

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL

MUDAR O MUNDO OU MUDAR A VIDA:
UMA REPRESENTAÇÃO DA CRISE DAS SUBJETIVIDADES POLÍTICAS
NOS ROMANCES *LUÍSA (QUASE UMA HISTÓRIA DE AMOR)* E *AOS MEUS*
AMIGOS, DE MARIA ADELAIDE AMARAL

Andréa Pereira Moraes

MACEIÓ
2010

ANDRÉA PEREIRA MORAES

**MUDAR O MUNDO OU MUDAR A VIDA:
UMA REPRESENTAÇÃO DA CRISE DAS SUBJETIVIDADES POLÍTICAS
NOS ROMANCES *LUÍSA (QUASE UMA HISTÓRIA DE AMOR)* E *AOS MEUS
AMIGOS*, DE MARIA ADELAIDE AMARAL**

Tese submetida à defesa pública como exigência final para obtenção do grau de Doutora em Letras e Linguística, área de concentração em Estudos Literários, da linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL.

Orientadora: Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães

MACEIÓ

2010

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto

M827m Moraes, Andréa Pereira.

Mudar o mundo ou mudar a vida: uma representação da crise das subjetividades políticas nos romances Luísa (quase uma história de amor) e Aos meus amigos, de Maria Adelaide Amaral. / Andréa Pereira Moraes, 2010.
187 f.



Orientadora: Belmira Rita da Costa Magalhães.

Tese (doutorado em Letras : Linguística e Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. 181-187.

1. Maria Adelaide Amaral – Crítica e interpretação. 2. Análise do discurso.
3. Literatura e sociedade. 4. Política e subjetividade. 5. Alienação. I. Título

CDU: 869.0(81).09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

TERMO DE APROVAÇÃO

ANDRÉA PEREIRA MORAES

Título do trabalho: "MUDAR O MUNDO OU MUDAR A VIDA: UMA REPRESENTAÇÃO DA CRISE DAS SUBJETIVIDADES POLÍTICAS NOS ROMANCES *LUÍSA (QUASE UMA HISTÓRIA DE AMOR)* E *AOS MEUS AMIGOS DE MARIA ADELAIDE AMARAL*"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

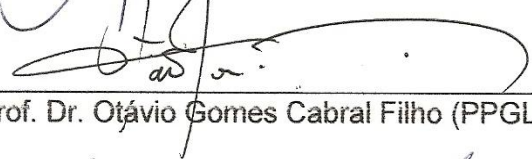


 Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães (PPGLL/UFAL)


Examinadores:



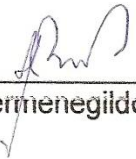
 Profa. Dra. Lígia dos Santos ferreira (UFAL)



 Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (PPGLL/UFAL)



 Profa. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki (UFRJ)



 Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB)

Maceió, 27 de outubro de 2010.

*Aos homens e às mulheres que lutaram e aos que
ainda lutam por um mundo radicalmente
diferente deste.*

*Ao Luciano, companheiro na vida e na luta
por um mundo melhor.*

*A Beatriz e ao Gabriel, geração do futuro,
amores-perfeitos em uma vida imperfeita.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valda e Moraes (*in memoriam*), por todo esforço e dedicação para educação de seus filhos e pela compreensão de minhas ausências.

Aos meus sogros, Graça e Luiz, que sempre me acolheram como uma filha.

Aos meus irmãos e irmãs, que me apoiaram, ajudaram-me e “puxaram minha orelha” ao longo desta caminhada.

À minha orientadora, Profa. Dra. Belmira Magalhães, por todos os anos de dedicação, por todo apoio, por sua amizade e, principalmente, por contribuir para fazer de mim o que sou hoje.

Aos cunhados e cunhadas, pelas conversas descontraídas nos momentos de alegria e pela companhia constante nos momentos difíceis.

À minha prima Simone, auxílio carinhoso e fundamental.

A Rosa, que me acompanha há seis anos nessa jornada, sempre pronta para ajudar.

Aos amigos e amigas, ouvidos e corações sempre abertos.

A Lígia, amiga e interlocutora, sempre disposta a ajudar.

Às professoras-doutoras da banca de qualificação, Vera Romariz e Ana Cláudia Aymoré.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL).

Aos funcionários do PPGLL/UFAL e, especialmente, a Inês, pela ajuda e apoio.

À CAPES, pelo apoio e financiamento à pesquisa.

Mãos dadas

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
Não serei o cantor de uma mulher, de uma
história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem
vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de
suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por
serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os
homens presentes,
a vida presente.*

RESUMO

O presente trabalho, uma análise crítica dos romances *Luísa (quase uma história de amor)* e *Aos meus amigos* de Maria Adelaide Amaral, busca compreender como se configura a representação literária da crise da sociedade contemporânea e das subjetividades nela inseridas, mais especificamente, das subjetividades políticas. Para isso adotamos o referencial teórico-metodológico dialético, sobretudo, a estética lukacsiana. No Brasil, o diálogo é realizado com Antonio Candido e Roberto Schwarz. Filiamo-nos, desse modo, à linha de pesquisa literatura, cultura e sociedade. Entendemos que Maria Adelaide Amaral traça ficcionalmente a trajetória de uma geração no decorrer de vinte anos, nos dois romances. Essa geração corresponde a uma subjetividade política e intelectual que vivenciou a ditadura militar no Brasil, sua conseqüente abertura política, além dos acontecimentos a nível mundial, a crise do capital e o fim do socialismo realmente existente. Os romances em análise constroem-se a partir de protagonistas que, embora “ausentes”, movem a narrativa, mas não a conduzem. Em *Luísa (quase uma história de amor)*, a história é narrada por cinco personagens, subjetividades tão fragmentadas quanto a protagonista, Luísa; já em *Aos meus amigos* o narrador é onisciente e, juntamente com o personagem central, Leo, move a narrativa e impulsiona essa geração para uma reflexão. Há, nos dois romances, uma dialética entre narrador e personagem para fazer falar a trajetória dessa geração que vivencia as crises de ideologia e utopias que afetam a sociedade contemporânea. O resultado são personagens/subjetividades cindidas, fragmentadas entre a vida privada e a pública, solitárias e alienadas. Entre mudar o mundo e mudar a vida, as subjetividades políticas inseridas no texto literário optam por tentar sobreviver ao cotidiano, ao dia-a-dia avassalador e vazio do presente.

Palavras-chave: Narrador, subjetividade política, fragmentação, alienação.

ABSTRACT

The present working, a criticism analysis of the fictions *Luísa (quase uma história de amor)* and *Aos meus amigos* by Maria Adelaide Amaral, searches to include like it configures a literary representation of contemporary society's depression and subjectives' insert its, more specifically, political's subjectives. For this, we accepted the dialectic theoretical-methodological reference, mainly, the lukacsiana esthetic. In Brazil, the conversation is realized with Antonio Candido and Roberto Scharwz. We adopted, in this way, to search line literature, culture and society. We understand Maria Adelaide Amaral draws in fiction a course of a generation nearly twenty years, in both romances. This generation corresponds to a political and intellectual subjective that he felt a military despotism in Brazil, consequent opening political, more happenings in the world level, the capital crisis and the ending of socialism really existing. The romances, in the focus, are built at first chief actors, however "they have gone away", cause the story, but not guide it. At *Luísa (quase uma história de amor)*, the story is reported by five characters, subjectives so fragment as the protagonist, Luísa; at *Aos meus amigos* the relater is all-knowing and, exactly with the central character, Leo, stimulates the story and pushes this generations to a reflection. There is, in two romances, a dialectic between the relater and character for doing to speak the course this generation that lives ideology and utopia's crisis affects contemporary society. The results are separated characters/ subjectives, they are divided between private and public life, lonely and insane. Between changing the world and the life, political subjectives included in the literary choose in trying to survive to daily, to overwhelming day-to-day and to present's empty.

Key-words: Relater, political subjective, dividing, alienation.

RESUMEN

El presente presente trabajo, un análisis crítica de los romances *Luísa (quase uma história de amor)* y *Aos Meus amigos* de Maria Adelaide Amaral , intenta comprender como se configura la representación literaria del crisis de la sociedad contemporânea y de las subjetividades inseridas en ella, específicamente, de las subjetividades políticas. Para ello seguiremos el referencial teórico metodológico dialético, principalmente la estética lucaksiana . En Brasil el diálogo es hecho por Antonio Candido e Roberto Schwarz. Adherimos así, a la línea de pesquisa, literatura, cultura y sociedad. Comprendemos que Maria Adelaide Amaral traza ficcionalmente la trayectoria de una generación en el transcurrir de veinte años, en los dos romances. Esa generación corresponde a una subjetividad política y intelectual que vivió la dictadura militar en Brasil, su consecuente apertura política , además de los acontecimientos a nivel mundial y el crisis del capital y el fin del socialismo existente. Los romances analizados se construyen a partir de pragonistas que, aunque “ausentes” mueven la narrativa, pero no la conducen. En *Luísa (quase uma história de amor)*, la historia es narrada por cinco personajes, subjetivida tan fragmentadas cuanto la protagonista Luísa; ya en *Aos meus amigos* el narrador es omnisciente y, junto con el personaje central *Leo*, mueve a la narrativa y impulsa esa generación hacia una reflexión . Existe en los dos romances, una dialética entre narrador y personaje para dar voz a esa generación que vivencia los conflictos de ideología y utopia que afectan la sociedad comtemporânea. El resultado son personajes/subjetividades apartados , fragmentados entre la vida privada y la pública , solitários y alienados. Entre cambiar el mundo y cambiar la vida, las subjetividades políticas inseridas en el texto literário optan por intentar sobrevivir al cotidiano allanador y vacío del presente.

Palabras clave: Narrador, subjetividad política, fragmentación, alienación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	20
LITERATURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE: UM DIÁLOGO NECESSÁRIO.....	20
1 Literatura e sociedade: caminhos teórico-metodológicos	20
1.1 Por uma estética marxista: o método dialético e o reflexo artístico	23
1.2 Conteúdo e Forma: a dialética nos estudos literários	32
1.3 Maria Adelaide Amaral: representação literária de uma geração em crise	36
1.3.1 As crises do capital na sociedade contemporânea: uma crise estrutural	42
1.3.2 Ditadura e crise: uma relação possível no Brasil.....	50
CAPÍTULO 2	67
NOVO OLHAR SOBRE LUÍSA: NARRAÇÃO, SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA.....	67
2 O narrador: categoria contemporânea de análise literária	67
2.1 Faces de um narrador contemporâneo: crise e fragmentação	73
2.2 Individualismo e narração: a solidão de olhares fragmentados.....	82
2.3 “Em busca do tempo perdido”: a (in)completude de uma geração	112
CAPÍTULO 3	124
UMA MORTE ANUNCIADA: DA CRISE AO FIM DAS UTOPIAS.....	124
3 Do romance <i>Luísa (quase uma história de amor)</i> ao romance <i>Aos meus amigos: vinte anos em 24 horas</i>	124
3.1 Conduzindo ao passado: o lugar do narrador	130
3.2 Histórias mínimas e outras histórias: individualismo e alienação.....	154
3.3 Entre o vácuo e a solidão: a possibilidade e o limite da escrita.....	168
CONCLUSÃO.....	176
REFERÊNCIAS	181

INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é analisar os romances *Luísa (quase uma história de amor)* e *Aos meus amigos*, de Maria Adelaide Amaral, buscando compreender como se configura a representação literária da crise da sociedade contemporânea e das subjetividades neles inseridas, mais especificamente, a crise das subjetividades políticas.

Nesse sentido, é necessário explicitar que partiremos do pressuposto marxiano, mais especificamente da estética lukacsiana¹, que considera a arte como uma representação da realidade social, em que conteúdo e forma se entrelaçam para compor o mundo ficcional das obras literárias. A premissa básica utilizada por Georg Lukács em sua *Estética* é que a arte é social e antropomórfica em todos os seus momentos, visto que sua produção parte de uma relação entre subjetividade (autor/sujeito histórico) e objetividade (realidade). Isso significa afirmar que a produção artística reflete e representa a realidade social na qual está inserida. Para isso, o autor marxista demonstra que para alcançar a essência da obra de arte deve-se procurar a particularidade artística, em que singularidade e universalidade convergem para o ponto médio. É somente a partir dessa relação que se determina a especificidade da obra literária. Conforme Lukács (1978): “A ‘forma autônoma’ da particularidade, a obra de arte, é ao contrário, em primeiro lugar, algo criado pelo homem, que jamais pretende ser uma realidade do mesmo modo que é real a realidade objetiva” (p.176). Ou seja, embora produto das relações entre os homens e a sociedade, a arte literária é um mundo relativamente autônomo.

No campo mais específico da literatura, dialogamos principalmente com os críticos literários brasileiros Antonio Candido e Roberto Schwarz. Interessa-nos a discussão acerca da relação entre literatura e sociedade, relação essa imprescindível para a compreensão não só da literatura, mas também da estrutura social. De acordo com Candido o externo (social) deve se tornar interno (estrutura) no romance. Ou seja, a estrutura de um romance corresponde, a partir de uma série de mediações estéticas, à estrutura da sociedade, mas a obra literária precisa ser compreendida como um mundo encerrado em si mesmo. A realidade social deve surgir como componente de sua estrutura e não pode ser confundida com a realidade da própria obra. Por isso o romance deverá ser sempre nosso ponto de partida.

¹ As questões relativas à relação entre literatura e sociedade serão discutidas e aprofundadas no primeiro capítulo da tese.

Realizar uma crítica acerca da literatura que nos é contemporânea apresenta-se, então, como um problema e uma necessidade. De um lado, é problemático devido à proximidade histórica dos fatos representados nos romances, pois somente o tempo poderá revelar os caminhos trilhados pela obra literária. Por outro lado, desvelar as formas que revestem o presente é fundamental para compreender como se processa a representação artística de um tempo marcado por guerras, ditaduras, revoluções, crises sociais e as devidas consequências para as subjetividades.

É importante ressaltar, neste momento, que entendemos subjetividade como o marxismo a conceitua. Ou seja, em sua intrínseca e inalienável relação com a objetividade. Conforme Belmira Magalhães (2003, p.79): “O escopo teórico marxiano dá um passo decisivo para estabelecer o papel da subjetividade na construção do ir-sendo do ser social, ou seja, é a subjetividade que instaura a possibilidade de um mundo humano/social, mas não uma subjetividade autônoma que se impõe idealmente à realidade [...]”

O papel da subjetividade no “ir-sendo do ser social” é fundamental. Não só entender a subjetividade é importante para conhecer o ser social de determinado momento histórico, mas também a objetividade que possibilitou tal desenvolvimento. Isso fica mais complexo quando delimitamos o campo de nossa análise para a subjetividade política de uma época. Para Marx e Lukács a noção de política também ganha contornos bem definidos. Assim como a arte², a política é considerada como teleologia secundária, e por isso atua na consciência dos homens, impulsionando-os a ações e projetos que busquem solucionar problemas postos pela objetividade. Conforme Ester Vaisman (1989), a práxis política é a “forma pela qual são conscientizados e enfrentados os conflitos que concernem à sociedade inteira” (p.425). Ou seja, uma de suas funções é dirimir os conflitos no interior da sociedade. É considerada, assim, enquanto ideologia restrita, visto que possui a intenção de resolver esses conflitos de maneira imediata. Na sociedade de classes, a ideologia e, assim, a práxis política assumem um papel específico, já que as necessidades postas e as respostas são mediadas pela tensão e interesses dos conflitos de classes.

Portanto, as subjetividades políticas sempre agirão de modo complexo e contraditório na tentativa de solucionar os problemas postos pela objetividade. Mais ainda, são subjetividades que se põem a tarefa de refletir e resolver os problemas concernentes à humanidade de modo geral. Para nossa tese, se essas subjetividades se encontram em crise, é

² Essa questão será discutida no primeiro capítulo da tese, através dos fundamentos teórico-metodológicos apresentados por nós.

preciso conhecer as relações que as envolvem e de que modo são representadas nos romances em análise. Os personagens de Adelaide Amaral apresentam-nos e representam as faces contemporâneas de uma subjetividade política na crise e em crise no decorrer de 1970 a 1990 do século passado.

Luísa (Quase uma história de amor) conta a história da personagem-título, Luísa, que surge através do olhar do outro, ou seja, suas ações são contadas a partir da narrativa alheia. A protagonista vai se construindo a partir do ponto de vista de cinco personagens, em que cada um deles constitui o título dos capítulos do romance. A narrativa nos apresenta, inicialmente, os capítulos narrados por essas cinco personagens: *Raul*, o amigo poeta e homossexual; *Rogério*, o chefe que nutre uma paixão por Luísa; *Sérgio*, o amante; *Marga*, a melhor amiga, e *Mário*, o ex-marido. Embora esses sejam fundamentais para a análise, é preciso pontuar também a presença-ausente de Paulo. Essa personagem que não surge como narrador também tem papel importante na trama, visto que se transforma numa espécie de espectro: um revolucionário morto durante a ditadura e o grande amor de Luísa na juventude, presente em todas as narrativas. Impossível falar de Luísa, falar do Brasil, sem falar de Paulo. Desse modo, essa história não fala apenas de Luísa, mas principalmente, da história dessa geração de “mortos e feridos”. É uma história de (des)amor, de tentativa de resgate do passado, de incertezas e frustrações.

De modo semelhante, mas não igual, ocorre em *Aos meus amigos*. O romance narra a história de um grupo de pessoas que se reúnem a partir da morte trágica de um amigo em comum, Leo, que comete suicídio jogando-se da janela de seu apartamento. Em seu velório inicia-se uma série de reflexões acerca do passado e do presente. É uma celebração da amizade, mas também uma possibilidade de refletir sobre as relações que tornam as pessoas mais que amigas, ou seja, cúmplices de uma história.

