador havia declarado dar sentido à sua vida (“o velho arquivo, tirem isso dele e não sobra mais nada dentro da embalagem”²⁴³). Nesse caso, a demissão de Calixto marca um ponto fulcral da narrativa e, não por acaso, se dá no mesmo capítulo em que Lourival empacota suas coleções, marcando a virada final dos dois personagens.

Chega, eu já entendi, você aprendeu o trampo, e eles mandaram esse velho aqui embora, não é isso? Mandaram embora o inútil que te ensinou tudo.

Bom, se fosse por mim, Calixto, eu... quer dizer, eu gosto de você e a gente se...

Calixto virou as costas, jogou o copo de plástico com pouco café no chão, virou a página da vida. (P.216)

A demissão de Calixto pelo próprio ajudante confirma a norma de descompromisso empresarial com qualquer indivíduo, revelando que a concomitância nas tarefas de Calixto e Hamilton, objeto de queixa do primeiro, opera como uma transição de posto deliberada. Hamilton e Calixto funcionam como peças na engrenagem de exploração do trabalho, em que é imposto aos indivíduos a reprodução do modo “empresarial” de atuação, impessoal e pragmático, transferindo a responsabilidade discursiva da exclusão aos próprios pares subordinados. A necessidade de manter o emprego (“Bom, Calixto, num foi uma decisão fácil, mas eu preciso do trampo e...”²⁴⁴) é imprescindível na vida do sujeito e se impõe nas relações de trabalho, superando na prática qualquer senso de solidariedade ou empatia. Nesse sentido, o trabalho se desdobra, ao mesmo tempo, no domínio imperativo da existência e na esfera mais apartada do próprio sentido de humanidade²⁴⁵.

²⁴² KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015. p. 103.

²⁴³ *Op. Cit.*, p. 59.

²⁴⁴ *Op. Cit.*, p.215.

²⁴⁵ “O trabalho (no capitalismo) é *externo (äusserlich)* ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser. Ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no

A dependência da venda da força de trabalho se edifica como uma peça reveladora do personagem ao culminar na perda do emprego. A condição de classe média que “Calixto não arriscaria”²⁴⁶, por exemplo, para ser escritor, não se sustenta mediante a fragilidade do seu vínculo empregatício e sua posição nas relações de produção: dependente de um trabalho assalariado. De forma contraditória, o desejo de exercer a chefia, como reprodução da dinâmica do mando e do arbítrio no âmbito do trabalho, em que o gozo com a desventura alheia se dá “a partir da traição representada pela identificação com os vencedores”²⁴⁷ deixa explícito a incorporação de uma noção de classe divergente das condições materiais objetivas. Em outras palavras, embora Calixto seja um trabalhador assalariado, sua percepção é de distinção, reproduzindo, enquanto há condições materiais e posição de mando para isso, a ordem do arbítrio em opiniões e atos cotidianos, ancorando-se na ilusão de sua condição diferenciada. Essas contradições despontam no discurso, mobilizando o relato e denunciando a vacilação do narrador no próprio reconhecimento de classe²⁴⁸.

O traço avulso e intermitente da atividade dos pobres dificulta a sua autoidentificação como trabalhadores, embora de fato o sejam. Constituem classe *em si*, embora não *para si*. (...) Para avançar na compreensão, é necessário retomar os conceitos de massa e classe, sendo massa a forma pela qual a classe aparece na política quando não se organiza como classe. (...) No caso brasileiro, a massa é composta de pobres, que é o nome recebido popularmente pelo subproletariado, a camada de trabalhadores que está aquém da condição proletária.²⁴⁹

trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é, portanto, voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele. Sua estranheza (*Fremdheit*) evidencia-se aqui [de forma] tão pura que, tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste”. MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 82-83.

²⁴⁶ *Op. Cit.*, p. 13.

²⁴⁷ KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015. p. 87.

²⁴⁸ “Na medida em que milhões de famílias vivem sob condições econômicas de existência que separam seu modo de vida, seus interesses e a sua cultura daqueles das outras classes e as colocam em posição hostil a essas outras classes, elas formam uma classe. Na medida em há apenas uma interconexão local entre esses camponeses de pequenas propriedades, e a identidade de seus interesses não gera nenhuma comunidade, nenhum elo nacional e nenhuma organização política entre eles, tais pessoas formam uma classe”. MARX, Karl. “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”. In: MARX, Karl; ENGELS, F. *Textos*. São Paulo: Alfa-Omega, s/d, Vol. III. P.180. “As condições econômicas transformaram, em primeiro lugar, a massa do povo em trabalhadores. A dominação do capital sobre os trabalhadores criou a situação comum e os interesses comuns dessa classe. Assim, essa massa já é uma classe em relação ao capital, mas não ainda uma classe para si mesma. Na luta, da qual indicamos apenas algumas fases, essa massa se une e forma uma classe para si. Os interesses que ela defende torna-se interesses de classe”. MARX, Karl. *Miséria da Filosofia*. Tradução João Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985. p. 90.

²⁴⁹ SINGER, André. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras. 2018. p. 19-20.

No caso de Calixto, a posição de trabalhador com um exercício laboral isolado, corroborando com a construção de um sujeito avesso a qualquer organização política ou coletiva, contribui para desestruturar a coerência interna do personagem e faz confundir a sua percepção no romance. Por vezes, Calixto produz discursos conservadores e intolerantes, reproduzindo um empenho na manutenção da ordem, e outras vezes expressa contestação e até revolta diante da conjuntura. Em uma passagem na qual Calixto se encontra com Carol, sua ex-mulher, após a separação para falar sobre a filha, o conteúdo de sua expressão permanece em pensamento diante das demandas de sustento material e afetivo em relação a filha.

Tentaria dizer que Papai Noel é um velho porco capitalista, inventando para explorar, mas ela logo falaria que tem uma filha, que não pode dizer que não entra no McDonald's porque eles pagam menos para um funcionário, que na verdade a menina só quer um brinquedinho, que pelos precários meios de produção certamente está contaminado, ou ela acharia que uma fábrica chinesa que cobra centavos por um brinquedo tem controle de qualidade suficiente para evitar a contaminação, e ele insistiria que eles são feitos por chineses explorados e ela diria que ele é um pai de merda, que precisa da pensão, e ele diria que não tem vida própria, que tudo está indo de mau a pior, e a televisão diria que há rumores sobre a China estar vivendo um hiperconsumismo, que todo o investimento é concentrado na China (...). (P.72)

Nesse contexto, Calixto constrói um discurso que, supostamente, reprime seu senso crítico diante da realidade. Entretanto, a descrição da conversa é conjecturada, supondo prever as atitudes da interlocutora. Em um momento da sequência, o narrador se coloca na terceira pessoa (“e ele diria que não tem vida própria”), tornando alegórico o diálogo conjugal. Assim, o discurso ganha representatividade como um todo, ainda mais evidentemente na reiterada referência à China, soando como uma repetição de chavões midiáticos. Inclusive, a mentalidade teleguiada de Calixto vai se construindo aos poucos na narrativa com esse tipo de discurso. Esse processo se acentua a partir da “página da vida” virada, depois da demissão, até o último capítulo “O portal”, em que encerra a narrativa com um controle remoto na mão. A imagem final arremata a submissão construída discursivamente de forma paulatina pelo narrador, cuja sucessão contínua de imagens proporcionada pela televisão vai se tornando substituta de outras instâncias da vida.

[I]

À noite, eu fingia dizer boa-noite, rodava o seletor, a conversa da TV invadia tudo, tentava dar vida, eu esperava uma resposta, mas minha filha não falava, minha mulher não me abraçava, e eu me encolhia assim, encostava os joelhos na barriga e tentava fazer parar de doer. (P. 90)

[II]

Ligou a caixa que traz mentiras e mudando de canal tinha a opção de ser salvo ou comprar mais algo inútil e se sentir satisfeito por mais alguns minutos. Ter um carro novo em 70 parcelas ou mesmo camisas da Fascynius. (P.153)

[III]

Fechou, abriu outra, uma revista em quadrinhos, fechou, abriu outra, uma lata com linha de soltar pipa, fechou, abriu outra e era uma foto de Carol, olhou por alguns segundos, abriu outra, a camisa que seu pai sempre usava, fechou. Abriu outra, um volante quebrado, fechou, abriu outra. Um seletor de televisão. (P. 239)

Esses fragmentos são representativos da intensificação complexa da relação do personagem com a televisão e a atuação decisiva das narrativas da mídia hegemônica no romance. No início, a televisão figura fazendo parte da rotina familiar (“Sentados na sala, eles desistiam todas as manhãs de ver TV, programação repetida da noite passada”²⁵⁰) e adiante infiltra-se na percepção de realidade do narrador (“casas iam passando entre intervalos de árvores e flores como se fossem comerciais invadindo a programação oficial de algum canal de TV”²⁵¹). Aos poucos, pois são vários momentos em que o narrador menciona a imagem e a atuação da televisão, a mídia preenche o ambiente em substituição ao núcleo familiar desfeito, como no primeiro trecho supracitado. O vínculo se aprofunda ainda mais quando o sujeito passa a buscar satisfação, mesmo que momentânea, e sentido para a própria existência por meio da adesão ao discurso consumista apregoado pela televisão. Por fim, a dinâmica entre indivíduo e televisão se infiltra integralmente na narração e, no terceiro fragmento, que fecha a narrativa, transforma o discurso em uma troca de canais que apresenta e compacta a trajetória do sujeito.

Diferente de Lourival que anseia por deliberar sobre o próprio destino, Calixto se entrega a uma espécie de “fluxo total” da televisão²⁵², cujas imagens e narrativas esvaziam as instâncias críticas e preenchem o tempo do sujeito numa correnteza de alienações. Essa dinâmica da televisão atinge uma substituição da realidade na narrativa e se fundamenta numa dimensão histórica, pois “em nível de massa, a importância da tevê como meio de acesso ao mundo supera desde muito tempo atrás aquela de todos os outros meios colocados juntos”²⁵³. Mais do que um meio de comunicação, a televisão preenche a vida do sujeito e cumpre o papel de massificar e introjetar uma visão de mundo centrada no consumo.

A entrega ao ilusionismo midiático não confirma apenas um exílio sentimental individual, mas formaliza um movimento dialético de desvio e entrega do personagem aos

²⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 14.

²⁵¹ *Op. Cit.*, p. 51.

²⁵² Cf. WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Boitempo Editorial, 2017.

²⁵³ JAPPE, Anselm. “O reino da contemplação passiva”. In: *Muito além do espetáculo*. Organização: Aduino Novaes. São Paulo: Senac. 2005. p. 257.

constantes oferecimentos de narrativas que organizam a realidade contemporânea, alegoricamente como a televisão e a igreja. Sendo assim, o antagonismo entre os destinos de Calixto e Lourival, um entregando-se à alienação dos discursos midiáticos e o outro convertendo-se à igreja neopentecostal, mostram-se como faces da mesma estrutura, cujo “espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa”²⁵⁴. Ou seja, esses domínios figuram, não apenas como tendências históricas do mesmo contexto, mas encaminhamentos à alienação orientados por estruturas de poder e suas narrativas que atuam sobre os indivíduos e os organizam sob a ordem sistêmica.

Os olhos não conseguiam ficar parados, eles viam além das ofertas, além das ilusões, eles viam a maquiagem, o texto decorado, as risadas no final do culto, ou mesmo o olhar triste da faxineira que nunca poderá comprar os comprimidos mágicos para emagrecer. Nem seu marido que é segurança do *set* de filmagem do novo filme gravado naquela velha cidade poderá comprar a palavra de Jesus traduzida passo a passo, versículo a versículo interpretado.

Agora não dá, o apresentador está mais para palestrante, escritor de livro de autoajuda do que pastor, mais para empresário do que homem de Deus. “Uma das obras mais completas do mundo”. Os olhos do segurança não viam livros impressos a 7 dinheiros e vendidos a 128 dinheiros, os olhos só veem a tão procurada salvação. (...)

Talvez sonhar mais, vencer na vida, hora extra, trabalhar aos domingos, fazer carga dupla, a caravana a Israel, talvez um dia fosse ao congresso dos pastores.

É preciso dinheiro para ter as coisas, e dinheiro também para ser salvo. (P.153-154)

Nesse romance, fica evidente uma caracterização contemporânea abrangente, em que os sujeitos, desde o narrador até as breves menções ilustrativas, replicam as condições estruturais da sociedade. Por isso, embora o destino de Calixto divirja do de Lourival e, por isso, condene as possibilidades de parceria, se configuram como expressões do mesmo processo de desintegração social e intolerância. Mesmo que haja um sentido de organização coletiva na religião e que a televisão corresponda a uma forma intensificada de alienação, a estrutura mercadológica é preponderante nas suas atuações, potencializadas mutuamente no contexto brasileiro.

²⁵⁴ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 19.

Capítulo 3

AS EXPERIÊNCIAS EM FLUXO LÍQUIDO E A NEGATIVIDADE COMO EXPRESSÃO

Deus foi almoçar pode ser considerada uma narrativa marcada pela negatividade, entendendo esse termo, conforme Antonio Candido, de forma ampla, “abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam de certo modo aquilo que é oposto, avesso do que se espera”²⁵⁵. Ou seja, uma dinâmica de contrariedade estabelece a prosa em vetor negativo, mas em movimento, de modo que a mobilização narrativa se dá emaranhada numa diversidade de estímulos e contradições.

Desse ângulo mais abrangente, principalmente pelo ângulo do narrador-personagem, a negatividade suscita o eco romântico pela “indecisão expressional, recusa dos sentimentos convencionais, gosto pelo inacabado, sentimento de vazio e falta de significado”²⁵⁶. Essa caracterização vigora na narrativa abarcando, inclusive, a dimensão momentânea em que o narrador cede o protagonismo narrativo. Por outro lado, o narrador monológico, se elevado à determinante máxima do romance, assemelha-se, nos termos de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, à tendência dos romances realistas, cujos “personagens e os acontecimentos são triviais e anódinos, extraídos da baça e chata rotina da vida” sem espaço para “heróis ativos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal, tanto na alegria como na dor, característicos das narrativas românticas”²⁵⁷. Portanto, românticas ou realistas, como faculdades modernas, o traço de negatividade não atua nessa narrativa vinculado a tendências específicas, mas generalizados no conjunto, camuflando no discurso os alicerces centrais e acessórios que mobilizam a narrativa, mapeáveis apenas por meio da observação dos elementos.

A negatividade em *Deus foi almoçar* é pressentida desde o título que causa estranhamento, a imagem de *Deus* operando uma ação humana, mas implica também um sentido de ausência: não está presente *agora*, pois foi *almoçar*. O enunciado expressa semanticamente a vigência do sujeito divino e, além disso, a humanização da imagem de

²⁵⁵ CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. In: *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. p. 64.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina. 7ªed. Revisada. 1986. p. 264.

Deus não sensibiliza uma crise da figura totalizadora ou abandono decisivo da dimensão espiritual. Nesse caso, a humanidade poderia ser a motivadora do rompimento, como se pode encontrar, por exemplo, em Murilo Mendes, no qual “Deus, diante da burrice e crueldade soltas, demitiu-se do cargo de administrador dos negócios do homem”²⁵⁸. De outra forma, o título *Deus foi almoçar* lembra o âmbito do trabalho, como um enunciado que explica e substitui um sujeito em meio ao expediente durante o horário intervalar do almoço. O deus materializado que, além de comer, *almoça*, assim submetido às convenções sociais, se mostra, sobretudo, afastado momentaneamente e submetido a uma questão de *tempo*, posicionando de saída, em sentido amplo, o vigor de uma questão central para a modernidade²⁵⁹.

Nesse caso, em que a ausência divina é transitória e a impermanência²⁶⁰ nega as definições ontológicas de Deus, ligadas à eternidade e atemporalidade, o deus tangível do título se mostra subordinado ao funcionamento da humanidade e, em consequência, a dimensão humana fica reduzida de possibilidades transcendentais. Dessa forma, a ordem do trabalho, que organiza o tempo de vida humano, se eleva à totalização, com a absorção inclusive da ideia de Deus.

O trabalho constitui-se numa categoria central e fundante, *protoforma* do ser social, porque possibilita a síntese entre teleologia e causalidade, que dá origem ao ser social. O trabalho, a sociabilidade, a linguagem, constituem-se em complexos que permitem a gênese do ser social.²⁶¹

Contudo, a imagem de Deus submetida à lógica do trabalho no título *Deus foi almoçar* não remete ao *trabalho* como categoria fundadora da história, atribuindo forma e sentido à vida dos indivíduos²⁶², embora almoçar seja pretensamente hora de descanso, de cuidado com necessidades básicas, além de um intervalo do trabalho. De outra forma, o título remete ao modelo de trabalho no contexto contemporâneo, que se caracteriza pela alienação e controle

²⁵⁸ MENDES, Murilo. “Micro definição do autor”. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1995. p. 78.

²⁵⁹ “O tempo criador, produtivo, foi descoberto pelo romantismo; o tempo corruptor, que debilita insidiosamente a vida e esvazia o homem, foi descoberto na luta contra o romantismo”. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina. 7ªed. Revisada. 1986. p. 810.

²⁶⁰ “O tempo como categoria exige, também, o conceito oposto de *permanência*, já implícito à *cronometria*, que demanda uma escala de medida, à *cronologia*, que demanda marcos de datação, e à ideia mesma de *processo de mudança*, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram”. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Editora Ática, 1988. p. 23.

²⁶¹ ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo. 2009. p.156

²⁶² Cf. ENGELS, F. O papel desempenhado pelo trabalho na transição do macaco ao homem. In: *MARX, K; ENGELS, F. Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-Omega, s/d. v.2, p. 269-280.

do tempo, cujo domínio sobre o indivíduo se dá até na sua ausência. A ideia de trabalho sob determinações como a contagem de horas trabalhadas e a organização da rotina medida por minutos resulta, na metáfora do título, em uma humanização problemática da imagem de Deus, ateando negatividade ao título. No entanto, ao longo da narrativa, a imagem de Deus não segue essencialmente submetida ao tempo regulado pela ordem do trabalho, mas recupera um sentido de elevação, afetada pela perspectiva do narrador-personagem Calixto.

É perceptível a diferença entre a imagem de Deus no título e o ângulo em relação a Deus do narrador, Calixto, que estaria mais para Cristo, pela proximidade sonora²⁶³. A distinção indica que, embora haja a voz hegemônica que articula a ficção, a narrativa extrapola a submissão ao ponto de vista do narrador-personagem. Além das mudanças de foco e tomadas de protagonismo por outros personagens, o próprio discurso de Calixto se estrutura em diferentes camadas e ângulos, produzindo contradições em diferentes níveis. O âmbito da consciência é predominante, embarçando o alicerce narrativo e comunicando, sobretudo, pelo não dito, pelo ausente, nesse caso acessado pela análise da forma pela qual se expressa o narrador. Isso indica que a negatividade prevalente do romance não se localiza estanque no sujeito, como expressão da sua experiência individual, mas se constitui como uma totalidade múltipla e nem sempre convergente.

No discurso frontal de Calixto, a concepção de Deus é, por diversas vezes, humanizada, mas coloca em tensão a posição divina diante da permanência das desigualdades mundanas (“a gente é semelhante, mas moramos nas casas de aluguel”²⁶⁴), conferindo negatividade particular à imagem de Deus (“seria bom demais, algo que não é do feitio dele (Deus)”²⁶⁵) ou relacionando a existência divina à hegemonia da ordem baseada na competição anárquica (“Se o leão mata o animal menor, Deus está de que lado?”²⁶⁶). Ou seja, na perspectiva de Calixto, Deus é reconhecido e compreendido como uma instância superior, imputando-lhe responsabilidade pelas injustiças humanas, mas como se participasse desses mesmos parâmetros humanos, estabelecendo assim um sentido negativo e contraditório.

É como se Deus estivesse me olhando, prestando atenção no resto da frase e, embora nunca risse, ele me deixasse terminar a piada.

²⁶³ “Cristo” é o termo usado em português para traduzir a palavra grega Χριστός (Khristós) que significa “Ungido”. O termo grego, por sua vez, é uma tradução do termo hebraico מָשִׁיחַ (Māšîaḥ), transliterado para o português como “Messias”. HORNE, Mark. O significado do Nome Cristo. In: *The Victory According to Mark: An Exposition of the Second Gospel*. Tradução: Felipe Sabino de Araújo Neto. 2008. p.12.

²⁶⁴ *Op. Cit.*, p. 96.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 46.

E a piada é como reconhecer o recheio, olhamos pro início, pro fim, mas nunca pro meio.

Chego em casa, finalmente desço do navio negreiro, onde tento não pegar os trechos de conversas, novelas, futebol, trivialidades para gastar tempo de vida, sei que sou mais feliz não ouvindo.

Calixto chega em casa, os cabelo da pequena estão repartidos em dois, um vestidinho deixa as coxas grossas à mostra, ela puxou a mãe, seus sapatinhos são azuis, ela ainda é um ser humano colorido, daqui a alguns anos vai perder a cor, vai ficar séria, desbotada, como todos.

Na cozinha, encosta o lábio na bochecha, beija Carol, conversa sobre o novo emprego no arquivo, vai pôr água pro cachorro, recebe uma boa quantidade de ânimo e de saliva, mais que da esposa, toma banho, almoça o jornal e vê a comida.

Sobe, pega alguns livros, todos com a leitura interrompida.

A cama está arrumada, o lençol branco, os travesseiros com fronha azul, a colcha no pé da cama, deita e dorme.

Acorda só, na velha casa, não tem lençol, o travesseiro sem capa é uma mistura de manchas de baba e mofo. (P.143)

O trecho supracitado inicia o capítulo 31, “Papai, você não disse que o mundo era assim”, no qual, do ângulo do narrador, *Deus* se mostra vigilante, mas não restritivo, além de passivo e indiferente, como um espectro com o qual o narrador interage na fuga interior diante da realidade. Nesse caso, a imagem de Deus não é negativa, mas a sua indiferença é um elemento utilizado pelo narrador na composição da sua própria negatividade interna. A inalterabilidade divina que autoriza sua *piada*, embora não dita, confirma o raciocínio solitário e não censurável do narrador-personagem, que não recorre a legitimações exteriores à própria consciência.

A negatividade nesse trecho se estabelece, a princípio, quando se desvela o escapismo consciente do narrador no transporte público que, metaforizado como *navio negreiro*. Essa imagem já estabelece uma tensão na vigência de estruturas históricas, ou seja, relacionadas a uma questão de *tempo* e mantidas como vestígios perceptíveis por meio do senso de realidade, relativo ao regime da escravidão brasileira, que se expressa no discurso. Entretanto, a negatividade, pela perspectiva do sujeito, não se localiza no ônibus, artefato fabricado, objeto artificial, mas nos passageiros e seus assuntos cotidianos, caracterizados por fazerem *uso do tempo* de forma inconcebível na visão de Calixto, com integrações efêmeras que lhe parecem intoleráveis.

Passando do espaço coletivo para o privado, do ônibus para a casa, o discurso interior do sujeito, que busca interlocução com *Deus*, dá lugar à descrição do convívio com a família, em que a estrutura familiar parece uma imposição à consciência e à narrativa. A maneira negativa de Calixto narrar e interpretar a família se expressa como uma experiência repetitiva em que os elementos se misturam, fundindo o sujeito com a própria rotina. Esse ângulo do narrador, envolvido e interessado, ao se afastar gradativamente para a narrativa em

terceira pessoa, expõe o ambiente de forma observadora para conseguir uma descrição acolhedora no momento posterior. No despertar do sonho, o distanciamento da perspectiva pessoal negativa é capaz de criar o contraste, produzindo um segundo contexto ainda assim negativo, com o ambiente degradado no retorno à consciência. Portanto, a transição da posição do narrador evidencia que o sentido negativo é permanente na visão de Calixto, primeiro em relação à estrutura familiar e, em seguida, com a desintegração familiar, revelando uma negatividade atrelada, de qualquer forma, ao *tempo presente*.

Nesse ponto, o contexto de convívio com a família se revela oriundo da memória, ou seja, seletiva e imaginativa, gerando o choque com a condição solitária nas transições bruscas do tempo, como um declínio súbito mediante a dissolução do sonho. Assim, o espaço degradado marca também a transição do sujeito, de um modo de vida a outro, fazendo com que a passagem do *tempo* se expresse pelo *espaço*. Dessa forma, a dialética entre o espaço e o tempo no romance institui um “limite vacilante”²⁶⁷, exigindo que essas categorias sejam observadas em conjunto nas suas inter-relações.

O espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero.²⁶⁸

Nesse sentido, o *espaço* revela a passagem de *tempo* e, nessa articulação, estabelece o próprio sujeito, operando um *desenvolvimento* pelo *retrocesso*, no qual tanto o espaço quanto o sujeito expressam uma deterioração por efeito do tempo (“A casa é bonita, ou foi algum dia, as paredes têm manchas, histórias passam pelas manchas”²⁶⁹). Nessa seara, a *memória* se mostra como espaço onde o sujeito tenta conter o curso do tempo (“o que sabia da sua existência era somente o que se lembrava dela”²⁷⁰), mas, no terreno da memória, as fronteiras são tênues, entre lembrança e esquecimento, fato e invenção, realidade e idealização, dificultando ainda mais a confiabilidade em relação ao narrador²⁷¹ (“Não é mais seguro guardar mais nada na minha memória”²⁷²). Ou seja, por conter irremediável falta de

²⁶⁷ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática. 1976. p. 70.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁶⁹ *Op. Cit.*, p. 34.

²⁷⁰ *Op. Cit.*, p.94.

²⁷¹ Cf. BOURDIEU, Pierre “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta M. AMADO, Janaína. (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 5ªed. 2002.

²⁷² *Op. Cit.*, p. 34.

constância, a memória do sujeito que narra, em sua busca interna por coerência, tende, nesse romance, a ajustar as imagens de acordo com um nível de consciência ainda mais profundo, perceptível na observação do modo de narrar. As vinculações dessa consciência podem ser sondadas em diferentes abordagens, mas tomada a categoria do trabalho como mobilizadora das tensões de tempo, a lógica de adequação do discurso será tomada aqui como expressão de certa consciência de classe²⁷³, aparente na relação dialética entre superfície e essência²⁷⁴.

[I]

Quando saio para caminhar, sempre nos primeiros minutos recrio tudo à minha volta, e não sou eu mais o que já fui, e não sou eu mais o que todos querem que eu seja. Em alguns minutos, nos primeiros passos, eu sou simplesmente alguém andando, usufruindo do grande nada.

Como nada daquilo parecia real, era prisioneiro de um pretense e não conseguido conforto.

Lembrou-se da época das férias, tentava sentir a liberdade. Na praia em um ano, no sítio em outro, longe de casa, do conforto que seu pai passou a vida toda construindo. (P.8)

[II]

Continuou caminhando, e o tempo cada vez mais jogava o frio em seu rosto, apesar de caminhar apressadamente não conseguiu aquecer o corpo.

Uma vez quando menino, fumou cigarro com os amigos, próximo a uma árvore parecida com a que estava vendo. Hoje sabia que muitos se reuniam para fumar ali, mas certamente não era cigarro, nem era mais uma conversa ingênua e nem com esperanças tão exageradas de um futuro bom. (P.115)

O discurso de memória nesses trechos é desencadeado a partir do movimento do sujeito no espaço ficcional, transformando o deslocamento no espaço²⁷⁵ em deslocamento no tempo. Embora a locomoção não seja relacionada diretamente ao trabalho, como se dá efetivamente em outros momentos da narrativa, o ímpeto pela caminhada não se mostra um exercício existencial, como um hábito edificante ou restaurador ao fazer uso do espaço

²⁷³ “Consciência de classe é a reação racional adequada que deve, dessa maneira, ser adjudicada a uma determinada situação típica no processo de produção. Essa consciência não é nem a soma nem a média do que os indivíduos que formam a classe, tomados separadamente, pensam, sentem etc. Entretanto, a ação historicamente decisiva da classe como totalidade está determinada, em última instância, por essa consciência e não pelo pensamento etc., do indivíduo. E essa ação não pode ser conhecida a não ser a partir dessa consciência.” LUKÁCS, Georg. *A consciência de classe*. In: *Estrutura de classes e estratificação social*, v. 3, p. 11-60, 1974.

²⁷⁴ “A essência humana não é uma abstração intrínseca ao indivíduo isolado. Em realidade, ela é o conjunto das relações sociais”. MARX, Karl. ENGELS. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo. 2007.

²⁷⁵ “O espaço distância é também modulado pelas técnicas que comandam a tipologia e a funcionalidade dos deslocamentos. O trabalho supõe o lugar, a distância supõe a extensão; o processo produtivo direto é adequado ao lugar, a circulação é adequada à extensão. Essas duas manifestações do espaço geográfico unem-se, assim, através dessas duas manifestações no uso do tempo”. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp. 2002. p. 55.

público²⁷⁶. De outra forma, o movimento novamente se configura como fuga do tempo presente (“Calixto não conseguia parar de andar, andar fazia com que não pensasse”²⁷⁷). O descompasso do sujeito com a realidade ficcional é imediato (“As coisas se mexiam, ele sabia que ultimamente em sua vida tudo estava parado”²⁷⁸), fazendo com que as memórias, desencadeadas pelo movimento, preencham o tempo presente, como um recolhimento resignado para a interioridade.

Com a disposição do arquivo de si mesmo, o sujeito toma posse do seu depósito de experiências e faz do mesmo uma propriedade; converte-o assim em algo totalmente exterior ao próprio sujeito.²⁷⁹

No romance, o discurso de memória é modulado pela posição do narrador em relação ao presente, mas não requer a legitimação de um sentido histórico, que “é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas preenchido de ‘tempo de agora’”²⁸⁰. Ao negar o tempo presente, o discurso tenta escapar da relação dialética com a realidade, fazendo do espaço ficcional um esconderijo para a consciência (“Eu perdi algo nesse dia, não sei bem o que, mas sinto isso muito forte, vou caminhando agora para casa, minha fuga, meu espaço”²⁸¹). Por isso, a tentativa de “sentir a liberdade”, no primeiro trecho supracitado, diz respeito menos a uma rememoração da vivência na *praia* ou no *sítio* do que uma narrativa interessada em sobrepor o presente, no qual “era prisioneiro de um pretense e não conseguiu conforto” mesmo sendo herdeiro do “conforto que seu pai passou a vida toda construindo”. De forma semelhante, a imagem da *árvore* que, uma vez não sendo a mesma da infância, se mostra esteio para caracterizar a negatividade na passagem do tempo e não necessariamente como uma figuração ligada aos *amigos* referidos na lembrança. O discurso de memória, nesse contexto interior, não demonstra compromisso com legitimação exterior, mas pretende dar coesão particular ao sujeito.

²⁷⁶ “A dignidade humana consistia no direito ao passeio, num ritmo que não era imposto ao corpo pela ordem ou pelo horror. O passeio, o deambular era no século XIX constituiu-se como passatempo privado, herança do aprazível vagabundear feudal”. ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70. 2001. p. 169.

²⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 23.

²⁷⁸ *Op. Cit.*, p. 18.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 173.

²⁸⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 249.

²⁸¹ *Op. Cit.*, p. 21.

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as posições irredutíveis.²⁸²

Por esse viés, a prevalência da negatividade na perspectiva do narrador está ligada à experiência de tempo, semelhante ao resultado da pobreza da experiência²⁸³ na modernidade, principalmente pelo abatimento da marcação e percepção do tempo em sentido coletivo. Segundo Walter Benjamin, a transformação das formas históricas do trabalho pela hegemonização capitalista tornou inoperante o narrador que recorre à experiência como fonte, tanto o narrador que compartilha vivências estrangeiras quanto aquele que é enraizado com suas histórias locais e tradições. Por meio dessas narrativas arcaicas, substituídas na modernidade pela efemeridade e instantaneidade da informação, se formavam e se estabeleciam tradições, transmitindo a sabedoria coletiva, principalmente por meio do relato de memória. Ou seja, em formas pré-capitalistas, a vida e o trabalho orientados no ritmo da produtividade, resguardadas tantas exceções, permitiam experiências de tempo como o ócio²⁸⁴ que conduziam ao exercício da fantasia. Esse tipo de relação com o tempo²⁸⁵ é impossível na modernidade, no qual o tempo é contado na medida do dinheiro, pois “já passou o tempo em que o tempo não contava”²⁸⁶.

No romance, o discurso dá forma à intensificação da mercantilização do trabalho e, conseqüentemente, da maior reificação do tempo de vida, que leva os indivíduos ao status de produtores e consumidores “livres” do *tempo-mercadoria*²⁸⁷. Portanto, a narrativa se encontra

²⁸² POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992. p.10.

²⁸³ “A horrível mixórdia de estilos e visões de mundo do século passado [século XIX] mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie”. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1996. p. 124-125.

²⁸⁴ “Desde o aparecimento das grandes cidades (...), todos devem ter sempre algo que fazer. O tempo livre há que aproveitá-lo (...). O próprio vazio psicológico é apenas o resultado da falsa absorção social. O tédio de que os homens fogem reflete unicamente o processo de fuga a que, desde há muito, estão sujeitos. Só assim se mantém vivo, inchando cada vez mais, o monstruoso aparelho de distração, sem que haja alguém que aí encontre”. ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70. 2001. p. 144.

²⁸⁵ “O próprio conceito do tempo formou-se historicamente sobre a base do ordenamento da propriedade”. Idem. p. 79.

²⁸⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ªed. São Paulo: Brasiliense. 2012. p. 206.

²⁸⁷ “O tempo pseudocíclico consumível é o tempo espetacular, tanto como tempo do consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda sua extensão. O tempo do consumo das imagens, meio de ligação de todas as mercadorias, é o campo inseparável em que se exercem plenamente os instrumentos do espetáculo, e o objetivo que estes apresentem globalmente, como lugar e como figura central

submetida também à ideia de *tempo degradado*, cuja noção “alienou as pessoas do sentido da experiência vivida”²⁸⁸ e provoca, por sua via, a deriva existencial do sujeito ficcional. Sob a forma de condicionamentos do modo de produção contemporâneo, em que há a infiltração da reificação do tempo em todas as instâncias e experiências de tempo humanas, o indivíduo entra em contradição com o que se pode esperar de sua liberdade.

O indivíduo, sob o capitalismo liberal, dispõe de uma enorme variedade de escolhas quanto ao desfrute de seu tempo livre, não mais regulado pelos ritos e pelas proibições da vida religiosa nem limitado pelas horas de luz do dia ou pelo maior ou menor rigor das estações. Por outro lado, a marcação que caracteriza o tempo do trabalho (de forma desproporcional à forma efetiva de oportunidades de trabalho) invade cada vez mais a experiência da temporalidade, mesmo nas horas ditas de lazer.²⁸⁹

Como expressão disso, a passagem do tempo como degradação é transversal à perspectiva do narrador, perceptível em primeiro plano, elevando a questão de tempo ao protagonismo previsível na forma do romance²⁹⁰. Nesse sentido, a acareação com o próprio envelhecimento surge como decadência e perecimento, em mais uma face da repulsa ao tempo presente, no qual a satisfação com as experiências pessoais não é possível. A questão geracional e o incômodo com a idade são embaraços recorrentes, sobre os quais o narrador se debate com desconforto e fatalismo (“o tempo é implacável com as pessoas”²⁹¹), tanto como saudosismo da juventude (“O que você tem, que larga na juventude e jamais vai ter

de todos os consumos particulares: sabe-se que os ganhos de tempo constantemente procurados pela sociedade moderna – seja nos transportes rápidos, seja no uso da sopa em pó – traduzem-se de modo positivo para a população dos Estados Unidos no fato de ela poder assistir à televisão, em média, de três a seis horas por dia. A imagem social do consumo do tempo, por seu lado, é exclusivamente dominada pelos momentos de lazer e de férias, momentos representados à *distância* e desejáveis por definição, como toda mercadoria espetacular. Essa mercadoria é explicitamente oferecida como momento da vida real, cujo retorno cíclico deve ser guardado. Mas, mesmo nesses momentos concedidos à vida, ainda é o espetáculo que se mostra e se reproduz, atingindo o grau mais intenso. O que foi representado como a vida real revela-se apenas como a vida mais *realmente espetacular*”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997. p. 105-106.

²⁸⁸ “A degradação das relações tempo de vida/tempo de trabalho, tempo presente/tempo passado e tempo presente/tempo futuro contribuem para o aumento do grau de desequilíbrio sociometabólico das pessoas que trabalham, levando, deste modo, a precarização do homem-que-trabalha, expressa no crescimento dos adoecimentos laborais”. ALVES, Giovanni. *Trabalho e neodesenvolvimento: choque de capitalismo e nova degradação do trabalho no Brasil*. Bauru: Canal 6. 2014. p. 91.

²⁸⁹ KHEL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015. p. 125.

²⁹⁰ “O romance desenvolve seu princípio formal a partir, justamente, da ideia dos efeitos corrosivos do tempo, assim como a tragédia deriva sua base formal da ideia de destino sempiterno que destrói o homem de um só e cruel golpe. E, assim como o destino possui uma grandeza sobre-humana e um poder metafísico na tragédia, também o tempo atinge uma dimensão incomum, quase mística, no romance”. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Cap. VII. p. 811.

²⁹¹ *Op. Cit.*, p. 230.

novamente?”²⁹²) quanto como lamento pela idade avançada (“força e graça que não consigo fazer hoje, apesar de ser adulto”²⁹³). Evidencia-se uma submissão intrínseca à ideia de consumo do tempo, ou de tempo consumível, no qual a juventude é matéria perecível ao modo da produtividade e rotatividade da organização do trabalho.

O que tinha virado sua vida, seu velho de merda? (P. 105)

Será que virei a porra de um velho, cheio de lembranças e o tempo todo pensando num sexo que jamais terei? (P. 31)

Nesses fragmentos, a perplexidade diante do processo de envelhecimento se dá no confronto com a imagem estranhada de si mesmo, ou seja, na expressão imagética da passagem do tempo, mas como se a percepção acontecesse de forma súbita. O inconformismo com o envelhecimento, cujo efeito é a negatividade sobre si mesmo, se desvela como quebra de expectativa de si em relação à realidade, mais uma vez como descompasso entre o tempo presente e o sujeito. O passado, convocado enquanto parâmetro, não se mostra capaz de substituir a experiência do presente, evidenciando que a idealização que sustenta o sujeito também o esvazia de perspectiva de futuro.

De maneira geral, a deriva do narrador se expressa em tom de autocomiseração, entretanto, como nos trechos citados, as interrogações retóricas complementadas por termos chulos elevam a entonação para o inconformismo e a revolta. Esse tipo de reação, obnubilada pelo discurso, sinaliza, para além da frustração, uma postura reativa diante das frustrações. Embora o discurso de Calixto apresente a princípio uma postura resignada diante da realidade, oscilando entre um discurso niilista ou conformista, o estado de passividade por vezes se transforma em conduta violenta.

Foda-se, cara, quem disse que vou vir aqui amanhã? Eu nem sei se estou vivo amanhã, e irmão? Eu não sou seu irmão, pega sua tinta e enfia no cu!

Odiava isso, todo mundo era importante, você fala com um porteiro, e ele é importante, controla sua entrada e saída, você fala com um cobrador, ele pergunta se você tem trocado, você não tem e é um bosta, todo mundo é mais importante.

Agora aquele cara que fura os outros, que põe tinta na pele dos outros também é assim, tem que marcar hora, que se foda, eu ia sair dali orgulhoso, dessa vez não ia engolir, não ia deixar me embrulhar o estômago, eu falei na cara do filho da puta.

Foi legal ter falado aquilo, minha boca encheu de sangue depois do terceiro murro, eu tentava subir a cabeça para olhá-lo nos olhos, mas não conseguia, ele golpeava rápido, fazia tempo que não sentia aquilo, de certa forma foi bom, caminhei por mais duas ruas, cuspi o sangue umas dez vezes, depois passei por duas

²⁹² *Op. Cit.*, p. 30.

²⁹³ *Op. Cit.*, p. 51.

peças na calçada, notei que uma bebia das palavras que o outro cuspiam tão intensamente que sua alma devia estar com muita sede. (P.141)

O contexto desse fragmento, por exemplo, é a ida de Calixto a um tatuador para fazer “pequenos traços em volta do pescoço” com a frase “Em caso de emergência, corte a linha pontilhada”. Apesar da surpresa do tatuador diante da demanda inusitada do cliente, não há a recusa do profissional em efetuar a tatuagem. A reação violenta de Calixto se dá, no discurso, pela impossibilidade de fazer a tatuagem imediatamente, ou seja, novamente uma tensão provocada por uma questão de *tempo*. A deliberação do tatuador desperta a reação de Calixto que, ao ampliar seu *ódio* também a outros trabalhadores, como o *porteiro* e o *trocador*, revela não reagir apenas contra essa situação específica, mas contra qualquer “equalização” ou “rebaixamento” nas relações de prestação de serviços em que supõe a si mesmo como mandatário.

A negação ao atendimento instantâneo também marca um limite tênue imposto ao comando do dinheiro, mas, sobretudo, uma insurgência insuportável de um profissional que, como outros, na sua concepção, não podem ser “importantes”. A necessidade de afirmar sua “superioridade” corresponde a um comportamento reconhecível da classe média brasileira, como aponta Jessé Souza, em que o indivíduo se sente impelido a diferenciar-se das classes populares, trabalhadores e marginalizados, como herança de uma mentalidade escravocrata. Entranhada nos comportamentos cotidianos, esse tipo de conduta violenta reproduz o autoritarismo que estrutura um país onde “é preciso mostrar que o outro é inferior e está ali apenas para servir”²⁹⁴.

Uma percepção crítica de nosso passado histórico permite perceber que a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental; ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais.²⁹⁵

A agressividade mediante a frustração banal reproduz a violência também sofrida por Calixto em outros momentos da narrativa. Por exemplo, no capítulo 11, que tem como título “Fazer o que não quer para ter o que os outros querem”, a ida a um bordel com Hamilton termina com Calixto surrado e assaltado numa agressão gratuita. Mesmo que não se afiance credibilidade ao narrador, o trecho, dentre outros, ilustram as experiências do personagem

²⁹⁴ SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil. 2018. p. 72.

²⁹⁵ GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp. 2ª ed. 2017. p. 221.

como fraturas na sua trajetória, mas também uma tipificação social mais totalizante. No caso com o tatuador, a manifestação de que “dessa vez não ia engolir” reforça a lógica de violência naturalizada na narrativa e latente na vida social brasileira, convocada constantemente como instrumento do exercício do mando e da intimidação como reprodução das estruturas de poder²⁹⁶.

A violência é marca da trajetória de Calixto desde a infância, segundo nos comunicam suas memórias (“O chinelo não era usado só para proteger os pés, ele emitia sons opacos quando atingia meu corpo”²⁹⁷), mas de forma oblíqua, como uma enunciação insegura da negatividade (“A minha mãe conversava com Deus, e ele mandava me bater”²⁹⁸). A violência se mostra um traço constante entre as características das famílias, não apenas de Calixto, mas também dos personagens Socorro, Lourival e Melinda; conformando um quadro no qual a violência está entranhada no cotidiano, fazendo parte da normalidade e confirmada na naturalização acrítica do narrador. Por exemplo, quando Calixto narra ter visto um ambulante na rua que “sai correndo, homens de azul o perseguem, derrubam, batem, chutam, humilham, as pessoas continuam a passar”²⁹⁹ e a sua postura impassível é como das demais pessoas que “passam, não é com elas, não é sobre elas”³⁰⁰. A violência e a indiferença se combinam como aspecto geral do romance, tonalizando a realidade ficcional e moldando as ações na narrativa.

Mas senhor, com todo respeito, me dá um tiro, pode ser só um, é minha chance, nada é por acaso, o senhor tem que me baleiar, um tiro poderia resolver tudo.
O assaltante, antes de descer, olhou com piedade para Calixto e falou:
Tenho meus problemas, velho. Resolve o seu.
O ônibus ficou parado por mais cinco minutos depois que o assaltante desceu, e ninguém quando saiu falou com Calixto, que permaneceu sentado com cara de quem perdeu algo valioso, algo que nunca poderá recuperar novamente.
(P.21)

²⁹⁶ “(...) o estudo [sob a ótica da microfísica] supõe que o poder (...) não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende neles antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter. (...) Temos que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é ‘privilégio’ adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas disposições estratégicas. (...) Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente (...) aos que ‘não têm’; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra este poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança. O que significa que estas relações se aprofundam dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo”. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 29.

²⁹⁷ *Op. Cit.*, p. 84.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Op. Cit.*, p. 165.

³⁰⁰ *Ibid.*

O contexto desse fragmento é um assalto ao ônibus durante a volta de Calixto do trabalho. A princípio, o relato do *balanço* do ônibus contrasta, pela percepção do narrador, com a *vida*, em que “ultimamente estava tudo parado”³⁰¹, e converte o veículo em metáfora do próprio estado psíquico, sugerindo o suicídio (“Pensou em puxar a corda (...). Ele responderia ‘Motorista, pare a vida que eu quero descer do mundo’”³⁰²). Diante da eventualidade do assalto, o ponto de vista narrativo muda para uma descrição observadora da cena, na qual Calixto levanta de onde está sentado e pede para ser baleado.

Em primeiro lugar, a naturalidade com que Calixto expressa o impulso pela própria morte provoca estranhamento pelo pragmatismo elevado, colocando, inclusive, o relato em suspeição. No curso da situação ficcional surpreendente (“O assaltante não entendeu. Ninguém entendeu”³⁰³), o assaltante hesita, mas deixa evidente que age por interesse próprio e não por piedade ou empatia por Calixto, ou mesmo por refrear-se em deferência ao sentido de morte.

A indiferença do assaltante, assim como o apelo de Calixto pelo próprio assassinato em circunstância pública e violenta, manifesta um sintoma do esvaziamento do sentido da morte e seu afastamento da vida coletiva na modernidade³⁰⁴. Reduzida a um fato corriqueiro e de interesse individual, a morte parece ser concebida pelo narrador, nesse trecho, como uma solução instantânea para o vazio existencial, mas a forma com que a pleiteia revela mais do que uma depressão do sujeito que deseja interromper a vida. Não apenas a morte é almejada, mas a sua *espetacularização*, como uma possível realização pública e significativa do ato, em que a vivência individual se converteria em coletiva, semelhante a uma tentativa de restaurar a dimensão da experiência. Entretanto, a fundamentação espetacular também não se encontra na coletivização, mas na mercantilização individualizante e estéril, cuja incapacidade de proporcionar sentido comum ou experiência compartilhável resulta para o personagem em interdição do pleito.

³⁰¹ *Op. Cit.*, p. 18.

³⁰² *Op. Cit.*, p. 19.

³⁰³ *Op. Cit.*, p. 20.

³⁰⁴ “Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitar o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar. Recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. (...) Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem, e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias –, assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ªed. São Paulo: Brasiliense. 2012. p. 201.

(...) Imobilizada no centro falsificado do movimento de seu mundo, a consciência espectadora já não conhece em sua própria vida uma passagem para sua realização e para sua morte. (...) É como se houvesse uma tentativa de manter, em todo indivíduo, um “capital-juventude” que, por ter sido usado de um modo medíocre, não pode pretender adquirir a realidade durável e cumulativa do capital financeiro. Essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida.³⁰⁵

A negação da morte ao sujeito no romance é, sobretudo, uma negação da vida, na qual a insignificância da experiência atua de forma a anular a existência. Nesse sentido, a descrição da cena do velório de Calixto, quase ao final da narrativa, também é uma idealização do narrador, na qual a comunhão das pessoas de seu ciclo, proporcionada pelo momento de coletividade forçosa, supera as adversidades constituídas em vida.

Papai, acorda, acorda, papai!
 A pequena menina de vestido, falava que a máscara...
 Enquanto olhava o pai ali, deitado, todo rodeado de flores, um profissional fazia cimento.
 A pequena segurava algo nas mãos, um livro de histórias infantis, os personagens na capa, um piloto de avião com um chapéu azul da esquadrilha da fumaça, um outro homem com um monte de discos e revistas em quadrinhos nas mãos e uma mulher ao fundo lavando um quintal sorrindo. (P.235)

A cena do enterro, no capítulo 53, “Final de temporada”, revela a origem de signos lançados ao longo da narrativa, como o “piloto de avião com um chapéu azul da esquadrilha da fumaça” e a *colher* carregada no bolso por Calixto, como fragmentos das memórias relacionadas à filha. A revelação elucidada que esses elementos, instigantes e soltos ao longo da narrativa, derivam de conexões construídas individualmente pelo narrador, sem significação para além da expressão da consciência. Também a representação de Lourival e Socorro no velório, figurados na contextura por posições e características provenientes das experiências particulares de Calixto, sinaliza que o panorama é procedente da idealização do narrador. Assim, a imagem do enterro idealizado ratifica a limitação de integração do sujeito, que só poderia se estabelecer, sob seu ponto de vista, com a sua posição sendo de máxima passividade, enquanto morto. Ao imaginar o próprio enterro, o narrador declara a expectativa de redenção por meio da *morte*, mas que se desmancha em seguida no término da narrativa com o predomínio da *alienação*, evidenciada com a primazia da imagem final de um “seletor de televisão”.

³⁰⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 109.

Embora na superfície a postura narrativa seja de passividade, a busca por experiências se estabelece salteada no romance, desde a tentativa de relações amorosas de Calixto com Socorro e Melinda até o roubo por pisar em fezes (“avistou as fezes de algum cachorro, pensou em pisar, talvez até escorregar nela. Seria legal”³⁰⁶). Entretanto, as vivências experimentadas por Calixto encontram o interdito ou a insatisfação e, mesmo quando narradas de forma benéfica, permanecem impregnadas de negatividade.

Sente o pé esquerdo pisar em algo macio, e o pé afunda levemente. Quando olha, o cheiro já está subindo, fezes de cachorro, então decide, tira o sapato, a meia branca é mergulhada nas mesmas fezes já espalhadas pelo sapato segundos antes, ele faz movimentos para frente e para trás até a meia ficar totalmente marrom, então enfia novamente no tênis, algumas pessoas param. Um senhor esfrega os olhos não acreditando no que vê.

Ele sai calmamente, um leve sorriso desponta no rosto, uma das poucas vezes que fez o que teve vontade. P.59

Nesse fragmento, apesar de expressar satisfação, a materialidade negativa da ação empreendida dificulta a credibilidade integral do narrador. O exercício de fazer “o que teve vontade” não é mobilizado pela busca de contentamento, mas pelo desafio às prescrições sociais, mesmo que se configurem como negativas para si mesmo. Nesse sentido, a reivindicação por liberdade irrestrita mantém o sentido negativo que, nos termos de Adorno, “ao conservar indiscriminadamente para os homens o seu direito, desemboca na aniquilação”³⁰⁷. Ou seja, a compulsiva afirmação da própria liberdade, reivindicada reiteradas vezes no discurso de Calixto, não apresenta com nitidez as interdições a serem superadas para além da demanda individual de autoafirmação frívola do sujeito, resultando num sentimento perene de *enfado*³⁰⁸ do narrador. Assim, mesmo nas esporádicas passagens nas quais o narrador demonstra algum entusiasmo ou vislumbra contentamento, o ocaso imediatamente se anuncia por meio da fundamentação idealizada.

³⁰⁶ *Op. Cit.*, p. 23.

³⁰⁷ ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70. 2001. p.77.

³⁰⁸ “O enfado – o puro anseio da satisfação infinita – é a maneira como a mente sente o vazio da existência, a única experiência que a salva do não ser; porque, depois de descobrir que não existe satisfação, o desejo finalmente passa a se considerar um objeto, e é esse desejo de seu próprio vazio, uma versão a pulsão de morte, que nos mantém letargicamente em movimento. O que para a pós-modernidade é a emocionante subversividade do desejo é, para a modernidade, um prolongado desencanto. A furiosa liberdade da era moderna entra em conflito com o sentir-se em casa no mundo; e fazer-nos sentir que nós e o mundo somos parceiros, imagens-espelho, fechados em um conluio imaginário, é um propósito fundamental da ideologia. Nesse sentido, a burguesia é uma ameaça à sua própria ideologia. A liberdade e a felicidade devem agora se reconciliar apenas em lugares excepcionais, como, por exemplo, no romance realista; ou, quanto a esse ponto, na mente excepcional de Hegel, para quem o sujeito pode se unir ao mundo sem nenhuma ameaça à sua liberdade espiritual, já que o próprio mundo é simplesmente liberdade espiritual disfarçada de matéria”. EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Unesp. 2013. p. 300.