São diversos personagens, amigos que voltam a se reencontrar depois de alguns anos de separação. O romance nos apresenta, assim, uma multiplicidade de facetas e de indivíduos produzidos por uma determinada época. É uma geração de jornalistas, literatos e intelectuais que percorre uma trajetória que vai desde a década de 1960, quando ainda eram jovens estudantes, até o final da década de 1990. São quarentões/cinqüentões, homens e mulheres de

classe média, que dialogam, trocam farpas e dividem entre si a dor e a miséria cotidianas. Fazem parte dessa história³:

Lena, uma mulher forte, de personalidade intrigante, melhor amiga e grande amor de Leo. Consideramos essa personagem como uma das mais expressivas no romance.

Flora, a ex-mulher do suicida. Sofre com o desamor de Leo em relação a ela e ao filho, assim como com a desatenção dos amigos do ex-marido.

Lúcia é psicóloga, recém-curada de um câncer, sofre com a decadência de seu casamento. É considerada pelos amigos como a mulher perfeita, de instinto maternal e superprotetora.

Bia, professora de teatro, ligada à astrologia, daquelas que aderem a todas as modas zen em busca de um sentido para a vida. Vive com a mãe, mas procura por um grande amor. Como é uma das mais próximas de Leo, sofre profundamente sua perda.

Ucha, ex-modelo e ex-namorada de Leo, só conhece os amigos de Leo no velório. Ela é a única que não faz parte do círculo de amizades.

Raquel, roqueira e moderna, uma mulher transformada a partir do fim do casamento com Pingo. No passado, uma mulher submissa e dependente; no presente, independente e jovial.

Pedro, famoso escritor no período da ditadura e agora em pleno declínio. Sua grande angústia é a perda da notoriedade e, com ela, o desejo de escrever. Sua busca é conquistar Lúcia, antiga paixão.

Ivan, irônico e ácido, ex-amante de Lena. Seu interesse concentra-se mais em si mesmo, em reconquistar Lena, do que na morte de Leo.

Caio e Beny, ambos são homossexuais; enquanto o primeiro é editor de livros, deslumbrado com o cargo e a alta sociedade, o outro é um poeta sem censuras, vive de álcool, drogas e sexo.

Adônis, jornalista, descrito como, gordo, esquizofrênico, assexuado, inteligente e melhor amigo de Leo.

³ Detalharemos aqui cada personagem, pois acreditamos que é fundamental para a dinâmica e a compreensão da análise.

Lauro, também jornalista, é o eterno militante pouco reflexivo, voluntarista, que acredita que o socialismo “acabou” por causa de uma conspiração. Esse é um dos que mais exteriorizam a necessidade de retomar as amizades.

Encerrando o círculo de amigos, temos Pingo, professor de literatura, amigo de adolescência de Leo, ex-marido de Raquel. Sua grande tragédia é a impotência sexual.

Último personagem, e não menos importante, Leo. O personagem-morto que impõe sua presença e move a trama através de seu suicídio. Descrito como sarcástico, irônico, niilista, alcoólatra, mas também o mais criativo e inteligente dentre todos.

E assim como Luísa, Leo é o elo que une todos os amigos, principalmente no passado. E nos dois romances, o presente é o momento do reencontro para recordar os amores, a amizade e as dores de uma época. Na reflexão de Adelaide Amaral, observa-se que o amor e a amizade cedem lugar à dor e ao vazio.

Os dois romances de Adelaide Amaral, a nosso ver, narram a trajetória de uma geração que não só viveu intensamente as décadas de 1960 e 1970, mas também carrega o peso e as consequências das décadas perdidas de 1980 e 1990. Presenciam, definitivamente, ascensões e quedas vertiginosas do Brasil e do mundo. Desde a ditadura militar até a queda da União das Repúblicas Soviéticas, são mediados não só pela crise do capital, mas por todas as suas variantes brasileiras, inclusive a frustrante reabertura política. As subjetividades inseridas nesse processo sofrerão as consequências desse mundo de possibilidades e contradições.

Não pretendemos realizar uma análise comparativa entre as duas obras literárias, pontuando semelhanças e diferenças, mas sim mapear, através da e na ficção, o caminho percorrido por essas subjetividades intelectuais e políticas de duas épocas diferentes. Em *Luísa (quase uma história de amor)*, ainda em fins da década de 1970, nos deparamos com um grupo de amigos que narram o passado, a relação com a protagonista Luísa e principalmente, a solidão de cada uma das personagens. Estão no meio da crise, perdidas, procurando encontrar um sentido para suas vidas. Já em *Aos meus amigos* a referência é a década de 1990, as reflexões ocorrem também em torno de um grupo de amigos. Nesse romance as dúvidas e as incertezas se intensificam, as personagens encontram-se no clima do “fim das utopias”. Ao referir-se ao romance *Aos meus amigos*, a autora revela em sua biografia:

Quando Décio morreu, senti uma grande necessidade de falar sobre ele, sobre a nossa amizade, e sobre a sua importância na minha vida. *Aos meus amigos* foi o título do romance que comecei a escrever na semana em que ele faleceu. Ele é o

Léo, o protagonista desse romance que se ambienta em menos de 24 horas. Compreende um dia, uma noite e uma madrugada, e foi saudado pelo crítico José de Castello como um romance de geração. E de fato é, daquela geração que nasceu nos anos 40 (DWEK, 2005, p.213/214).

É essa geração nascida nos anos 40 que surgirá ficcionalmente em suas obras, desde suas mazelas cotidianas até os conflitos enquanto sujeitos políticos e sociais, inseridos em uma sociedade mergulhada na crise. E embora a citação refira-se somente a um dos romances, sustentamos a possibilidade de que as duas obras literárias podem ser consideradas como romances de geração. O grupo de amigos é uma representação das subjetividades intelectuais e políticas, em que singularidade e universalidade se unem para desvelar os caminhos percorridos pelo gênero humano na contemporaneidade.

Assim, os romances em análise procuram resgatar os elos perdidos com o passado e sua memória, enfatizando principalmente os laços de amizade e ternura. Os amores e as paixões surgirão sempre como possibilidade de superação da opressora realidade, no entanto ela se impõe e todos se encontram em um enorme vazio e com uma vida carente de sentido. Por isso, ao mergulharmos no texto literário observamos que a solidão, a alienação e o individualismo darão a tônica aos romances, resguardadas as evidentes diferenças. As estruturas romanescas nos encaminharão para a discussão acerca da fragmentação e do isolamento do homem contemporâneo em tempos de crise estrutural.

Para isso, a autora utilizará formulações internas diferenciadas para cada romance, que, no entanto, não deixam de manter uma intrínseca relação/continuidade quando se referem à trajetória desse grupo de amigos que viveu em meio ao turbilhão social em meados do século vinte e testemunhou os mais diversos acontecimentos.

O cenário contemporâneo a essa geração é de guerras mundiais, revoluções socialistas no Leste Europeu, Ásia e América Central e, como resultado destas, por devastadoras ditaduras implantadas em boa parte do mundo, inclusive no Brasil. Essa realidade produz suas próprias contradições, pois a partir dela surgem novos heróis, novas identidades e novas possibilidades para toda a humanidade. Principalmente, se nos reportarmos a maio de 68 na França e às transformações ocorridas com as revoluções socialistas. Entendendo modernidade enquanto parte do desenvolvimento da sociedade capitalista, podemos dialogar com Berman (2005), ao afirmar que “a moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas ao mesmo tempo, em meio a uma

desconcertante abundância de possibilidades” (p.22). É evidente que à medida que o tempo avança e os conflitos não são solucionados, há o agravamento de tais contradições.

A partir de 1970 o capital entra numa crise estrutural crônica, caem o muro de Berlim e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, e o Brasil segue em direção à “redemocratização”, que culmina na década de 1990 com a eleição de Fernando Collor de Melo. Assim, a subjetividade que se apresenta é perpassada por todos esses fatos, e tratando-se, de subjetividade política de esquerda, enquanto representação literária, tais acontecimentos provocarão um abalo na fé e na esperança em um outro mundo, resultando em indivíduos cindidos, solitários e alienados, mas ávidos na tentativa de resgatar algum sentido do passado. De acordo com André Bueno (2002, p. 137):

Desencanto, mal-estar e vida mutilada se apresentam, ainda hoje, como chaves de interpretação muito ricas, caso não se passe ao largo das cisões que separam sujeito e sociedade, qualidades humanas sensíveis e mundo impessoal dos usos e trocas, o possível e a mera reprodução do existente.

“Desencanto, mal-estar e vida mutilada” serão responsáveis pelo clima que reinará sobretudo nas últimas décadas do século XX e, evidentemente, as consequências desse panorama se prolongam até os dias atuais. Do nosso ponto de vista, todo esse cenário mundial e local desencadeará importantes reflexões na literatura contemporânea. De um modo geral, podemos constatar isso quando autores de peso como Walter Benjamin e Theodor Adorno desenvolvem suas teorias acerca do narrador contemporâneo, afirmando que desde as grandes guerras mundiais já não se pode narrar a história do mesmo modo que antes, através da experiência. A representação do desencanto com o mundo será uma constante nas obras literárias. O indivíduo que se apresenta é um ser cindido, que não consegue compreender seu papel no mundo. Por isso, a importância de se compreender como se configuram as relações sociais de nossa época e as subjetividades nela inseridas. Acreditamos, assim, que as formas que engendram o romance contemporâneo revelam as representações de um mundo capitalista que impulsiona homens e mulheres para o limite de suas existências. Conforme Magalhães (2001, p.48):

Cada obra de arte representa um mundo que precisa ser entendido e desvendado; busca-se, quando se trata da análise do ponto de vista, a forma concreta pela qual a subjetividade (autor/a) escolheu para dizer e construir aquele mundo artístico: se através de personagens, se através das marcas do narrador, se pela confluência dos dois, ou por qualquer aspecto novo que elaborou.

Na literatura de Adelaide Amaral isso pode ser observado na constituição de seus protagonistas: ambos são silenciados para fazer falar essa geração. De um lado temos Luísa, que não narra sua própria história, apenas é parte dela, uma personagem-ausente desse processo enunciativo. Em *Aos meus amigos* encontramos outra personagem-ausente, Leo, que se suicida e só aparece através do narrador e nos diálogos dos amigos. Essas personagens terminam por se configurar em metonímias de uma geração no decorrer de vinte anos. De um lado, os amigos de Luísa narram em primeira pessoa o reencontro com os amigos e com a protagonista; de outro, mediante um narrador onisciente, os amigos de Leo lamentam os caminhos trilhados. Narração, tempo e personagem revelarão a trajetória dessas subjetividades inseridas no romance enquanto representação da sociedade contemporânea em crise.

Nossa tese encontra-se dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado **Literatura, história e sociedade: um diálogo necessário**, elaboramos um percurso teórico, metodológico e histórico buscando situar o campo de estudo em que atuamos: a relação entre literatura e sociedade. Nele apresentamos, primeiramente, alguns conceitos desenvolvidos por Georg Lukács para uma estética marxista e uma dialética nos estudos literários. Posteriormente, pontuamos como Antonio Candido, Roberto Schwarz, entre outros estabelecem a relação fundamental entre forma e conteúdo. Para finalizar, percorremos a trajetória histórica que serve de base (matéria-prima), para a análise dos romances objeto de estudo. Nele, crise e ditadura convergirão para desvelar o mundo representado por Maria Adelaide Amaral.

No segundo capítulo, **Novo olhar sobre Luísa: narração, subjetividade e memória**, realizamos uma crítica acerca do romance *Luísa (quase uma história de amor)*, em que discutimos não só o processo narrativo como uma representação da fragmentação do indivíduo, da subjetividade contemporânea cindida, mas também sua relação com o tempo no romance, em que história e memória sempre estarão fundidas na tentativa de entender o presente e resgatar algum sentido no passado. Nesse capítulo traçamos a trajetória das faces de um narrador contemporâneo, analisando o papel dos narradores enquanto produto das subjetividades produzidas por uma determinada época. É importante salientar que a teoria sobre narração desenvolvida nesse capítulo também servirá de base para as análises elaboradas no terceiro capítulo.

No terceiro capítulo, **Uma morte anunciada: da crise ao fim das utopias**, analisamos o romance *Aos meus amigos* e debatemos a relação silenciosa entre o narrador e o

protagonista, assim como o lugar ocupado pelas personagens que se multiplicam pelo texto literário. Procuramos, nesse capítulo, apontar também, brevemente, algumas semelhanças e diferenças com o romance *Luísa (quase uma história de amor)*. Em *Aos meus amigos* encontramos a representação das subjetividades políticas derrotadas/desanimadas pelo desencanto, alienação e individualismo em fins da década de 1990. Os amigos se reúnem para constatar que no passado “fizeram aquilo que foi possível realizar”; todo o resto é voluntarismo e ingenuidade. Mas Leo, conjuntamente com o narrador, aponta um caminho entre esse vácuo e a solidão, que é a um diário deixado para a geração futura, representada por seu filho.

Nos dois romances de Adelaide Amaral sobressai a discussão entre “mudar a vida ou mudar o mundo”, tão típico da modernidade, das revoltas românticas contra o capitalismo. As subjetividades inseridas nos romances travarão esse embate. É uma geração que busca entender o que ocorreu, e ao mesmo tempo, resgatar parte dessa história.

A proposta que segue é uma tentativa de compreender essas duas produções literárias de Maria Adelaide Amaral como uma representação de uma das faces de nossa época, mais especificamente, como uma reflexão de um tempo em crise. No entanto, mais importante que isso é compreender como esses processos são transformados em estrutura literária. Para nós, direcionar o olhar para o narrador e os protagonistas é o primeiro passo para o desvelamento das contemporâneas formas de contar a história nesses dois romances.

CAPÍTULO 1

LITERATURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE: UM DIÁLOGO NECESSÁRIO

1 Literatura e sociedade: caminhos teórico-metodológicos

Embora as discussões relativas à relação entre literatura e sociedade sejam tratadas amplamente por parte da crítica literária, consideramos ser fundamental percorrer os caminhos trilhados, não só por permitir identificar o campo de estudo desta tese, mas principalmente, por direcionar o olhar para uma relação cada vez mais problematizada: os limites entre arte e cotidiano.

Nos estudos literários uma das principais preocupações é, efetivamente, discutir a tensão entre a autonomia da arte e seus pressupostos sociais. As considerações são as mais variadas, e por isso não se pretende abarcá-las em todas as suas variantes. Entretanto, tecer algumas considerações a esse respeito é importante para que se situe o caminho realizado pela crítica ao longo do tempo. Antonio Candido (2000, p.4) assim delimita esse campo de discussão:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo, social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra [...]

Assim, a trajetória dos estudos literários pode ser definida (mas não resumida) em três momentos básicos: o primeiro diz respeito à irrestrita e inseparável relação entre literatura e condicionamento social; o segundo, desenvolvido principalmente por escritores críticos, preocupou-se com a necessária e indiscutível separação entre a literatura e os aspectos sociais; já o terceiro procurou mediar essas duas relações, buscar os aspectos sociais da literatura sem prescindir de sua relativa autonomia enquanto objeto artístico.

Candido ainda explicita que no primeiro momento não havia uma separação nítida entre crítica literária, história e sociologia. O exercício da crítica era realizado por sociólogos e historiadores, visto que a crítica literária enquanto instituição é relativamente recente. Ainda mais, parte dos críticos derivavam suas ideias do positivismo/naturalismo, em que os condicionamentos sociais determinavam a qualidade estética de uma obra literária.

Na esteira do sociologismo crítico podemos apontar uma outra tendência desenvolvida nesse campo de estudo: os estudos literários relacionados a uma estética marxista. Através de uma concepção deformadora do estético e da arte, nasce uma estética marxista vulgar⁴ e de cunho positivista, a qual defendia que toda e qualquer obra de arte era pura determinação das condições sociais de existência nas quais estava inserida. Para esses críticos existiriam apenas dois tipos de arte: a burguesa e a proletária. E evidentemente, toda aquela que não fosse proletária, estaria fadada ao fracasso. Por isso, muitos equívocos foram produzidos na tentativa de se pensar a literatura como um produto determinado pelas relações sociais. A arte se configuraria apenas como um pretexto, uma explicitação das relações sociais.

O segundo movimento surge, mais especificamente, em fins do século XIX e início do século XX. Entre 1920 e 1930 é que se põe, com mais ênfase, a discussão acerca dos limites e da função social da arte. A partir de então a literatura passa a ser considerada enquanto estrutura autônoma, fechada em si mesma, como um lugar livre das amarras sociais e como expressão individual do artista. Esse movimento desenvolveu-se, principalmente, a partir dos formalistas russos e aprofundou-se a partir do estruturalismo⁵, que nasce de um diálogo entre o formalismo russo e a linguística estrutural de Ferdinand Saussure. De acordo com Oliveira e Santos (2001, p. 12):

A verdade não estaria mais na intenção autoral, mas na própria estrutura da obra. O trabalho do crítico passa a ser, assim, o de explorar minuciosamente cada nuance do texto para desvendar seus segredos. É nas entranhas das próprias formas da linguagem literária que se deve procurar a revelação para as indagações por ela propostas.

⁴ Como marxismo vulgar compreendemos uma linha teórica no interior do marxismo que não parte do processo dialético da história, ao contrário, defende que tudo que existe socialmente é determinado unicamente pela objetividade, esquecendo-se do papel ativo da subjetividade nesse processo formador (Ver MAGALHÃES, 2001, p.34).

⁵ Não aprofundaremos esse tema, visto que pretendemos apenas delimitar o campo em que atua a relação entre literatura e sociedade.

Esse modelo busca através da linguagem e de sistemas de significação as estruturas gerais que se manifestam em um objeto em particular, concreto. No caso da literatura em particular, os formalistas, em contraposição às análises filosóficas, sociológicas ou psicológicas do texto literário, vão direcionar o olhar em busca das estruturas internas do texto, da chamada *literariedade*, assim denominada por Roman Jakobson. É o princípio de uma longa busca pela autonomia do texto literário e que marcará profundamente os estudos contemporâneos da literatura.

Embora tanto a crítica estruturalista quanto a marxista vulgar representem a polarização ideológica de uma determinada época, ainda predominam nas análises literárias. É verdade que essa trajetória da crítica literária não é linear, ao contrário, ocorre quase que simultaneamente e, ainda que se excluam teoricamente, continuam a coexistir até os dias atuais, visto que a própria literatura permite uma diversidade de leituras. O que está posto em questão não é a falsidade ou verdade em relação às análises, mas sim uma proposta de apreensão da totalidade do objeto, como já nos apontou Candido na citação anterior.

O terceiro momento é engendrado por meio da observância e preocupação com esse binômio entre idealismo e/ou materialismo vulgar. Alguns teóricos se lançaram à tarefa de refletir acerca da “verdadeira natureza” da produção literária. A partir dessa reflexão, têm-se duas prerrogativas: de um lado, não é possível considerar a obra de arte literária como fruto somente das conexões linguísticas e subjetivas de seu criador; por outro, tampouco como unicamente determinada pelas condições objetivas. Ao contrário, é o resultado de uma relação dialética entre subjetividade e objetividade, em que pese a particularidade do fazer artístico, posição assumida, por exemplo, por Georg Lukács, autor marxista, e o crítico Antonio Candido, entre outros, aqui no Brasil.

Nesse sentido, o método dialético, proposto por Marx e desenvolvido por Lukács para uma estética marxista, é o caminho que melhor responde às análises desta tese, que pretendem relacionar literatura e sociedade. Mais ainda, o método propõe a captura da totalidade do objeto, considerando-o como um produto repleto de mediações, que o tornam único e autônomo, mas sempre fruto da relação entre uma subjetividade criadora e a realidade que o cerca.

Sendo assim, para os estudos literários é imprescindível compreender a relação entre produção artística e cotidiano. No entanto, tal relação não pode ser pensada de modo arbitrário, ao contrário, existem as peculiaridades tanto do cotidiano como da arte, e por isso eles mantêm um imbricamento sustentado por uma autonomia relativa. O cotidiano deve ser

considerado sob o ponto de vista da ontologia marxiana, em que a vida cotidiana é inseparável da totalidade histórica. Conforme José Paulo Netto (2007, p.66):

A vida cotidiana, posta assim em sua insuprimibilidade ontológica, não se mantém como uma relação seccionada com a história. O cotidiano não se descola do histórico – antes, é um dos seus níveis constitutivos: o nível em que a reprodução social se realiza na reprodução dos indivíduos enquanto tais.

Muitos foram os estudiosos que se puseram a entender essa relação e a desenvolvê-la de modo sistemático. No entanto, será realizado um recorte dessas tentativas. Conforme apontado anteriormente, de um lado será utilizada a abordagem marxiana, mais especificamente a estética lukacsiana; de outro, os conceitos desenvolvidos por Antonio Candido, pois é considerado um dos críticos de maior expressão no Brasil e que trata com rigor o tema. Entretanto, esse diálogo será complementado por outros autores, como Fredric Jameson, Roberto Schwarz, Belmira Magalhães, entre outros.

Esses autores procuram mostrar que toda obra literária parte da realidade na qual se encontra inserida, e como tal refletirá as problemáticas existentes no mundo dos homens. Entretanto, a diferença entre eles se configura na tensão entre um menor ou maior rigor formal, ou seja, suscita o questionamento se a arte possui intrínseca e indissolúvel relação com a realidade, ou apenas a apresenta como um de seus elementos estruturais.

Para problematizar esse debate serão explicitadas as teorias desenvolvidas pelos autores supracitados, discutindo questões sobre a estética de um modo geral e conceitos que norteiam a literatura em particular.

1.1 Por uma estética marxista: o método dialético e o reflexo artístico

Embora muitos autores marxistas, como Lukács e Adorno, possuam efetivas diferenças em suas proposições estéticas, todos concordam que o pressuposto básico para a análise crítica de obras de arte deverá sempre ser a indissolúvel relação entre arte e sociedade, ou seja, a imprescindível relação dialética entre mundo social e subjetividade criadora. Essa relação não se configura somente no momento em que se sabe que a sociedade se constitui como tema, ao contrário, isso efetivamente não é o mais importante, pois as relações sociais estarão postas não como exemplificação, mas como estrutura. Nas palavras de Adorno (1970, p. 253):

Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialéctica das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagónica que adopta perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autónoma.

Para Adorno a arte precisa afastar-se da sociedade para criticá-la, mas admite que antes a arte é produto da relação entre os homens e como eles produzem sua história. De maneira semelhante Fredric Jameson (1985, p. 2), ao mapear as teorias dialéticas da literatura no século XX, pressupõe que a literatura é fundamental para compreender a dialéctica entre subjetividade e objetividade:

A ênfase que Marx colocava sobre as obras de arte determinadas e o valor que estas tinham para ele (como para Hegel antes dele e Lênin depois) estavam longe de ser uma questão de personalidade: de algum modo, e é tarefa da teoria marxista determinar isso com mais precisão, a literatura exerce um papel central no processo dialético.

Pode-se observar que há uma preocupação para com o estético, compreendendo desde as mediações na produção da arte até sua função social. Entretanto, é necessário estabelecer uma linha divisória entre as variadas estéticas marxistas, visto que embora partam de um mesmo pressuposto, tomam rumos diferentes quanto à construção de conceitos, principalmente relativos à função da arte. Não é nosso interesse, aqui, adentrar nas diferenças entre os autores, mas apenas pontuar que embora seja uma discussão ampla e por vezes contraditória, a arte assume, para o marxismo, um papel fundamental, já que discute e revela a intrincada rede das relações sociais. Nas palavras de Marx (1984, p.10): “O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, político e intelectual em geral”.

Como apontado anteriormente, para nós a estética lukacsiana é aquela que melhor responde às questões sobre arte e, mais especificamente, sobre a literatura, posto que Georg Lukács (1978) elabora seus pressupostos de modo a compreender o objeto artístico em sua imanência e totalidade, buscando como se configura sua produção, como as formas representam uma determinada realidade e de que modo age sobre os indivíduos. Nas palavras de Celso Frederico (2000): “A estética de Lukács tem como uma de suas peculiaridades mais originais o fato de buscar um enraizamento na vida cotidiana”. Ou seja, é a proposta de uma análise dialética que tem por objetivo compreender as mediações entre arte e vida cotidiana. Carlos Nelson Coutinho (2005, p. 15), que na atualidade discorda de muitas ideias de Lukács, ao falar de estética ressalta a importância do autor húngaro:

[...] continuo convencido de que o método que ele nos propõe, sobretudo em suas últimas obras, como a *Estética* e a *Ontologia do ser social*, é absolutamente necessário – ainda que não suficiente! – para que se possa desenvolver criadoramente o marxismo, tornando-o assim mais adequado à compreensão dos problemas de nosso tempo.

Assim como o autor, concordamos que utilizar o método lukacsiano, mais especificamente, o método dialético marxista, é um dos principais meios de apropriar-se dos problemas de nosso tempo. De modo mais categórico e comprometido, Magalhães (2001, p. 19) coaduna com Coutinho, ao afirmar que:

Manter uma posição interpretativa dialética marxista, em uma realidade histórica que preconiza o fim das ideologias, é andar contra a correnteza metodológica hegemônica nas análises literárias que, hoje, se caracterizam pela adoção de uma visão fragmentária da realidade e uma crítica às teorias ontológico-totalizantes. No entanto, acreditamos que esse método é o que mais se coaduna com uma análise global de um texto literário [...].

Magalhães assinala a problemática do método nos dias atuais. Assim como essa autora, este trabalho é desenvolvido em direção a essa contra-hegemonia. Mais que fragmentos, buscamos a totalidade das obras nas análises literárias e, para isso, reafirmamos a importância do método dialético. Para que se possa compreender a construção desse método para a análise literária, é necessário apontar, brevemente, a relação entre *A Estética* e *A ontologia do ser social*⁶, desenvolvidas por Georg Lukács.

Para fundamentar as categorias de sua estética, Lukács parte do pressuposto marxista de que o ser social é fundamentalmente histórico, pois, através do trabalho, produz suas condições de existência, afastando-se cada mais de seu *status* natural. Para isso os homens precisam sempre relacionar-se com a natureza, transformando-a. Conforme Lukács (1978): “o homem deixa a condição de ser natural para tornar-se pessoa humana, transformar-se de espécie animal que alcançou um certo grau de desenvolvimento relativamente elevado em gênero humano, humanidade” (p. 13). Essa relação homem/natureza é essencial à produção da vida social, posto que na medida em que altera a natureza, o homem transforma a si mesmo e a sociedade na qual está inserido.

Esse processo de tornar-se homem é lento e complexo, pois perpassa por vários estágios: do ser inorgânico para o orgânico e, por fim, para o ser social. Esse ser social “só

⁶ Aqui apontaremos brevemente os principais pressupostos da *Ontologia do Ser Social*, pois queremos apenas indicar a gênese e a função da arte para Lukács.

pode surgir e se desenvolver sobre a base de um ser orgânico e que esse último pode fazer o mesmo apenas sobre a base do ser inorgânico” (LUKÁCS, 1981, p. 3). Há uma constante transformação do ser vivo que desenvolverá a possibilidade de realizar trabalho; como consequência dessa práxis, surgirá o novo ser, mais complexo. Sob essa relação é que nascerá a sociedade humana. Esse desenvolvimento do ser social não é realizado de modo aleatório, ao contrário, é conduzido por posições teleológicas e causais. É essa complexa relação entre o pôr do ser social e as possibilidades postas pela realidade que engendrará todo o processo social.

Os atos do trabalho, de acordo com o autor d’A *Ontologia*, remetem o ser social para além do seu campo de atuação, visto que outras categorias sociais, com natureza e função específicas, participam da reprodução do ser social. Tais categorias só podem desenvolver-se na relação entre os homens quando o ser social já estiver constituído:

[...] todas as outras categorias desta forma de ser têm já, essencialmente, um caráter social; suas propriedades e seus modos de operar somente se desdobram no ser social já constituído; quaisquer manifestações delas, ainda que sejam muito primitivas, pressupõem o salto como já acontecido. Somente o trabalho tem, como sua essência ontológica, um claro caráter intermediário: ele é, essencialmente, uma inter-relação entre o homem (sociedade) e a natureza, tanto inorgânica [utensílio, matéria-prima, objeto do trabalho, etc.] como orgânica, inter-relação que pode até estar situada em pontos determinados da série a que nos referimos, mas antes de mais nada assinala a passagem, no homem que trabalha, do ser meramente biológico ao ser social (LUKÁCS, 1981, p. 4).

Essa priorística relação homem-natureza possibilita o desenvolvimento da consciência e da linguagem, visto que para modificar determinada realidade, antes os sujeitos precisam antecipar, testar, verificar qual resposta deverá ser dada como solução à questão posta pela objetividade. Cada vez que os homens dão respostas às carências postas, realizam escolhas, desenvolvem e ampliam sua participação no mundo. Ao escolher entre alternativas postas pelo real, o ser social funda o reino da liberdade. Tal ato apresenta-se não só no processo do trabalho, mas também nas demais esferas sociais. O homem é um ser que escolhe.

Aqui se encontra o ponto essencial para a teoria marxiana: a complexa relação entre subjetividade e objetividade. Esse ser social que transforma a natureza, o outro e a si mesmo, sempre é conduzido pelas possibilidades oferecidas pela objetividade, isto é, pela realidade que o cerca. Entretanto, isso não significa determinismo em relação ao sujeito, uma vez que é

esse mesmo sujeito que tem o potencial para escolher e acionar as possibilidades postas por essa objetividade. Ao captar as necessidades advindas do real, somente as individualidades podem operar mudanças, e mais, criar o novo. Conforme Magalhães (2003, p. 78):

Sem a interferência da subjetividade, é impossível qualquer escolha entre as alternativas existentes na objetividade, que funcionaria apenas com sua lógica interna ou ao sabor do acaso. Na verdade, é o surgimento da subjetividade que instaura o ser social; e a história do gênero humano é a história da intervenção da subjetividade na objetividade. É nessa relação que se consubstancia a força do sujeito/autor.

A partir dessa dialética entre subjetividade e objetividade constituem-se as relações sociais e todas as suas mediações. Entre essas mediações, aquelas que brotam da relação entre os homens, encontra-se a arte. Desse modo, a arte⁷ surge não como produto de inspiração divina e abstrata, mas sim como um produto da sociedade humana. Conforme Magalhães (2007, p. 16):

Toda produção humana é resultado de respostas dadas pela consciência e realizadas pela práxis às carências postas pela objetividade (tanto materiais – respondidas pela atividade do trabalho – quanto de outros tipos, que terão respostas adequadas à sua logicidade, como por exemplo, a ciência, a arte, a religião e a luta de classes).

Para a teoria lukacsiana, assim como toda produção humana, a arte surge como uma possibilidade de resposta, como um modo de os indivíduos suprirem as carências postas pela objetividade. No entanto, observamos que o autor húngaro ressalta a diferença entre as respostas dadas através do trabalho e aquelas dadas pela arte:

[...] diferença decisiva entre as alternativas que se originam no trabalho voltado para o valor de uso e aquelas que nascem de um trabalho num nível superior, ou seja, do fato de que o primeiro contém posições teleológicas que transformam a própria natureza, ao passo que o segundo tem como fim primeiro a ação sobre a consciência de outros homens com o fim de induzi-los às posições teleológicas desejadas (LUKÁCS, 1981, p. 74).

Nesse sentido a arte, enquanto teleologia secundária, possui como finalidade exercer uma ação sobre a consciência de outros homens. A arte, assim, é antropomórfica em todos os seus momentos, pois, diferentemente do trabalho, desde a produção até a recepção, nela tudo

⁷ O próprio Lukács vai demonstrar que a arte em sua gênese ganhará formas mágicas, mas com o aperfeiçoamento da técnica e o desenvolvimento das relações sociais ela desloca-se do cotidiano para assumir sua real função social.

é constituído a partir da relação entre subjetividades mediadas pelas relações sociais já existentes. Enquanto o trabalho e outras esferas sociais possuem como finalidade intervir diretamente na objetividade e dar respostas imediatas aos problemas postos, a arte age nas individualidades e em suas consciências. Ou seja, não possui como finalidade imediata a modificação da realidade dada objetivamente.

Sobre a arte e a filosofia como formas ideológicas puras⁸, Vaisman (1989, p. 430) esclarece que “desempenham, pois, para o lado subjetivo do processo de socialização da sociedade, papel fundamental. São elas que podem conscientizar e mobilizar para a possibilidade de passagem do em-si da realização humana em seu para-si [...]”. O “fazer estético é a forma por excelência, encontrada pela humanidade para refletir sobre as possibilidades de elevação da sociabilidade a patamares superiores” (MAGALHÃES, 2001, p. 21). A arte, na teoria estética lukacsiana, tem papel fundamental, visto que não só permite a reflexão acerca do mundo dos homens, mas sobretudo pode tornar o homem consciente de sua generidade humana através dessa reflexão:

A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; [...] O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana: quando o sujeito receptivo experimenta [...] uma tal realidade em si, nasce nêle um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada, de uma maneira hostil do mundo exterior [...] (LUKÁCS, 1978, p. 296).

Essa função da produção artística é essencial para a compreensão da relação entre arte e cotidiano. Na realidade cotidiana, os indivíduos precisam constantemente dar respostas imediatas, com o objetivo de suprir necessidades. Nesse processo, fragmentam-se e alienam-se da noção de totalidade social. Conforme Celso Frederico (2000, p. 304):

O reflexo próprio da vida cotidiana pressupõe um *materialismo espontâneo*: os homens intuitivamente percebem que o mundo exterior existe de modo independente de sua consciência. Mas o conhecimento das coisas fica bloqueado por uma outra característica da cotidianidade: a vinculação imediata entre teoria e prática, que conduz a uma *imediatez* do comportamento restrito à aparência manipulável das coisas, e desconhecedor da essência constitutiva dos fenômenos.

O apego à aparência fenomênica faz com que o homem, no cotidiano, se relacione com um mundo heterogêneo e descontínuo.

⁸ Para Lukács tanto a filosofia quanto a arte recebem esse denominação, pois “não pretendem e não podem exercer qualquer ação direta sobre a economia e sobre as estruturas sociais a ela relacionadas”.

Desse modo, embora a arte parta do cotidiano e seja parte do fazer social, como vimos até o presente momento, precisa descolar-se desse mesmo cotidiano para possibilitar a reflexão do indivíduo sobre si mesmo e, conseqüentemente, sobre seu mundo e as relações humanas que o cercam. Assim, Celso Frederico (2000, p. 305) completa:

A arte, ao contrário da vida cotidiana, oferece-nos um *mundo homogêneo*, depurado das “impurezas” e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. Essa concentração da atenção, essa mobilização das forças espirituais, produz uma *elevação do cotidiano*. Nesse momento, segundo Lukács, o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano. O exemplo mais claro é o fenômeno da *catarse*, que permite restabelecer o nexo do indivíduo com o gênero. Esse nexo fica esmaecido na cotidianidade onde os homens encontram-se fragmentados e entregues à resolução dos problemas pessoais de sua vida privada.

Aqui a arte apresenta-se como uma forma superior de consciência, capaz de captar a essência da realidade, organizá-la de modo artístico e devolvê-la para que as individualidades se apropriem das possibilidades reveladas por essa reflexão. O reflexo artístico sempre manterá essa relação dialética entre a subjetividade criadora e as possibilidades postas pela própria realidade. No entanto, é importante ressaltar também que essa consciência deve perpassar pela “certeza, necessária ao artista, de que está realizando uma práxis, com um valor e códigos específicos de cada expressão artística” (MAGALHÃES, 2001, p. 41). Isso também contribui na separação do reflexo cotidiano, pois o artista produz o objeto com o intuito de ser expressão artística e não um conhecimento prático da vida cotidiana.

É através dessa relação entre autor, mundo, obra e receptor que compreendemos o caráter histórico-social da obra de arte, visto que não há um momento da produção artística que não entrelace seres histórico-sociais com a realidade na qual se encontram inseridos. Conforme Magalhães (2007, p. 27), “partindo de indivíduos concretos e retornando a eles através da recepção do reflexo artístico, a arte é em todas as suas fases um fenômeno social. [...] Nesse sentido, qualquer análise do reflexo estético tem que necessariamente envolver a história”.