Agora tudo parecia diferente, a sensação de um novo início me pegava, a euforia, o começo de um namoro talvez, uma nova relação, pois o tempo não espera, e todo dia pode ser um novo jeito de encarar as coisas, estava assim cheio de frases baratas de livros já escritos de tantas formas, parei em outro bar, precisava tomar algo, sentar e pensar no que seria da minha vida com essa nova coisa, essa menina, essa mulher Melinda me balançava. (P. 87)

Esse discurso de Calixto expressa um entendimento sobre as relações de modo efêmero, soando como uma repetição de estereótipos e estímulos que não dizem respeito a uma referência específica, mas figuram como uma constelação de reconhecíveis clichês. Além disso, a possibilidade de envolvimento em uma *relação* se mostra como possível escora, em que um “novo início” tem a ver apenas consigo mesmo. Novamente, não há horizonte para uma experiência genuína, embora não se possa dizer que o relato é destituído de sentimentos. A idealização de Calixto se fundamenta no ímpeto pelo domínio do dinamismo do tempo que “não espera”, ou seja, imaginar uma relação com Melinda se trata, prioritariamente, do desejo de intervenção no curso da própria vida enquanto aproveitamento de uma oportunidade.

O reconhecimento do desejo como idealização expõe o impasse, cuja forma literária admite o referencial “cheio de frases baratas de livros já escritos de tantas formas”, externando a fonte e as limitações do narrador. A manifestação do desejo se dá na forma de *intensidade*, como, nos termos de Fredric Jameson, por sentimentos “autossustentados e impessoais que costumam ser denominados por um tipo peculiar de *euforia*”³⁰⁹. Ato contínuo, nesse fragmento o encadeamento da narração passa do espaço da consciência para o espaço do *bar*, como uma interrupção da idealização, fazendo uso do fluxo do tempo para imaginar um futuro diferente, em uma adesão tópica ao espaço. A expressão “sentar e pensar” soa como seu contrário, num popular “pensar na vida” que mais se aproxima da fruição livre e sem objetividade. Nesse sentido, o lampejo de expectativa inicial, idealizado de saída, se converte em agravamento da alienação, no qual a transferência para o desfrute do espaço intenta somente substituir qualquer lucidez, aprofundando a solidão e, em consequência, os impasses modernos ao tentar solapá-los.

O esmaecimento dos afetos pode também ser caracterizado, no contexto mais estreito da crítica literária, como esmaecimento da grande temática do alto modernismo do tempo e da temporalidade, os mistérios elegíacos da *durée* e da memória (que podem ser compreendidos como categorias da crítica literária tanto associadas ao alto modernismo quanto às próprias obras). Entretanto, foi-nos dito

³⁰⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática. 2002. p. 43.

com frequência que agora habitamos a sincronia e não a diacronia, e penso que é possível argumentar, ao menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como eram no período anterior do alto modernismo.³¹⁰

O espaço do *bar* funciona como um interposto na narrativa, para o qual Calixto se dirige constantemente, como um campo de intermediação, não apenas constituindo o ambiente, mas modelando o discurso. Calixto tem o bar como destino por diversos motivos, como esperar, “matar o tempo”, pensar, dar uma “passada depois do trabalho” etc., revelando uma limitação de opções, mas, sobretudo, a relação com o álcool. A faculdade ébria do álcool é um elemento mediador que acompanha a narrativa como um todo, combinando expressões do narrador que (des)equilibram as mudanças de cenas e ângulos, por vezes produzindo um ritmo de *balanço*, análogo a uma percepção bêbada da realidade (“As coisas se mexiam, balançavam interminavelmente, foi quando percebeu seu cadarço desamarrado, ia se abaixar, mas as coisas a sua volta não paravam de balançar”³¹¹).

Esse arranjo formaliza uma percepção particular do universo da bebida alcoólica e do alcoolismo que comanda a dinâmica do narrador (“Abre a gaveta, pega o líquido que faz ele ter nova chance”³¹²). Além disso, um panorama sócio-histórico é construído por meio das figuras paternas lembradas, como, por exemplo, o pai de Calixto e os pais das personagens Melinda e Socorro. Essas figuras são construídas em ligação com o alcoolismo e a violência doméstica, representando simbolicamente essa patologia social, grave e marcante principalmente entre a classe trabalhadora, primordialmente entre os homens³¹³.

Ontem no sofá, meus olhos pararam, as pálpebras desceram, os cílios se tocaram, eu saí de mim e comecei a cair.

Aos 17 anos, quando eu comecei a beber, continuamente sentia isso, mas por alguns segundos. Acho que aos poucos, com o passar dos dias, anos, séculos, vamos nos tornando rascunhos do que éramos, como se tivesse uma imensa borracha nos apagando aos poucos, sei que não vou chegar a nenhum lugar, vou continuar caindo. (P.189)

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Op. Cit.*, p. 17.

³¹² *Op. Cit.*, p. 10.

³¹³ “Dentre os aproximadamente 101 milhões de indivíduos que utilizaram bebidas alcoólicas ao menos uma vez na vida, a idade mediana de início de consumo foi menor entre homens (15,7 anos) do que entre as mulheres (17,1 anos), sendo esta diferença estatisticamente significativa”. Bastos, F.I.P.M., Vasconcellos, M.T.L.D., De Boni, R.B., Reis, N.B.D. & Coutinho, C.F.D.S. (2017). III Levantamento Nacional Sobre O Uso De Drogas Pela População Brasileira. Rio de Janeiro: FIOCRUZ & Secretaria Nacional de Políticas sobre Drogas (SENAD). 2017.

Nesse trecho, a interioridade e a trajetória em sentido descendente evidenciam o curso do tempo em sentido negativo, acompanhando a degradação promovida pelo álcool. A ingestão de álcool se mostra um preponderante processo metafórico como meio de “digestão” da realidade, assim como uma série de imagens condutoras sobre a fluidez no romance. Em conjunto, os signos ligados ao líquido, como o sangue, a urina, a chuva, o chuveiro, a saliva, o suor, o sêmen atribuem densidade líquida à forma de narrar.

Essa atuação também pode ser identificada nos personagens e na própria realidade ficcional, em que não há elementos permanentes e uma dinâmica de “liquidez” institui os vínculos em constante fluidez: o casamento, as amizades, o trabalho etc. Como conjunto, as imagens constantes de fluxos líquidos dão a textura do relato, integrando a caracterização das relações pela inconsistência e efemeridade, ressoando no vocabulário contemporâneo como liquidez nas relações humanas³¹⁴. Entretanto, a fluidez na narrativa não conduz à consecução do desprendimento e o exercício da liberdade, mas de fruição acrítica das contradições, tornando-as indistintas, como recurso plástico que não harmoniza, mas homogeneiza as tensões, tornando-as individuais e não compartilháveis.

O desfecho do relato se coaduna com a proeminência do movimento de fluxo, em que o funcionamento ininterrupto da televisão³¹⁵, análogo a uma percepção sucessiva e frenética da realidade, é o destino ao qual se entrega Calixto por meio da imagem final do “seletor de televisão” que se sobrepõe às outras. Contudo, ainda, a materialidade das imagens ligadas ao líquido atua de modo distinto, dando formas mais complexas à “fluidez” e não oportunizando a totalização do movimento em detrimento da substância ficcional.

[I]

Sempre pensou no álcool e sempre conseguiu entender o jeito que se dá na realidade, tanto faz o tipo de escape, de bebidas ao famoso tarja preta, a solução era só uma. Quem sair por último apague o sol. (P. 19)

[II]

Juntou as mãos e pegou a água, molhou o rosto e dessa vez viu a calvície e uma orelha furada. Sentou no vaso, alarme falso, odiava perder tempo, fechou a revista, subiu as calças novamente e foi pôr a água no fogo, sua esposa adorava acordar já com algo adiantado. (P. 12).

³¹⁴ “O consumismo de hoje, porém, não diz mais respeito à satisfação das necessidades — nem mesmo as mais sublimes, distantes (alguns diriam, não muito corretamente, ‘artificiais’, ‘inventadas’, ‘derivativas’) necessidades de identificação ou a auto-segurança quanto à ‘adequação’”; “No *líquido* cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência”. BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

³¹⁵ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Minas Gerais: PUC Minas, 2016.

No primeiro trecho, a bebida alcoólica figura entre uma multiplicidade de alternativas que são condutoras da fuga da realidade, inclusive, assim, o álcool tem sua centralidade relativizada, revelando, em última instância, a prescrição da realidade sobre a forma de evasão de cada indivíduo. Embora a questão de classe seja determinante dos tipos de droga consumida³¹⁶, nesse sentido, a ação do álcool e de outras drogas obedece a uma normativa social de alienação, em que as diversas formas de entorpecimento são uniformizadas pela noção de realidade em sentido negativo. O panorama narrado apresenta um movimento coletivo e negativo de escape, generalizado a todos que estão sob o *sol* em direção, metaforicamente, ao *apagar* do sol. Embora a dicotomia entre luz e escuridão tonalize o processo, a generalização do uso de entorpecentes para “fugir da realidade” fica em primeiro plano, reafirmando uma perspectiva de realidade consonante às ações do narrador (“o homem é jogado no camburão, antes leva mais um chute na cara, ele votou no atual prefeito, Calixto pega o copo de cerveja e bebe”³¹⁷).

Em outra direção, no segundo trecho, a água expõe a imagem individual, em que se revela o curso do tempo, assim como a “água no fogo” empresta plasticidade ao aumento gradual da “temperatura” no embaraço conjugal. De forma semelhante, a água também atua através da higiene pessoal, na relação com a chuva, na feitura do café etc. como empreendimento que liga o sujeito à noção de realidade. A divergência entre uma figuração líquida que suspende a consciência, como o álcool, e a água que atua mobilizando o fluxo da memória e o senso histórico parece instituir uma representação semelhante à observada por Antonio Candido na atuação da degradação do espaço na narrativa naturalista de Zola, em que “a água (ligada de maneira profunda à ideia de fertilidade) dá vida; e o álcool (água negativa) dá morte (...) líquidos que aparecem nos níveis natural, social, metafórico e simbólico”³¹⁸. De forma semelhante, a intervenção do líquido se expressa contundentemente no capítulo 20, “Tem que ser agora”, em que a principal lembrança de Calixto em relação ao pai se deslinda por meio do fluxo da água.

O dia na chuva com seu pai. Chuva acidental que os pegou quando voltavam de um serviço, o pai encanador, tinha essa relação com a água. E veio a

³¹⁶ Cf. Bastos, F.I.P.M., Vasconcellos, M.T.L.D., De Boni, R.B., Reis, N.B.D. & Coutinho, C.F.D.S. (2017). III Levantamento Nacional Sobre O Uso De Drogas Pela População Brasileira. Rio de Janeiro: FIOCRUZ & Secretaria Nacional de Políticas sobre Drogas (SENAD).

³¹⁷ *Op. Cit.*, p. 165.

³¹⁸ CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015. p. 58.

chuva, foi uma coisa tão rápida, mas tão bonita, ou foi o sorriso que seu pai deixou escapar logo após dizer.

Vamu correr, menino, lá vem água do céu.

E os pingos começaram a cair, obedecendo aquele homem já gasto pelo tempo, e eles corriam e eram amigos, e eram dois garotos, e eram iguais, e a vida ainda não tinha judiado deles.

Seu pai e seu avô, ambos e nenhum.

Momento tão eterno, mas ele não.

Calixto teve a oportunidade e estava preparado, muito preparado, para a chuva e correu e chutou poças e ajudou a molhar mais ainda as calças de seu pai, que também era seu amigo, que continuava deixando escapar sorrisos, e era um só, e Calixto imaginava a chuva e os sorrisos molhados dos sapos. (P.93-94)

Numa mistura entre memória e idealização, a “canalização” da lembrança acompanha a *profissão* paterna, em que o fluxo líquido faz emergir uma ancestralidade livre de contradições (“A chuva cai na chuva que cai anteriormente, assim é a dor do menino inocente”³¹⁹). Entretanto, num outro exemplo, no mesmo capítulo, ao fantasiar a amizade com um homem que avista na rua, usando um boné da “esquadilha da fumaça”, o ímpeto inicial que Calixto expressa é o desejo de aproximação, de modo que “pagaria um café por uma linda história”³²⁰, mas o devaneio se ajusta para uma versão que “pagaria várias cervejas por uma boa história de amor”³²¹, transformando a substância mediadora que o “deixa muito agitado” para a que “age legal nas histórias”, mas, sobretudo, mantendo o nexos financeiro em que se baseia. A centralidade no elemento que permanece na transformação do *café* em *cerveja* é mantida na banalidade de *pagar* uma bebida a um desconhecido, enquanto a fruição do desejo deságua no reforço de estereótipos (“Não imagino uma mesa de bar toda cheia de copos de café enquanto o cara conta uma história dessas, acho legal a cerveja”³²²). O ajustamento da narrativa de Calixto fica evidente ao verter as contradições em imagens líquidas, “purificando” as memórias e “diluindo” as incongruências por meio da evasão do álcool. Nesse sentido, tempo e espaço se expressam de forma simultânea e evasiva, atribuindo à degradação do espaço a representação da negatividade, como ruína histórica que abrange o sujeito da narração.

Vou para o bar, encontro um ideal, daqueles onde a esquina toda mudou, menos ele, onde todas as placas foram padronizadas, e a dele continua igual, corroída pelo tempo, mostrando que tem história. (P.52)

Sentou na cadeira, madeira descascada, já gasta por incontáveis pessoas que passaram pela mesma mesa, restos de pele, de vida, de olhar, de tudo. (P.198)

³¹⁹ *Op. Cit.*, p. 1194-195.

³²⁰ *Op. Cit.*, p. 92.

³²¹ *Op. Cit.*, p. 93.

³²² *Ibid.*

A imagem de deterioração material, em que tempo e espaço se expressam negativamente de forma simultânea, manifesta também a degradação do sujeito, misturando instâncias humanas e inanimadas. A partir do foco no detalhe, o narrador busca desfiar os processos históricos, mas como suposição, configurando na busca da história dos elementos a reminiscência da sua própria trajetória, nivelando sujeito e objeto. Com tensões colocadas nas fronteiras do *humano*, implica-se uma dimensão de *universalidade*, repercutindo em possíveis aproximações da narrativa, no aspecto da construção da negatividade, com algumas tendências da composição naturalista nascente no século XIX³²³.

Numa abordagem ampla, aqui acompanhando Otto Maria Carpeaux³²⁴, o primeiro elemento de uma tipologia comum que atua na Europa na passagem do Realismo ao Naturalismo é o *pessimismo* generalizado sobre quaisquer interferências nas determinações “naturais” da realidade. Esse aspecto conformista se encontra no discurso frontal de Calixto, mas Carpeaux destaca que, no caso de Zola, os personagens encontram-se “em movimento, em evolução, conforme as leis da biologia, do darwinismo, da hereditariedade”³²⁵. Por outro lado, no caso de Calixto, o movimento do personagem resulta em estagnação objetiva e não evolutiva, além das relações hereditárias que se estabelecem de forma problemática. Entretanto, o domínio narrativo não se detém no controle do narrador e, mesmo esse, não escapa da determinação dos elementos sobre o relato.

Por exemplo, no capítulo 49, “Tudo que a terra dá também consome”, o narrador-personagem tem sua rotina repetitiva interrompida por um som e, ao sair de casa, se dá conta, em meio às suas reflexões particulares, do acidente de carro que vitima Alex, filho de Socorro, a vizinha, narrando da seguinte forma:

Agora tudo estava parado, o rosto continuava fixo ao para-brisa, os braços estavam para trás, o poste havia encurvado um pouco, e o carro assumiu uma

³²³ “O naturalismo não é uma concepção homogênea e bem definida de arte, sempre baseada na mesma ideia de natureza, mas muda com os tempos, visando sempre um objetivo específico e imediato, preocupado sempre com uma tarefa concreta e limitando suas interpretações da vida a determinados fenômenos. Professa-se uma crença no naturalismo não porque se considere uma representação naturalista mais artística a priori do que uma estilização, mas porque se descobre na realidade certo traço, uma certa tendência a que se gostaria de dar mais ênfase, que se gostaria de promover ou de combater (...). O naturalismo não tem por alvo a realidade como um todo, não a ‘natureza’ ou a ‘vida’ em geral, mas a vida social e particular, ou seja, aquela província da realidade que se tornou especialmente importante para essa geração”. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 749-750.

³²⁴ CARPEAUX, Otto Maria. O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. In: *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: LeYa. 2012. p. 209.

³²⁵ *Ibid.*, p. 277.

estranha aparência de algo vivo, com a boca passando pelo poste, no intuito de comê-lo, com os olhos fixos como se estivesse olhando algo que não pudesse tocar mais à frente. P. 220

Nesse fragmento, a cena trágica do acidente é composta pela correlação entre humano e objetos, fazendo com que o espaço ganhe uma execução ativa em relação ao carro e ao sujeito acidentado. Assim, a ação é invertida, tirando a passividade do ambiente numa imagem que sorve o agente da ocorrência, no caso, o motorista que morre. O espaço se mostra atuante e em metamorfose, como se os elementos espaciais determinassem o sujeito, mas também eles mesmos se transfigurassem em aparência humana para a dominância do próprio humano. Assim, humanização e desumanização parecem expressões do mesmo processo, no qual o sujeito e a realidade ficcional estão em relação dialética, definindo-se mutuamente na captura do movimento instantâneo.

De outra parte, tomando como parâmetro o caso de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo³²⁶, levando em conta que pode ser considerado o romance mais emblemático do naturalismo brasileiro, observa-se que a desumanização por meio da animalização tem como objetivo armar um esquema que revela certa ideologia à brasileira, pujante na época e persistente na contemporaneidade, ligada à ideia de superioridade inversamente proporcional ao exercício do trabalho. Indo ao encontro das teorias científicas e eugênicas, a motivação brasileira, destoando do contexto europeu do qual é tributário³²⁷, produz uma ideologia liberal à brasileira que renuncia ao enaltecimento do trabalho enquanto justificador da ordem e orientador da conduta social, mantendo-o apenas como demagogia da reafirmação de privilégios. Ou seja, embora o veio social-darwinista acompanhe o liberalismo desde as revoluções burguesas e suas disputas por hegemonia, como sustentação ideológica a fim de “naturalizar o conflito social e apresentar a riqueza e o poder das classes dominantes como

³²⁶ AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço* (1890). São Paulo: Moderna, 1991.

³²⁷ “A fonte principal da concepção naturalista é a experiência política da geração de 1848: o fracasso da Revolução, a supressão da insurreição de junho e a tomada do poder por Luís Napoleão. O desapontamento dos democratas e a desilusão geral causada por esses acontecimentos encontram perfeita expressão na filosofia das ciências naturais, com seu caráter objetivo, realista, e estritamente empírico. Após o fracasso de todos os ideais, de todas as Utopias, a tendência é agora ater-se aos fatos e apenas aos fatos. As origens políticas do naturalismo explicam, em particular, suas características antirromânticas e éticas: a recusa em fugir da realidade e a exigência de absoluta honestidade na descrição dos fatos; o empenho em manter uma conduta impessoal e impassível como garantia de objetividade e solidariedade social; o ativismo como a atitude de quem está decidido não só a conhecer e descrever, mas também alterar a realidade; o modernismo que se atém ao presente como o único assunto de real importância; e, finalmente, a tendência popular tanto na escolha de assunto quanto na escolha de público”. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 791-792.

uma expressão de uma imutável lei natural”³²⁸, no contexto brasileiro a convivência com a escravidão durante quatro séculos estruturou “o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até à esfera da animalidade”³²⁹.

Transformava-se o trabalho manual e produtivo em vergonha suprema como “coisa de preto” e depois espantava-se que o negro não enfrentasse o trabalho produtivo com a mesma naturalidade que os imigrantes estrangeiros, para quem o trabalho era símbolo de dignidade. Dificultava-se de todas as formas a formação da família escrava e espantava-se com as famílias desestruturadas dos nossos excluídos de hoje, mera continuidade de um ativismo perverso para desumanizar os escravos de ontem e de hoje.³³⁰

Em *O Cortiço*, a (falsa) redução biologizante dos sujeitos, em geral pela animalização, tem como mobilização narrativa o determinismo racista com elementos confirmadores e justificadores da ordem social brasileira, na qual a estrutura do regime da escravidão modula a novidade atrasada do trabalho livre. De forma semelhante, em *Deus foi almoçar*, a desumanização recorrente na narrativa se dá também como expressão da redução dos sujeitos à ordem do trabalho (“hambúrgueres na chapa, ácido na chapa, gordura na chapa, carne bovina na chapa, ponta dos dedos na chapa, suor na chapa”³³¹). Entretanto, ao invés da animalização ligada ao trabalho braçal (relacionado à escravidão), a crise nas divisas do humano se dá pela reificação³³² (“O que aconteceu com o Calixto? Existiria uma simples resposta? Ele se desligou.”³³³), como forma contemporânea da amálgama entre sujeitos e objetos. Portanto, no romance de Ferréz, assim como em *O Cortiço*, a desumanização “não envolve confusão ontológica, mas sociológica, e visa ocultamente a definir uma relação de trabalho (ligada a certo tipo de acumulação de riqueza)”³³⁴. No caso de Calixto, a estagnação numa condição de classe mediana destoa da ascensão social sem escrúpulos de João Romão,

³²⁸ LOSURDO, Domenico. *Contra-história do liberalismo*. Tradução: Giovanni Semeraro. Aparecida-SP: Ideias&Letras. 2006. p. 253.

³²⁹ Cf. CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 5ªed. São Paulo: Duas Cidades. 2015. p. 112

³³⁰ SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. p.179.

³³¹ *Op. Cit.*, p. 100-101.

³³² “Só enquanto o processo, que se implanta com a transformação da força de trabalho em mercadoria, se impõe a todos os homens sem exceção, reifica e torna ao mesmo tempo comensurável a priori cada um dos seus movimentos num jogo de relações de troca, é possível que a vida se reproduza sob as relações de produção dominantes. A sua total organização exige a união dos mortos. A vontade de viver vê-se remetida para a negação da vontade de viver: a autoconservação anula a vida na subjetividade. Perante tal, todos os efeitos da adaptação, todos os atos de conformismo, descritos pela psicologia social e pela antropologia cultural serão meros epifenômenos”. ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70. 2001. p. 240-241.

³³³ *Op. Cit.*, p. 95.

³³⁴ CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 5ªed. São Paulo: Duas Cidades. 2015. p. 107.

mas a posição subalterna de Calixto nas relações de trabalho recoloca a centralidade do trabalho no ambiente contemporâneo.

A originalidade do romance de Aluísio está nesta coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial. Na França o processo econômico já tinha posto o capitalista longe do trabalhador; mas aqui eles ainda estavam ligados, a começar pelo regime da escravidão, que acarretava não apenas contato, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular. Daí a pertinência com que Aluísio escolheu para objeto a acumulação do capital a partir de suas fases mais modestas e primárias, situando-a em relação estreita com a natureza física, já obliterada no mundo europeu do trabalho urbano. No seu romance o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada do pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico.³³⁵

A integridade humana é atravessada, nos dois romances, pelo modo de produção e pela forma interessada de representação dos sujeitos em relação às suas posições nas relações de trabalho. Entretanto, em *Deus foi almoçar*, a desumanização não organiza hierarquias e não justifica a ordem, mas atua de forma indiscriminada, tensionada e integral. Para tal, a abrangência totalizadora da “coisificação” se aprofunda com a mistura entre instâncias que envolvem os sentidos de vida e natureza, assim como os limites entre animado e inanimado que compõem o arcabouço narrativo (“Postes que eram árvores modernas rodeados por sacos de lixos, que podiam tomar o lugar das flores”³³⁶). Por esse viés, a mobilização narrativa também transita nas fronteiras do humano, mas o desencanto se mostra mais como negatividade contraditória e não como confirmação positiva da ordem (“Feições humanas em objetos sempre o deixavam nervoso, não sabia ao certo o porquê”³³⁷).

Dessa forma, a reificação não se localiza apenas nos sujeitos, mas na realidade ficcional como um todo, no qual a dimensão humana se dá imiscuída ao caráter fetichista da mercadoria³³⁸ em sentido totalizante, analogamente à dimensão globalizada e irrestrita do capitalismo na contemporaneidade.

³³⁵ *Ibid.*, p. 110.

³³⁶ *Op. Cit.*, p. 17.

³³⁷ *Op. Cit.*, p. 152.

³³⁸ “O caráter misterioso da forma mercadoria consiste no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos produtos do trabalho eles mesmos, como propriedades sociais que integram a natureza dessas coisas, com o que ela reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre objetos dotada de existência própria, externa aos produtores”. MARX, Karl. O capital: livro 1, o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, v. 894, 2013.

Falar em colonização do mundo da vida pelo sistema parece ser, então, uma versão muito tênue, no mundo contemporâneo, frente à totalização operada pela vigência do trabalho abstrato e pela fetichização da mercadoria e suas repercussões reificadas no interior da esfera comunicacional. E o capitalismo por certo é muito mais do que um subsistema. (...) O sistema não coloniza o mundo da vida como algo exterior a ela. “Mundo da vida” e sistema não são subsistemas que possam ser separados entre si, mas são partes integrantes e constitutivas da totalidade social.³³⁹

A totalização da dimensão objetificada ocorre de forma difusa no discurso, por exemplo, com prosopopeias e imagens de fusão entre o animado e o inanimado etc. (“O ônibus engoliu a bagagem e agora engolia os passageiros, entrou no bicho”³⁴⁰). Em consonância, a totalização do sentido mercadológico se expressa também na estrutura integral do romance, cujo corte na narrativa com uma “parte 2” ao fim do capítulo 17 faz com que o próprio romance, em metanarrativa, seja qualificado como um produto e se desdobre, ainda, em imagem humana, confundindo essas instâncias.

Em excelente estado de conservação. Apenas alguns pontinhos de amasso na cabeça. No mais, é como pessoa nova. Sólida. Pele lisa. Sem riscos. Cor forte. Pessoa clara. Realmente linda! Veja *scans* ou amostras de tecido! (P.82)

A dimensão de mercadoria expressa pelo discurso de venda assume, ironicamente, as relações econômicas como atuação abrangente no romance e como mobilizadora da forma do relato. Nesse caso, a manifestação do caráter mercadológico da narrativa por meio de imagens ligadas à *pele* expressa a forma de desenvolvimento do capitalismo brasileiro que tem como traço a dependência do trabalho escravo. Em se tratando de Brasil, a desumanização ligada à pele remete à escravidão e os “*scans*” acrescentam o elemento de tecnologia que renova os instrumentos de controle atuantes para a reprodução contemporânea das estruturas históricas em tensão na narrativa (“Ligar empresas às pessoas, humanizar a escravidão, essas coisas ele sabia”³⁴¹).

Nesse fragmento, o tecido da pele e o tecido narrativo são marcados por uma negatividade histórica, no qual a cor se mostra parâmetro de valor e o índice de negatividade é baseado no nível de escurecimento³⁴². Assim, o adjetivo “forte” busca valorizar a mercadoria eclipsando o possível signo “escuro”, o que remete, em expansão metafórica, à composição

³³⁹ ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo. 2009. p. 158

³⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 222.