A compreensão histórica do mundo dos homens é uma das tarefas do reflexo. Mas sendo um reflexo artístico do mundo, suas representações vão estar postas a partir de uma

determinada forma. A particularidade estética configura-se como um produto dessas relações. De acordo com Lukács (1978, p. 161):

[...] o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas, modificando decisivamente, [...], o processo subjetivo, êle provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo.

Isso significa afirmar que a arte não só representa as relações sociais, mas principalmente possibilita uma reflexão acerca das relações entre o indivíduo e o gênero humano através de seus meios específicos. Entretanto, Lukács esclarece que há uma série de mediações entre o autor, a obra e o leitor que permitem que ela, mais que representação de um mundo, configure-se em um mundo fechado em sua relativa autonomia. Ou seja, qualquer objeto artístico precisa ultrapassar o caráter imediato do singular, do cotidiano para que possa alcançar o estatuto de obra de arte. O reflexo estético da realidade possui um movimento em seu interior que parte dessa singularidade, eleva-se até a universalidade, para depois alcançar a particularidade artística. Conforme Magalhães (2007, p. 26):

Embora parta do cotidiano, a gênese do estético precisa desprender-se dele. A configuração do artístico parte dos desejos dos indivíduos dentro de suas práxis mais rotineiras. No entanto, para que se transforme num reflexo estético tem de alçar-se à generidade, tem de transformar algo que é de início um recorte, um coágulo da cotidianidade, num processo de universalização. O reflexo estético elabora essa marca através da criação do típico daquele momento único. A partir da vivência individual e imediata toda generidade humana é questionada, em busca das satisfações que o cotidiano ainda não oferece, mas que já existem como possibilidade para o gênero humano.

A autora, aqui, conduz à compreensão da particularidade, que é o “congelamento” de um momento único e irrepitível no interior da obra, tornando-se ele mesmo a própria essência, e mais, o responsável pelo caráter individual da obra. Lukács (1978, p. 161) afirma que “a particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sôbre ela se funda o mundo formal das obras de arte”.

Para Lukács cabe ao crítico perceber esse movimento no interior do reflexo. Não só reconhecer a gênese e função da arte, mas principalmente, compreender o movimento que permite captar sua organização formal, por meio do entrelaçar do indivíduo com o gênero humano. Assim, explicita que isso só é possível através da relação dialética entre três categorias: a singularidade, a universalidade e a particularidade. Isso significa afirmar que há

um caminho a ser percorrido pelo próprio reflexo estético, que parte de um dado singular, relaciona-o ao contexto mais universal, e da superação dessa relação surge o particular: a reflexão acerca do destino humano.

Para a busca da particularidade estética é essencial a compreensão de sua relação com as categorias da singularidade e da universalidade. Na estética lukacsiana (1978), a particularidade se configura como um ponto médio para o qual a singularidade e a universalidade convergem. Para fazer compreender esse sistema de ideias, o autor conceitua, inequivocamente, essas três categorias, uma em relação a outra:

O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade; as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são sempre – sem prejuízo para a sua sensibilidade intensificada, para a sua imediata vida própria – signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana. O universal, por seu turno, é tanto a encarnação de uma das forças que determinam a vida dos homens, como ainda – caso em que ele se manifesta subjetivamente como conteúdo de uma consciência no mundo figurado – um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino (LUKÁCS, 1978, p. 282).

O autor húngaro, na citação acima, sintetiza uma complexa relação entre as categorias da particularidade, singularidade e universalidade, que precisam ser explicitadas, detalhadamente, para que possamos entender o processo dialético da produção artística, no nosso caso, da criação literária.

Entretanto, as três categorias estão relacionadas à totalidade da realidade, por isso, para Lukács não há como compreender a produção artística sem relacioná-la às condições de sua produção. Devido à sua preocupação com a dialética, enfatiza que essa relação sempre produzirá um objeto novo – o próprio objeto artístico.

A particularidade é a categoria central da estética, sua compreensão e apreensão no interior da obra de arte constituem a finalidade do crítico de arte, pois “podemos tão-sómente indicar muito brevemente que a tarefa da estética e da crítica consiste em pesquisar concretamente, em cada caso concreto, se o ponto central do particular escolhido pelo artista corresponde ao conteúdo de ideias, à matéria, ao tema etc. da obra” (LUKÁCS, 1976, p.178).

A compreensão dessa particularidade só pode ocorrer mediante a análise concreta da obra de arte. Cada obra elabora um caminho diferenciado para alcançar o ponto médio, pois dependerá “de determinações que compõem o conjunto necessário ao reflexo estético: o

período, o gênero e a individualidade do artista” (MAGALHÃES, 2002, p. 25). Assim, descortinar a particularidade configura-se como a principal tarefa do reflexo e do crítico, mas só é possível desvelá-la após a análise minuciosa de cada objeto artístico.

1.2 Conteúdo e Forma: a dialética nos estudos literários

A estética lukacsiana, como vimos, sugere o entrelaçamento entre relação social e produção artística de um modo geral. É certo que Lukács tem como um de seus principais objetos de estudo a literatura, mas dialogamos com outros autores/críticos, com o objetivo de compreender como a relação entre literatura e sociedade se transmuta em uma complexa relação entre forma e conteúdo.

Isso significa afirmar que os caminhos escolhidos pela autoria para representar e pôr em reflexão as relações sociais só podem se configurar através da forma literária, mas essa forma mantém estreito relacionamento com aquilo que está sendo discutido. O próprio Lukács afirma sobre a relação conteúdo e forma: “Esta é vazia, meramente formal, é um mero ‘estado de espírito’, se não for íntimamente entrelaçada com aquele; aquele é frio, não artístico, se não coincidir imediatamente com esta” (1978, p. 260). É a particularidade da obra que permite essa afirmação, ou seja, é a concretização do objeto artístico como obra de arte.

Embora o autor húngaro aponte essa indissociabilidade, é fundamental recorrer a outros críticos literários para realizar o diálogo teórico-metodológico, pois não só contribuem, mas principalmente ampliam o processo de análise e fornecem orientação para entrelaçar coerentemente forma e conteúdo. Entre eles podemos citar Antônio Candido e Roberto Schwarz; ambos se preocuparam em mostrar como essa relação se efetiva e como as formas podem representar a especificidade das relações constituídas por uma nação como o Brasil.

Uma das primeiras preocupações de Antonio Candido foi perceber a literatura em suas especificidades, ou seja, tratando-se de literatura brasileira, não é possível simplesmente importar métodos para sua análise. Ao contrário, torna-se necessário compreender os caminhos de sua formação, as relações que a engendram e, portanto, o conteúdo que contribui para a estruturação das obras literárias: “De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade imaginária” (CANDIDO, 2004, p. 9).

Para Arnoni Prado (1999), o livro *Formação da literatura brasileira*, de Candido, foi exemplarmente o primeiro a tratar da crítica literária no Brasil do ponto de vista da relação dialética entre estética e mundo social:

Quer dizer, tanto na chave do contexto quanto na chave do código a crítica anterior ao *Formação* raramente chegou ao texto como singularidade expressiva integrada a um momento da realidade que confirmasse o trânsito entre o ato criador e as contradições da alma moderna na passagem para o novo século (PRADO, 1999, p. 16).

É evidente que um livro como *Formação* não possui apenas esse mérito, mas cabe apenas ressaltar que a partir desse momento já se revela um Candido preocupado em mostrar o real lugar da crítica no Brasil, e que o modo de analisar literatura no país até então precisava ser rediscutido. Candido já afirmava que para compreender a literatura nacional era preciso estar atento às contradições que auxiliam em sua produção. Na esteira de Candido, Roberto Schwarz (2000, p. 31) também enfatiza a relação entre a literatura e a estrutura sócio-histórica da sociedade:

[...] ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. São relações que nada têm de automático, e veremos no detalhe quanto custou, entre nós, acertá-las no romance. [...] o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente.

O autor salienta, aqui, que a literatura brasileira guarda a particularidade de relacionar a história do país com uma história mais geral, e que somente o faz quando as trata de modo indireto, através de sua forma. Observa-se, assim, que forma social e forma literária se entrelaçam, podendo resultar numa grande força para o romance. Essa relação não deve ser considerada de modo automático, mas sim dialético. A partir dessas discussões, tais questões passarão a dominar os estudos que pretendem relacionar literatura e sociedade.

Mas tanto Schwarz como Candido preocupam-se em demonstrar que esse caminho é apenas uma parte do fazer literário. O imbricamento entre história e literatura deve ser buscado a partir da própria obra, visto que os aspectos sociais são parte da estrutura interna do romance, e somente desse modo devem interessar ao crítico. É desse pressuposto que nasce o

conceito, proposto por Candido, de *redução estrutural*, processo em que o externo (social) se torna interno (estrutura) em um romance. A interpretação dialética é a base na qual Candido (1993, p. 9) se assenta:

Os ensaios da primeira parte deste livro tentam analisar alguns casos do que chamei “redução estrutural”, isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo.

O autor estabelece uma questão essencial para o crítico, pois atrai a atenção para a autonomia da arte. A realidade deve ser estudada como componente de sua estrutura, e não confundida com a realidade da própria obra. Somente dessa maneira a história deixa de ser meramente ilustrativa, assim como a forma abandona sua autonomia absoluta. É esse o caminho que a crítica deve trilhar:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2000, p. 7).

Para Antonio Candido, assim como para Lukács, a arte tem papel humanizador, e esse processo se dá, em primeiro nível, pela organização formal da obra, pois ela permite que o indivíduo perceba a vida organizada de modo peculiar. Conforme o crítico literário brasileiro (1995, p. 245):

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta, o narrador nos propõe um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos em construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.

Mais uma vez é ratificada a importância da forma literária, pois é através dela que entramos em contato com o conteúdo, e dependerá dessa organização o modo como recebemos as obras literárias e, por consequência, como se possibilitará uma certa

coerência mental. Aqui a evidente aproximação entre Candido e Lukács, pois o autor húngaro também trabalha com a noção de organização formal e de possibilidade de unificar o mundo refletido. Para este, a relação entre a objetividade da obra e a subjetividade receptora, como foi visto, permite que o indivíduo retorne para o cotidiano de modo a reconhecê-lo como uma totalidade, uma identidade entre o indivíduo e o gênero. Para Candido (1995, p. 246), a coerência se configura pelo modo como a obra se organiza e depois organiza o pensamento, e tem como consequência a reestruturação interior desse indivíduo receptor:

Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar.

Assim, para os dois críticos, a literatura, através da forma, resulta em um processo de reflexão do indivíduo, organizando seu mundo e possibilitando uma mudança, seja apenas interior, seja com consequências em seu cotidiano e quem sabe para toda a humanidade. Mas tudo isso só pode ser efetivado partindo-se da própria obra artística, e não de qualquer uma, porém somente daquelas que conseguem realizar essa unidade entre conteúdo e forma.

No entanto, nos dias de hoje, em determinados meios a literatura ainda é utilizada como um modo de explicar a sociedade ou a história, com mero caráter ilustrativo. Ou ainda, existem aqueles que exigem da arte uma completa autonomia. Sabe-se que os dois momentos podem contribuir, mas não revelam as obras literárias em sua totalidade e/ou essência. O diálogo e a dialética entre essas partes são fundamentais. Nas palavras de Schwarz (2002, p. 129): “Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir”.

Esta tese lança-se, então, à tarefa de relacionar o romance de Maria Adelaide Amaral ao processo histórico ao qual está ligado, buscando compreender o caminho escolhido pela autoria para refletir e discutir questões individuais e sociais. Para nós, a obra de Adelaide Amaral revela formas da crise, seja da crise dos indivíduos de um modo geral e, mais especificamente, da crise da subjetividade de uma certa intelectualidade política brasileira.

Terezinha Barbieri (2003), ao discutir a produção literária entre as décadas de 1970 e 1990, cita Luis Fernando Veríssimo, o qual afirma que o mundo de hoje “é o das ilusões perdidas, dos heróis desmascarados e das certezas falidas” (2003, p. 60).

Se o mundo contemporâneo é um mundo em crise, de certezas falidas, de utopias perdidas e de sujeitos fragmentados, é mais que esperado que a literatura contemporânea possa representar e refletir essas questões. No entanto, as obras nunca refletirão da mesma maneira essas problemáticas, pois cada uma encontrará uma forma específica para traduzir artisticamente esses conflitos humanos. É um recorte da realidade que se tornará uma totalidade na obra.

1.3 Maria Adelaide Amaral: representação literária de uma geração em crise

Os romances de Adelaide Amaral, *Luísa (Quase uma história de amor)* e *Aos meus amigos*⁹, narram, conjuntamente¹⁰, a trajetória de uma geração. São narrativas que relatam acontecimentos divididos entre passado e presente, a partir da memória de seus personagens, revelando a reflexão de intelectuais que viveram, na juventude, os períodos da turbulenta ditadura militar brasileira e seguiram como testemunhas oculares da redemocratização do país. Os relatos começam ainda na década de 70 e seguem até a década de 90 do século passado, como afirmado anteriormente. Ao realizarmos a crítica aos romances de Adelaide Amaral, voltamos o olhar para dois momentos da história que são fundamentais enquanto fatores sociais externos para a compreensão da forma artística: de um lado a ditadura militar, de outro, a crise do capital.

Embora os romances, principalmente *Luísa (Quase uma história de amor)*, resgatem a memória da ditadura militar no Brasil, não possuem, de acordo com nossa análise, a pretensão de ser uma denúncia explícita contra seus aparelhos repressivos, como muitos de sua época. A ditadura é o mote que move outro lado da discussão e que torna o romance mais instigante: a denúncia de integrantes de uma geração que viveu todos esses momentos sem se transformarem em “heróis” ou exemplos daquele período. Ao contrário, refletem e revisam os motivos da militância, dos posicionamentos políticos e das consequências sobre as

⁹ Referiremo-nos a esses romances, após as citações, por meio das abreviaturas LQHA e AMA, respectivamente.

¹⁰ É evidente que cada romance possui sua própria particularidade, mas neste capítulo trataremos do período que abrange as condições de produção dos dois romances, visto que estamos nos referindo à trajetória de uma geração que do nosso ponto de vista, enquanto representação literária perfaz o caminho de 20 anos, de 1970 a 1990.

subjetividades que representam a classe média intelectualizada de um país em plena crise. Cláudio Novaes (1995, p. 70), tratando do romance *Derrocada*, de Dias Gomes, já revela essa tendência na literatura brasileira:

As implacáveis transformações das idéias e dos projetos fizeram ruínas dos sonhos e uma geração de possíveis heróis, colocando o personagem em controvérsia diante da possível “verdade”. Quem está com a razão? Aqueles que viveram os pesadelos das lutas e dos confrontos por uma sociedade mais justa? Ou estes de agora que derrubam os símbolos de uma geração de revolucionários, como se fossem os novos revolucionários da pós-modernidade?

No romance de Dias Gomes é o próprio revolucionário que narra sua experiência e a põe em outra perspectiva. Já em Adelaide Amaral são outros sujeitos, com variadas identidades, que movimentam essa reflexão e, assim, radicalizam esses questionamentos. Suas personagens não são os revolucionários ou “heróis” da ditadura, mas também não são os vilões; é parte de uma geração que teve alguma participação política, mas não se expôs mais que o necessário e questiona não só se há “mártires ou heróis”, mas principalmente se os atos de heroísmo cometidos durante a ditadura foram válidos, diante do turbilhão de incerteza, desesperança e desilusão da sociedade atual. Adelaide Amaral reforça essa visão quando, em sua biografia, revela questões sobre a literatura dramática no final da década de 1970:

Lauro César Muniz ousara, em *Sinal de Vida*, fazer a autocrítica do intelectual de esquerda, numa época em que esse personagem era uma das vítimas do regime. Em *O Grande Amor de Nossas Vidas*, Consuelo de Castro apresentou a classe operária contaminada pela mentalidade pequeno-burguesa. Em *Rasga Coração*, Vianinha fez uma análise impiedosa e comovente da esquerda conservadora, e de sua atuação nos últimos trinta anos (DWEK, 2005, p. 142).

Em certa medida, a autora segue na esteira revisionista desses autores, mas o olhar que lança a partir dessa década configura-se numa representação, não só de um Brasil, mas de um mundo esfacelado por essas contradições. Nesse aspecto, as obras literárias em análise remetem ao cotidiano de uma particularidade brasileira, mas, ao mesmo tempo, fazem refletir sobre as condições desses indivíduos inseridos em um contexto mais amplo de individualismo, solidão e fragmentação. Trata-se, efetivamente, de uma sociedade dividida entre os grandes ideais e as misérias cotidianas, assim como entre o lugar ocupado entre o grande herói e o indivíduo alienado. Não é apenas um Brasil em crise, mas a humanidade que

mergulha em uma das maiores crises do capital e, conseqüentemente, das subjetividades. É a representação desses mundos que é posta em movimento na literatura de Adelaide Amaral. Nas palavras da autora:

De modo geral, não sou muito original. Escrevo sobre aquilo que vi e vivi, e sobre alguns temas, como os de reencontro, que retomo freqüentemente. Mas a minha experiência, vivida ou observada, é apenas o ponto de partida. A partir daí, é alquimia, recriação, transfiguração. E é dessa forma que o pessoal se torna universal (DWEK, 2005, p. 305).

Embora Adelaide Amaral relacione aquilo que escreve a suas experiências pessoais, deixa explícito que não só essa experiência se transfigura em ficção, mas vai adiante, transforma-se em uma experiência universal, concernente à humanidade de um modo geral. Aqui, a consciência do escritor enquanto sujeito que produz objeto artístico é evidente, e essa mesma arte converte os dados singulares em universais.