³⁴¹ *Op. Cit.*, p. 13.

³⁴² Cf. DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. Coleção feminismos plurais. São Paulo: Jandaíra. 2021.

miscigenada do povo brasileiro, marcada pela naturalização do racismo estrutural³⁴³. Essa representação humanizada da mercadoria se desdobra em desumanização por meio da figuração da estrutura escravocrata continuada, sustentada pelo mito da democracia racial, cujo mascaramento da concepção histórica eugênica de projetos de embranquecimento da população³⁴⁴ brasileira ajudou a perpetuar a desigualdade ligada à cor da pele.

Nesse trecho, a dimensão histórica da mercadoria, marcada pela desumanização, apresenta um sentido “positivo” ligado à conservação e à permanência da forma enquanto valor, novamente localizando a negatividade na atuação do tempo. Entretanto, a adversativa seguinte, disfarçada como um eufemismo, “apenas alguns pontinhos de amasso na cabeça”, demonstra a atuação do tempo como processo não estancável e, assim como no título *Deus foi almoçar*, tomada a impermanência como condutora da negatividade.

Portanto, as experiências de tempo de Calixto como sujeito narrativo são diluídas pela percepção individual, em que o espaço emerge como acomodação da simultaneidade, dando forma à alienação³⁴⁵. Entretanto, muitas contradições históricas vibram no discurso de forma abrangente, descortinadas nas entrelinhas do narrador e na narração que o escapa, num panorama contemporâneo atravessado e viabilizado pela expressão individual. Ou seja, o comprometimento da narrativa com o ângulo do narrador se dá numa economia própria, na qual a subjetividade, em primeiro plano, possibilita a narração ao limitá-la, produzindo uma objetividade reveladora pela ilação³⁴⁶. De forma contraditória, quanto mais o narrador trata da realidade de forma observadora ou crítica, eleva-se uma “atmosfera naturalista de passividade”³⁴⁷ (“as coisas mudam para permanecer as mesmas”³⁴⁸) e quanto mais se afasta do protagonismo narrativo, mais se revela o contexto histórico e a atuação do sujeito (“não

³⁴³ Cf. ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

³⁴⁴ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; STEPAN, Nancy Leys. Eugenia no Brasil: 1917-1940. In: *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Fiocruz, v. 567, p. 331-391, 2004.

³⁴⁵ “(...) Nessa *alienação espacial*, a sociedade que separa pela raiz o sujeito e a atividade que ela lhe subtrai, o separa primeiro de seu próprio tempo. A alienação social superável é justamente aquela que proibiu e petrificou as possibilidades e os riscos de alienação viva no tempo”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 109.

³⁴⁶ “Há no romance dois ângulos principais que regem a visão do escritor: um investiga a realidade como algo subordinado à consciência, – que envolve tudo e fica em primeiro plano, – ou põe a consciência a serviço de uma realidade considerada algo existente fora dela. Um ângulo de subjetivismo, outro de objetividade, que se combinam segundo os mais variados matizes, mas não passam essencialmente de dois”. CANDIDO, Antonio. A compreensão da realidade. In: *O observador literário*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 33.

³⁴⁷ CANDIDO, Antonio. A vida em resumo. In: *O observador literário*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 25

³⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 34.

conseguia controlar seus pensamentos, frases a toda hora, um raciocínio raivoso que se diferenciava do jeito calmo de andar”³⁴⁹). Por isso, a naturalização da passividade se revela como face violenta, em que “substitui-se a violência física, como elemento principal da dominação social, pela violência simbólica, mais sutil, mas não menos cruel”³⁵⁰. A posição do narrador, portanto, está em movimento, relacionando-se dialeticamente com a realidade ficcional que acessamos pela sua percepção, por isso a centralidade de sua mobilização narrativa se expressa pelo sinal invertido, não pela negatividade na dissolução das experiências pessoais, mas numa orientação constante de avesso. Diferente do que expressa em seu discurso frontal de crítica ao capitalismo e de pretensa consciência das relações sistêmicas que determinam sua forma de existência, a preocupação central do sujeito da narrativa parece ser, sobretudo, com a ruína moral (“isso é o que mata a gente, aguentar humilhação, constrangimento”³⁵¹).

³⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 58.

³⁵⁰ SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. p. 226.

³⁵¹ *Op. Cit.*, p. 136.

Capítulo 4

CENTRALIDADES E MARGINALIDADES DE GÊNERO: MASCULINIDADE E PROTAGONISMO NARRATIVO

Venturas e Desventuras da Famosa
MOLL FLANDERS & Cia.

que viu a luz nas prisões de Newgate
e que, ao longo de uma vida rica em vicissitudes,
a qual durou três vezes vinte anos,
sem levar em conta sua infância,
foi durante doze anos prostituta,
durante doze anos ladra, casou-se cinco vezes
(uma das quais com seu próprio irmão),
foi deportada oito anos na Virgínia
e que, enfim, fez fortuna, viveu muito
honestamente e morreu arrependida;
vida contada segundo suas próprias memórias.³⁵²

A epígrafe supracitada se encontra no romance de Daniel Defoe, *Moll Flanders*, lançado em 1722 na Inglaterra, resumindo de antemão na obra a trajetória da protagonista e indicando o ponto de vista memorialista dessa narrativa. A personagem Moll Flanders é mencionada em *Deus foi almoçar* de Ferréz no início do capítulo 51, em que a voz narrativa se torna feminina, podendo ser identificada como a enunciação de Carol, ex-esposa de Calixto, o narrador principal. Embora a referência pareça distante e o itinerário da personagem inglesa pareça heterodoxo diante da caracterização da figura de Carol, mais próxima de um padrão doméstico mais conservador, essa alusão deflagra e ilustra a reorganização narrativa que se dá nesse ponto. O trecho em que Moll Flanders é citada também menciona Francesca, personagem do filme *As pontes de Madison*, de Clint Eastwood³⁵³, funcionando as duas imagens como metáfora da condição de Carol, mas também como reorganização do romance e expressão do avesso do protagonismo narrativo:

É madrugada, alguém leva outra pessoa para juntos não chegarem.
Alguém lava pratos e deixa cair água dos olhos numa casa de aluguel.

³⁵² DANIEL DAFOE. *Moll Flanders*. Tradução: Antônio Cury. São Paulo: Nova Cultural. 2003.

³⁵³ EASTWOOD, Clinton. *As pontes de Madison*. The Bridges of Madison County. [Filme/vídeo]. Warner Bros. Direção de Clinton Eastwood. EUA, 1995.

Alguém descobre que ninguém é dono de nada.
 É madrugada, alguém atravessa uma ponte em Madison.
 Estou sozinha agora, a pequena dorme, e finalmente estou sozinha agora.
 Meu nome não é Francesca, nem Moll Flanders, mas eu tenho alguns motivos para viver também. (P. 229)

Nesse ponto, no capítulo 51, o início do romance é retomado, mas com a matéria narrada reformada sob a perspectiva de Carol, transformando a circunstância do *dia*, que inicia a narrativa, no contexto da madrugada. Assim, embora Calixto permaneça no centro da narrativa, ao retomar o início na voz de Carol, o relato é requalificado. O começo do romance estabelece o *dia* na voz de Calixto e culmina na *madrugada* com a voz de Carol, enquadrando a narrativa nesse espaço de *um dia*. O início se dá da seguinte forma:

É dia, alguém leva outra pessoa para juntos não chegarem.
 Alguém leva toda a culpa para outro inocentar.
 Alguém descobre que tudo que tem é nada.
 É dia, alguém atravessa uma linha tênue.
 Estou sozinho agora, e algum lugar minha pequena dorme, e finalmente estou sozinho agora.
 Meu nome não é o mesmo, e nem foi antes, mas eu tenho alguns motivos para não querer ser chamado. (P. 7)

O tempo delimitado entre o ponto de vista de Calixto durante o dia e o de Carol à noite manifesta a emersão da perspectiva feminina por meio do declínio metafórico da claridade e do protagonismo, possibilitando vir à tona um contraponto que anuncia o desenlace³⁵⁴. O fluxo de consciência de Calixto é tensionado pela delimitação temporal do dia, interrompendo a hegemonia narrativa e sintetizando a experiência individual na manifestação de seu avesso. A diferença binária de gênero (masculino/feminino) é utilizada como estruturação metafórica do *dia* e da *noite* e, como desdobramento, também confere distensão ao gênero textual, já que a forma clássica do romance, envolvida com as questões de tempo³⁵⁵, do curso da vida, fica comprometida diante da síntese causada na delimitação de *um dia*. O espaço reduzido da voz

³⁵⁴ “Fatores de importância primordial no romance, a saber: a técnica utilizada para diminuir a ação, para combinar e unir os elementos heterogêneos; a habilidade para desenvolver e ligar os episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir as intrigas paralelas etc. Essa construção exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum lugar antes do final. O romance caracteriza-se pela presença de um epílogo: uma falsa conclusão, um balanço que abre uma perspectiva. (...) É natural que um final inesperado seja um fenômeno bastante raro no romance (...) as grandes dimensões, a diversidade dos episódios impede tal modo de construção. (...) Um certo declive deve suceder ao ponto culminante”. EIKHENBAUM, B. “Sobre a teoria da prosa”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 162.

³⁵⁵ Cf. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Cap. VII.

de Carol, resumida como antítese de Calixto, sugere o atravessamento de uma dimensão trágica³⁵⁶, em sentido amplo, mas que se representa em uma concepção clássica, uma vez que a “tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar ou pouco mais”³⁵⁷. Ao reorganizar a narrativa em uma síntese do dia, formando uma dualidade entre homem e mulher, esse contorno se assemelha a um tipo de *tragédia moderna* em que uma *estrutura de sentimento*³⁵⁸ da narração expressa um aspecto da totalidade, no caso, da estrutura patriarcal, que torna a voz de Carol minoritária, assim como sua trajetória ficcional.

A voz de Carol, ao fazer retomar o início do romance em outra chave, revela outras leituras possíveis da trajetória de Calixto, subsumindo a voz feminina a essa revelação. Ou seja, a insurreição da voz de Carol serve para, prioritariamente, iluminar o itinerário masculino, de Calixto. Em uma compreensão simbólica, é possível contrapor esses dois âmbitos de ressonância: o de Calixto, ligado ao dia, à luz, ao público, ao produtivo, ao protagonismo; e o de Carol, ligado à noite, à sombra, ao privado, ao reprodutivo, ao secundário³⁵⁹. A esfera de atuação de Calixto ligada ao curso do dia se confirma ao longo da narrativa, como, por exemplo, na prevalência do contexto de ida e volta do trabalho, do horário comercial, das tardes evadidas no trabalho, das saídas furtivas do escritório, do *happy hour* etc. (“Se houvesse a noite, seria no tempo do dia”³⁶⁰).

Ao comparar os polos marcados entre o início da narrativa e a retomada do ângulo na voz de Carol, nota-se que a expressão de Calixto informa o foco no *valor* (“tudo que tem é nada”), enquanto na versão de Carol o sentido de *propriedade* é questionado, deslocando a

³⁵⁶ “A restrição da ação da tragédia a 24 horas, por exemplo, a decantada unidade de tempo, na verdade equivale a uma negação da importância da dimensão temporal da vida humana; pois, de acordo com a concepção da realidade pelo mundo clássico – subsistindo em universais atemporais –, implica que a verdade da existência pode se revelar inteiramente no espaço de um dia como no espaço de uma vida toda” WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Companhia das Letras, 1990. p. 23.

³⁵⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Os Pensadores (vol 2). São Paulo: Nova Cultural. 1991.

³⁵⁸ “Estrutura de sentimento” é uma expressão cunhada por Raymond Williams para se referir a um “conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes”. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify. 2002. p. 36.

³⁵⁹ “Dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente ordenado, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro. No transcurso da história ocidental, as justificativas para a elaboração das categorias ‘homem’ e ‘mulher’ não permaneceram as mesmas. Pelo contrário, elas foram dinâmicas. Embora as fronteiras estejam se deslocando e o conteúdo de cada categoria possa mudar, as duas categorias permanecem hierárquicas e em posição binária”. OYĒWÙMÍ, Oyèrónkè. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2021. p. 35.

³⁶⁰ *Op. Cit.*, p. 53.

centralidade em si mesmo para uma abrangência coletiva (“ninguém é dono de nada”). Desdobrando a representação desses aforismos, o foco no valor, na perspectiva masculina, demonstra uma relação análoga entre protagonismo e propriedade, enquanto a ótica feminina focaliza dependência e posição secundária.

Embora o panorama narrado por Calixto, como um todo, caracterize uma masculinidade decadente, a comparação entre esses polos evidencia que o narrador não cogita renunciar ao protagonismo, ou à “propriedade” da fala, calcando-se em um critério relativo a valor (“aqui tem um homem de valor, eu posso estar aparentemente sozinho, mas isso não tira meu valor”³⁶¹). De outro lado, a expressão de Carol se dá contextualizada na falta de propriedade e no trabalho doméstico – historicamente vinculado à carência de valorização (“Alguém *lava os pratos* e deixa cair água dos olhos numa *casa de aluguel*”). No que diz respeito à propriedade e ao protagonismo, equiparando esses determinantes, a figura de Carol não apresenta antagonismo, mas subalternidade, pois, além de se limitar a requalificar a narrativa de Calixto, revela formas litigiosas que chegam a ser caricaturais da condição feminina: submetida ao trabalho doméstico e carente de atenção masculina.

Ela passou para a cozinha, ia servir a sua janta, ele pensou em pegar ela por trás, dar um pequeno beijo na nuca, após levantar seus cabelos. Ficou sentado esperando ela servir.

Ela passou por trás dele, olhou as gotas que caíam na camisa branca, os pelos que insistiam em sair da sua nuca e invadir o colarinho da camisa que um dia foi comprada pra fazê-lo rir, embora ficar mais velho a cada ano não fosse engraçado.

Alguém abraçava, beijava, acariciava e penetrava por dinheiro, enquanto ela servia a comida de Calixto por obrigação.

Tinha ouvido de uma amiga que a parte boa era o namoro, que casar era bater cartão. (P. 232)

Nessa passagem, a narração em terceira pessoa mistura as visões particulares de Calixto e Carol na convivência conjugal, mas a representação fugaz das ações de Carol compõe sua imagem de forma momentânea e secundária. A posição passiva e indiferente de Calixto, “sentado esperando ela servir”, contrasta com o olhar atento e cuidadoso de Carol em relação ao marido, por meio do qual ela resgata suas memórias. A diferença entre a intenção de Carol, ansiosa pela reação satisfatória de Calixto, e a melancolia generalizada do narrador tematiza uma dependência feminina integral, construindo um contexto que justifica a

³⁶¹ *Op. Cit.*, p. 128.

necessidade de Carol em afirmar que, após o fim do casamento, ainda tem “alguns motivos para viver também”³⁶².

A expressão do pensamento de Carol, que imagina a dinâmica da prostituição durante as tarefas domésticas, equipara essas duas posições. No caso da relação marital, a servidão doméstica se dá como atribuição intrínseca, pressuposto do papel de esposa que se limita a servir “a comida de Calixto por obrigação” e não inclui necessariamente a demonstração afetiva. De outro modo, a relação carnal na prostituição se dá abertamente mercantilizada por meio da servidão sexual, ocorrendo, na perspectiva de Carol, simultaneamente à ocupação de esposa, como outra face de uma condição mercadejada e dependente. Dessa maneira, a equiparação entre a devoção ao trabalho doméstico, historicamente uma função das mulheres, e a venda do sexo, também exercida hegemonicamente por mulheres³⁶³, posiciona a centralidade da condição feminina na exploração do trabalho, tanto doméstico quanto sexual.

A divisão entre “mulheres respeitáveis”, que são protegidas por seus homens, e “mulheres indecentes”, que saem na rua sem a proteção deles e vendendo seus serviços com liberdade, é a divisão de classes fundamental para as mulheres. Ela diferenciou os privilégios limitados das mulheres de classe alta em comparação à opressão sexual e econômica de mulheres de classe baixa, separando as mulheres umas das outras. Do ponto de vista histórico, isso impediu a formação de alianças femininas interclasses e dificultou a formação da consciência feminista.³⁶⁴

Por essa perspectiva, a condição feminina é signo de subalternidade na narrativa, em que as diferenciações entre mulheres não têm fundamentação própria e configuram-se como expressões da diversidade de imposições estabelecidas pela ordem patriarcal. Nesse caso, as expectativas sentimentais e subjetivas de Carol são fadadas ao fracasso que se expressa na automação do cotidiano e na sentença da amiga, no trecho supracitado, que qualifica casamento como rotina de trabalho. Assim, ao insurgir sua enunciação num contexto após a separação, a posição de Carol não parece expressar desalento pela posição submissa, mas o ocaso da *função* de “dona de casa”³⁶⁵. Ou seja, a composição familiar desfeita não atinge

³⁶² *Op. Cit.*, p. 229.

³⁶³ FONSECA, Cláudia. A dupla carreira da mulher prostituta. Estudos feministas, 1996. p. 7-33.

³⁶⁴ LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019. p. 181.

³⁶⁵ A condição de “dona-de-casa” aqui é tratada de forma abrangente, em que o trabalho feminino, sobretudo o doméstico, é explorado segundo a condição de mulher: “Todas nós somos donas-de-casa porque, não importa onde estamos, os homens sempre podem contar com mais trabalho nosso, com o medo de apresentarmos nossas demandas, e menos insistência de nossa parte para que essas exigências sejam atendidas, pois presumivelmente, nossa mente é direcionada para um outro lugar, para o homem que, no nosso presente ou no nosso futuro, “cuidará de nós”. FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução: Coletivo Sycorax. Editora Elefante. 2019. p. 53.

prioritariamente uma dimensão emocional ou descontentamento pela subalternidade material, mas esgotamento da “atividade” de esposa. Nesse sentido, a expressão de Carol se dá em crise porque o trabalho doméstico, que define a condição de esposa, tem seu sentido histórico, de apropriação masculina do trabalho feminino, desarticulado, em parte, na ausência de Calixto.

A primeira apropriação de propriedade privada é a apropriação do trabalho de mulheres como reprodutoras (...). A história da civilização é a história de homens e mulheres que lutam motivados por necessidade, dependência vulnerável da natureza, até a liberdade e o domínio parcial desta. Nessa luta, mulheres foram limitadas por mais tempo a atividades básicas da espécie em comparação com os homens, portanto, eram mais vulneráveis a desvantagens. (...) As mulheres acabaram concordando com uma divisão sexual do trabalho, que em algum momento as colocaria em desvantagem, sem poder prever as consequências posteriores.³⁶⁶

Nesse contexto, a referência, no discurso de Carol, às duas personagens, Moll Flanders e Francesca, situa as contradições da própria narradora, sugerindo com quais trajetórias ficcionais está dialogando para revelar sua posição em relação ao narrador principal, Calixto. No caso de *Moll Flanders*, o romance foi lançado um pouco depois da obra mais importante de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé*, de 1719, uma narrativa com argumento autobiográfico e forma ficcional epistolar, assim como *Moll Flanders*. O projeto literário de Defoe se apresenta de forma mais nítida por meio da narrativa do naufrago Crusóé, que passa 28 anos em uma remota ilha tropical próxima à Trinidad. A trama sobre os feitos monumentais e o ímpeto desbravador de Crusóé em aventuras com canibais e piratas marcam na literatura da época uma mentalidade ligada à autoimagem da sociedade inglesa, como conquistadora e construtiva de um desenvolvimento baseado em valores individualistas. No contexto da primeira revolução industrial inglesa e do fortalecimento da sua classe burguesa, esse tipo de concepção sobre o mérito individual se desenvolveu de forma conveniente e dissimula a exploração do trabalho e o arbítrio nos quais se arvora o progresso. Ou seja, a extraordinária experiência de Robinson Crusóé fundamenta um tipo de realismo que sublima, pela aparência de êxito pessoal, um pensamento de que a capacidade produtiva e de transformação da realidade se concentra no indivíduo, como engenho particular. Nesse caso, exclui-se qualquer referência a atividade de cuidado, por exemplo, que é fundamental para a existência e desenvolvimento humano, mas designado historicamente às mulheres³⁶⁷. O meio em que se encontra Crusóé, incluindo os golpes de sorte e as coincidências, fica em segundo plano

³⁶⁶ LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019. p. 83.

³⁶⁷ Cf. FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução: Coletivo Sycorax. Editora Elefante. 2019.

diante da conduta do personagem, construída como causa do sentido triunfante das conquistas, tornando essa referência uma metáfora liberal corrente³⁶⁸.

O naufrago de Daniel Defoe se tornou um modelo essencial do que os economistas chamam de “homem econômico”. Crusoe está encalhado em uma ilha deserta sem códigos sociais nem leis. Ninguém o inibe, e ele tem carta branca para agir de acordo com seu interesse pessoal. Na ilha de Crusoe, o interesse pessoal que impulsiona a economia está separado de outras considerações e, portanto, a história se torna uma ferramenta didática para os economistas.³⁶⁹

Defoe é considerado um pioneiro do romance inglês e representante da ascensão do próprio gênero Romance no século XVIII, no qual sobrelevaram-se narrativas da experiência individual, sobretudo de pessoas comuns, não nobres³⁷⁰. A popularização do gênero Romance, entre a ascendente classe média no contexto europeu, alterou e expandiu o público leitor, fazendo também com que esse tipo de narrativa correspondesse à forma literária que expressa a secularização da sociedade burguesa, do protestantismo e da classe média. Nesse quadro, à personagem Moll Flanders, que narra sua própria história, podem ser conferidas, segundo Ian Watt, “várias características atribuídas em geral à classe média: vive obcecada com boas maneiras e aparências; orgulha-se de saber obter bons serviços e acomodações adequadas; e no fundo gostaria de viver de rendas, nada mais teme que ver ‘suas reservas desaparecerem rapidamente’”³⁷¹. Assim, embora tenha origem pobre e órfã, a prioridade de Moll Flanders é manter-se entre a elite, afastada ao máximo do mundo do trabalho, optando por manter seu estilo de vida sendo amante, esposa ou ladra, garantindo assim não contrariar sua premissa de “nunca fazer trabalho doméstico”³⁷².

A trajetória da heroína criminosa tem aspecto moralizador, ou seja, constantemente a narradora reprova seus próprios delitos, embora não deixe de cometê-los, mantendo uma latência de permissividade diante do vale-tudo pelo ganho material. Ou seja, a organização social, de acordo com o Estado e as leis, não é questionada, tampouco sua conduta representa

³⁶⁸ “Para prosperar economicamente, uma sociedade precisa de pessoas, conhecimento e confiança. Esses recursos são bastante nutridos com o trabalho doméstico não remunerado. Crianças felizes e saudáveis são a fundação de todas as formas de desenvolvimento positivo – inclusive econômico. O homem econômico, por outro lado, não tem nem infância, nem contexto. Ele brota do chão, como um cogumelo. Quando se supõe que todos sejam como ele, fica impossível de enxergar uma grande parte da economia”. MARÇAL, Katrine. *O lado invisível da economia: uma visão feminista*. Tradução: Laura Folgueira. São Paulo: Alaúde Editorial. 2017. p.68

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 28

³⁷⁰ Cf. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Cap. VII.

³⁷¹ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Companhia das Letras, 1990. p. 102.

³⁷² DANIEL DAFOE. *Moll Flanders*. Tradução: Antônio Cury. São Paulo: Nova Cultural. 2003. p. 189.

uma afronta às estruturas, mas se mostram como desvios supostamente lamentáveis e inevitáveis. Por meio da perspectiva da narradora, a realidade ficcional tem contornos impositivos ao indivíduo, como no caso do naufrágio *Crusoé*, justificando quaisquer ações individuais que garantam o êxito do personagem e que a narrativa não se encerre em ruína. Embora o discurso de Moll Flanders defina seu próprio destino como uma “sincera penitência pela má vida”³⁷³, de forma contraditória, a personagem figura, ao fim do romance, desfrutando de boa condição financeira e “ótima saúde e ânimo”³⁷⁴ na velhice ao lado do esposo. Embora se possa estabelecer a suspeição do relato pelo ponto de vista interessado da narradora, a forma epistolar empresta consistência de registro ao possibilitado final redentor de Moll Flanders.

De forma semelhante, a outra personagem citada por Carol em *Deus foi almoçar*, Francesca, do filme *As Pontes de Madison*, também tem suas memórias narradas por meio de carta, tonificando essa forma narrativa ligada historicamente ao gênero feminino³⁷⁵. Diferente de *Moll Flanders*, em que o relato se dá no interior da estrutura epistolar e sem destinatário definido, em *As Pontes de Madison*, os filhos de Francesca (interpretada por Meryl Streep), num momento adiantado nos anos 90, leem a carta da mãe falecida em que relata o romance intenso e momentâneo vivido com o fotógrafo da *National Geographic*, Robert Kincaid (interpretado por Clint Eastwood), fazendo com que a narrativa se dê em flashback no ano 1965. A personagem Francesca é italiana, casada com Richard, um ex-soldado estadunidense e ex-combatente da Segunda Guerra, com quem tem dois filhos, vivendo como uma dona-de-casa numa propriedade rural no interior do estado de Iowa nos Estados Unidos. A carta póstuma relata que durante uma breve viagem da família a uma feira rural, Francesca experiencia um caso amoroso com Robert, que está apenas de passagem pela cidade fotografando as pontes cobertas da região. Robert parte após o retorno da família de Francesca, mas a carta revela que mantiveram uma comunicação a distância e vínculos

³⁷³ *Ibid.*, p. 193.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 194.

³⁷⁵ As correspondências e os diários são formas históricas do registro da escrita feminina, fruto do alijamento das mulheres da narrativa oficial da História: “Subsistem muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada”. PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução: Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC. 2005. p. 9.

durante a vida, inclusive compartilhando o desejo de espargirem-se as cinzas cremadas após suas mortes na ponte que marcou o breve relacionamento.

Em *As Pontes de Madison*, a trajetória de vida de Francesca fica subentendida, resumida à sugestão de sua condição doméstica, enquanto a narrativa se concentra nessa única história amorosa extraconjugal. Essa é uma semelhança com Carol, no sentido de que esta figura no relato atrelada à narrativa de Calixto e, embora Francesca seja a protagonista, sua trajetória ficcional é restrita ao relacionamento com Robert. Essa posição se diferencia substancialmente em relação a *Moll Flanders*, cujo percurso de vida é narrado do nascimento à velhice e os relacionamentos amorosos compõem, dentre outros elementos, a trajetória da narradora. Para Francesca, a intransponível condição de dona-de-casa fica evidente por meio dos gestos rotineiros de cuidado e servidão destinados ao marido que se repetem também com Robert. Ou seja, embora estivesse vivendo uma paixão tórrida e imprevisível, Robert aceita e espera receber o servilismo do trabalho doméstico de Francesca também nesse contexto, desdobrando-se, de forma subentendida, em outra versão do marido.