Desse modo, para a compreensão das obras literárias em análise, traçar o caminho da base sócio-histórica é uma questão metodológica indispensável. Desvelar esse percurso é mapear as formas sociais que podem estar representadas através das formas literárias. Toda obra artística apresenta as marcas da subjetividade do artista e sua relação com o mundo objetivo. Essa relação é fundamental para entender como se configura o diálogo entre forma e conteúdo, pois, por mais que o objeto artístico se revele como um mundo particularizado, ele só pode fazê-lo em estreita relação com a objetividade que possibilitou sua produção. Nessa perspectiva, Magalhães (2002, p. 70) afirma que:

Nenhuma obra de arte pode ser estudada sem o auxílio da história, pois a verdadeira arte é um fazer história na medida em que é um refletir do ser social sobre sua própria existência. Não é história porque o autor resolveu contar o seu tempo, mas porque ele reflete o seu tempo e as possibilidades de ultrapassá-lo.

Reitera-se, desse modo, que refletindo sobre seu tempo de modo artístico, Adelaide Amaral tece um panorama ficcional dos acontecimentos de uma época e, através de seu modo de narrar, permite identificar o mundo contemporâneo e suas sucessivas crises. Ao narrar a vida de suas personagens, revela a trajetória de uma geração de intelectuais e artistas que participaram da história de seu país, mas que na atualidade questionam essa participação. Desse modo, no decorrer da análise vislumbra-se que as narrativas lançam a uma reflexão acerca do declínio e da perda de ilusões de uma determinada subjetividade intelectual,

principalmente, de esquerda. Mais ainda, possibilitam a representação do entrelaçamento entre as crises socioeconômicas do capital e a consequente crise desse indivíduo, seja no mundo, seja na particularidade brasileira. O texto de Maria Adelaide Amaral é repleto de singularidades e discute as mais elevadas emoções da generidade humana. Nesse ínterim, as subjetividades inseridas no processo refletem/representam as relações sociais produzidas por essas realidades. Solidão, individualismo, alienação e desencanto – expressões da sociedade contemporânea –, assim como o amor, a paixão, a amizade também entram, contraditoriamente no jogo da trama da autora.

No romance *Luísa (Quase uma história de amor)* não só os personagens-narradores são parte dessa geração, mas sobretudo denunciam as mudanças nas mentalidades daquele período, apresentando as contradições ideológicas no interior da sociedade brasileira. Nas palavras de Marga, uma das personagens-narradoras, a representação dessa realidade:

Os amigos começam a trabalhar para o governo, a inteligência nativa mergulha no estruturalismo, a classe média compra o segundo carro e pensa que enriqueceu. Para não falar dos que estão aderindo à macrobiótica.

[...]

Décio me apresenta alguém que escreveu um romance “maravilhoso”. Atrás de mim um publicitário “maravilhoso” tece considerações sobre o marxismo: — Basicamente é uma questão pessoal, um compromisso moral numa determinada fase da vida. Claro, um certo saudosismo permanece.

Vou até Luísa e pergunto como juntar as peças esfaceladas, como dar a volta por cima na questão moral e pessoal, em quem se pode confiar, para quem devo voltar minhas esperanças (LQHA, p. 148/154).

A personagem-narradora descreve o momento logo após seu retorno do exílio e desvela a relação entre intelectualidade e alienação, visto que os indivíduos foram seduzidos pelas promessas de prosperidade de um lado, e de outro, pelo pessimismo. A partir disso surgem as dúvidas em meio a esses indivíduos e a essa realidade fragmentados/esfacelados. A narradora não questiona a realidade objetiva em si, mas as subjetividades nela inseridas, e assim põe em questão: “para **quem** devo voltar minhas **esperanças**”.. A busca não é de uma nova realidade, mas de indivíduos que possam “fazer a diferença” em uma época de indiferença generalizada. Ainda mais, questiona como superar a “questão moral e pessoal” em direção ao universal. Trata-se da representação do dilema da época atual: como pode o indivíduo conciliar o cotidiano esfacelado com as questões da generidade humana.

Tal reflexão perpassará por toda a obra, pois retrata o decorrer de duas décadas com suas promessas, decepções e contradições, que segue até os dias atuais. Conforme István

Mészáros (2002, p. 37): “Vivemos hoje em um mundo firmemente mantido sob as rédeas do capital, numa era de promessas não-cumpridas e esperanças amargamente frustradas, que até o momento só se sustentam por uma teimosa esperança”.

Do mesmo modo, *Aos meus amigos* também traduz, enquanto representação, essa problemática realidade, no entanto radicaliza a ausência de esperanças, visto que ultrapassa o período de dúvidas da década de 1970 e reflete artisticamente o discurso ideológico do “fim das utopias”:

– Cada um tem sua crença – disse Raquel. – A sua é essa, a do Lauro é o marxismo.

– O marxismo não é uma crença, é uma ciência.

– Pena que não seja muito exata – ironizou Ivan.

– Porque o marxismo verdadeiro nunca foi devidamente aplicado! Defendeu-se Lauro.

– E por que é que uma ideologia do século XIX, construída para a classe operária do século XIX, tem que ser aplicada no século XX? – perguntou Beny.

– Ela foi aplicada – disse Caio. – Deu no que deu.

[...]

– Estava tudo errado, começando pela base – observou Ivan. – A não ser que você acredite que se pode transigir com a questão dos direitos humanos e da democracia.

– Não - retrucou Lauro. – Mas para mim a idéia de socialismo sempre esteve associada a generosidade, a justiça social.

– Que justiça social, Lauro? – perguntou Ivan.

– Eu reconheço que muitos erros foram cometidos – disse Lauro. – Muita gente morreu, houve muita injustiça e crueldade, intervenções equivocadas, intolerância e excesso de zelo.

– Muita gente morreu, Lauro? Só o Stalin sozinho mandou matar quarenta milhões de pessoas. É muita gente, não lhe parece? – perguntou Pedro.

[...]

– E você? De que lado está, Pingo? – explodiu Lauro. – Qual é a opção para o socialismo? O neoliberalismo, milhões de pessoas morando na rua, a ignorância, a indiferença, a violência? Na URSS pelo menos ninguém passava fome nem ficava ao desabrigo.

[...]

– Será que aquele japonês tem razão, e a História vai morrer com a morte das ideologias? – perguntou Raquel.

– Não é japonês, é americano – disse Lauro. – Morte das ideologias? Mas elas ainda estão aí! E quem pode prever o que vai acontecer no ano que vem? O que significa essa agitação das minorias? Aonde levarão essas guerras tribais? Quem pode garantir que o socialismo não vai ser retomado por algumas das repúblicas que integravam a União Soviética?

– Lauro, acabou – disse Beny. – O socialismo morreu (AMA, 2002, p. 402/404).

O diálogo é bastante longo, mas é importante e vale a pena ser reproduzido aqui. É um resumo dos acontecimentos de uma época e demarca o tempo e o lugar dessa geração. Através dele temos a revisão de parte da história contemporânea, que ocorre desde os problemas como o “fim do socialismo” e a sua conseqüente barbárie até sua influência nos militantes brasileiros. Observa-se a ênfase no subjetivismo na fala “– Cada um tem sua crença” e que tudo se resume a uma questão de fé e dogmatismo. É a “única verdade”. A voz do narrador afasta-se para fazer falar o grupo e tudo aquilo que os preocupa no presente. Observa-se que somente Lauro, descrito como militante voluntarista, surge defendendo tanto o marxismo como o socialismo, e que todo o resto tende a criticar tal posição.

Os romances de Adelaide Amaral possibilitam a discussão acerca de um mundo regido sob a ideologia “do fim da história” e das implicações nas mentalidades. Tal mundo que se apresenta já foi chamado de pós-moderno, pós-industrial, mundo do espetáculo, entre tantas outras nomenclaturas. Para Lipovetsky (2005) a sociedade contemporânea entrou numa nova fase, denominada de “Era do vazio”, já que:

Nosso tempo conseguiu eliminar a escatologia revolucionária instaurando uma revolução permanente do cotidiano e do indivíduo: privatização ampliada, erosão das identidades sociais, desgaste ideológico e político, desestabilização acelerada das personalidades. Estamos vivendo uma segunda revolução individualista (LIPOVETSKY, 2005, p. XV).

Sem pretender discutir a posição ideológica do autor, essa exposição fenomênica dos fatos demonstra as características marcantes do atual momento histórico. Lipovetsky revela o panorama em que se encontra a sociedade: entre a perda das identidades sociais e o evidente desgaste político e ideológico. Desse modo, entre o culto e a crítica a essa “nova” sociedade surgem as mais contraditórias discussões, proporcionando a produção de uma variedade de teorias que procuram entender o presente. São muitas as considerações na tentativa de descortinar mais um momento da história.

Entretanto, para esta tese, cada nomenclatura, cada denominação, embora possua especificidades, representa uma única realidade social realmente existente: o modo de produção capitalista e sua faceta mais recente. Essa faceta expõe, cada vez mais, a crise inerente ao sistema, ao mesmo tempo que amplifica o individualismo, a alienação e o conformismo do indivíduo que sucumbe ao discurso de que “não há mais saídas”. Essa discussão adquire mais visibilidade ao direcionar o olhar para as crises da esquerda de todo o mundo. É evidente que tal crise não pode ser desarticulada das crises do capital, incluindo nisso a crise e declínio do sistema socialista soviético. É a partir dessa perspectiva que

propomos desvelar as formas da crise das subjetividades políticas nos romances de Adelaide Amaral.

Necessariamente, por isso, será traçado um panorama que faça compreender a trajetória das crises, desde 1970 do século passado, a frustração com o socialismo russo, até a intrínseca relação com a ditadura imposta no Brasil, nesse período. Se conteúdo e forma se relacionam é preciso compreender as bases objetivas que dão origem à discussão no interior do romance. Por isso pretende-se apontar aqui quais os principais acontecimentos que exercem influência sobre o modo escolhido pela autoria para desenvolver o enredo de seus romances. Isso se configura como parte da busca da particularidade, do ponto médio, que proporciona o entrecruzar do singular com o universal, para que a forma artística possa desvelar limites e possibilidades ao gênero humano.

1.3.1 As crises do capital na sociedade contemporânea: uma crise estrutural

Ao nos referirmos à crise do capital, seguimos na esteira de István Mészáros, quando afirma que tanto capitalismo quanto “socialismo realmente existente” são partes integrantes desse sistema, pois entende-se por capital a geração de lucro e expropriação do trabalho, independentemente de quem o pratica, se o proprietário burguês ou o Estado, como no caso soviético. Nesse momento será traçado um panorama dessas crises e sua implicação sobre as subjetividades. Ou seja, de que modo se configura a relação entre objetividade e subjetividade na sociedade contemporânea, para posteriormente, em outro capítulo, discutir como a subjetividade criadora põe em movimento a representação dessa realidade de modo artístico. Há uma relação dialética, de mútua influência, pois essa mesma subjetividade realiza as escolhas, postas pela objetividade, que proporcionarão um caráter particular ante o conteúdo refletido. Conforme Magalhães (2003, p. 83): “Na realidade, está-se afirmando que existe sempre um *projeto* consciente do sujeito, que traz implícita uma visão sobre a realidade refletida e que pode ser expresso de formas as mais diversificadas”. São essas formas que pretendemos desvelar ao longo da análise, por isso, antes é fundamental compreender a objetividade que possibilitou a produção de tais formas.

Ao direcionarmos o olhar para a história do capitalismo, através da perspectiva marxista, não se pode deixar de perceber que ela é permeada por crises, perturbações e contradições sociais. É a partir desse modo de produção que são postas todas as possibilidades

e limites para a experiência humana. Desde seu primórdio o capitalismo não produziu somente riqueza, mas também grandes contradições a partir de sua lógica de acumulação. Efetivamente, essa lógica é a responsável pelas sucessivas crises, sejam elas cíclicas ou estruturais. Isso significa afirmar que são parte estruturante do capital, de sua lógica produtiva e reprodutiva, as crises socioeconômicas.

É um processo cíclico que termina por afetar as esferas do modo de produção capitalista: produção, circulação e consumo. No entanto, conforme o período histórico, cada uma dessas esferas pode ser afetada de modo e intensidade diferentes. É importante balizar a história das crises do capital, pois embora não nos interesse, aqui, detalhar como ocorreu cada crise, precisamos deixar explícito que não é algo novo, mas inerente ao próprio sistema.

O próprio Marx (1982) demonstra que as crises no capital não se mostram como uma exceção, mas como uma regra determinante do seu modo de movimentar-se em direção a sua autorreprodução. É a incontornabilidade que será, mais tarde, desvelada detalhadamente por Mézáros:

O sistema burguês tornou-se demasiado estreito para conter as riquezas criadas em seu seio. E de que maneira consegue a burguesia vencer essas crises? De um lado, pela destruição violenta de grande quantidade de forças produtivas; de outro, pela conquista de novos mercados e pela exploração mais intensa dos antigos. A que leva isso? Ao preparo de crises mais extensas e mais destruidoras e à diminuição dos meios para evitá-las (MARX, 1982, p. 11-12).

Marx, aqui, aponta o caminho da crise estrutural da época atual, visto que o sistema já denunciava que sua lógica destrutiva levaria a crises cada vez mais incontornáveis. Entretanto, essas crises até a década de 1970 eram consideradas cíclicas e, de acordo com Mézáros (2002) e Mandel (1990), após esse período ela se converteu estrutural, ou seja, seu poder de destrutividade alcança todas as esferas da sociedade. Mézáros (2002, p. 797) assim a resume: “Em termos simples e gerais, uma crise estrutural afeta a *totalidade* de um complexo social em todas as relações com suas partes constituintes ou subcomplexos, como também a outros complexos aos quais é articulada”.

Mézáros (2002) afirma que após a Segunda Guerra Mundial, o cenário econômico surge com uma promessa de revitalização da economia mundial, mas sem que as efetivas mudanças no modo de produção sejam realizadas, tais promessas não se consolidam, aliás, aprofundam as crises do capital:

Após a Segunda Guerra Mundial, na euforia que dominou por um bom tempo após o estabelecimento das Nações Unidas e das várias agências econômicas internacionais inspiradas nos Acordos de Bretton Woods, as personificações do capital prometeram as iluminadas relações sociais e econômicas de um mundo radicalmente diferente, reiterando absurdamente, mesmo após a dramática implosão do sistema soviético, suas promessas de uma “Nova Ordem Mundial”. [...] Ao contrário, dadas as premissas e os imperativos operacionais necessários do capital como um modo de controle, tudo o que o sistema poderia realizar seria transformar uma das suas crises periódicas mais ou menos temporárias e conjunturais em uma crise crônica, afetando diretamente, pela primeira vez na história, toda a humanidade (MÉSZÁROS, 2002, p. 632/633).

O autor de *Para além do capital* é enfático ao afirmar que, embora o capital sobreviva de crises cíclicas, elas afetavam apenas uma das esferas do sistema: produção, circulação ou consumo. Entretanto, com a crise estrutural todas essas esferas serão abaladas, provocando um colapso crônico; como consequência toda a humanidade será amplamente afetada, com impactos profundos e irreversíveis nas relações sociais. A pergunta lançada pelo autor é exatamente essa: “É possível encontrar qualquer esfera da atividade humana ou qualquer conjunto de relações humanas não afetados pela crise?” (2002, p. 800). Do mesmo modo, Para Hobsbawm (1995, p. 393): “A história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise”.

No processo de refreamento e superação de cada crise explicita-se, cada vez mais, a luta de classe, pois a classe explorada, a trabalhadora, ao mesmo tempo que poderia encontrar nesse processo as possibilidades de uma transformação, termina por ser aquela que mais sofre. Não só amplia a exploração de seu trabalho, como também limita o campo de consumo acerca dos bens produzidos por ela mesma. Produz-se, assim, uma roda-viva, uma vez que se amplia a produção, a circulação e diminui-se o consumo. Essa realidade afeta profundamente as relações sociais, pois “a desconcertante resignação com que os homens se submetem à realidade plena de fetiches, de reificações e alienações advém da divisão capitalista do trabalho” (PINASSI, 2009, p. 18). A divisão atual do trabalho aprofunda a alienação, a incerteza de um futuro promissor, a sensação de insegurança e de instabilidade, afetando toda a percepção do indivíduo concernente ao futuro da humanidade. Para Mandel (1990, p. 231):

Toda crise de superprodução constitui uma agressão massiva do capital ao trabalho assalariado. Aumentando o desemprego e o medo do desemprego, a crise tende a fazer com que os trabalhadores aceitem as reduções (ou estagnações) dos salários reais, a aceleração dos ritmos de produção, as perdas de conquistas em matéria de condições de trabalho e de seguridade

social, a redução das proteções construídas na fase de prosperidade contra a pobreza e a injustiça mais flagrantes.

Não é fácil compreender essa complexa relação, pois ela não se dá de modo imediato e evidente, mas ao contrário, se movimenta de maneira quase imperceptível, afetando as relações sociais, alienando e subordinando os indivíduos, para suprir as necessidades do capital. Para José Chasin (2000, p. 181), “com efeito a novidade não está na verdade de que o capital literalmente se alimenta de homens, mas que radicalizou essa devoração de si mesmo”.

A manutenção de acumulação de riquezas põe em movimento todo um processo de exploração e apropriação das riquezas humanas, sejam elas as naturais ou as sociais, como a liberdade humana. Inserido nessa perspectiva, Daniel Bensaid (2000, p. 203) assim conclui: “A crise que daí resulta é mais profunda e mais duradoura que as crises econômicas clássicas. Ela anuncia uma verdadeira crise de civilização, isto é, uma crise que tem a ver com laços e medidas comuns entre os seres humanos”.

Concomitante a esse processo encontra-se a crise dos países ditos socialistas, o que contribui para reforçar não só a hegemonia da crise do capital, mas principalmente para sustentar o discurso ideológico proferido pelos ideólogos do capitalismo: o trem da história chegou ao fim da linha e a única saída é o modo de produção capitalista. Esse discurso, na atualidade, tornou-se mais que necessário e impregnou-se não só no cotidiano dos homens comuns, mas também entre intelectuais de esquerda e antigos “revolucionários”. Maria Orlandi Pinassi (2009, p. 17) é implacável ao referir-se a relação entre o declínio do “socialismo real” e as subjetividades políticas de esquerda:

A falência do *socialismo realmente existente*, do estado de bem-estar, da social democracia, uma das mais importantes tentativas de controlar o capital, muito provavelmente, explica por que os argumentos apologéticos, como moto-pépetuo da história, vêm remodelando-se tão refinadamente entre antigos críticos socialistas. Eivados de ressentida sensação de fracasso com as estratégias adotadas, entregam-se aos imperiosos apelos do capital. Resignados, melancólicos ou satisfeitos com a via que escolheram, todos acabam por afirmar que *não há alternativa* para o sistema.

De acordo com Chasin (2000, p. 187): “A tragédia da Revolução Russa, tragédia autêntica de toda humanidade, quer se queira ou não – e só os muito tolos podem dar de ombros, está precisamente no imperativo de fazer uma revolução que não pode ser realizada”. O autor ao expressar tal questão não se refere à impossibilidade de uma revolução socialista, mas especificamente à revolução ocorrida em 1917, visto que as condições objetivas nunca

existiram, transformando a URSS em “um *mundo do capital* - monstruoso e fantasmagórico: o universo do capital sem mercado” (p. 189). E essa foi mais uma das grandes tragédias de nosso tempo.

Dadas as condições históricas particulares da Rússia, do sistema capitalista e de algumas previsões não concretizadas, não se completou a transição de um sistema dominado pelo capital a outro regido pela base produtiva de trabalhadores livres e associados, o comunismo. Gesta-se dessa maneira, na Rússia, um sistema social ambíguo. Esses acontecimentos são aprofundados pelo conturbado momento histórico da Rússia após a revolução de outubro. Guerras internas, conflitos e divergências dos próprios revolucionários, economia desarrumada, produção precária e uma classe trabalhadora industrial fragilizada e numericamente inferior à rural. Além disso, os revolucionários sabiam que era necessária uma revolução mundial, e que os países avançados do capital concorressem para essa tarefa histórica. Porém, a esperada mundialização da revolução iniciada na Rússia não aconteceu, isolando esse ideal num país sem as mínimas condições objetivas de desenvolvimento necessário à implantação do trabalho livre e associado. Essa realidade exercerá uma força negativa sobre subjetividades políticas de esquerda e, principalmente, servirá de base para o referido discurso ideológico acerca do “fim da história”:

O lema de “socialismo em só país” – adotado oficialmente pela internacional comunista como parte de seu próprio programa – foi imensamente danoso para o movimento socialista, não somente na Rússia, mas em todo o mundo. Levou não apenas à desesperadora deformação de todo traço teórico importante de transformação socialista originalmente prevista. Pior que isto, o país onde foi implementado tornou-se o modelo de socialismo “realmente existente”; um modelo que poderia ser usado como arma pelos adversários do socialismo contra seus partidários (MÉSZÁROS, 2000, p. 742).

O efeito desse descaminho histórico traduz-se numa desrazão que não mais compreende a realidade para além das fronteiras estreitas e alienadas do momento presente. A fetichização da consciência que se opera de duplo modo, tanto no capitalismo de mercado como no mundo dos países “pós-capitalistas”, se configura num golpe sobre o sonho de um mundo emancipado, transformando tal projeto num pesadelo infantil. De acordo com Chasin (2000), essa incompreensão da realidade é fruto de um raciocínio que ignora o automovimento do mundo real, centrando-se em si mesmo, numa especulação filosófica que fala pelo mundo, interditando o conhecimento que apanha pela raiz o processo histórico dos homens.

Com isso, a dupla crise estrutural do capital torna os olhares sociais míopes quanto a horizontes mais longínquos para a humanidade; o cotidiano restrito às necessidades individuais e pontuais diárias transforma a luta pela sobrevivência no grande, para não dizer, no único objetivo de cada um de nós. Sérgio Lessa (2007, p. 326) traduz esse momento de maneira precisa:

Nestas circunstâncias, nenhuma previsão de longo prazo é possível. Pior do que isso, a situação é tão imediata, desesperadora que não há espaço, nem tempo, para se pensar senão o instante presente: como sobreviver ao próximo vagalhão é tudo que se pode e deve considerar. Sem que se sobreviva à próxima onda, qual o sentido de se pensar nas outras que virão? Considerar o futuro é mais do que uma futilidade, é uma ameaça, pois desvia a atenção do perigo imediato. Nessas circunstâncias desesperadas, o nosso herói termina adquirindo um certo tom keynesiano, age como se “no longo prazo estivéssemos todos mortos”!

Tenho a impressão de que nossa existência está se resumindo a algo análogo: as transformações são tão abruptas, e tão avassaladoras as ameaças à sobrevivência da nossa forma de ser e de sentir, que nossa reação é centrada nos desafios mais imediatos que se impõem com a força do aqui e agora.

Partindo dessa realidade, “os corações e as mentes” dos milhares de indivíduos, tanto dos mais cínicos propagadores do sistema de mercado, quanto dos mais fervorosos movimentos e partidos de esquerda, giram seus olhares e recaem no mesmo ponto: haveria alternativa para além de uma sociedade regida pela exploração do homem pelo homem? Essa indagação provoca distorções as mais diversas, possibilitando a existência e a operacionalidade na vida cotidiana de um campo ideológico que afirma e reafirma a sociabilidade regida pelo capital como única saída. Como nos lembra Chasin (2000, p.32):

Nascido para encaminhar e vir a ser a superação do capital e a corporificação do domínio livre e consciente dos produtores sobre as coisas, o “socialismo” real acaba por reiterar o inverso: a dominação das coisas sobre os produtores e com ela, sem escape, a brutalização, geral e universal, da consciência dos produtores.

Administrar, controlar, amenizar, ou seja, deter os possíveis exageros do capital sobre a humanidade configura-se no momento atual na saída para a resolução dos problemas. Não só as crises, mas principalmente todas as tentativas de superação da crise e/ou do próprio capital criam duplamente uma esperança e depois uma decepção para os indivíduos, mobilizando uma série de consequências, e dentre elas o fim das utopias e a desesperança generalizada. Essa realidade afeta profundamente os sujeitos nela inseridos.

O indivíduo comum, e até mesmo, o antigo militante de esquerda, age movido por essa força ideológica da “falta de saída” e tende a isolar-se cada vez mais dos problemas que envolvem a humanidade e a centrar-se nos dissabores cotidianos, naquilo que é possível resolver a cada dia, e perde a perspectiva que vai além de si mesmo, para a preservação da humanidade e não apenas do tempo presente. Para Mészáros (2007), em *O desafio e o fardo do tempo histórico*, na atualidade os indivíduos perderam por completo a percepção de que seu tempo e o da humanidade não coincidem. Ou seja, perderam a perspectiva de que o tempo da humanidade transcende ao do indivíduo, mas que depende dele para sua continuidade. Essa profunda separação entre homem e humanidade é fruto da alienação provocada pelas determinações históricas das relações sociais de nossa época.

De um lado, desde a revolução burguesa o indivíduo acredita em novas possibilidades para o gênero humano, para depois perceber que tais possibilidades são limitadas e que muitos ficam à margem dessa nova sociedade; por outro, quando esses sujeitos vislumbram uma nova saída – o “socialismo” –, percebem que na prática é tão cruel ou mais que o sistema capitalista. Essa aparente dicotomia acentuará determinadas características de nossa época: individualismo, solidão, alienação, resignação e melancolia, e a acentuação da fragmentação desse indivíduo.

Gilmaisa Macedo da Costa (2008, p. 38), ao tratar do pensamento de Lukács acerca da individualidade, afirma “[...] que o homem somente existe na inter-relação com a realidade social objetiva: o homem e a totalidade social são pólos ontológicos do mesmo processo de desenvolvimento humano, a unidade entre estes dois pólos é indissolúvel”. Segundo a autora, o filósofo¹¹ sustenta que a individualidade, e mais, a personalidade dos indivíduos é um produto social, ou seja, aquilo que os indivíduos desenvolvem em determinadas sociedades, por mais individual que pareça, é reflexo das relações sociais engendradas no decorrer do desenvolvimento da humanidade¹²:

A sociedade age inevitavelmente sobre os indivíduos em sua interioridade, até nas formas mais íntimas de pensamento, de sentimento, de ações e reações, e nesse permanente processo de interação entre indivíduo e sociedade se constitui a substância da individualidade humana, a personalidade como manifestação da interioridade de sujeito humano (COSTA, 2008, p. 54).

¹¹ Para o aprofundamento do tema, consultar a obra de Gilmaisa Macedo da Costa, **Indivíduo e Sociedade**: sobre a teoria da personalidade em Georg Lukács.

¹² Mais uma vez é preciso enfatizar o caráter dialético dessa personalidade, pois sua formação não se dá sem as devidas mediações, nem de modo automático.

Com isso quer-se somente afirmar que o modo de fazer historia dos homens, contribui para a formação de sua individualidade. Assim, as variadas faces que encontramos no mundo contemporâneo, correspondem a um processo dinâmico e dialético da sociedade. É preciso reafirmar que o desenvolvimento dessas individualidades não ocorre de modo mecânico e determinista, ao contrário, são as escolhas realizadas pelo sujeito que contribuirão para a formação da personalidade desse indivíduo. E do mesmo modo que a sociedade age nos indivíduos, esses mesmos indivíduos são sujeitos ativos no processo histórico: “[...] pois a humanidade não age por si só, mas por meio da intervenção dos indivíduos particulares no processo histórico, inseparável dos grupos sociais aos quais os indivíduos pertencem como sujeitos sociais” (MÉSZÁROS, 2007, p. 35).

O próprio Lukács (1964, p. 57) nos mostrará a dinâmica ontológica da realidade social e o quanto a relação objetividade e subjetividade é imprescindível para o desenvolvimento do processo social:

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. Em que caso, entretanto, e de que modo, torna-se visível essa verdade? É claro, não somente para a ciência e para a política fundada sobre bases científicas, mas também para o conhecimento prático do homem na sua vida cotidiana, que essa verdade da vida só pode manifestar na *práxis*, no conjunto dos atos e ações do homem.

Nessas palavras, a essência do método lukacsiano. Isso significa afirmar que os homens são produtos e produtores de sua própria história, e que só é possível conhecê-lo através de suas ações e práticas. Necessariamente, por ser a arte uma atividade humana, produzida nas práticas e ações sociais, possibilita um determinado conhecimento do desenvolvimento da humanidade.

A relação entre indivíduo, sociedade e literatura, como demonstrado até o presente momento, torna evidente que mesmo de modo ficcional, a realidade modificada pelo romancista parte das relações sociais realmente existentes e reflete assim não só em seu conteúdo, mas também em sua forma, as possibilidades e as contradições desse mundo social e as subjetividades nele inseridas. Dessa maneira, a literatura irá nos apresentar, artisticamente, os variados sujeitos de nossa época e suas inter-relações.

No sentido das obras literárias em análise, acreditamos ser fundamental ressaltar também a particularidade brasileira, visto que o Brasil nas décadas de 1970 e 1980 vive em plena ditadura, esta também uma vertente da crise, embora possua feições próprias.

1.3.2 Ditadura e crise: uma relação possível no Brasil

O período referente à ditadura militar no Brasil surge, nas obras, em dois momentos distintos. Em *Luísa (Quase uma história de amor)* a representação narrativa dessa parte da história brasileira emerge com mais força, visto que aquilo que é relatado ocorre efetivamente no período da repressão. Já em *Aos meus amigos*, embora a memória leve as personagens ao passado recente, o período representado é o da redemocratização brasileira. No entanto, a geração retratada nos dois romances é perpassada por essas realidades que se complementam, ou ainda, são intrinsecamente interdependentes.

Em *Luísa (Quase uma história de amor)* a história do Brasil de 1960 a 1980 é relembrada a todo instante. Há um evidente imbricamento entre história e ficção que vai pontuando com ironia e inteligência as contradições da sociedade dessa época, em que juventude, amor, futebol e morte davam o tom do país em plena ditadura militar. Nessa representação irônica, Marga, personagem-narradora, nos remete a esse tempo:

Em junho estou na porta do cinema quando uma mulher se aproxima de mim:

– Suma. Os meninos caíram e contaram que você é fiadora.

– Gol do Brasil. Grita a bilheteira.

O eco da palavra gol ressoa pela cidade vazia. Em alguns segundos espocam rojões. O rádio da bilheteira toca o *Hino da vitória*: “Setenta milhões em ação, pra frente Brasil, do meu coração.”

Um carro passa com uma bandeira. Atrás, o decalque: “Brasil: ame-o ou deixe-o” (LQHA, 2001, p. 148).

Estamos na década de 1970, e em meio ao comunicado de sua delação, a ambiguidade da voz narratorial: “Gol do Brasil” expressa não somente a vitória de um time de futebol, mas de um projeto político repressor. A narradora complementa com a referência ao *Hino da Vitória* e a declaração de amor pelo Brasil. Essa ironia desvela que as atrocidades cometidas durante a ditadura eram silenciadas através dos discursos ufanistas e alienantes. Enquanto uns lutavam, outros sucumbiam ao discurso dominante. A escolha de Marga é deixar o país e embarcar para a França, representando a realidade de significativa parte dos militantes daquele período. Kellog e Scholes (1977, p. 169) afirmam que a ironia é um fator fundamental na arte narrativa, pois resulta na disparidade de pontos de vista, ou seja, é utilizada para distanciar uma personagem de outra, ou até mesmo do próprio narrador. Nisso, os autores ainda asseguram que: “A ironia é sempre o resultado de uma disparidade de

compreensão. Em qualquer situação em que uma pessoa sabe ou percebe mais – ou menos – que uma outra, a ironia deve estar real ou potencialmente presente”.

A ironia é uma marca nos discursos tanto dos narradores de *Luísa (Quase uma história de amor)* quanto do narrador de *Aos meus amigos*. Os relatos procuram sempre mostrar as contradições de uma época em crise, principalmente aquelas relacionadas às subjetividades políticas. Através da voz de Raul, mais uma referência a essa conjuntura política:

NA FESTA EM CASA DO CRÍTICO AMIGO *estão presentes os amigos de Marga de diferentes épocas. Marga foi musa da Biblioteca Municipal em 1960. Há poetas, ex-poetas, publicitários, contistas, alguns artistas plásticos (ênfase nos primitivistas), músicos de fim de semana, jornalistas importantes e obscuros, feministas, donas-de-casa, ex-comunistas, ex-trotskistas, egressos recentes de Tiradentes e Ilha Grande. Estou deprimido nesta festa de Marga, que retorna do exílio* (LQHA, 2001, p. 16).

No trecho, a referência de Raul à ditadura está explícita na linguagem que utiliza para situar o tempo. Aqui, o referido tempo não é apenas o da década de 1970, mas um tempo de exílio, prisões, e para Raul, de depressão. Por outro lado, temos também representado um tempo de revolucionários, ativistas políticos e artistas.

O discurso desse personagem-narrador remete à mesma conjuntura referida pela personagem Marga, que retorna do exílio. Na festa em que se comemora sua volta reúnem-se as mais variadas faces em um mesmo espaço, que, nas palavras do narrador, pertencem a “diferentes épocas”. A linguagem irônica mostra um tempo em que existem poetas, ex-poetas, ex-comunistas e ex-trotskistas. É a representação da instabilidade ideológica e suas as facetas engendradas pela turbulência social provocada pela ditadura militar. Unem-se a eles, “donas-de-casa”, jornalistas obscuros e publicitários, seus contrapontos políticos. Assim como Raul, Marga relata a mudança no pensamento das subjetividades políticas daquela época:

– Que inveja, Marga! Continuar lutando, acreditando, é maravilhoso! – exclama a velha conhecida que em 65 militava na IV Internacional. Agora é fotógrafa de moda. Qual a surpresa? Cada um compactuou a seu modo. A falsa admiração é apenas uma das formas de inércia (LQHA, 2001, p. 153).

Nesse relato observa-se a dicotomia entre a militância e seu abandono. “Continuar acreditando” é a expressão de um discurso que enfatiza a ingenuidade dos militantes e aplaca a consciência daqueles que já desistiram. Trata-se de uma reflexão acerca da realidade que

afetou e ainda afeta profundamente as subjetividades inseridas nesse processo, fundamentalmente as de esquerda. Esse discurso demarca o proclamado fim das utopias, das ideologias e do sujeito enquanto grupo ou classe social. As questões aqui são postas como um voluntarismo individual, e a crença como uma saudosa e inocente resistência à realidade. Isso representa o pensamento não só da sociedade de um modo geral, mas da chamada “classe intelectual” que é/foi afetada pela crise ideológica.

Pode-se, ainda, observar a aguda crítica da autora, no capítulo *Laços de Ternura*, através dos bilhetes recebidos, supostamente, por Luísa. Nele mais um olhar irônico não sobre a ditadura, mas sobre os projetos de resistência e sua incoerência:

15.11.77

Para: Luísa
De: Amorim

Não me leve a mal se não compro mais o jornal de sua amiga, mas faz sete anos (ou mais) que a gente não faz outra coisa senão patrocinar os desvarios do regime. (Ou deveria dizer as conseqüências dos?)

Não é nada, não é nada, mas são 30 cruzeiros por mês esse jornal da Marga. Aí você soma com 50 para a subscrição do passaporte do Boal (aliás, que raio de passaporte caro é esse?). Mais 100 para o fundo de greve de fome de Itamaracá (contribuição essa mesmo muito estranha). Mais 500 de ajuda às famílias dos presos, mais a assinatura do Movimento, uma lista aqui, outra ali, e dá mais de um salário mínimo.

Não está nada fácil sustentar as vítimas da ditadura! (LQHA, 2001, p. 240).

Nos bilhetes outros personagens assumem a voz para fazer falar sobre diversos assuntos. São recortes que em sua totalidade expressam a relação entre o cotidiano individual e a ditadura militar. A ironia da personagem surge como rubricas e termina por demonstrar uma ambiguidade na voz que narra, pois demonstra que existe um narrador que organiza e revela os bilhetes, o próprio Amorim e, por fim, suas “rubricas”. Tais ambiguidades e fragmentação estarão presentes por todo o romance de Adelaide Amaral.