Assim, os diálogos entre os amantes de *As pontes de Madison*, que abordam viagens e aventuras, se tornam possíveis apenas ao nível do discurso e não fomentam qualquer sentido de transgressão. Robert aguça a imaginação de Francesca com suas histórias de viagens que garantem a estabilidade dos papéis de gênero: ele como aventureiro e conquistador; ela como romântica e sonhadora. E, embora Robert proponha uma fuga para um destino partilhado, Francesca se resigna ao casamento e à estrutura familiar vigente, submetendo-se ao enquadramento existencial de esposa e mãe. É notável que a figura de Robert, como fotógrafo itinerante, insinua a possibilidade de um destino errante para Francesca, o que se mostra impossível na prática – menos diante da condição feminina, ou seja, da passividade e dependência de Francesca, do que da condição masculina de Robert, que se equipara em possibilidades ao marido, Richard. Este, sem a mínima desconfiança do ocorrido em sua ausência, ao voltar de viagem, ignora também os sentimentos de Francesca, inevitavelmente minoritários mediante seu papel feminino exercido na estrutura familiar.

Em oposição ao espaço social dos estranhos, no qual o sujeito precisa estar constantemente atento aos outros e *a si mesmo*, construiu-se a família nuclear moderna. (...) A família nuclear e o lar burguês –, tributária da criação de um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função é promover o casamento, *não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar*. A segunda função da feminilidade, nos moldes modernos, foi a adequação entre a mulher e o

homem a partir da produção de uma posição feminina que sustentasse a virilidade do homem burguês.³⁷⁶

O argumento desse filme aborda a depressão e o vazio existencial que se tornaram característicos das mulheres brancas e de classe média estadunidenses, principalmente na conjuntura da chamada “idade de ouro” norte-americana após a Segunda Guerra Mundial. Os anos 60, no contexto urbano estadunidense, assim como em boa parte do mundo ocidental, experimentaram intensas insurgências dos movimentos sociais e estudantis, principalmente nas chamadas lutas por “direitos civis”, como a luta antirracista e feminista³⁷⁷. Entretanto, o filme enquadra o ambiente rural e um ângulo histórico popular e abrangente, reforçados na imagem de Richard como ex-combatente de guerra, cujo arquétipo corresponde a uma noção de prestígio e credibilidade no imaginário cultural norte-americano mais conservador. De qualquer forma, os anos que seguiram após a Segunda Guerra Mundial foram marcados pelo acirramento histórico da disputa com a União Soviética na Guerra Fria, tendo como estratégia prioritária a massificação da imagem da sociedade estadunidense, vendida enquanto modelo através dos filmes e das propagandas, como próspera e igualitária, uma terra de oportunidades e de homens livres³⁷⁸.

Vinculada à propaganda e à perseguição anticomunista, o ideário do “*American way of life*”³⁷⁹ associou o consumo ao modelo de família tradicional, com a mulher dedicada exclusivamente ao trabalho doméstico como padrão do sucesso. A ideia de liberdade individual deveria, em primeiro lugar, se sustentar na unidade familiar como célula primária da organização social, contrapondo-se à ideia de liberdade amparada pelo papel social do Estado, associada às iniciativas e princípios soviéticos³⁸⁰. Assim, as mulheres norte-americanas mais privilegiadas foram sendo retiradas do mundo do trabalho e interditadas da

³⁷⁶ KHEL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo. 2016. p. 37-38.

³⁷⁷ Cf. HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³⁷⁸ Cf. LEPORE, Jill. *Estas verdades: a história da formação dos Estados Unidos*. Tradução: André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2020.

³⁷⁹ Cf. KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2020.

³⁸⁰ Embora uma série de crises, principalmente até os anos 30, tenham flexionado os ideais bolcheviques da Revolução de 1917, a estrutura estatal promoveu, principalmente no contexto urbano, por exemplo, creches públicas, cozinhas comunitárias, lavanderias públicas, casamento civil, direito ao divórcio etc. desenvolvendo contraponto à organização da família burguesa europeia tradicional, reciclada pelos interesses estadunidenses, que empreende a dependência e a exploração do trabalho doméstico das mulheres. “A visão bolchevique era baseada em quatro preceitos: união livre, emancipação das mulheres através do trabalho assalariado, socialização do trabalho doméstico e definhamento da família” GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e revolução: política familiar e vida social soviéticas*. Tradução: Natália Angyalossy Alfonso. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2014. p. 23.

educação formal³⁸¹, à despeito de uma maior abertura para o trabalho formal feminino que vinha sucedendo desde a Primeira Guerra Mundial e das referências de comportamento libertário ligado às sufragistas dos anos 30³⁸².

O papel das mulheres na consolidação material e ideológica da família tradicional, preferencialmente com a privação de autonomia feminina e a doação do trabalho doméstico e sexual ao marido, também foi fundamental na defesa da política conservadora³⁸³. Ou seja, não apenas preenchendo uma posição passiva, mas muitas donas-de-casa suburbanas passaram a ter protagonismo nas lutas políticas locais, assumindo a trincheira na defesa da família e contra “modernidades” que ameaçassem desestabilizar a ordem. Renovando o ideal de provimento material como incumbência exclusivamente masculina, a narrativa política e midiática promovida pelo governo estadunidense dessa época reforçou, nacional e internacionalmente, a função social (chamada de vocação) das mulheres direcionada aos cuidados da família e da casa. Além disso, como uma diretriz ideológica, o super impulsionamento do consumismo, com numa enxurrada de propagandas eletrodomésticos vendidos como “estilo de vida”, serviu para instituir um padrão social em que as mulheres teriam como único objetivo de vida a ocupação da posição de “rainha do lar”.

À despeito das favoráveis condições econômicas que possibilitaram a implantação de um estilo de vida baseado na exclusividade do homem como provedor entre as famílias de classe média³⁸⁴, a posição de dependência e a monotonia de existências focadas no trabalho doméstico levaram essas mulheres estadunidenses à depressão coletiva. A partir dos anos 60,

³⁸¹ “Após a guerra, quando veteranos do sexo masculino ocuparam as faculdades e universidades, muitas delas pararam de admitir mulheres ou reduziram seu número, a fim de dar mais espaço aos homens” LEPORE, Jill. *Estas verdades: a história da formação dos Estados Unidos*. Tradução: André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2020.

³⁸² Não apenas nos Estados Unidos, mas o Brasil também passou por processo semelhante, em que a guerra e a industrialização promoveram a mão de obra masculina no trabalho formal em contexto de pós-guerra, conduzindo as mulheres pobres ao desemprego e as de classe média de volta aos lares. “O desenvolvimento da indústria, intensificado pela guerra de 1914-1918, que permitiu um aumento de 83,3% da população operária no espaço de 13 anos, fez-se por meio de ampla utilização da força de trabalho masculina, baixando, em termos percentuais, o aproveitamento da mão de obra feminina nas atividades secundárias. O rápido crescimento da produção industrial nos anos 1930 acentuaria ainda mais a queda na percentagem de mulheres empregadas nas atividades secundárias”. SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e Realidade*. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular. 2013.

³⁸³ Cf. LEPORE, Jill. *Estas verdades: a história da formação dos Estados Unidos*. Tradução: André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2020.

³⁸⁴ “O fim da guerra marcou o início de uma era de riqueza, de uma ampla e profunda prosperidade americana. Essa era trouxe tanto uma nova direção para o liberalismo – afastando o argumento favorável à regulamentação governamental dos negócios, insistindo nos direitos individuais – quanto uma nova forma de conservadorismo, que se dedicava à luta contra o comunismo e empregava a retórica da liberdade com novos objetivos”. LEPORE, Jill. *Estas verdades: a história da formação dos Estados Unidos*. Tradução: André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2020. p. 581.

as lutas por libertação dos movimentos de protesto impulsionaram também os estudos feministas em âmbito acadêmico, passando a descrever a situação da mulher e os mecanismos de manutenção da sua inferioridade social³⁸⁵. Denominado como “problema sem nome” por Betty Friedan em *A Mística Feminina*, o livro de 1963, que se tornou best-seller nos Estados Unidos ao evidenciar massivamente o mal-estar generalizado entre as donas-de-casa dos subúrbios ricos norte-americanos, apresenta o “mito da heroína doméstica” como metáfora de uma identidade feminina fadada ao insucesso. A observação desse fenômeno permaneceu como sintoma cultural marcante e popularmente reconhecido das contradições do centro do capitalismo.

O problema permaneceu oculto, silenciado, por muitos anos na mente das mulheres estadunidenses. Era uma inquietude estranha, uma sensação de insatisfação, um desejo que afligia as mulheres na metade do século XX nos Estados Unidos. Cada dona de casa suburbana lidava com ele sozinha. Enquanto arrumava as camas, fazia compras, escolhia o tecido para forrar o sofá, comia sanduíches de pasta de amendoim com crianças, fazia as vezes de motorista de escoteiros, deitava ao lado do marido à noite... temia fazer a si mesma a pergunta silenciosa: “Isso é tudo?”³⁸⁶

Não por acaso, o filme e o livro *As pontes de Madison* têm uma grande popularidade nos Estados Unidos³⁸⁷ (e fora dele, como legítimo produto de massas), figurando como parte do imaginário cultural estadunidense e suscitando a contradição da malfadada condição doméstica da mulher como forma da edificação da cultura norte-americana. A construção fantasiosa e sentimental do amor que fundamenta a narrativa de *As pontes de Madison* pode ser reconhecida como parte de um domínio masculino na produção de discursos. Contudo, não é necessário buscar a autoria masculina para identificar uma construção narrativa

³⁸⁵ Não apenas a condição de “dona-de-casa” foi alvo dos estudos estadunidenses no primeiro momento do desenvolvimento desse feminismo acadêmico, chamado de *Women’s Studies*, mas também “a luta contra a discriminação sexual e racial no acesso e na vida acadêmicas, a organização profissional nas universidades, a composição do cânone teórico e literário, o conservadorismo dos fundamentos das ciências sociais são pautas de primeira grandeza nesse contexto do feminismo acadêmico dos anos 1960-70”. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019. p. 11.

³⁸⁶ FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Tradução: Carla Bitelli e Flávia Yacubian. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2020. p. 13.

³⁸⁷ O filme *As pontes de Madison* foi inspirado no livro best-seller de mesmo nome do escritor estadunidense Robert James Waller. Este livro foi lançado em 1992 e vendeu mais de 40 milhões de exemplares. O filme rendeu mais de 170 milhões de euros de bilheteira e indicação ao *Óscar* de Melhor Atriz (Meryl Streep) e ao *Globo de Ouro* (Melhor Filme). O romance também subiu à Broadway e o musical rendeu diversos prêmios, inclusive o *Tony*.

conformista e erigida por valores sexistas³⁸⁸ que, postos em tensão, expressam contradições de forma harmoniosa, restando apenas o sentido de lamento a respeito das desumanizações causadas pelo domínio masculino³⁸⁹. Ou seja, por mais que a estrutura patriarcal fique evidente como principal impedimento – e articulação – da relação amorosa entre Francesca e Robert, o triste desenlace se dá de forma aprazível, como expressão proporcional e coerente de descompassos “inevitáveis” da dominação masculina – que até conferem lirismo e encanto à narrativa.

A relação amorosa entre Francesca e Robert termina em interdição, mas o desenlace sugere um tipo de redenção por meio dos filhos de Francesca que leem a carta e, ao descobrir o fulgor oculto da mãe, despertam para o ímpeto de resolver suas próprias relações amorosas. Enquanto o filho Michael vai ao encontro da esposa, preocupado se a fazia feliz, a filha Carolyn resolve permanecer na fazenda da família mais um tempo, insinuando a separação do marido. A atmosfera de harmonia no final do filme indica um novo tempo, em que é possível à mulher a separação do marido (no caso de Carolyn), mas que a disfunção conjugal permanece enquanto estrutura vigente (expressa pelo semblante descontente da mulher de Michael). Nesse ponto, alcançamos uma dimensão central da posição de Carol em *Deus foi almoçar*, em que o problema não se dá na separação ou na permanência ao lado de Calixto, mas na situação constante de frustração que marca a personagem no romance.

³⁸⁸ “O caráter feminino e o ideal de feminilidade segundo o qual ele é modelado são produtos da sociedade masculina. A imagem da natureza não deformada emerge apenas com a deformação de seu contrário. Quando pretende ser humana, a sociedade masculina cultiva de maneira soberana nas mulheres seu próprio corretivo, mostrando-se na ação de limitar como um senhor implacável. O caráter feminino é como uma cópia calcada no positivo da dominação, e é por isso tão mau quanto esta última. Aliás, tudo o que a palavra natureza designa no contexto da cegueira burguesa não passa de uma chaga da mutilação social. Se é correto o teorema psicanalítico de que as mulheres experimentam sua constituição como a consequência de uma castração, então em sua neurose elas pressentem a verdade. (...) A mentira não consiste somente no fato de que a natureza seja afirmada onde é tolerada e implantada, mas o que na civilização passa por natureza é por sua própria substância o mais afastado de toda natureza, a transformação pura e simples de si mesmo em objeto. (...) [Nas mulheres], sua pureza intacta é justamente uma obra do Eu, da censura, do intelecto, e é por isso que ela se encaixa de maneira tão pouco conflituosa no princípio de realidade da ordem racional. Sem exceção, as naturezas femininas se conformam. A glorificação do caráter feminino implica a humilhação de todas aquelas que o possuem”. ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70. 2001. p. 80.

³⁸⁹ Sobre *As Pontes de Madison*, Bell Hooks, ao analisar as estruturas e possibilidades do amor na contemporaneidade, considera a autoria masculina como relevante na edificação popular dessa narrativa. “A fantasia tem sido em grande parte domínio deles, tanto na esfera da produção cultural quanto no dia a dia. A fantasia masculina é vista como algo capaz de criar realidade, enquanto a fantasia feminina é tratada como puro escapismo. Portanto, o romance, como gênero literário, é o único domínio em que as mulheres falam de amor com algum grau de autoridade. Entretanto, quando os homens se apropriam do gênero nas narrativas românticas, suas obras são muito mais reconhecidas que a escrita das mulheres. Um livro como *As pontes de Madison* é um exemplo supremo. Essa história de amor sentimental e superficial (que, apesar disso, tem seus momentos altos) se tivesse sido escrita por uma mulher, seria improvável que ela se tornasse um sucesso tão grande, cruzando todas as fronteiras do gênero literário”. HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante. 2020. p. 37.

Os sentimentos de isolamento, de frustração de expectativas amorosas depois do casamento, de dificuldade de expressar emoções e conflitos, a luta por manter alguma autoestima quando os filhos cresciam (ou quando não se tinha filhos), a inibição diante dos homens e ao mesmo tempo a hostilidade abafada em relação a eles, as fantasias e os anseios por uma felicidade vaga e sempre fora de alcance são aspectos frequentes nos relatos de vidas de mulheres – tanto os confessionais como ficcionais.³⁹⁰

Nesse ponto, Moll Flanders se diferencia de Carol e Francesca, pois a instituição do casamento não submete diretamente sua trajetória. Ao contrário, Moll Flanders aparenta dominar as regras da organização social e, sem questioná-las, maneja seu destino tentando tirar vantagem por meio da astúcia. Assim, o casamento não representa idealização amorosa, tampouco é negado ou transgredido, mas instrumentalizado no jogo dos papéis sociais, em que a personagem faz uso das contradições da diferença de gênero em benefício próprio (“salvo deformação ou reputação perdida, toda mulher pode fazer um bom casamento, cedo ou tarde, se ela se guarda bem. Mas se ela age com precipitação, há uma oportunidade em dez mil de se salvar”³⁹¹). Como uma negociadora de si mesmo, manejando seu próprio valor, Moll Flanders compensa a objetividade de suas ações com um discurso de ingenuidade e boa-fé, garantindo o traço de sua feminilidade e reafirmando a ordem.

Esse intento de Moll Flanders é possível, em grande medida, pois o interior das relações não é retratado em profundidade, diferente das tendências posteriores no contexto europeu, no século XIX, em que a crise interna da estrutura familiar passou ao primeiro plano, tendo *Madame Bovary*³⁹² como exemplo mais emblemático. Nota-se que a infelicidade feminina no casamento, com ou sem o conseqüente adultério, se tornou uma forma reconhecível de representação, não apenas literária, como no chamado *bovarismo* da psicanálise³⁹³, com a qual o romance de Ferréz busca dialogar com uma caracterização estereotipada das expectativas femininas de Carol.

³⁹⁰ KHEL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo. 2016. p. 81.

³⁹¹ DANIEL DAFOE. *Moll Flanders*. Tradução: Antônio Cury. São Paulo: Nova Cultural. 2003. p. 96.

³⁹² Romance de Gustave Flaubert (França, 1821-1880) lançado em 1856. FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 2001.

³⁹³ “O bovarismo surge como sintoma, como a busca de uma solução de compromisso para o ser da mulher – pois entre os desejos de que é ela sujeito está o desejo do desejo do homem, de que ela é sempre objeto. (...) É a aposta no amor de um homem como meio de encurtar o caminho entre a posição feminina e a posição de sujeito, na mulher”. KHEL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo. 2016. p. 53.

Ele chegou tarde, eu não vivo a relação como ele, eu não lavo louça como ele, nem faço café como ele, eu espero que ele pergunte, que adivinhe a mudança, que me faça sentir que estou dentro dessa casa, que um dia foi um ninho.

Cruza a sala, ao banheiro ele chega.

Mais atenção ao barbear do que ao se trocar, menos espaço entre o passado e o beijo que dará no futuro, em outra alguém. Pois na chegada os lábios molhados viraram somente um pequeno olhar de soslaio, daqueles que a gente faz pra algum carteiro, quando não espera de fato a correspondência. (P. 229)

Nesse fragmento, a enunciação feminina apresenta um ponto de vista caseiro, interno, passivo em relação à figura masculina e nostálgico de alguma harmonia familiar. Conformando uma feminilidade lugar-comum, submissa e insatisfeita, a forma da expressão de Carol envolve a expectativa constante de uma relação que não se realiza no presente. Diferente da perspectiva conformista de Calixto, que declara a falência das expectativas sobre o casamento (“afinal tudo é emocionante no começo – beijos ardentes, mãos que deslizam, sexos enfurecidos e vigorosos – e depois caíam na rotina, beijos cada vez mais raros, toques somente forçados, dizem que o sexo acaba quando se casa”³⁹⁴), Carol se mostra ansiosa pela complementação amorosa. Transitando entre o passado e o futuro idealizados, a aspiração incessante pela realização da afetividade se assemelha ao que a filósofa Simone de Beauvoir definiu como uma “suprema vocação” imputada à mulher, que “quando se dedica a um homem vê nele um deus”³⁹⁵. Carol caracteriza-se por nutrir um tipo de sentimento que poderia ser qualificado como “amor romântico”³⁹⁶, idealizado e inacessível, que se coloca como oposição aos anseios de Calixto, mas tal qual insatisfeito.

O amor romântico, concebido durante décadas como o elixir para a consagração dos afetos entre os sexos, fundamentou (e fundamenta ainda) a reprodução de relações de poder estatutariamente desiguais entre os homens e as mulheres, cujas repercussões se fizeram (e se fazem) sentir na organização da vida social.³⁹⁷

³⁹⁴ *Op. Cit.*, p. 93.

³⁹⁵ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Tradução: Sérgio Milliet. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2019. p. 469.

³⁹⁶ A relação entre casamento e amor é uma forma histórica da modernidade, em que, esvaziado do papel de conformação social aristocrática, passa a justificar as uniões e manter estruturas de poder sobre as mulheres. “A partir do século XVIII, [...] um novo ideal de casamento vai-se constituindo aos poucos no Ocidente, em que se impõe aos cônjuges que se amem ou que pareçam se amar, e que tenham expectativas a respeito do amor. O erotismo extraconjugal entra no casamento e o amor-paixão é visto como modelo. Hoje ninguém duvida da dignidade do amor conjugal. A sociedade contemporânea não aceita mais que alguém possa se casar sem desejo e sem amor”. FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. "Contemporary Marriage: The Difficult Association between Individuality and Conjugalit". *Psicologia, Reflexão e Crítica*, n. 11, p. 379-394, 1998. p. 380.

³⁹⁷ NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do ‘amor confluyente’ ou o retorno ao mito do ‘amor romântico’?. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, n. 3, p. 609-627, 2007.

Nesse sentido, o desejo amoroso conjugal se dá consubstanciado à atração pelo adultério, como uma consequência intrínseca à incompletude permanente da experiência amorosa no casamento. Independente da consecução pelas vias de fato do ato adúltero, esse encargo é de complementariedade da estrutura familiar tradicional, como fica nítido no caso de Francesca em *As pontes de Madison*, em que afirma na carta aos filhos que se não fosse pela história amorosa que teve com Robert, “não conseguiria ficar na fazenda todos esses anos”. De forma semelhante, Moll Flanders, cujo adultério é cometido por ela ao relacionar-se com o próprio cunhado, a traição feminina se justifica pelo argumento amoroso e, frequentemente, encontra a interdição mediante o compromisso estabelecido com o matrimônio.

Em *Deus foi almoçar*, o desejo pelo adultério apenas se insinua na voz de Carol (“Pois na chegada os lábios molhados viraram somente um pequeno olhar de soslaio, daqueles que a gente faz pra algum carteiro, quando não espera de fato a correspondência”), mas se concretiza no caso de Calixto e Melinda (“Casada, foda-se”³⁹⁸) e com a amiga da esposa (“uma amiga linda sempre sorrindo, diferente do que ele tinha em casa, sempre reclamando, dizendo mais do que deveria”³⁹⁹). Nesse último exemplo, não fica evidente se o indivíduo que trai é Calixto ou outro personagem, o que evidencia uma situação tratada como típica, um estereótipo masculino. Além disso, a circunstância do adultério masculino na narrativa é movida pelo desejo, sem necessariamente a expectativa de compromisso afetivo. Dessa forma, a diferença entre a posição masculina e a feminina, no que diz respeito à infidelidade ou à monogamia marital, revela posições estruturais diferentes, reiterando condicionamentos históricos.

Nessa família [patriarcal] a mulher é oprimida. O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual: dorme com escravas e hetairas, é polígamo. A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vingá-se pela infidelidade; o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica.⁴⁰⁰

Nesse sentido, *Deus foi almoçar* apresenta a dualidade de gênero como forma da supremacia acrítica exercida por Calixto, ressoando por meio de diferentes aspectos do

³⁹⁸ *Op. Cit.*, p. 163.

³⁹⁹ *Op. Cit.*, p. 84.

⁴⁰⁰ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2019. p. 85.

domínio masculino. A submissão de Carol ao tempo de Calixto (“Ele chegou tarde”) não diz respeito apenas à dependência sentimental, mas à subordinação em relação ao tempo do trabalho “produtivo”, fora de casa, o trabalho remunerado e valorizado. Além disso, o discurso aponta diferenças na relação cotidiana entre Carol e Calixto, mas, sobretudo, uma experiência feminina atravessada pelas tarefas “da casa” em contraste com o desprezo de Calixto pelo trabalho doméstico⁴⁰¹. Ao comparar a ótica masculina e a feminina diante da rotina doméstica, que se expressam pela voz de Calixto e Carol respectivamente, se confirma a diferença, mas também uma simetria na forma, como versões diferentes da mesma realidade:

[I]

A descarga foi dada; a porta, fechada; o zíper, puxado; o chinelo, recolocado; o botão, abotoado; a descarga, terminada; o ralo, lotado; o rosto, parado; o calor, acumulado no assoalho; a vida, passada; o futuro, usado. (P.7)

[II]

A planta foi aguada, a terra revirada, o chão varrido, as panelas guardadas, a comida cozida, a teia arrancada, a cama arrumada, a janela lavada, a roupa passada, a vida guardada, o amor jogado, o carinho deixado de lado. (P. 230)

Nesses fragmentos, em ambos os casos, o relacionamento com o ambiente da casa é composto com os verbos no particípio, dando uma forma finalizada e pontual a ações que parecem rotineiras. As imagens construídas em cortes de cena formam uma montagem que se assemelha a um relatório de atividades cumpridas. Entretanto, no primeiro fragmento, a natureza dessas atividades está ligada ao âmbito individual, relacionadas à higiene pessoal, sob uma observação particular, dizendo respeito ao olhar sobre si mesmo, sobre a vida e o futuro. No segundo fragmento, as ações estão ligadas a tarefas cotidianas do trabalho doméstico, classificado como um trabalho *reprodutivo*, mas necessário para a viabilização do trabalho *produtivo*⁴⁰². Além de não remunerado e invisibilizado na sociedade e no próprio

⁴⁰¹ “A divisão entre os sexos parece estar na ‘ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexualizadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistema de esquemas de percepção, de pensamento e de ação”. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 7ª ed. Rio de Janeiro: BertrandBrasil, 2010. p. 17.

⁴⁰² Cf. ENGELS, Frederich. *A origem da família, do Estado e da Propriedade Privada*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1984.

âmbito familiar, o trabalho doméstico, como já explicitado, é destinado socialmente às mulheres, mostrando-se como uma das faces e sustentáculos da divisão social do trabalho. A “vida guardada” é, dessa forma, consubstanciada à dinâmica das atividades domésticas e, diferente do fragmento anterior em que há a reflexão existencial, a ótica não é individualista, mas carente de partilha com o outro. Desse modo, quando a voz de Carol expressa seu ponto de vista, o parecer sobre o rompimento conjugal se dá pela invisibilidade de sua condição e pela letargia de Calixto no relacionamento:

Ele parece não ter entendido direito, não me viu chorar, nem gritou para que não acordasse a pequena, o que eu fiz foi deixar aquilo tudo muito claro, racionalizar para resolver o problema. P. 230

Além disso, um traço dessa relação de submissão e dependência se mostra com as descrições do ambiente da casa degradado e da falta de higiene pessoal no discurso de Calixto contextualizado após a separação (“Minhas calças e camisas se amontoaram no banheiro, todas penduradas, esperando serem lavadas por alguém que nunca mais voltaria. As louças estavam mofando na pia, eu não lavava, nunca lavava e antes sempre estavam limpas”⁴⁰³). A invisibilidade e o pouco-caso com o trabalho doméstico ultrapassam, inclusive, a correlação com o casamento e se fundamentam na não-valorização histórica desse tipo de trabalho⁴⁰⁴.