A própria realidade representada é ela mesma ambígua e irônica. Se por um lado há uma crítica à militância como vimos; por outro *Luísa (Quase uma história de amor)* representa também o clima que permeará a reflexão em determinados momentos da narrativa. É a crítica à própria ditadura que sobressai. A referência surge através da voz de Rogério:

A princípio, eu não ia à missa do Vlado.

Luísa me olhava incrédula, quase indignada. Luísa de preto, como convinha, me chamava de covarde.

Na última hora, resolvi ir. [...]

– Pensei que você não viesse – observou com ironia.

Não respondi. “Tempos negros”, repetia Carlinhos. [...] O trânsito intenso, a cidade vigiada e eu, em frente ao Municipal, acordando para a frase de Carlinhos, “Tempos negros” (LQHA, 2001, p. 65).

Notoriamente esse discurso traz à memória não só a morte do jornalista Vladimir Herzog, mas principalmente a atmosfera que perpassa o romance. “Luísa de preto como convinha”, em “tempos negros”, desperta a atenção do personagem-narrador, que a princípio somente foi à mobilização para estar ao lado da protagonista. É a representação da camada média da sociedade que não queria ver, exatamente, o que estava ocorrendo no país. Aos poucos o recente contanto com a personagem Luísa, lança Rogério nesse choque com a realidade.

No romance *Luísa (quase uma história de amor)* tempo romanesco e tempo histórico se entrelaçam para contar essa fragmentada história das subjetividades políticas em tempo de ditadura militar no Brasil. O tempo é um fator estruturante importante para compreender a relação entre a literatura de Adelaide Amaral e a sociedade contemporânea. A referência ao tempo e à história é marcante, tanto que a narrativa termina com Luísa em 1979 desfazendo todos os laços e recomeça seis anos após seu breve retorno a São Paulo. Conforme Marga: “É uma noite limpa e clara de maio. Dia 28. Há seis anos a greve terminava melancolicamente para todos nós. Magra desfazia um caso, um casamento, rompia laços e espaços” (LQHA, 2001, p. 182). Os tempos são outros, de “noite limpa e clara”, contrastando com o escuro “tempos negros” citado na fala de Rogério. Só a partir dessa perspectiva é possível retomar o passado.

Por isso, deve-se considerar que o recente retorno de Luísa é uma retomada dos acontecimentos passados ou da memória do passado. Dois momentos históricos apresentam importância nessa retomada. De um lado temos o ano de 1979; de outro, diversas referências ao mês de maio.

Como foi apontado anteriormente, em maio de 1979 Luísa abandona a cidade onde vive, sua família, seus amigos, seu marido e seu amante. É o abandono de uma história repleta de tristezas, decepções, mas também de alegrias. Enquanto, historicamente, nesse ano os exilados voltavam, ficcionalmente a protagonista saía de cena. No mês de maio desse mesmo ano, conforme relato de Marga, terminava uma “greve melancolicamente”. Maio é também o

mês referente ao aniversário da heroína e, sobretudo, é nesse mês que Luísa retorna de seu “exílio” para contar a história de sua geração através de sua arte, através de sua exposição.

Na narração de Raul, essa referência também surge, e a voz de Luísa aparece para expressar a melancolia que tomou posse de sua vida. É seu aniversário. Nesse trecho a relação entre a infelicidade da personagem, o mês de maio e a cidade de Paris:

Ela ri por um momento e agradece as minhas flores. É tempo de miosótis, violetas e amores-perfeitos. É maio. “Em maio, Paris tem cheiro de miguet”, diz ela. E acrescenta: “Da última vez que vi Paris, era maio”. Luísa está infeliz (LQHA, 2001, p. 43).

Observa-se que ao falar de maio e de Paris, o personagem-narrador conclui que “Luísa está infeliz”. Esse sentimento cresce à medida que se aproxima o final do mês de maio de 1979. Por isso, deve-se considerar que a referência ao mês mariano, tratando-se de ditadura e revolução, não deve ser apagada e/ou ignorada, pois tanto no Brasil quanto na França esse mês representou grandes mudanças:

Em maio de 68 [...] os jovens de 20 ou 25 anos não se contentavam mais em se aposar do futuro. Com igual paixão, e gestos mais decididos do que os seus predecessores do pós-guerra, eles queriam dominar o presente, e não só na França. Movida por uma até hoje misteriosa sintonia de inquietação e anseios, a juventude de todo o mundo parecia iniciar uma revolução planetária (VENTURA, 1988, p. 43).

Mais uma dicotomia/ambiguidade nasce no seio da história: de um lado, o maio de 68 francês com sua inspiração libertária; de outro, um Brasil esmagado pela repressão e supressão de toda liberdade. Nesse sentido, o maio de 68 toma formas de expressão diferenciadas no Brasil e na França, já demonstrando a particularidade brasileira em face do movimento europeu. Eni Orlandi (2007, p. 63) assim baliza essa parte da história através da linguagem:

No mundo todo há manifestações de rua em que uma discursividade candente trabalha os muitos sentidos postos na reivindicação das liberdades concretas necessárias à sociedade em suas novas formas possíveis. São assim enunciados que funcionam em suas relações parafrásticas, relacionando-se em suas diferentes formulações ao que pode significar “liberdade”.

Para a autora o lema “é proibido proibir”, uma das principais paráfrases da palavra “liberdade”, nessa época, assume contornos diferentes no Brasil, “porque estávamos em uma ditadura e era bem diferente dizer ‘é proibido proibir’ aqui em uma rua de São Paulo e em uma rua de Paris...” (p. 63). Aqui, observamos que há uma tensão de valores entre a noção sociocultural de “liberdade” e aquela relacionada às questões políticas e inclusive revolucionárias postas pelos movimentos na América Latina. Conforme Hobsbawm (1995, p. 432): “A rebelião dos estudantes ocidentais foi mais uma revolução cultural, uma rejeição de tudo o que, na sociedade, representasse os valores paternos de ‘classe média’[...]”. Essa tensão pode ser representada por Luísa, dividida entre as possibilidades reais de liberdade e a efetiva repressão. Embora seja o mês de maio, não é mais aquele de 1968. As personagens encontram-se no final da década de 1970, rumo ao “olho do furacão” da crise.

No romance *Aos meus amigos* o maio de 68 volta a surgir no discurso do narrador. Mais uma vez remete ao grupo que viveu todas as contradições de sua época, entre a ditadura militar brasileira e as grandes transformações culturais¹³. De um lado a movimentação e a consciência política de uma época, e de outro, a emergência de novas possibilidades artísticas, sexuais e experiências alucinógenas. E do mesmo modo que em *Luísa (quase uma história de amor)* é o protagonista Leo que nos traz essa referência, entretanto, nele é explícita a relação com as experiências culturais. Ambos representam dois modos de expressar a subjetividade no decorrer de duas décadas.

Por isso, a construção do personagem-morto, Leo, deve ser considerada também como uma das principais referências para a compreensão dessa contradição no interior da sociedade. O ambiente intelectual e cultural permitia a convivência entre diversas experiências, da militância política à total evasão por meio das drogas. Em meio a um diálogo entre Lauro e Ivan, que discutiam política, o narrador irrompe e revela a posição ocupada por Leo na década de 1960:

“Por linhas tortas?”, pergunta Leo, irônico, no final dos anos 60. “Mas vocês não acertam uma. Pelo menos esses novos grupos têm alguma originalidade, querem fazer a revolução já, não acreditam em histórias da carochinha como vocês, eles sabem que o socialismo jamais virá pacificamente. Não é que eu esteja ansioso para que ele chegue. Eu sei o que costuma acontecer a pessoas como eu quando pessoas como vocês assumem o poder”. E Lauro brincara, dizendo que se tomasse o poder promoveria Leo a comissário da cultura. “Comissário da cultura eu? Não há nada que eu seja mais avesso que

¹³ Conforme a própria Adelaide Amaral em sua biografia, ao falar da importância da amizade, afirma que: “Eles, os militares, já nos tinham retirado muitas coisas, mas jamais permitimos que nos retirassem o prazer da vida” (DWEK, 2005, p. 87).

pertencer à *intelligentsia* oficial, esse bando de capachos do poder, esmoleres de empregos públicos!”. Era 1968 e, segundo Leo, o único investimento interessante do momento eram as experiências de todo tipo, artísticas ou sensoriais. Fora um dos primeiros a tomar LSD. E desde 1960 sua frase favorita tinha se tornado “*Il faut faire du scandale*”. “A minha escolha? É a escolha dos beats. Solidão e consciência” (AMA, 2002, p. 235).

Nesse discurso, o narrador, entrelaçando-se com as vozes dos personagens, mostra dois lados contraditórios do mesmo mundo. Coloca-nos diante de Lauro, principal representante da ideologia da esquerda brasileira e de Leo que apresenta a outra face dessa década, a escolha pela solidão e evasão através das drogas. Em pleno ano de 1968, recheado de acontecimentos marcantes no Brasil e em Paris, sua máxima resume uma ideologia: “É preciso fazer escândalo”, e embora o discurso não dê continuidade à frase, seu complemento diz que “é preciso romper”. Essa realidade transmutada para o Brasil é também uma representação desse período. Conforme Oscar Pilagallo (2002, p. 116/117):

A intensa agitação estudantil dos anos 60 tinha uma contrapartida artística à altura. Desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, não se via tanta efervescência cultural. [...]

A vanguarda artística dos anos 60, ou sua produção menos hermética, tinha razoável aceitação popular. “Alegria, Alegria”, de Caetano, a primeira música considerada tropicalista foi um sucesso em 1967. Mas a nova linguagem não passava pelo crivo das ideologias. Os novos artistas eram vaiados pela esquerda ortodoxa e agredidos pela direita truculenta.

No enunciado acima, a explicitação das contradições de uma época. No romance *Aos meus amigos* essas questões são postas a partir da perspectiva do presente, em que a referência à ditadura soa como algo longínquo e eventualmente citado com certa ironia e sarcasmo, devido às sucessivas perdas que se seguiram na história desse grupo de amigos.

Assim, os indivíduos nos romances só podem ser apresentados ficcionalmente como sujeitos cindidos diante de tantas contradições¹⁴. Na literatura de Adelaide Amaral, maio de 68 pode apenas surgir como uma referência, uma visita a um passado que prometia grandes transformações e que não foram consolidadas, mais uma vez, ao longo das décadas seguintes. Universal e particular se integram como parte de uma única realidade: um mundo em plena ebulição e permeado de revoluções e contrarrevoluções.

¹⁴ É evidente que esses sujeitos serão representados de modo particular, com estrutura formal diferenciada como veremos nos capítulos posteriores.

Os acontecimentos anteriores a 1968, tanto no mundo como no Brasil contribuíram para que fosse desencadeada essa força contrarrevolucionária, visto que havia uma grande preocupação em refrear os movimentos sociais que vinham ocupando espaço no cenário nacional, assim como em assegurar as relações econômicas em meio à crise que se desenhava. Eduardo Galeano (2002), em *As Veias abertas da América Latina*, assinala enfaticamente, a relação entre ditadura militar e o imperialismo americano do pós-guerra. Para o autor (2002, p. 230), os objetivos de ampliar novos mercados e impedir o avanço do comunismo, por parte dos Estados Unidos, contribuíram para a intervenção dos militares na política e na economia dos países latino-americanos:

A embaixada norte-americana participara diretamente no golpe de Estado que derrubou o governo de João Goulart. A queda de Goulart, herdeiro de Vargas no estilo e nas intenções, assinalou a liquidação do populismo e da política de massas. “Somos uma nação vencida, dominada, conquistada e destruída”, me escrevia um amigo, do Rio de Janeiro, poucos meses depois do triunfo da conspiração militar: a desnacionalização do Brasil implicava a necessidade de exercer, com mão de ferro um governo impopular. O desenvolvimento capitalista já não se compaginava com as grandes mobilizações de massas em torno de caudilhos como Vargas. Era preciso proibir greves, destruir os sindicatos e os partidos, encarcerar, torturar, matar e abater pela violência dos salários operários, para conter, assim, à custa da maior pobreza dos pobres, a vertigem da inflação.

É possível observar que a intenção do imperialismo americano, além de tomar posse da riqueza econômica dos países latino-americanos, era efetivamente conter a crise que estava se estabelecendo no mundo todo. Para isso tornava-se necessário excluir qualquer possibilidade de insurreição popular. Assim, boa parte da América Latina é tomada, nesse período, por grandes mudanças em sua estrutura política e econômica.

No plano econômico, aparentemente esse projeto obteve êxito, pois o Brasil nesse período se favoreceu com os avanços da economia mundial. Entretanto, como parte integrante do sistema do capital, “quebrou” na mesma sintonia, quando a crise do petróleo desencadeou todo o processo de crise pelo mundo afora:

O período do chamado “milagre” estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação.

[...]

O milagre tinha uma explicação terrena. Os técnicos que o planejaram, com Delfim à frente, beneficiaram-se, em primeiro lugar, de uma situação da economia mundial caracterizada pela ampla disponibilidade de recursos. [...]

Em outubro de 1973, ainda no período Médici ocorreu a primeira crise do petróleo, como consequência da chamada Guerra do Yom Kippur, movida pelos Estados Árabes contra Israel. A crise afetou profundamente o Brasil, que importava mais de 80% do total de seu consumo (FAUSTO, 2001, p. 268/273).

Desse modo, a crise econômica somava-se, mais uma vez, à crise política, exigindo reformulação em sua estrutura para tentar conter essa situação. Chasin (2000) afirma que a ditadura militar se tornou insustentável devido ao esgotamento de sua política econômica e indica que o período que cobre de 1968 a 1973 é o do último “milagre”, já que após essa data inicia-se uma crise econômica e política no país:

A crise atual é a crise do último “milagre”, e não portanto, uma crise à superfície das instituições. É o fracasso de uma política econômica, o fracasso do que, numa terminologia errônea, vem sendo chamado de “modelo”, e não simplesmente o “cansaço”, desgaste ou esgotamento da ditadura implantada em 64, supostamente roída pelo tempo. Muito menos é a crise atual o resultado de uma vaga aspiração nostálgica e abstrata pelas “liberdades”, nem poderia ser – haja vista que isto se mostra historicamente improcedente [...] (CHASIN, 2000, p. 61).

Para Chasin (2000) a história do Brasil é uma história repleta de ditaduras e “milagres” econômicos, e embora cada uma possua particularidades, refletem uma relação de dependência e subordinação ao capital estrangeiro, ou seja, as decisões políticas e econômicas no país servem aos ditames dos países desenvolvidos. Nesse sentido, a abertura política no país se configurou, efetivamente, por conta desse desgaste não por algo externo ao próprio governo, ou principalmente por aspirações libertárias, como muitos supõem. Ao contrário, o autor ressalta que o Brasil nunca foi um país com feições democráticas e, por isso mesmo, o processo de “redemocratização” não podia existir, visto que a transição da ditadura para a abertura foi muito mais resultado de uma necessidade de abertura econômica do que a necessidade da efetiva implantação da democracia. Através dessa assertiva compreende-se o processo de anistia e a consequente redemocratização brasileira.

É evidente que em certa medida a ditadura possibilitou a emergência e o fortalecimento de movimentos sociais. Isso significa afirmar que, apesar da repressão, havia mobilização por parte das massas e um real interesse em restabelecer a democracia no país. Mas as decisões importantes eram tomadas através da política e, por isso, essa mesma massa ficava à margem do processo de democratização. Rubim Aquino (2002, p. 773) demonstra

que ao mesmo tempo que os movimentos estavam debatendo os rumos do país, as decisões eram tomadas à sua revelia:

Em maio de 1979, com a presença de 10 mil participantes, realizou-se, em Salvador, o Congresso Nacional dos Estudantes. Era a reconstrução da UNE, tendo a sessão de abertura discurso de José Serra, ex-presidente da entidade. Foi nesse contexto de luta popular que o governo aprovou a Lei n.º 6.683, de 28 de agosto de 1979, que, em seu artigo 1.º concedia anistia a “todos quantos, no período entre 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes”. [...] Para muitos a lei constituiu uma hábil manobra para absolver os torturadores e responsáveis pelos assassinatos cometidos contra opositores da ditadura militar.

Embora a contribuição desses movimentos tenha sido de fundamental importância para a luta e resistência contra a ditadura, evitando que maiores atrocidades fossem cometidas, pode-se perceber, *post festum*, que pouco interferiram na história da reabertura política brasileira. Ao contrário, esse processo serviu para “enterrar” a esperança e os próprios movimentos que buscavam uma outra sociedade. É efetivamente esse processo que possibilitará a reflexão artística acerca de uma geração que lutou para mudar o regime e, no entanto, o processo se deu quase que alheio à sua resistência. Adentra-se na década de 1980 com esses ânimos partidos:

Os anos de 1987 e 1988 foram de relativa desmobilização política. A derrota da campanha pelas eleições diretas e a decepção com o Plano Cruzado haviam deixado muitas marcas na população. Apesar de reinstaurada a democracia, apesar de ter sido chamado a votar, desde 1982, várias vezes – duas eleições para governadores, deputados e senadores e uma eleição para prefeitos das capitais –, o povo continuava sentindo que as decisões fundamentais estavam fora de suas mãos. O principal tema era a crise econômica: a recessão, o desemprego e, principalmente, a inflação e o desgaste dos salários (SADER, 1990, p. 57).

Para Emir Sader, todas essas considerações terminaram por abater “o ânimo das mobilizações sociais”. Desse modo, o desencanto por parte da população ocorre desde a primeira derrota das “Diretas Já”, perpassando pela morte de Tancredo e culmina em um golpe de misericórdia no governo Sarney. Para Sader (1990, p. 57):

Essa sociedade atravessou a década de 80 em crise – de uma profundidade como nunca o país havia vivido –, de duração prolongada que bastou para modificar a atitude das pessoas, de confiança no futuro em desânimo e

descrença nas possibilidades de superar os obstáculos que o Brasil passou a enfrentar a partir de inícios da década.