O trabalho doméstico, seja ele remunerado ou não, entendido como natural, apenas reproduz o cuidado feminino, e, portanto, não foi por muito tempo qualificado como trabalho, porque não gera lucro e não visa o mercado, sendo considerado invisível, embora seja uma das mais antigas e significativas ocupações das mulheres no mundo. O cuidado com os membros familiares e com o domicílio, não importa quem faça, é indispensável para o sistema familiar e para o funcionamento geral da economia.⁴⁰⁵

No contexto brasileiro, a desvalorização do trabalho doméstico é ainda mais acentuada pela extrema terceirização dos cuidados pessoais e da moradia, fruto da histórica estrutura

⁴⁰³ *Op. Cit.*, p. 90.

⁴⁰⁴ “Enquanto a forma do valor é androcêntrica, as atividades ditas femininas (cuidado, sensualidade, acolhimento etc.) são despidas de forma. Não há valor feminino (de uso ou não), não há forma mercantil que não seja “homem”, pois tudo o que entra na forma é masculino, e o que está fora é o dissociado”. LEITE, Taylisi de Souza Corrêa. *Crítica ao feminismo liberal: valor-clivagem e marxismo feminista*. São Paulo: Contracorrente. 2020. p. 277.

⁴⁰⁵ DA SILVA, Deide Fátima; DE LORETO, Maria das Dores Saraiva; BIFANO, Amélia Carla Sobrinho. Ensaio da história do trabalho doméstico no Brasil: um trabalho invisível. *Cadernos de Direito*, v. 17, n. 32, p. 409-438, 2017.

escravocrata e racista que marca a exploração desse serviço pelas classes média e alta⁴⁰⁶. No Brasil, a estrutura escravocrata e racista faz com que as classes privilegiadas instituíssem como norma social o trabalho doméstico dependente, sem direitos e mal pago⁴⁰⁷. Portanto, a condição de classe atravessa a questão feminina também nesse aspecto, já que a trabalhadora doméstica é interdita do gozo da própria composição familiar em favor da ordem estruturante de famílias mais bem posicionadas na pirâmide social⁴⁰⁸. No caso de Carol, embora o status de esposa garanta a integração familiar e, portanto, um lugar social de existência e relevância, sua posição se diferencia da trabalhadora doméstica profissional que tem seu trabalho visibilizado pelo imperativo do pagamento (“Como quando falava com sua empregada, na mente a vontade de não pagar, afinal tinha achado pó na cômoda duas vezes em quinze dias”⁴⁰⁹). Nesse sentido, a espera pela legitimação masculina por meio do trabalho doméstico não é uma orientação apenas para Carol, mas se configura como uma sina feminina comum, nem sempre tendo como legitimador apenas a imagem do marido.

A viúva iria adorar, e cada dia imaginava uma cena nova para o acontecimento, mas o dia da visita não chegava, ela arrumava a casa, lavava o quintal, deixava toda a cozinha brilhando, o pote de café sempre cheio de pó, a mistura preferida dele sempre no congelador, e o prato preferido dele sempre lavado para evitar alguma poeira inesperada, já imaginou pensar em tudo e uma sujeita qualquer fazer seu menino ficar nervoso? Não. Não seria assim!

Seria tudo lindo.

Talvez ele estivesse namorando, talvez lhe mostrasse uma foto, três anos são muitos dias, muitas horas, muitos minutos, para serem gastos somente com estudos. (P.168)

Nesse trecho, a personagem Socorro, vizinha de Calixto, encarrega-se incessantemente do trabalho doméstico a espera do filho que não a visita há anos. Por vezes, Socorro é mencionada na narrativa apenas como a “mulher que lavava o quintal”, reduzindo sua

⁴⁰⁶ “O trabalho doméstico sempre foi uma atividade atribuída às mulheres, que reproduz estigmas e desigualdades, que demandam um grande esforço de superação para a construção de uma identidade profissional. No Brasil, onde tal atividade reproduz os resquícios de uma época colonial, esses serviços já foram interpretados como trabalho escravo”. DA SILVA, Deide Fátima; DE LORETO, Maria das Dores Saraiva; BIFANO, Amélia Carla Sobrinho. Ensaio da história do trabalho doméstico no Brasil: um trabalho invisível. Cadernos de Direito, v. 17, n. 32, p. 409-438, 2017. p. 426.

⁴⁰⁷ Cf. GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras. 2020.

⁴⁰⁸ “Não é por acaso que um dos vetores da essencialidade feminista foi a conquista do público e a *desprivatização* do lar, buscando a fusão dos espaços sociais. Já as trabalhadoras domésticas organizadas, por outro lado, reivindicam a separação dos espaços e a sua realização como membros da classe operária passa por privilegiar o público como espaço político, e o direito ao privado, pela separação do lugar de residência e lugar de trabalho”. CASTRO. Mary Garcia. Alquimia das categorias sociais – gênero, raça, geração – na produção de sujeitos políticos: o caso de líderes do Sindicato de Trabalhadores Domésticos em Salvador. Comunicação apresentada no XV Encontro Anual da Anpocs. GT Relações Sociais de Gênero. Caxambu, out 1991.

⁴⁰⁹ *Op. Cit.*, p. 169.

existência à atividade doméstica visível do ponto de vista da rua, ou seja, do lugar por onde transita o narrador e, por excelência, o lugar público, de domínio masculino. A idealização de Socorro com o momento de reencontro com o filho é atravessada pela necessidade de desempenhar o trabalho doméstico com primazia, como uma legitimação da condição da identidade de mãe e mulher (“Hoje a pequena está gasta pelo tempo, lava seu quintal como quem quer lavar algo para que suma, para que fique tão limpo que não exista”⁴¹⁰).

Essa determinação ligada à ideia de feminilidade e maternidade também se confirma na comparação entre Calixto e Carol, marcada no trecho inicial do romance e na retomada pela voz de Carol. O sentimento de solidão com a separação da filha apresentado no discurso de Calixto é perene e deprimido (“Estou sozinho agora, e algum lugar minha pequena dorme, e finalmente estou sozinho agora”⁴¹¹), enquanto para Carol é momentâneo e leniente (“Estou sozinha agora, a pequena dorme, e finalmente estou sozinha agora”⁴¹²), evidenciando a diferença na relação com a parentalidade⁴¹³. É notável que a melancolia pela ausência da filha no discurso de Calixto (“Sinto saudade da minha filha, de ver ela todas as manhãs, acordar e ir ver ela dormindo”⁴¹⁴) e que uma atmosfera de alívio na falta da filha marque a enunciação de Carol. Nesse caso, fica evidente a assimetria na incumbência do cuidado, impositiva no caso da mãe e ocasional no caso do pai, mas, na narrativa, nublando essa representação por meio do sinal invertido.

No dicionário, a definição da palavra “pai” relaciona o seu sentido à aceitação de responsabilidade, sem mencionar palavras como “ternura” e “afeto”, normalmente mencionadas na definição da palavra “mãe”. Ao transferir para a mulher a total responsabilidade pela nutrição – e isso significa satisfazer as necessidades materiais e emocionais das crianças –, a sociedade reforça a ideia de que a mãe é mais importante que o pai. Embutida na definição e no uso dos termos

⁴¹⁰ *Op. Cit.*, p. 45.

⁴¹¹ *Op. Cit.*, p. 7.

⁴¹² *Op. Cit.*, p. 229.

⁴¹³ “Autonomia reprodutiva e direitos sexuais deslocam sentidos e hierarquias que organizam a ordem patriarcal na modernidade, como a santificação da maternidade e a definição da reprodução como o fim único da união conjugal entre dois adultos, formando a família como célula básica da sociedade. Entre os atores conservadores, a natureza é situada como determinante das aptidões e dos papéis, prevalecendo sobre as dinâmicas sociais. A complementariedade entre os sexos não é entendida como uma questão do âmbito da cultura ou da crítica, mas como aquilo que seria necessário preservar em nome da ordem natural e social”. BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos & VAGGIONE, Juan Marco. Matrizes do neoconservadorismo religioso na América Latina. In: *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. Organização: Flávia Biroli, Juan Marco Vaggione, Maria das Dores Campos Machado. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2020. p. 20.

⁴¹⁴ *Op. Cit.*, p. 25.

“pai” e “mãe” está a ideia de que essas duas palavras se referem a experiências bem distintas.⁴¹⁵

Portanto, os polos de oposição entre Calixto e Carol dão forma ao discurso dos dois personagens, mas apenas Carol arvora sua identidade nessa correlação. A comparação com outras figuras femininas que têm suas narrativas centradas na questão de gênero, como Francesca e Moll Flanders, se dá não apenas como referência, mas como demanda em pleitear referências possíveis e outros “motivos para viver”⁴¹⁶ após a separação de Calixto. A melancolia que fundamenta a narrativa tem vetores diferentes para Calixto e Carol, reforçando o princípio de que “a ideologia supremacista masculina encoraja a mulher a não enxergar nenhum valor em si mesma, a acreditar que ela só adquire algum valor por intermédio dos homens”⁴¹⁷. A relação e influência do cinema, por exemplo, se dá de forma diferente: enquanto Calixto se espelha em personagens super-heróis, Carol parametriza sua existência em personagens femininas implicadas em conflitos amorosos.

O cinema – o aparelho cinematográfico – é uma tecnologia de gênero. (...) As maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente relacionadas ao gênero do espectador.⁴¹⁸

Nesse sentido, não apenas os conteúdos das produções culturais funcionam como modelos da reprodução dos papéis de gênero, mas as formas de identificação produzidas pelo cinema, pela televisão ou mesmo pela literatura, solicitam a infiltração ficcional em todo senso de realidade, como ocorre em *Deus foi almoçar* (“Os casos amorosos encheriam livros de Sabrinhas. Talvez só assim com essas ficções ela conseguisse se manter respirando”⁴¹⁹). Ou seja, além da difusão ideológica e estética de modelos, a naturalização da própria divisão de

⁴¹⁵ HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva. 2019. P.200-201.

⁴¹⁶ *Op. Cit.*, p. 229.

⁴¹⁷ HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva. 2019. p. 79.

⁴¹⁸ LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia de gênero”. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019. p. 136

⁴¹⁹ *Op. Cit.*, p. 33.

gênero se dá de forma integral, de modo que as produções preveem suas audiências específicas entre homens e mulheres⁴²⁰.

No caso da repetição de padrões da feminilidade, as falsas transgressões, como o adultério, reforçam ideais compensadores em que o ser mulher é marcado pela resiliência em relação à essa condição “inata”. O espelhamento em narrativas que normatizam a condição feminina e focalizam as contendas amorosas como marca fundamental da feminilidade, como Moll Flanders e Francesca, também operam dialeticamente na edificação dos sujeitos mulheres⁴²¹. Assim, é o mercado que maneja as demandas femininas de representação compensatória e a audiência feminina o toma como referência, gerando lucro apenas a uma das partes⁴²².

A opressão sexista é de importância primordial não apenas porque é a base de todas as outras opressões, mas porque é a prática de dominação que a maior parte das pessoas experimenta, quer no papel de quem discrimina ou é discriminado, de quem explora ou é explorado. É a prática de dominação que a maioria das pessoas aprende a aceitar antes mesmo de saber que existem outras formas ou grupos de opressão. Isso não significa que erradicar a opressão sexista eliminaria outras formas de opressão. Uma vez que todas as formas de opressão estão ligadas em nossa sociedade, um sistema não pode ser erradicado enquanto outros permanecerem intactos. Desafiar a opressão sexista é um passo crucial na luta pela eliminação de todas as formas de opressão.⁴²³

Esse tipo de divisão sexista se reproduz em *Deus foi almoçar* ao limitar a representação de Calixto e Carol sob uma dualidade que dá forma à própria narrativa. O discurso é constantemente impregnado por referências imagéticas reconhecíveis, assumindo uma forma de percepção da realidade influenciada por imagens massificadas. Ou seja, não

⁴²⁰ Cf. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.

⁴²¹ “O sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes”. BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2019. p. 250.

⁴²² “O elo entre o familismo e o capitalismo neoliberal vai além das posições abertamente sustentadas por igrejas em relação às redes de suporte e às desigualdades econômicas. A aposta na família como segurança, diante da vulnerabilidade e da precarização, faz com que neoliberalismo e neoconservadorismo operem de maneira convergente, justamente quando os conflitos relacionados às desigualdades de gênero se acirram, a crise das relações de cuidado se torna mais explícita e a retirada de garantias sociais, assim como as medidas para assegurar restrições ao orçamento público, é levada a novos patamares”. BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos & VAGGIONE, Juan Marco. Matrizes do neoconservadorismo religioso na América Latina. In: *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. Organização: Flávia Biroli, Juan Marco Vaggione, Maria das Dores Campos Machado. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2020. p. 198.

⁴²³ HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva. 2019. p. 70.

apenas a dualidade sexista é uma estereotípia assumida, mas a integralidade do romance maneja representações padronizadas e formas manipuladas na cultura de massas. Assim, o ângulo feminino é sintetizado pelo desejo alegórico de corresponder a um modelo (“Se ele ao menos fosse um fotógrafo talvez me olhasse como algo que pudesse se assemelhar a uma imagem”⁴²⁴).

A idealização feminina se expressa na narrativa intensificada pela dependência da alteridade, elevando o grau de obediência a padrões massificados. Ideais de magreza e branquitude⁴²⁵ no discurso, por exemplo, especificam os paradigmas de valorização e aceitação da imagem física dos indivíduos, atuando sobre os corpos ainda mais intensamente no caso das mulheres⁴²⁶ (“Em alguma casa, um pequeno espelho reflete um nariz que podia ser mudado”⁴²⁷). Funcionando como um “sistema monetário”, o padrão de beleza, sempre inalcançável, atribui valor às mulheres numa hierarquia vertical que as coloca em posição de constante disputa pela aprovação social.

À medida que as mulheres se liberaram da *Mística Feminina* da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social. (...) A ideologia da beleza é a última remanescente das antigas ideologias do feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor.⁴²⁸

Reproduzindo essa lógica, o discurso de Carol tem referência em produções que cumprem um papel fundamental na normatização feminina e na difusão dos padrões

⁴²⁴ *Op. Cit.*, p. 230.

⁴²⁵ Levando em conta a amplitude do conceito de “branquitude”, aqui ele é empregado para especificar um tipo de “superioridade estética” que marca, principalmente no caso brasileiro, a “relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos”. SILVA, Priscila Elisabeth da. “O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo”. In: *Branquitude: Estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Org. Tânia Mara Pedroso Muller e Lourenço Cardoso. 1ª ed. Curitiba: Appris. 2017. p. 23.

⁴²⁶ “Desde a Revolução Industrial, as mulheres ocidentais de classe média vêm sendo controladas tanto por ideais e estereótipos quanto por restrições de ordem material. (...) A ascensão do mito da beleza foi somente um dentre as várias ficções sociais incipientes que se disfarçavam como componentes naturais da esfera feminina para melhor encerrar as mulheres que ali estavam. Surgiram simultaneamente: uma visão da infância que exigia permanente supervisão; uma concepção da biologia feminina que forçava mulheres de classe média a fazer o papel de histéricas e hipocondríacas; uma convicção de que as mulheres respeitáveis não tinham sensibilidade sexual; e uma definição do trabalho feminino que ocupava as mulheres com tarefas repetitivas, demoradas e trabalhosas como, por exemplo, o bordado e a renda feita à mão”. WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldéa Barcellos. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2020. p. 33.

⁴²⁷ *Op. Cit.*, p. 7.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 27.

valorativos em relação à mulher, como magreza, pouca idade, branquitude, virgindade etc. Confluyente a isso, o discurso de Calixto reproduz esse tipo de perspectiva padronizada, mostrando-se incapaz de ultrapassar a superficialidade vulgar dos discursos hegemônicos, até mesmo quando insinua elogio (“Hoje a pequena está gasta pelo tempo, lava seu quintal como quem quer lavar algo para que suma, para que fique tão limpo que não exista”⁴²⁹). Em consequência, a desconexão de Calixto com todas as mulheres da narrativa, a esposa, a irmã, a mãe, a colega de trabalho, a vizinha etc., é sintomática de uma mentalidade machista pedestre, cuja banalidade cotidiana disfarça seus efeitos. Além disso, o enquadramento das mulheres num tipo de padrão ideal inclui a supressão de quaisquer condições de igualdade pela ótica masculina, adicionando a anulação do intelecto, da expressão e da própria humanidade feminina. Nesse relato, a pornografia e a prostituição são campos em que se escancaram o desprezo e a objetificação subjacente às mulheres – não apenas partindo de Calixto.

Lourival se lembra da Super Vicky, ela sempre lhe deu um tesão desgraçado. Antigamente eram as estátuas, hoje são elas, paradas, imaculadas, caladas.

Tá bom assim, gato?

Fica calada, assim você estraga tudo, o barato é ter o controle da tecnologia sexual.

Tecnologia? Eu sou uma pessoa.

Que nada, você é... deixa quieto, fica só caladinha.

Agora ligue e retorne.

O quê? Ligue e retorne, sistema vulnerável!

Jesus, você é louco, o que quer de mim?

Ligue e retorne.

Ahã! Tá bom, retornei. (P.48)

Nesse fragmento, o personagem Lourival contrata uma prostituta e a pede para que ela performe a *Super Vicky*, personagem da série estadunidense *Small Wonder*, transmitida no Brasil nos anos 1980. A personagem principal dessa série é um androide com aparência de uma menina de 10 anos que vive junto a uma típica família norte-americana. Além de corresponder a um padrão de beleza dominante, ou seja, *Super Vicky* é loira, jovem e magra, o centro do fetiche se localiza, sobretudo, na passividade mecânica do robô, sem opinião ou mesmo uma vida, disponível para satisfazer sexualmente ou receber violência sem objeção.

Em *Deus foi almoçar*, o tratamento dado à prostituição eleva a sujeição feminina ao extremo, cuja posição de mercadoria na venda do sexo retira a humanidade e determina uma passividade degradante (“Saia curta, dourada, seios fartos, essa não serve. Calça apertada, magra, olhos verdes, cabelos pretos, também não serve. Mãos grandes, maquiagem pesada,

⁴²⁹ *Op. Cit.*, p. 45.

vestido de vinil, essa, sim, está no perfil”⁴³⁰). Nesse sentido, a prostituição comercial, tal qual representada, combina a disputa pela sobrevivência em dissidência com o reconhecimento da dignidade. Levando em consideração que, na contemporaneidade, a prostituição está, em grande medida, ligada à desumanização⁴³¹, acentua-se ao limite o já reconhecido rebaixamento das mulheres no trabalho formal⁴³². Nesse sentido, as mulheres, como principais entes prostituídos, expressam na sua identidade de gênero as contradições históricas da posição social de desvantagem⁴³³.

Os personagens masculinos em *Deus foi almoçar*, sublinhando um padrão social petrificado, recorrem constantemente à prostituição como meio de obter relações sexuais, expondo, além da sujeição feminina, o bloqueio masculino em constituir relações que excluam o aspecto mercadológico. A prostituição se mostra como elemento estrutural da sociedade retratada, articulada e harmonizada no cotidiano do trabalho formal. Em outras palavras, a prostituição não figura como substitutiva, paralela ou concorrente a outros tipos de relação, mas ocupa um lugar próprio, indispensável na organização social.

Encontro com motoboys que dão uma fuga da rotina, office boys que vêm entregar mais que documentos, homens que não conseguem cativar uma mulher pela conversa, maridos insatisfeitos com a performance sexual das esposas e eu, em que categoria me encontro? Nesse momento, não sei. (P. 172)

Esse fragmento é representativo da figuração da prostituição na narrativa, em que a relação dos homens com as prostitutas se mostra como outra face da inépcia masculina com as mulheres de forma geral. Embora a crise masculina também seja uma tendência moderna, a busca pela prostituta, nesse caso, não constitui desvio ou insurgência contra a ordem⁴³⁴. De

⁴³⁰ *Op. Cit.*, p. 46-47.

⁴³¹ “Estima-se que por volta de 90% das mulheres em situação de prostituição deseja ter outro trabalho” FARLEY, Melissa. Prostitution Is Sexual Violence. *Psychiatric Times*. Vol 21, No 12, Volume 21, Issue 12.

⁴³² No Brasil, segundo o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), as mulheres recebem salários 30% menores que os homens para exercer o mesmo trabalho, ainda que tenham um maior nível de instrução. Essa realidade também se confirma em países desenvolvidos no centro do capitalismo. Fonte: ATAL, Juan; NOPO, Hugo; WINDER, Natalia. *New Century, Old Disparities: Gender and Ethnic Wage Gaps in Latin America*. SSRN Electronic Journal, 2009.

⁴³³ “É provável que a prostituição comercial tenha se originado diretamente da escravização de mulheres e da consolidação e formação de classes” LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019. p. 174.

⁴³⁴ “Para Baudelaire, o amor é a essência do proibido, a queda do homem, a irreparável perda da inocência. (...) A simpatia pela prostituta, que os decadentes compartilham com os românticos, e na qual Baudelaire é de novo intermediário, constitui a expressão do mesmo relacionamento inibido e compungido com o amor. É, sobretudo, obviamente, a expressão da revolta contra a sociedade burguesa e a moralidade baseada na família burguesa. A prostituta é a *déracinée* (desenraizada) e a marginal, a rebelde que se revolta não só contra a forma burguesa institucional de amor, mas também contra a sua forma espiritual ‘natural’. Destrói não só a

outro modo, a rotina dos homens em *Deus foi almoçar* é a de trabalhadores, em que o aviltamento do trabalho conflui com o interdito da subjetividade e com a consequente reprodução da mercancia do corpo. Em outras palavras, a prostituição na narrativa não figura, sob nenhum aspecto, como algum tipo de relação ou ato de prazer (“tudo era dor e não prazer”⁴³⁵), mas parte da integralidade mercadológica a que todos os corpos de trabalhadores estão submetidos – ainda mais no caso das prostitutas.

O tratamento degradado dado ao ambiente e às personagens em meio a prostituição é generalizado, afastando-se até mesmo da perspectiva de busca do sexo como necessidade fisiológica (“Por todo tempo que ela estava em cima, eu pensava na frase: ‘Favor não empilhar seres humanos’”⁴³⁶). No caso de Calixto, em todas as passagens em que recorre à prostituição, não há representação do desejo de nenhuma parte: além do fingimento caricaturado da mulher que se prostitui, o próprio cliente, o narrador, não parece sentir desejo sexual legítimo. A perspectiva do narrador inclui, nessa dinâmica, além do processo de compra da autoimagem de masculinidade e da objetificação da mulher prostituída, a própria objetificação do sujeito que compra. Nessa seara, o ambiente que guarnece a prostituição aprofunda e ilustra a intensidade da degradação do espaço⁴³⁷ que, como procedimento ampliado, também caracteriza o local de trabalho de Calixto:

[I]

A porta tem resquícios de verniz; a cama, de sêmen e mijo; o chão, de sangue; a maçaneta do banheiro, de fezes; a toalha não dá para identificar de tanta mistura. (P.47)

[II]

O jovem entrou, viu os fios do telefone presos a pequenos pregos, viu o carpete desbotado, as paredes deterioradas, marcadas pelo tempo que age igual com as pessoas, transformando-as em caricaturas de si mesmas, leves lembranças do brilho que um dia tiveram. (P. 27)

No primeiro trecho, a descrição é do quarto de um prostíbulo frequentado por Lourival e no segundo o contexto é o da perspectiva de Hamilton ao conhecer o arquivo em que trabalha Calixto. Em ambos os casos, a deterioração do ambiente pelo tempo demonstra o

organização moral e social do sentimento, mas também as bases do próprio sentimento. Ela é fria no meio das tempestades de paixão, é e permanece o espectador superior da lascívia que desperta, sente-se solitária e apática enquanto outros estão extasiados e inebriados – em suma, ela é a réplica feminina do artista”. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 916-917.

⁴³⁵ Op. Cit. p.65.

⁴³⁶ Op. Cit. p.63.

⁴³⁷ Cf. CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015.

traço de precarização do trabalho, generalizando a degradação a qualquer trabalho. Entretanto, o trabalho da prostituição figura como condição de passividade e desumanização acentuada, no qual o corpo fica integralmente à disposição do “cliente”. Nesse sentido, a expressão da mulher em situação de prostituição só encontra via pela caricatura, resultando na suspeição acentuada do discurso, ou seja, qualquer fala se dá descredibilizada (“De que você gosta? De tudo, amor, de tudo, mas com camisinha”⁴³⁸). Assim, a imagem da prostituta não está colocada na narrativa como sujeito, mas como signo que representa a decadência dos personagens homens:

Tudo coberto com monóxido de carbono, sentia um pouco de frio cinza, talvez a noite e a iluminação do centro velho causassem essa sensação, as luzes amarelas, o lixo acumulado, o lugar que há algumas horas estava lotado de gente indo e vindo, passando, usando como se usa uma velha passarela, mas nada disso interessava de fato Calixto, que procurava em cada esquina dos grandes edifícios alguém com quem pudesse fazer sexo. (P. 204)

A procura por sexo, nesse trecho, é culminante da interação entre sujeito e contexto, na qual a sinestesia do “frio cinza” condensa o ambiente poluído e utilitário ao sujeito solitário e deprimido. O efeito do trânsito entre os “grandes edifícios” atribui pequenez ao sujeito e aos seus propósitos, espremidos e consequentes da dinâmica imposta pela cidade, na qual a reação de desinteresse pelos elementos circundantes se dá como efetivação da opressão à dimensão humana e enaltecimento da objetificação mercadológica. Assim, a busca de Calixto por sexo diz respeito mais a uma demanda da sua própria consciência, de seu desenraizamento alienante, do que uma procura por alteridade. Isso se confirma ao longo da narrativa, pois em quase todos os momentos em que Calixto procura aproximação de alguém, a busca se esvazia, revelando-se como reiteração do próprio vazio interno.

Sentou e notou que na fileira de trás havia alguém, talvez uma linda garota sozinha, talvez uma prostituta que chupasse ele pelos dez dinheiros que restavam em sua carteira, o pinto deu uma fígada com o pensamento, esperou alguns minutos e olhou.

Era um travesti, virou rapidamente a cabeça para frente, mas já havia visto o suficiente para o coração palpitar com a imagem que seu cérebro registrou.

Era feio demais, tinha silicone nas bochechas, duas mechas louras que pareciam raios num cabelo seco preto, os dentes de cima proeminentes para fora e um furo no queixo.

Talvez, quando garoto, havia beijado tantas meninas que resolveu experimentar um cassete duro e grosso, ficava com charme, talvez foi assim que decidiu passar o resto da vida mordendo fronha, ou para ser mais sincero e menos preconceituoso, talvez ele tivesse enjoado das seguidas dores de cabeça, perguntas de por que havia mudado, lavagens de cabelo e banhos intermináveis, das saídas

⁴³⁸ *Op. Cit.*, p. 64.

com amigas, do sorriso que ela soltava quando a mãe chegava, um sorriso que ele nunca conseguiu ter para ele, agora sentando naquela cadeira suja, ele talvez fosse mais feliz, talvez fosse mais verdadeiro do que a maioria de marionetes lá fora. (P.118-119)

Nesse fragmento, a busca pelo prazer sexual em um cinema, mediada pela expectativa da prostituição, se desdobra na descrição física de uma travesti de forma grotesca, com referências à feiura e intervenções estéticas problemáticas, suscitando uma dinâmica que considera o corpo humano como um valor cultural⁴³⁹. O impacto causado pela imagem desencadeia um processo imaginativo em que o narrador especula sobre a história dessa travesti – tratada no sexo masculino, ou seja, negando a identidade feminina. Essa recusa em admitir o gênero, visivelmente feminino, se evidencia como uma prática reconhecível de autoafirmação masculina, cuja legitimação normativa, além da chancela do sexo de nascença, se dá no âmbito social, mediante práticas e discursos que referendam uma identidade padrão, principalmente como cisgênero⁴⁴⁰ e heterossexual.

O sentido de diferenciação em relação à travesti se dá como repulsa, pois o indivíduo transgênero parece representar uma ameaça ou afronta à conjuntura que valida o sujeito masculino. Portanto, a descrição que segue é implacavelmente grotesca, impingindo uma imagem estapafúrdia que retira a travesti da normalidade social. Assim, a mediocridade que caracteriza o narrador se torna trunfo capaz de distinguir o sujeito de desvios da ideia de norma masculina, embora este não corresponda integralmente a padrões meritocráticos que designam, em tese, a supremacia do homem moderno.

⁴³⁹ Cf. BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec. 2010.

⁴⁴⁰ “Cis’ é a abreviação de cisgênero(a). A noção de cisgeneridade foi proposta pela transexual Julia Serano em 2007 na obra *Whipping girl: a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity* a partir do exercício de analisar a origem da terminologia “trans”: o outro, o desajuste. Ligações químicas cruzadas espontaneamente, de forma inesperada. O oposto disso, o termo “cis”, também existe no campo da química orgânica: seria a ligação química esperada, a mais comum de se ocorrer entre os elementos. A ligação química “normal”. Porém, as moléculas da química orgânica são imprevisíveis. Assim como as subjetividades são imprevisíveis. Portanto, a cisgeneridade indica a existência de uma norma que produz efeitos de ideal regulatório, ou seja, efeitos de expectativas e universalização da experiência humana. Em termos gerais, o que diferentes ativistas e os movimentos transfeministas têm proposto é que ‘cisgênera’ é uma das matrizes normativas das estruturas sociais, políticas e patriarcais, cujos ideais regulatórios produzem efeitos de vida e de atribuição identitária extremamente rígidos. A atribuição identitária, de forma compulsória no momento de registro de cada pessoa, define e naturaliza a designação de uma pessoa a um dos polos do sistema de sexo/gênero ao nascer, a partir de uma leitura restrita, baseada na aparência dos órgãos genitais. Além disso, a norma cisgênera afirma que a designação é imutável, fixa, cristalizada ao longo da vida da pessoa”. OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. “Seguindo os passos “delicados” de gays afeminados, viados e bichas pretas no Brasil”. *In: De guri a cabra-macho: masculinidades no Brasil*. Organização: Márcio Caetano, Paulo Melgaço da Silva Junior. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina. 2018. p. 129.

Os valores que, nas práticas discursivas, constituem o sistema de crenças burguês do homem moderno são constituídos por: comportamento viril – potência, poder e posse – aliado à contenção das violentas expressões emocionais (características essas do homem medieval); aspectos visuais que denotem virilidade, como força e a beleza corpórea do homem ; imagem de trabalhador sério e exemplar; a família como célula (privada) da sociedade; e ser branco, heterossexual, saudável, forte, valente, destemido e autocontrolado. (...) O sexismo e a homofobia são elementos constitutivos da construção social das masculinidades.⁴⁴¹

Na descrição física da travesti, fica evidente a marca da transfobia, ou seja, as reações associadas ao medo, à aversão emocional, à raiva, à violência ou ao desconforto sentidos ou expressos em relação a pessoas transgênero⁴⁴². Esse tipo de discriminação excede em desumanização a exercida, por exemplo, pela homofobia, em que a intolerância é direcionada à orientação sexual diversa, enquanto no caso da transfobia, a hostilidade é direcionada à identidade, à pessoa, ao ser dissemelhante ao padrão cis. Além disso, o racismo também atua nesse discurso como signo que busca intensificar a depreciação do sujeito (“duas mechas louras que pareciam raios num cabelo seco preto”), acrescentando a pecha de deformidade e inautenticidade em relação ao padrão branco.

Na digressão do narrador, ao imaginar a história da travesti, a especulação não segue o clichê de supor uma identidade social de gênero não normativa como consequência do insucesso com a masculinidade padrão. A conjectura encaminha-se para um tipo de reconhecimento das imposições normativas (“para ser mais sincero e menos preconceituoso”), qualificando a identidade não padrão como uma compreensível renúncia ao relacionamento com mulheres. Ou seja, o fator de (falsa) empatia possível encontrado por Calixto em relação à travesti do cinema tem relação com um tipo de identificação com uma suposta rejeição ao convívio feminino.

Ao descrever práticas e rotinas femininas estereotipadas e caracterizadas negativamente, o narrador avalia o hipotético “desencaminhamento” da adequação ao padrão e, em certa medida, se identifica com a travesti no que supõe ser uma desistência da própria performance de gênero masculina⁴⁴³. Nesse sentido, o narrador apresenta sua identidade de

⁴⁴¹ SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de; MIRANDA, Marcelo. “Experiência estética e desestabilizações das masculinidades no teatro brasileiro moderno contemporâneo”. In: *De guri a cabra-macho: masculinidades no Brasil*. Organização: Márcio Caetano, Paulo Melgaço da Silva Junior. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina. 2018. p. 47.

⁴⁴² Cf. ZERBINATI, João Paulo; DE TOLEDO BRUNS, Maria Alves. Transfobia: contextos de negatividade, violência e resistência. *Revista Periódicus*, v. 2, n. 11, p. 195-216, 2019.

⁴⁴³ “Como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas. Os gêneros distintos são parte do que “humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há

gênero padrão como fardo, em que o relacionamento com mulheres é uma exigência social inoportuna e sua inaptidão representa transvio à norma coletiva (“agora sentando naquela cadeira suja, ele talvez fosse mais feliz, talvez fosse mais verdadeiro do que a maioria de marionetes lá fora”), contudo, ao longo da narrativa, esse discurso se revela como reprodução da misoginia coletiva.

Lourival sempre dizia que os travestis eram melhores que as mulheres, que eles sabiam do que os homens gostavam, uma vez Calixto tentou argumentar:

Claro que eles sabem, Lourival. Porque eram homens, porra, e além do mais ser homem já é foda, ser mulher é mais problemático ainda, agora imagina um homem que quer ser mulher, a cabeça desse cara deve ser foda.

Mas Lourival não aceitava que falassem mal deles, eles eram muito carinhosos, e ele tinha vontade de um dia morar com um e viver com ele até o fim, e seu argumento era que só um homem entende o outro, que os sexos opostos são de fato assim. Tentava lhe convencer com várias teses, numa dessas teses, contava sobre uma festa, as mulheres sempre ficavam isoladas, se olhando, reparando, enquanto os homens começavam logo a beber, jogar truco e no final da festa estavam todos abraçados. (P.119-120)

Nesse trecho, o afeto por travestis confesso por Lourival diz respeito, sobretudo, a um suposto maior entrosamento entre homens e, assim como Calixto, negando a autenticidade da feminilidade travesti. Apesar de aparentemente reconhecer a identidade transgênero, Lourival a considera um agravamento do caráter “problemático” das mulheres. Nota-se ainda que os discursos de Lourival e Calixto generalizam e negam individualidade ao seguimento transgênero, resumido pelo termo “travesti”. Essa generalização, por parte de Lourival, alimenta a própria fantasia de solucionar a “oposição” experimentada entre os gêneros, garantindo, em um momento futuro, o acolhimento feminino interditado na incompatibilidade vivida no presente. Não por acaso, a conjectura é o único âmbito em que esse vínculo se torna possível na narrativa, ilustrada pela incompreensão de Calixto mesmo quando Lourival “tentava lhe convencer com várias teses”.

A inadmissível relação homoafetiva (já que o gênero feminino é negado em relação às travestis) permanece subentendida como característica inalienável da identidade masculina

nenhuma “essência” que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação”. BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 241.

que, contraditoriamente, não reconhece a possibilidade de legítima afetividade entre homens e mulheres. Fica evidente, com a “tese” de Lourival, o antagonismo entre homens e mulheres e a afinidade entre os homens na alegoria da “festa”, em que as mulheres permanecem apartadas e, ao final, os homens “estavam todos abraçados”. Nesse caso, a figuração da bebida alcoólica é fundamental, pois viabiliza a suspensão do imperativo da masculinidade em relação à insensibilidade e à competição, mas, sobretudo, empreende a interrupção momentânea da reafirmação constante da recusa à homo afetividade. Assim, a aversão ao feminino denota mais do que o rechaço às mulheres, mas também às relações homossexuais, homoafetivas e às identidades de gênero desviantes da norma patriarcal padrão, entendidas como desdobramentos da feminilidade. Essa ideia de masculinidade é marca generalizada da narrativa, principalmente sob a perspectiva do narrador, como expressão das estruturas que se reproduzem também por meio dos indivíduos.

Dentre as características arraigadas no ideário masculino encontra-se o repúdio ao homossexual; é como se se subentendesse que ser homem significa ser rude, competitivo, bagunceiro, viril, menosprezar mulheres e detestar homossexuais.

Essa postura ingressa na formação e na confirmação da identidade masculina. O homem se desvincula, primeiramente, do berço materno, agindo como se não fosse mais um infante; em seguida, da figura feminina, demonstrando ser o oposto das meninas; finalmente, deve provar a si mesmo (e aos demais) que não é homossexual.⁴⁴⁴

A manifestação mais veemente dessa determinação masculina na narrativa se expressa pela violência, compondo a figuração de praticamente todas as relações, mas de forma ainda mais complexa no interior do contexto familiar. Embora o discurso de Calixto manifeste memórias marcadas pela violência em diversos contextos, como na rua ou na escola (“A palavra bullying, na minha época, não existia, acho que inventaram isso comigo, nunca vi ninguém ser tão humilhado, nenhum menino tinha a atenção em socos e pontapés como eu tinha, tudo isso não me matou, mas também não me fortaleceu”⁴⁴⁵), o âmbito familiar se mostra como célula iniciadora das práticas de violência, tanto partindo dos adultos em relação às crianças (“A minha mãe conversava com Deus, e ele mandava me bater”⁴⁴⁶) quanto nas relações conjugais (“Penso no meu pai... e na minha mãe enforcada”⁴⁴⁷). Diferente das formas de violência cometidas e sofridas pelo narrador e as demais figuras masculinas no espaço

⁴⁴⁴ ESTEFAM, André. *Homossexualidade, prostituição e estupro: um estudo à luz da dignidade humana*. São Paulo: Saraiva. 2016. p. 122.

⁴⁴⁵ *Op. Cit.*, p. 138.

⁴⁴⁶ *Op. Cit.*, p. 84.

⁴⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 136.

público, que são destrinchadas no relato, como o estupro de Melinda na saída da escola⁴⁴⁸, a violência doméstica irrompe de forma difusa no discurso, tanto como lampejos da memória que ilustram a justificação violenta dos sujeitos ou como âmbito marginal, que mantém a circunscrição privada como espaço privilegiado para o exercício da violência, principalmente por parte dos homens⁴⁴⁹. Assim, a questão de gênero e as estruturas patriarcais são como matriz das relações de violência como um todo, não apenas partindo diretamente do ente masculino sobre o feminino, mas organizando um sistema de valores que autoriza arbitrariedades violentas e coordena as relações humanas.

Se a supremacia masculina encoraja o uso da força abusiva a fim de manter a dominação masculina sobre a mulher, é a ideia filosófica ocidental de regras hierárquicas e autoridade coercitiva que está na raiz da violência contra a mulher, da violência do adulto contra a criança, de toda a violência entre aqueles que dominam e aqueles que são dominados. Esse sistema de crenças é a base sobre a qual a ideologia sexista e as outras ideologias de opressão de grupo estão apoiadas; elas só podem ser eliminadas se essa base for eliminada.⁴⁵⁰

Ao observar o discurso de Calixto e o panorama da narrativa sob sua ótica, é possível identificar uma fundamentação integral nesse tipo de masculinidade hegemônica, que só se evidencia cabalmente quando a perspectiva é invertida pela tomada da voz narrativa por Carol no capítulo 51. O retorno incessante do narrador às imagens que abordam a cisão familiar tem centralidade na tensão com o feminino, confundindo, por exemplo, a imagem da esposa e da filha (“Minha menina, que saudade da minha menina”⁴⁵¹). Entretanto, a desintegração da família vai sendo escamoteada com o padecimento do narrador na superfície do relato, marcado pela inércia e o silêncio que atuam para o colapso na derme do tecido discursivo (“Por que você fica me olhando assim? Mas Calixto nunca pôde responder, nunca teve coragem para isso. Não falaria de amor, do que sentia, nem do medo daquilo acabar”⁴⁵²). Essa forma de apresentar o discurso é semelhante ao que Roberto Schwarz descreve como recurso machadiano, principalmente por meio do narrador Bento Santiago de *Dom Casmurro*⁴⁵³.

⁴⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁴⁹ “Se os homens cometem e sofrem violências no espaço público, reinam soberanos no espaço privado, como detentores do monopólio do uso “legítimo” da força física. Com efeito, o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas”. SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. *Violência de Gênero: Poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter. 1995. p. 33.

⁴⁵⁰ HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva. 2019. P. 176.

⁴⁵¹ *Op. Cit.*, p. 193.

⁴⁵² *Op. Cit.*, p. 14.

⁴⁵³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Nesse caso, o comando da narração propicia uma fabulação que engaja o interlocutor na paranoia masculina da infidelidade e na legitimidade dos sentimentos e propósitos do narrador.

Machado inventa situações narrativas, ou narradores postos em situação: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista. Este vê comprometida a sua autoridade, o seu estatuto superior, de exceção, para ser trazido ao universo das demais personagens, como uma delas, com fisionomia individualizada, problemática e sobretudo inconfessável. (...) A conduta capciosa do autor-protagonista não suspende o conflito social nem a História, muito pelo contrário. Dramatizado no procedimento narrativo, o antagonismo dos interesses vem ao primeiríssimo plano, onde o seu caráter de relação social conflitiva opera na plenitude, objetivamente, ainda que a crítica não o costume notar. (...) Toda representação comporta um elemento de vontade ou interesse, o dado oculto a examinar, o indício da crise da civilização burguesa.⁴⁵⁴

No caso de Bento, a personalidade passiva-agressiva se confirma na resolução de afastar a esposa pelo desterro, enquanto Calixto encerra as possibilidades de entendimento com Carol quando joga uma xícara de café nela (“Ela soltou um grito, levantou, o café escorreu pelo vestido, mas eu fiz. Finalmente eu fiz, reagi.”⁴⁵⁵). Nesse caso, a violência explícita figura como explosão do sentimento reprimido, demarcando a imposição repressiva da masculinidade, tão totalizadora quanto naturalizada. Portanto, a demarcação entre o início da narrativa e o aparecimento do ponto de vista de Carol evidencia a questão de gênero como elemento crucial de organização do romance. Os traços de intolerância e violência, que surgem difusos no relato e dissimulados pelo ponto de vista do narrador, se revelam na forma de estruturação do romance e provocam a desnaturalização na interpretação desses elementos.

A presença feminina na narrativa é um incômodo para o narrador que, embora idealize relações ou projete memórias, é tomado pela misoginia, não apenas rejeitando as relações com mulheres, mas penalizando o feminino. Essa postura se dá de modo semelhante nas falas do personagem Hamilton sobre a mãe (“Putá mulher chata da porra, eu dou todo o dinheiro em casa, ajudo pra caramba, faço de tudo por ela, e sou tratado que nem lixo, nem café da manhã ela faz pra mim”⁴⁵⁶), nas situações de Lourival com as prostitutas e no percurso de Calixto que, além de seus próprios problemas com mulheres, demonstra incômodo repetidas vezes com as relações alheias (“Nunca me dei bem com nenhuma mulher de amigo meu”⁴⁵⁷). Essa

⁴⁵⁴ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2006. p. 13.

⁴⁵⁵ *Op. Cit.*, p. 72.

⁴⁵⁶ *Op. Cit.*, p. 73.

⁴⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 124.

ambiência produz quadros de violência intensa, não apenas na representação do estupro ou do abuso infantil, mas na linguagem e na expressão dessa consciência masculina coletiva:

[I]

Lembrou-se do sonho, havia queimado ela, queimado quando estava pela primeira vez grávida. A pequena se mexia dentro de sua barriga.

Viraram pó, ele comia o pó todos os dias, e assim dizia que estariam juntos pra sempre. (P.106)

[II]

Elas querem sua alma. Não é só o seu dinheiro, nem mesmo o carro. Apenas a porra da sua alma, toda a sua essência, e se existe algo que você viveu sem ela, esqueça, anule da sua cabeça, elas percebem como você trata sua mãe, percebem como trata o amigo, como trata a garçonete, elas observam tudo ao redor, não querem você, você é só um ornamento, elas querem todo o universo que o cerca, defeitos já esquecidos, passado recente, trechos de sorriso, afetos antigos.

É o verme, ele precisa nadar através do sangue para o cérebro. Grande parte do cérebro é protegida de substâncias estranhas por um sistema de bloqueio chamado de barreira hematoencefálica, sem essa barreira poucas células cerebrais permaneceriam até os anos dourados da vida, e isso é tudo, elas são o verme, você o cérebro. (P.125)

Nesses fragmentos ficam evidenciados os traços que compõe a realidade ficcional como forma inextricável com a questão de gênero⁴⁵⁸, o que em certa medida também afeta (talvez mimeticamente, claro) a própria mescla de gênero – épico, lírico, dramático - do relato, revelando, por diversos ângulos, os discursos massificados e naturalizados, apresentados como tal. O machismo estrutural da sociedade também estrutura o romance, modelando personalidades masculinas marcadas pela violência, sofrida e praticada, e organizando um senso de realidade a partir dessa ótica. Assim, o romance expressa o ângulo de um universo masculino ordinário e compartilhado, no qual as mulheres representam uma alteridade conflituosa e ameaçadora (“Elas querem sua alma. Não é só o seu dinheiro”). Nesse caso, a histórica sujeição social e econômica das mulheres é compreendida pelo avesso: enquanto trunfo capaz de onerar o oprimir os homens. Esse panorama edifica um contexto de crise, em que a posição de domínio masculino vigora, mas não se efetiva, relegando os sujeitos ao exercício da violência. Nesse ponto, o título *Deus foi almoçar*, associado às inúmeras misturas desse relato em ruína, pode ser entendido, dentre outras possibilidades, como representação de ruína histórica, em que a ausência divina é metáfora da carência de

⁴⁵⁸ “Negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, significa permanecer ‘dentro da ideologia’, de uma ideologia que não coincidentemente, embora não intencionalmente, reverte em benefício do sujeito do gênero masculino”. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019. p. 137.

contentamento masculino na efetivação do domínio. Ou seja, a construção histórica (paradoxal, por se tratar de figura mítica) de Deus⁴⁵⁹ como figura concebida em favor do controle masculino sobre o trabalho⁴⁶⁰ e os corpos femininos⁴⁶¹, nesse romance está temporariamente ausente, legando uma estrutura de dominadores sem domínio. Assim, as figuras masculinas decadentes e infelizes que se expressam nesse romance não consomem poderio, mas prevalecem com protagonismo, alcançando uma representatividade contemporânea decadente do imemorial cerceamento patriarcal⁴⁶².

Com essa estrutura, *Deus foi almoçar* capta uma conjuntura contemporânea, em que a defesa de uma estrutura familiar muito conservadora e a consequente repressão à autonomia sexual e reprodutiva das mulheres são a tônica de atuação de movimentos reacionários em plena ascensão⁴⁶³. O fundamentalismo religioso, com sua infiltração nas estruturas políticas, com poderio financeiro e das comunicações, e sua atuação enquanto serviço social, referenda

⁴⁵⁹ “O desenvolvimento da agricultura de arado, coincidindo com o aumento do militarismo, resultou em mudanças importantes nas relações de parentescos e de gênero, o desenvolvimento de fortes reinados e estados arcaicos também originou transformações em sistemas de crenças religiosas e símbolos. O padrão observável é: primeiro, o rebaixamento da imagem da Deusa-Mãe e a ascensão e posterior dominância de seu consorte/filho; depois a fusão deste com um deus da tempestade em um Deus-Criador, que lidera o panteão de deuses e deusas. Onde quer que ocorram essas mudanças, o poder da criação e da fertilidade é transferido da Deusa para o Deus”. LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019. p. 187-188.

⁴⁶⁰ “Não é por acaso que, enquanto o capital está supostamente baseado no trabalho assalariado, mais da metade da população mundial não seja assalariada (como o trabalho doméstico e de cuidado, relegados às mulheres). O não assalariamento e o subdesenvolvimento são elementos essenciais do planejamento capitalista”. FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante. 2019. p. 79.

⁴⁶¹ “Expulsar as mulheres de qualquer momento da liturgia e do ministério dos sacramentos; tentar roubar os poderes mágicos das mulheres de dar vida ao adotar trajes femininos; e fazer da sexualidade um objeto de vergonha – esses foram os meios pelos quais uma casta patriarcal tentou quebrar o poder das mulheres e da sua atração erótica”. FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante. 2017. p. 80.

⁴⁶² “A matriz das relações patriarcais entre os sexos já tinha um lugar fixo antes dos desenvolvimentos econômico e político institucionalizarem por completo o Estado e muito antes de a ideologia do patriarcado ser desenvolvida”. LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019. p. 109.

⁴⁶³ “A reação à agenda de igualdade de gênero e da diversidade sexual é um fenômeno com dimensões globais, mas é preciso compreender seus padrões regionais. Está em curso na América Latina uma atualização do conservadorismo religioso, fenômeno que se desenvolve em uma temporalidade marcada pelo avanço dos direitos reprodutivos e sexuais, mas também pelas mudanças na correlação de forças no campo religioso, com o declínio do catolicismo e a expansão do pentecostalismo por toda a região: trata-se, portanto, de uma nova configuração do conservadorismo, em que atores e grupos religiosos reagem a transformações societárias e lançam mão de alianças políticas com segmentos não religiosos para garantir a hegemonia moral em sociedades distintas”. BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos & VAGGIONE, Juan Marco. *Matrizes do neoconservadorismo religioso na América Latina. In: Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. Organização: Flávia Biroli, Juan Marco Vaggione, Maria das Dores Campos Machado. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2020. p. 189.

posições misóginas popularizadas no cotidiano dos discursos – naturalizados e impregnados na narrativa.

Algumas considerações

Em síntese, o intuito da presente análise de *Deus foi almoçar* procurou dar conta de alguns questionamentos e problematizações, buscando abordar problematizações engendradas nesse romance que ganham nova dimensão na quadra histórica atual: a posição social e econômica dos artistas e da produção cultural no país; a influência dos meios de comunicação e das igrejas na determinação de grupos e indivíduos; a precarização absoluta do trabalho e do trabalhador; a depressão e o alcoolismo como parte da debilidade de condições sanitárias da população; o imperativo do consumo com a reificação e liquefação da vida em todos os aspectos e o recrudescimento da misoginia, da LGBTIfobia e da perseguição indiscriminada aos movimentos sociais e políticos.

Infelizmente, contrariando em parte Antonio Candido nos anos 1980 em “Direito à Literatura”⁴⁶⁴ (em parte texto de circunstância), dada a regressão por que passou e passa a nossa sociedade, em especial se pensarmos no Brasil, a barbárie tem sido plenamente elogiada e não mais camuflada em discursos que tentam encobrir as práticas que atentam contra os direitos humanos. A hipocrisia, que já parecia avanço em um país que sustentou a escravidão enquanto pôde e ainda vive seus reflexos, dá espaço, no início da terceira década do século 21, ao cinismo e ao negacionismo civilizacional, abrangendo desde a ciência aos direitos humanos, relegando apenas o fascismo como parâmetro.

Entretanto, nesse contexto de assombro diante da exacerbação da violência, encontramos também em Antonio Candido, em texto de resposta ao jurista Miguel Reale, a compreensão histórica da brutalidade para a qual se deve impetuosamente dar respostas: “a violência não é essencial, ela é uma possibilidade constante e uma necessidade eventual de qualquer ação política, e a esquerda não é exceção. O problema é saber quando e como ela deve ser usada”⁴⁶⁵. Isto posto, o projeto literário de Ferréz, muitas vezes observado como expressão estética de condições humanas das mais cruéis, parece caminhar nessa direção, não se furtando de alçar a literatura à arma de combate à opressão. No caso da obra *Deus foi almoçar*, em que a violência se mostra entranhada e generalizada na vida cotidiana, a

⁴⁶⁴ “É verdade que a barbárie continua até crescendo, mas não se vê mais o seu elogio, como se todos soubessem que ela é algo a ser ocultado e não proclamado. (...) Para emitir uma nota positiva no fundo do horror, acho que isso é um sinal favorável, pois se o mal é praticado, mas não proclamado, quer dizer que o homem não o acha mais tão natural”. CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades. 1995. p. 237.

⁴⁶⁵ CANDIDO, Antonio. “Sobre a violência”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas: Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34. 2002. p. 289.

sensibilidade a respeito do que estrutura a desumanização contemporânea maneja a violência de resposta, o “quando e como” de que fala Antonio Candido.

O ciclo recente de crises das instituições sociais, políticas, econômicas, de Estado e tantas outras tem sido reconhecido pelas marcas de instabilidade democrática e a exasperação de discursos e organizações fascistas, tanto no centro como nas periferias do capitalismo. No Brasil, o início do século foi marcado por inclusões históricas, como a ampliação universitária e a descentralização do fomento à cultura, mas também de continuada exclusão e violência. Quando *Deus foi almoçar* foi publicado pela primeira vez, no ano de 2012, o Brasil saía de um ciclo virtuoso⁴⁶⁶ de crescimento e investimento que incluiu os pobres no orçamento público, mas passava a ceder a agenda política e econômica para setores do empresariado industrial e economistas conservadores, cuja crítica mirava em uma suposta insustentabilidade do aumento do consumo. Esse período também precedeu 2013, em que as chamadas “jornadas de junho”⁴⁶⁷, uma série de atos de rua que aconteceram por todo o país, marcaram uma mudança no processo histórico com o posterior protagonismo da direita e de setores ultraconservadores. Aí talvez se localizem os primeiros anos de uma transição no país que arrefeceu possibilidades de emancipação da classe trabalhadora, com desemprego, privatizações, desaceleração econômica, falta de investimentos e retrocessos nos direitos trabalhistas. Em menos de dez anos foi possível observar o enfraquecimento de instituições democráticas rifadas em favor da implantação de uma agenda de austeridade neoliberal, para a qual a elite social e política brasileira pagou o preço: desde destituir pelo parlamento um mandato eleito sem crime de responsabilidade em 2016 até eleger um apologista da ditadura e da tortura em 2018.

A experiência brasileira durante o Milagrinho, quando a redução das desigualdades salariais e o crescimento econômico retroalimentavam-se em um círculo virtuoso – que beneficiou não apenas os mais pobres como também os mais ricos –, não parece ter sido suficiente para convencer boa parte da elite econômica do país de que a democracia e a inclusão social rendem bons frutos.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ “Entre 2004 e 2010, o Brasil conseguiu obter, junto com as taxas mais altas de crescimento, uma redução das desigualdades sociais e regionais, o aumento sustentado dos salários, a elevação do nível de emprego formal, a melhoria das contas públicas e externas, tudo isso mantendo a taxa de inflação sob controle. O investimento cresceu em média 6,7% ao ano no período, superando até mesmo o crescimento do consumo, que foi de 4,5% anuais”. CARVALHO, Laura. *Valsa brasileira: do boom ao caos econômico*. São Paulo: Todavia. 2018. p. 10.

⁴⁶⁷ Cf. MEDEIROS, Josué. Breve história das jornadas de junho: uma análise sobre os novos movimentos sociais e a nova classe trabalhadora no Brasil. *Revista História & Perspectivas*, v. 27, n. 51, 2014.

⁴⁶⁸ CARVALHO, Laura. *Valsa brasileira: do boom ao caos econômico*. São Paulo: Todavia. 2018. p. 149-150.

Em 2012, o projeto literário de Ferréz expressa também uma inflexão, deslocando o ângulo recorrente de seus textos ficcionais, até então com forte traço na representação de experiências indubitavelmente marginais e periféricas, como em *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, para apresentar uma narrativa em que fala “um cidadão comum”. Em *Deus foi almoçar*, como se observou, a narrativa é escorregadia em relação à identidade de classe do narrador-personagem, Calixto, cuja consciência inconstante apresenta uma voz oscilante: indignada e resignada, violenta e passiva, sonhadora e ressentida, consciente a alienada. A compreensão contraditória sobre si e o mundo delinea esse indivíduo sem lugar, que não se identifica com seu trabalho nem com o lugar onde mora, tampouco com as pessoas que o circundam, não se mostrando capaz de narrar sua própria história de forma a afirmar alguma coisa, apenas a deriva num contexto de excesso de estímulos imagéticos e discursos alienantes. Foi, ao menos, o que se tentou aqui explorar. Portanto, o narrador não tem representatividade por personificar uma parcela da sociedade, excluída, desqualificada ou minorizada, mas apresenta uma pauperização generalizada, uma voz sem identidade, amalgamada à multidão empobrecida. Nesse caso, o pobre em *Deus foi almoçar* não é uma presença, mas sim uma ausência, um espectro diluído – aproveitando a metáfora do líquido recorrente na narrativa – que não se reconhece e não pode ser reconhecido.

Nessa trama, a representação individual e a coletiva se aproximam, dando sentido generalizado ao indivíduo e privatizando o corpo social, de modo que o drama pessoal de Calixto toma dimensão de trauma social. A vontade de ser escritor, impedida pela demanda da sobrevivência, evidencia, de forma ampla, a restrição da grande massa ao protagonismo na produção das narrativas públicas. Assim como o destino alienado de Calixto, entregue ao fluxo contínuo da televisão, se configura como outra face da resignação de Lourival à igreja evangélica, que lhe amputa a vida precedente e dá um direcionamento definitivo à sua existência. Ambos se situam em uma realidade em que os indivíduos são generalizados como consumidores, implicando um caráter passivo, difuso e utilitarista, igualando-os pelo regimento do “deus mercado”.

O capitalismo ocidental conseguiu contribuir para a geração não só do secularismo como do fundamentalismo, realmente um notável feito dialético. Depois de dizimar a deidade, ele agora participou do processo de lhe devolver vida, como refúgio e força para os que se sentem esmagados por sua própria política predatória.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record. 2016. p. 181.

Não por acaso, a tensão em primeiro plano do narrador Calixto é o drama da cisão familiar, estabelecendo o eixo do personagem na dinâmica contemporânea, em que a composição da família representa um parâmetro cultural hegemônico em disputa⁴⁷⁰. A obsessão com as imagens do núcleo familiar é impositiva, como a perseguição de um modelo que, ao fazer-se presente, é fonte de insatisfação, em um sentido constante de negatividade. Esse ângulo individual constrói uma dimensão do impacto particular dos condicionamentos sociais, em que se apagam as autenticidades afetivas e emerge a compulsão pelo arquétipo, a negação da realidade objetiva e a consciência deslocada do tempo presente.

Desse modo, a análise em questão aponta para uma percepção periférica da realidade a partir de uma ótica que representa uma parcela da periferia, que não é mais visível para si mesmo e em um tempo de possível saturação da afirmação de existências, pois negadas em autonomia e liberdade. Há, nisso, a intuição de um perfil social em desenvolvimento que, agora se vê com mais nitidez, se mostra central e representativo no deslocamento político da grande massa: o trabalhador desacreditado, derrotado na dinâmica generalizada de competição, violentado e revidando até em formas imperceptíveis e que se agarra em alguns privilégios históricos e ocasionais para dar sentido à sua existência. Esse sujeito não apenas se resigna, mas se revolta contra possíveis instrumentos de resistência à ordem, apartado de horizontes emancipatórios e suscetível a sentimentos reacionários em meio às guerras culturais⁴⁷¹. Em um contexto de ascensão global da extrema direita⁴⁷², como hoje vemos

⁴⁷⁰ “Trata-se de situar a família como núcleo para reprodução social das hierarquias, apresentadas como naturais, e das tradições cristãs, apresentadas como majoritárias. A família é, destarte, um dispositivo de controle. Não qualquer família, entretanto, que é assim posicionada. A heteronormatividade, a função reprodutiva do casamento e a complementariedade entre os sexos se fundem nessa perspectiva – e permitem diferenciar os laços naturais (legítimos) dos não naturais (desviantes em relação à natureza; portanto, se não à lei corrente, desviantes em relação à moralidade e à “lei natural”). (...) A “defesa da família” se transforma em um dispositivo para aprofundar as fronteiras entre os que mereceriam e os que não mereceriam proteção. Isso permite justificar posições antipluralistas e anti-humanistas, assim como o rechaço a agendas de justiça social”. BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos & VAGGIONE, Juan Marco. *Matrizes do neoconservadorismo religioso na América Latina*. In: *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. Organização: Flávia Biroli, Juan Marco Vaggione, Maria das Dores Campos Machado. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2020. p. 196-197.

⁴⁷¹ “As chamadas guerras culturais têm como marco os Estados Unidos no fim dos anos 1980. É quando a Universidade Stanford tenta alterar seu currículo e mudar um dos seus cursos de cultura ocidental. A nova grade incluiria autores como Rigoberta Menchú, indígena guatemalteca que relatou sua história a uma antropóloga, publicando um livro. Foi a senha para os republicanos, com auxílio da imprensa, falarem em derrocada da cultura ocidental no ensino. De repente, era como se Platão e Aristóteles fossem ser banidos para dar lugar a indígenas semialfabetizados”. MEIRELES, Maurício. Guerras culturais se acirram no Brasil, e quem vence é a direita de Bolsonaro. Folha de São Paulo, 29 out. 2018. Ilustrada. Disponível em: <https://folha.com/udx1t7f6>.

acontecer com mais evidência, e de pressão ideológica dita “pós-política”⁴⁷³, observar camadas profundas da forma literária desenvolvida em *Deus foi almoçar* contribui para o conhecimento sensível dos mecanismos de consenso social que tem centralidade na cultura⁴⁷⁴. As guerras de “narrativas” (para usar um jargão hoje trivializado na mídia), capazes de criar inimigos imaginários e botar a perder marcos civilizacionais em nome de retóricas de ódio⁴⁷⁵, exasperam conteúdos que não apenas são repetidos exaustivamente, mas que se atualizam em contextos diferentes, relegando, mais uma vez, um papel formador fundamental para a cultura e a arte na disputa por emancipações verdadeiras, igualitárias, do ser humano.

⁴⁷² “Na ascensão internacional da direita e da extrema-direita, as guerras culturais somente são inteligíveis no âmbito de autênticas batalhas ideológicas pelo estabelecimento de modelos normativos (reacionários até) de família, arte, educação, lei e política”. ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos. 2021. p. 111.

⁴⁷³ “Pós-política: recusa da mediação institucional na organização da pólis, ao mesmo tempo em que a política se torna a paixão do dia a dia – paixão sem medida”. ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos. 2021. p. 317.

⁴⁷⁴ “O capitalismo, muito especialmente o americano, aprende que a ciência, as ideias, a arte e a imaginação – matérias-primas da esfera simbólica – podem ser os aspectos principais para sua perpetuação e sua capacidade de “convencimento” do público, mesmo dos que são economicamente explorados por essa mesma ordem. Desde que atuando em conjunto e de modo coordenado, a esfera simbólica das sociedades modernas pode se tornar, uma fábrica de novos negócios e uma fábrica de consentimento”. SOUZA, Jessé. *A guerra contra o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil. 2020. p. 75-56.

⁴⁷⁵ “O bolsonarismo utiliza as contradições sociais para manter o clima de guerra social constante – precisamente o modus operandi miliciano: ameaçar e chantagear o tempo todo para extorquir o máximo possível. Ele coloniza a opressão e o ressentimento popular contra as classes “superiores” em sua luta contra tudo que represente o “espírito”: artes, ciência, universidades, cultura, livre pensamento. Como o conhecimento e a cultura foram utilizados muitas vezes como uma “carteirada” contra os mais pobres, a memória dessa humilhação sobrevive no apoio a esse tipo de destruição do patrimônio simbólico do país empreendido por Bolsonaro”. SOUZA, Jessé. *A guerra contra o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil. 2020. p. 186.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. T. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra. 2002.
- _____. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70. 2001.
- _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34. 2012.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1969.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina. 7ªed. Revisada. 1986.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALVES, Giovanni. *Trabalho e neodesenvolvimento: choque de capitalismo e nova degradação do trabalho no Brasil*. Bauru: Canal 6. 2014.
- ALVES, José Eustáquio Diniz; BARROS, Luiz Felipe Walter; CAVENAGHI, Suzana. A dinâmica das filiações religiosas no Brasil entre 2000 e 2010: diversificação e processo de mudança de hegemonia. *Revista de Estudos da Religião*, v. 12, n. 2, p. 145-174, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.
- _____. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins. 1978.
- ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo. 2009.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Os Pensadores (vol 2). São Paulo: Nova Cultural. 1991.
- ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva. 1973.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec. 2010.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1979.
- _____. *Teoria do Romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34. 2015.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Tradução: Sérgio Milliet. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2019.
- _____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. “Unpack my Library: A talk about book collection”. In: *Illuminations*. New York: ed. Hannah Arendt. Harcourt Brace & World. 1968. P.59-69.
- BENTES, Ivana. *O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão*. Rio de Janeiro: Lugar Incomum, n 17.
- BIG, Richard. *HIP HOP: Consciência e atitude*. São Paulo: LivroPronto. 2005.
- BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos & VAGGIONE, Juan Marco (Org.). *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2020.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Apresentação Aderbal Freire-Filho. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. “O caráter popular da arte realista”. In: *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
- BRITO, Karoline Caetano. Real ou ficcional: uma análise do quebra-cabeça intertextual de watchmen. 5ª Jornada Internacional de Histórias em Quadrinhos. ECA-USP. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta M. AMADO, Janaína. (orgs). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 5ª ed, 2002.

- _____. A dominação masculina. Trad. Maria Helena Kühner. 7ª ed. Rio de Janeiro: BertrandBrasil, 2010.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. Literatura Marginal. Heloisa Buarque de Hollanda, 2008. Disponível em: <heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Acesso em: jun. 2021.
- BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2019.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP. 2008.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *A personagem de ficção*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2014.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. P. 63-70.
- _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.
- _____. *O observador literário*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas. 2012.
- _____. *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas: Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34. 2002.
- _____. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. Presença da literatura brasileira: Modernismo. 7ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel. 1979.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. “A personagem do romance”. In: *A Personagem de Ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- CARPEAUX, Otto Maria. O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. In: *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: LeYa. 2012.
- CARVALHO, Laura. *Valsa brasileira: do boom ao caos econômico*. São Paulo: Todavia. 2018.

- CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTRO, Mary Garcia. Alquimia das categorias sociais – gênero, raça, geração – na produção de sujeitos políticos: o caso de líderes do Sindicato de Trabalhadores Domésticos em Salvador. Comunicação apresentada no XV Encontro Anual da Anpocs. GT Relações Sociais de Gênero. Caxambu, out 1991.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Trad. E. F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.
- _____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CUNHA, José Paulo da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In: *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte. 2012.
- DA ROCHA, Anderson Alves; DA SILVA, Priscila Kalinke. *Cultura Nerd: Identidade e Forma Cultural*. Intercom. 2019.
- DA SILVA, Deide Fátima; DE LORETO, Maria das Dores Saraiva; BIFANO, Amélia Carla Sobrinho. Ensaio da história do trabalho doméstico no Brasil: um trabalho invisível. *Cadernos de Direito*, v. 17, n. 32, p. 409-438, 2017.
- DA SILVA, José Carlos G. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998.
- DE ANDRADE, Ana Paula Freitas. O carnaval da turba futurista. *Revista de italianística*, n. 34, p. 31-42, 2017.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.
- DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. Coleção feminismo plural. São Paulo: Jandaíra. 2021.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume. 1998.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC. 1977.
- DURIGAN, Jesus Antonio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. Organização: Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense. 1983.

EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record. 2016.

_____. *A tarefa do crítico: Diálogos com Terry Eagleton*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 5ª ed. Tradução: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2016.

_____. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2013.

_____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

EIKHENBAUM, B. "Sobre a teoria da prosa". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring*. Lisboa: Minerva, 1975.

_____. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. 8º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. O papel desempenhado pelo trabalho na transição do macaco ao homem. In: MARX, K; ENGELS, F. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-Omega, s/d. v.2, P. 269-280.

ESTEFAM, André. *Homossexualidade, prostituição e estupro: um estudo à luz da dignidade humana*. São Paulo: Saraiva. 2016.

FARLEY, Melissa. Prostitution Is Sexual Violence. *Psychiatric Times*. Vol 21, No 12, Volume 21, Issue 12.

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social: 1890-1920*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante. 2017.

_____. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução: Coletivo Sycorax. Editora Elefante. 2019.

FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. "Contemporary Marriage: The Difficult Association between Individuality and Conjugalinity". *Psicologia, Reflexão e Crítica*, n. 11, p. 379-394, 1998.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano 12, vol. 106. São Paulo, DHP, jan./fev., 1946.

FINOTTI, Ivan. “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 de janeiro de 2000.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC. 9ª ed. 2014.

FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão*. São Paulo: Boitempo Editorial. 2001.

FONSECA, Maria Augusta. Modernismos daqui e de lá. In: D.O. Literatura. São Paulo, ano 20, números 1 e 2, Janeiro/Fevereiro de 2002. P.46-55 (Revista da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo).

_____. *Oswald de Andrade: biografia*. Globo Livros, 2007.

_____. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo. 2013.

_____. “Ponteio da violinha: o rapsodo moderno e o herói sem nenhum caráter”. In: *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. Org: Benjamin Abdala Jr e Salete de Almeida Cara. São Paulo: Boitempo. 2006.

_____. Rebeldia e sementeira (Aspectos da Semana de 22). In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (33.1-2): P. 11-22, Jan./Dez. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 8ªed. Rio de Janeiro: Graal. 1989.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, João; HERSCHMANN, Micael (org.). *Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Tradução: Carla Bitelli e Flávia Yacubian. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, São Paulo, n.53. 2002.

GARCIA, W. Ouvindo Racionais MC’s (segunda versão). *Ensaio sobre arte e cultura na Formação*. São Paulo: Anca, Coletivo Nacional de Cultura do MST, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp. 2ª ed. 2017.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra/Unesp, 1990.

GIROY, Paul. *O atlântico negro: Modernidade de dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e revolução: política familiar e vida social soviéticas*. Tradução: Natália Angyalossy Alfonso. 1ª ed. São Paulo: Boitempo. 2014.

GONZAGA, Sérgio. Literatura marginal. In: FERREIRA, João Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Ed. URGs, 1981.

- GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed., 1982.
- GRESPLAN, J. L. da Silva. *O negativo do Capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: HUCITEC. 1998.
- GUERRA, André; BARBOSA, Cláudia. Crítica e pós-verdade. *Psicologia, Comunicação e Pós-verdade*, p. 101-160, 2017.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Tese de doutoramento. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna. Uma pesquisa sobre as Origens da mudança cultural*. 14ª ed. São Paulo. Edições Loyola. 2005.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- _____, Micael; BENTES, Ivana. O espetáculo do contra discurso. *In: Folha de São Paulo. Caderno Mais*. São Paulo, 18 de agosto de 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLLANDA. Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.
- _____. *Usos da Cultura*. Rio de Janeiro: Sistema e gestão, 2012.
- HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva. 2019.
- _____. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante. 2020.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Tradução: Carlos A. de C. Moreno. *In: Pós-modernismo e Política*. Org. Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAPPE, Anselm. “O reino da contemplação passiva”. *In: Muito além do espetáculo*. Organização: Adauto Novaes. São Paulo: Senac. 2005.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- _____. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática, 1992.
- KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- KERGOAT, Danièle. *Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 86, P. 93-103.
- KEYNES, J. M. *A Teoria Geral do Emprego, do Juro e da Moeda*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- KHEL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo. 2016.
- _____. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ªed. São Paulo: Boitempo. 2015.
- _____. *Radicais, raciais, racionais, a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. São Paulo em perspectiva, 2013.
- _____. *A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo*. In: _____. (Org.) *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia de gênero*. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: *Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.
- LEITE, Taylisi de Souza Corrêa. *Crítica ao feminismo liberal: valor-clivagem e marxismo feminista*. São Paulo: Contracorrente. 2020.
- LEPORE, Jill. *Estas verdades: a história da formação dos Estados Unidos*. Tradução: André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2020.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix. 2019.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática. 1976. P. 70.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- _____. *Mario de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades. 1972.
- LOSURDO, Domenico. *Contra-história do liberalismo*. Tradução: Giovanni Semeraro. Aparecida-SP: Ideias&Letras. 2006.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

_____. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34. 2000.

MARÇAL, Katrine. *O lado invisível da economia: uma visão feminista*. Tradução: Laura Folgueira. São Paulo: Alaúde Editorial. 2017.

MARIZ, Cecília. "A Teologia da Guerra Espiritual: uma revisão da bibliografia". PPCIS/UERJ - VII Jornadas. 1997.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

_____. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. Tradução: Florestan _____. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I. Volume I. São Paulo: Nova Abril Cultura. 1985.

Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Miséria da Filosofia*. Tradução João Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução: José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MATSUNAGA, Priscila. *Mulheres do Hip Hop: Identidades e representações*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UEC, 2006.

NASCIMENTO. Érica Peçanha do. *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do 'amor confluyente' ou o retorno ao mito do 'amor romântico'?. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, n. 3, p. 609-627, 2007.

NEVES, L. M.W. (Org.). *A nova pedagogia da hegemonia: estratégias do capital para educar o consenso*. São Paulo: Xamã, 2005.

_____. *Direita para o social e esquerda para o capital: intelectuais da nova pedagogia da hegemonia no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. "Seguindo os passos "delicados" de gays afeminados, viados e bichas pretas no Brasil". In: *De guri a cabra-macho: masculinidades no Brasil*. Organização: Márcio Caetano, Paulo Melgaço da Silva Junior. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina. 2018.

- PAIXÃO, Marcelo. O Justo Combate: relações raciais e desenvolvimento em questão. *Simbiótica. Revista Eletrônica*, v. 2, n. 2, p. 01-49, 2015.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (2010). *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- PELLEGRINI, Tania. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução: Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC. 2005.
- PRANDI, R. *Religião paga, conversão e serviço*. *Novos Estudos*. São Paulo, 45, p. 65-77, 1996.
- POCHMANN, Márcio. *O mito da grande classe média: capitalismo e estrutura social*. São Paulo: Boitempo. 2014.
- POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.
- _____. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.
- REBLIN, Iuri & VIANA, Nildo (orgs.). *Super-Heróis, Cultura e Sociedade: Aproximações Multidisciplinares sobre o Mundo dos Quadrinhos*. São Paulo: Ideias e Letras, 2011.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirela; CAETANO, Patricia. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2007). A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Santa Maria, n.32, p. 24-70, maio.
- _____. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos. 2021.
- ROCHA, R. L. de M. *Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios*. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA/USP, 1998.
- RODRIGUEZ, Benito Martinez (2004). O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 53-67, jul./dez.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music & black culture in contemporary America*. London: University of New England, 1994.

- ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: O teatro épico. São Paulo. Perspectiva. 1986. P.3-25.
- _____. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- SANTOS, Milton. A Cidade e o Urbano como Espaço-Tempo. CIDADE & HISTÓRIA - Modernização das Cidades Brasileiras nos Séculos XIX e XX. UFBA - FAU/MAU. Salvador, 1992.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- _____. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular. 2013.
- SAFFIOTI, I. B. Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. *Violência de Gênero: Poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter. 1995.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 2001.
- _____. *Duas meninas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.
- _____. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Priscila Elisabeth da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: *Branquitude: Estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Org. Tânia Mara Pedroso Muller e Lourenço Cardoso. 1ª ed. Curitiba: Appris. 2017.
- SILVA, Sandra. Teorias da conspiração: Sedução e Resistência a partir da Literacia Midiática, 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto, 2010.
- SINGER, André. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.

- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de; MIRANDA, Marcelo. “Experiência estética e destabilizações das masculinidades no teatro brasileiro moderno contemporâneo”. In: *De guri a cabra-macho: masculinidades no Brasil*. Organização: Márcio Caetano, Paulo Melgaço da Silva Junior. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina. 2018.
- SMIDERLE, Carlos Gustavo Sarmet Moreira. Entre Babel e Pentecostes: cosmologia evangélica no Brasil contemporâneo. *Religião & Sociedade*, v. 31, n. 2, p. 78-104, 2011.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2003.
- SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
- _____. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil. 2018.
- _____. *A guerra contra o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil. 2020.
- _____. "A Ética Protestante e a Ideologia do Atraso Brasileiro". In: *O malandro e o protestante*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1999.
- SOUZA, Renato (2010). O “caso Ferréz”: um estudo sobre a nova literatura marginal. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34. 2014.
- STEPAN, Nancy Leys. Eugenia no Brasil: 1917-1940. In: *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Fiocruz, v. 567, p. 331-391, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária”. *Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. In: *Literatura e Sociedade/Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH/USP*. São Paulo, Número 8, P. 60-81, 2005.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. São Paulo: Vozes. 2000.
- TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Tradução: Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk. 2017.
- TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil. 2019.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria crítica na era dos meios de comunicação de massa*. São Paulo: Vozes, 1995.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TONI C. “Pra que discutir com madame?”. In: *Literatura do Oprimido*. São Paulo: Editora do autor, 2009.

VIEIRA, Aline Deyques. *O clarim dos marginalizados: temas sobre a literatura marginal/periférica*. Curitiba: Appris, 2015.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *A produção social da escrita*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Boitempo Editorial, 2017.

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldéa Barcellos. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

ZIBORDI, Marcos. “Literatura marginal em revista”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: Ed. Positiva, 2004.

Obras Literárias

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. (Edição de texto apurado, anotado e acrescido de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra Imatura*. São Paulo: Martins. P. 258-270.

- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço & Malhação do Judas Carioca*. São Paulo: Clube do livro, 1987.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço* (1890). São Paulo: Moderna, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BUZO, Alessandro (org.). *Pelas Periferias do Brasil* (Vols. I, II e III), 2007.
- DANIEL DAFOE. *Moll Flanders*. Tradução: Antônio Cury. São Paulo: Nova Cultural. 2003.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2000.
- _____. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.
- _____. *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- _____. “Rio de Sangue”. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009. 59-65.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 2001.
- MENDES, Murilo. “Micro definição do autor”. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1995.
- SARAU DA COOPERIFA. *Rastilho de Pólvora – Antologia Poética do Sarau da Cooperifa*. São Paulo, SP, 2004.

Publicações consultadas

- ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. 2ª ed. 2001.
- ANDRADE, Mario. Artigo publicado com o pseudônimo A., em *Klaxon: mensário da arte moderna*. Nº 8/9, São Paulo, dezembro de 1922/janeiro de 1923.
- DEAECTO, Marisa Midori. “Eu te dou casa e comida – livros, não!”. *Jornal da USP*. São Paulo, 12 de abril de 2021. Artigos. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=403942>.
- FERRÉZ. Biblioteca básica: Quarto de despejo. Folha de São Paulo, 20 de março de 2005. Mais!. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/>>. Acesso em: jun. 2021.
- MEIRELES, Maurício. Guerras culturais se acirram no Brasil, e quem vence é a direita de Bolsonaro. Folha de São Paulo, 29 out. 2018. Ilustrada. Disponível em: <<https://folha.com/udx1t7f6>>.

PRIOLLI, Gabriela. (2017, 13 de janeiro). A era da pós-verdade. In: Carta Capital. Acesso em 22 de abril de 2018.

REVISTA CAROS AMIGOS. *Literatura Marginal*: ato I. Mar/2001, ato II. Mar/2002, ato III, Mar/2004.

RODRIGUES, Nelson. “Complexo de Vira-Latas”. Texto publicado na revista *Manchete Esportiva*, em 31 de maio de 1958.