É essa sociedade em crise, desconfiada, desanimada e descrente, que emergirá artisticamente, em *Aos meus amigos*, como um *continuum* e um aprofundamento do desgaste já apontado no romance *Luísa (Quase uma história de amor)*. As palavras de Bia, ao encontrar uma foto tirada na década de 1970, traduzem em parte a aura que incide sobre os personagens: “— Eu tenho tanta pena de nós, Lena! Quando olho para a gente nestas fotos, aquilo que a gente era, no que a gente acreditava e no que se tornou, Lena. Um bando de gente triste e desesperançada” (AMA, 2002, p. 301). No discurso da personagem há uma mudança drástica no modo de encarar a vida. Há uma baliza entre passado e presente, pois significa que nem sempre foram “tristes e desesperançados”, eles acreditavam em algo que se perdeu ao longo do tempo. Essas perdas só podem ser compreendidas ao direcionarmos o olhar para as reflexões no interior do romance e para a relação com a objetividade que possibilitou sua produção.

Trata-se, portanto, da história de dois grupos de amigos, representantes de determinada geração que mobilizará essa reflexão no decorrer de vinte anos. Se em *Luísa (quase uma história de amor)* maio e 79 ganham destaque, em *Aos meus amigos* são as décadas “perdidas” de 1980 e 1990 que sobressaem como “pano de fundo”.

Esse final de década foi um dos mais significativos, pois prometia, como já foi apontado, mudanças radicais na vida política do país, e é particularmente nessa esfera que são lançadas todas as esperanças. A referência à década de 1980 surge, novamente, através de uma foto que, conforme o narrador, foi a última do grupo reunido: “[...] a última foto tinha sido tirada no *réveillon* de 1980” (AMA, 2002, p. 64). Essa imagem aparece ainda na primeira parte do romance e, posteriormente, nas segunda e terceira partes, ela será o pivô de muitas lembranças. Essa foto pertencia a Leo e foi encontrada em um antigo álbum que registra a amizade ao longo do tempo, desde a juventude:

– Dá pra entender uma coisa dessas, Raquel? Coloca o álbum dentro de uma maleta e enfia embaixo desta cama que ninguém mais usa há anos.

[...]

– Onde estava isso? – perguntou Lena, apontando para o álbum de fotografias que Bia tinha na mão, um álbum feio e pesado com a capa imitando pinho, onde estava escrito em dourado *Lembranças de Campos de Jordão* (AMARAL, 2002, p. 298).

Esse álbum “pesado e feio” continha mais que lembranças de um lugar, pois Campos do Jordão é o lugar de referência da granja em que Leo ficava quando queria isolar-se e onde escrevera um diário contando sua vida desde o ano de 1972 até sua morte. Nesse álbum a história de cada um, e principalmente, a história de todos:

– Olha você aqui na casa da Granja!

Bia olhou para si vinte anos antes e sorriu saudosa. Estava no jardim, deitada na espreguiçadeira, tomando banho de sol em *topless* e a visão de sua nudez era absolutamente angelical nessa foto que Leo tirara de surpresa.

– [...] Olha você e a Lu naquele *réveillon* maluco na casa dela – disse Bia, mostrando uma foto colorida do *réveillon* de 1980, em que Lena e Lu apareciam sorridentes e abraçadas, infinitamente belas, infinitamente jovens.

– Grande ano aquele! – murmurou Lena, pensando em Ivan (AMA, 2002, p. 302).

A repetição do narrador enfatiza a importância da foto mais uma vez e compara passado e presente. No passado Bia tinha uma inocência que fora perdida, assim como as outras perderam a beleza, o sorriso e a juventude que lhes era comum. A foto “colorida do *réveillon*” configura-se em uma imagem do “grande ano” de 1980. O próprio continuar do diálogo revela que, no momento presente, a tristeza e a angústia não se configuram somente por conta do processo natural do envelhecimento, mas, conforme Bia e Lena: “– Não é só que as pessoas envelheceram, as pessoas ficaram sombrias. – O país ficou sombrio” (AMA, 2002, p. 302).

As falas são reveladoras e apresentam uma aparente contradição, pois não estamos mais na ditadura, entretanto o Brasil e as pessoas aparecem envoltos em um clima de desesperança. E são as fotos do passado que permitem essa constatação. O grupo reúne-se em torno do álbum para rememorar o passado a partir dessa foto única de um momento particularmente único:

– Na falta do romance, eu trouxe o álbum de fotografias – disse Caio, entregando-o a Lúcia. – Tem coisas incríveis aí dentro, começando por aquele *réveillon*!

[...]

– O *réveillon*... – murmurou Lúcia, olhando as fotos.

– Posso ver? – perguntou Ucha timidamente.

– Claro – respondeu Lúcia ao notar que Pedro e Ivan também se aproximavam.

– Foi uma festa linda! – disse Caio, pensando em Nick. – A Lena tem razão quando diz que antigamente a gente se divertia mais.

– A gente acreditava mais – observou Pingo. – Em 79, então! O ano da anistia, os exilados voltando.

– Ainda não tinha acontecido a catástrofe Tancredo, o Sarney e o Collor ainda não tinham assumido o poder – acrescentou Lauro (AMA, 2002, p. 341).

Na conversa, “aquele *réveillon*” é a representação de uma época em que todos se “divertiam mais” e “acreditavam mais”; o ano que passava era o de 1979. Os acontecimentos políticos posteriores são responsáveis pela mudança dos ânimos daquele grupo.

Essa foto do *réveillon* de 1980 volta a aparecer ainda no terceiro capítulo, reforçando a ideia de que seria uma década de ouro, e agora na voz de Leo, que embora morto, recebe concessões do narrador:

– Você pode me dizer o que é que essas pessoas estão comemorando? – Leo perguntara naquele *réveillon*. – Imaginam que uma era de ouro está se abrindo só porque os exilados começaram a voltar. Você consegue antever algum futuro brilhante para este país? (AMA, 2002, p. 423).

A voz narratorial afasta-se, e em discurso direto surge Leo. Aqui a personagem diferencia-se das outras, mostra-se pessimista, e quando todos estavam felizes comemorando uma nova década, ele vislumbra de um outro ângulo o tão comentado *réveillon*. E assim como a festa, ele também vê, a partir de outra perspectiva, o futuro do país. É mais uma vez o olhar diferenciado de um protagonista ausente de Adelaide Amaral que rompe/tensiona a reflexão acerca da realidade representada.

No entanto, para a maioria deles, aquela década representou a possibilidade da mudança, de um mundo diferente daquele instaurado pela ditadura. Para essa geração a década de 1980 não trazia somente velhos amigos de volta, mas também renovava as forças e despertava para as possibilidades apontadas pelas diversas manifestações sociais daquele período.

Tais manifestações foram os primeiros passos dados em direção ao significativo movimento das “Diretas Já” que, conforme Antonio Carlos Mazzeo (1995, p.54), “[...] desaguou num poderoso movimento de massas que reivindicava não mais as eleições diretas para presidente, mas uma ampla democratização da estrutura social que poderia atropelar os próprios limites de uma democracia do tipo clássico-burguesa”. Assim, fica evidente que os limites deveriam ser impostos para refrear o avanço das massas trabalhadoras e mais uma vez as camadas populares foram alijadas do processo democrático brasileiro¹⁵. O processo de redemocratização foi conduzido por uma elite política que assegurou o refreamento desses movimentos. Após vinte anos de regime militar, as esperanças voltaram-se para essas

¹⁵ Não é um ponto pacífico a discussão sobre a existência ou não de um processo democrático brasileiro, no entanto não pretendemos discutir amplamente esse assunto. Apenas acreditamos que os moldes da democracia brasileira são bastante específicos, dada a particularidade de sua história. Chasin (2000) desenvolve esse assunto em **A miséria brasileira**.

lideranças políticas. Em *Aos meus amigos*, através da voz do narrador, a revelação da dor daqueles que acreditaram no processo democrático:

Durante o resto do percurso, Lauro procurou lembrar-se de quantas vezes em sua vida adulta tinha chorado. Não chorara ao ser torturado nem quando partira para o exílio nem quando voltou do exílio, mas chorara no comício das diretas e na morte de Tancredo, não por Tancredo mas pelo país (p. 83).

A maior parte das referências históricas comporta não só a voz do narrador, mas sempre uma referência a Lauro, que termina por configurar-se em um tipo do nosso tempo, o militante voluntarista, preservando uma parte da história do país. É a memória daqueles que ainda continuam a acreditar que mudar o mundo é possível, independentemente dos meios desenvolvidos para isso.

Desse modo, as décadas de 1980 e 1990 exprimem a história de crises sucessivas, o fim da ditadura militar e a emergência da “Nova República”. Essa conjuntura trouxe ao cenário político e econômico não só forças conservadoras como a do Presidente José Sarney, mas sobretudo Collor de Mello e a nova onda do capitalismo contemporâneo: o neoliberalismo. Chasin (2000, p. 178), em texto publicado no fervor dos acontecimentos de 1989, já antecipava em sua análise crítica o panorama intrincado no qual estava envolvido o Brasil:

É nessa atmosfera de *fim dos tempos*, do tempo da crise de todas as crises, que os brasileiros vão escolher um presidente depois de décadas. A questão, obviamente, é muito mais que política, desde logo porque é social – no fundo e na essência. Que seja encarada acima de tudo como política já é tradução da crise.

Todavia, é crise e em crise, transpassado pelas contradições universais e corroído pelas particulares, que o pleito brasileiro será travado e decidido. Isso obriga a considerar as várias dimensões problemáticas que o envolvem, e torna necessário que as tomadas de posição eleitorais, em sua natural e intrínseca vocação realista, não desconsiderem que, para além de seu próprio nariz partidário, há um fluxo de dilemas fundamentais que nem mesmo a vitória eleitoral dirime.

Nesse discurso, Chasin procura alertar a oposição sobre as eleições de 1989, e amplia a visão dos acontecimentos. Ao falar de crise, ele não está se referindo apenas às crises e problemas brasileiros já citados anteriormente, mas também a uma questão mais universal que

são as crises do capital e a crise do socialismo real¹⁶. Elas, efetivamente, iriam interferir no rumo dos acontecimentos. E acrescenta, numa relação intrínseca com o Brasil, a influência desastrosa desses acontecimentos:

Hoje, no Brasil, o capital *atrófico* repele a autonomia, o capitalismo avançado devora a si e aos outros, e a tragédia do pseudo-socialismo é o desastre do século, que só a dolorida fé sangrada, ou então a má-fé, ou ainda a cegueira absoluta não reconhecem (CHASIN, 2000, p. 178).

Ditadura, “milagre econômico” e crise estrutural terminam por convergir, pois a história dos homens se constrói como uma totalidade, embora assuma dimensões e particularidades as mais variadas. Lukács deixa explícito que a realidade deve ser apreendida em sua riqueza, visto que “para qualquer obra de arte, ao contrário, o objeto imediato da representação só pode ser, sempre, uma determinada etapa concreta de desenvolvimento de uma determinada formação concreta” (1978, p. 286). Essa etapa concreta do desenvolvimento à qual estamos nos referindo é um momento em que no Brasil encontramos um período de repressão e supressão de toda e qualquer liberdade, enquanto no mundo infiltra-se uma ideia de fim do sujeito universal, fim da história, entre tantos outros decretados fins. Logo, a literatura vai refletir sobre essas contradições que existem no interior da sociedade. Mas é importante ressaltar que as mediações necessárias para a compreensão das formas literárias estarão postas a partir do próximo capítulo, já que a obra possui uma particularidade que precisa ser apreendida.

Terezinha Barbieri (2003, p. 55/56), ao discutir sobre as ficções das décadas de 70, 80 e 90 do século passado, reforça essa relação entre as subjetividades políticas e a objetividade que as engendra, através das considerações históricas sobre essas décadas:

A síntese que me convém encontro em declarações de Hans Ulrich Gumbrecht, que, em entrevista ao *Jornal do Brasil* concedida em 3 de setembro de 1988, ausculta, a partir de um ponto de vista agudamente compreensivo, o pulso intelectual, político e moral do Brasil daquele momento.

Gumbrecht, em uma de suas visitas ao Brasil, enxerga o país acometido de desesperança, desilusão e desintegração, que de acordo com a perspectiva adotada, caracterizam a cultura do final de milênio. Na chamada década perdida, revivemos aqui nossas ilusões perdidas. A classe média perplexa, confundidos os caminhos, sentia-se impotente para desvendar qualquer rumo. [...] Citando Habermas, Gumbrecht reforça a idéia de uma condição

¹⁶ Chasin não denominará o socialismo do Leste Europeu como socialismo real, sua denominação mais conhecida, mas nomeará como subsistema do capital ou ainda pós-capitalismo. Utilizaremos socialismo real para tornar prática a compreensão e não desviar a atenção com terminologias.

opaca, densa e obscura. Declara que “há algo próximo a uma paralisia, pois a pós-modernidade é a época do fim dos grandes mitos, dos grandes modelos cosmológicos para explicar o mundo”, tempo talvez de crise das ideologias, crise de utopias voltadas para o futuro e, nesse sentido, crise das vanguardas.

Barbieri fala em crise, mas não a relaciona àquela mais estrutural que procuramos demonstrar no decorrer do capítulo. No entanto, é importante verificar que essa palavra encontra espaço na literatura. Pode-se centrar em apenas um aspecto da crise, mas para nossa análise esses aspectos possuem uma base que precisa ser desvelada e compreendida.

Gilberto Velho (2006, p. 80) tece considerações sobre uma certa subjetividade política remanescente da geração que viveu a juventude em plena ditadura militar. O antropólogo situará essa geração em “um universo situado, basicamente, nas camadas médias superiores da sociedade, com um nível educacional elevado [...]”. Nesse aspecto, assemelha-se à representação da geração delineada nas obras de Adelaide Amaral e, sem querer manter uma relação direta e mecânica, esse autor contribui para dar apoio à tese sobre as subjetividades políticas inseridas no romance: “Os 21 anos de regime autoritário marcaram profundamente a visão de mundo desse universo, desenvolvendo uma atitude cética generalizada diante de projetos mais politizados” (p. 85). Para Velho, essa geração distancia-se cada vez mais dos projetos políticos e confina-se na vida privada, em que os amigos, as paixões e a família ocupam o espaço desse indivíduo.

Em *Luísa (Quase uma história de amor)* e em *Aos meus amigos* não há uma homogeneização dos diversos narradores e personagens constantes nas formulações internas dos romances; ao contrário, buscam reunir as mais diversas faces da sociedade contemporânea. Há um amálgama de olhares e vozes narrativas mostrando efetivamente que essa geração é marcada por fortes acontecimentos e que refletem acerca deles. Os romances, em seu conjunto, tecem um panorama incerto, de dúvidas e contradições, em que as subjetividades se encontram sob a tensão entre o público e o privado.

Assim, a ficção enquanto representação da sociedade revela que as personagens inseridas no romance, ao mesmo tempo que refletem acerca dos “tempos negros”, procuram, também, compreender que havia um tempo em que as coisas faziam mais sentido.

Para Mészáros (2007) o tempo que nos é apresentado no sistema do capital termina por fazer incidir nas subjetividades essa ideia de “fim de história”, de que não há mais saídas e que o capitalismo é fim de linha para a história dos homens, principalmente após sucessivas

derrotas no campo do socialismo. No entanto, o autor enfatiza a relação dialética entre indivíduo e humanidade. Mais uma vez, é exposto que a história é reproduzida pelos homens e, assim, o tratamento dado ao tempo histórico também é produto dessas relações. Para o autor marxista, “indivíduo nenhum e nenhuma forma concebível de sociedade hoje ou no futuro, podem evitar as determinações objetivas e o correspondente fardo do tempo histórico, bem como a responsabilidade que necessariamente emerge de ambos” (MÉSZÁROS, 2007, p.33). A relação entre os homens produz a realidade objetiva ao mesmo tempo que é “determinada” por ela. Eles precisam estar conscientes de que a noção de tempo histórico é produto dessas relações. Para os personagens inseridos no romance, resta a tentativa de recompor ficcionalmente o fim de um tempo em que se podia acreditar em alguma coisa.

Parafraseando Chasin (2000), é com essa “fé sangrada” que Maria Adelaide Amaral tece suas histórias. Esse comportamento permeará toda a organização da obra, a constituição do narrador e sua relação com a protagonista e o tempo ficcional.

CAPÍTULO 2

NOVO OLHAR SOBRE LUÍSA: NARRAÇÃO, SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA

2 O narrador: categoria contemporânea de análise literária

Uma categoria literária amplamente estudada na atualidade é a do narrador. Há algum tempo observa-se que para empreender uma análise em prosa literária é preciso ficar atento à posição que esse narrador assume diante do conteúdo narrado, pois o olhar atento e sinuoso desse ser ficcional é o caminho que deve ser trilhado e desvelado pelo crítico. Como afirma Lígia C. Leite (2007, p. 5): “desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador”. Ou seja, em narrativa literária sempre há um ponto de vista a conduzir a trama, por isso discutir a importância do narrador como categoria-eixo de um romance assume cada vez mais um papel necessário e indispensável.

Essa tendência foi acentuada pela valorização, na contemporaneidade, do papel da subjetividade nos processos enunciativos, pois é impossível analisar os discursos produzidos no interior do romance sem levar em consideração que se trata de um discurso particular, expressão de determinada individualidade, inserido em um lugar ideológico. Assim, questiona-se e, ao mesmo tempo, privilegia-se a posição de quem narra, e se põe em dúvida a suposta objetividade do romance, difundida principalmente pelo realismo. Conforme Leite (2007), a ênfase na objetividade buscava captar uma duvidosa neutralidade do narrador, e o deslocamento ocorre para desvelar que entre a realidade e o romance encontra-se o sujeito do discurso: “O pressuposto da objetividade ou o princípio segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um narrador, é expressão de uma visão realista que, juntamente com o próprio gênero romanesco entra em crise no século XX” (LEITE, 2007, p. 71).

A afirmação da autora torna-se pertinente à medida que revela o deslocamento da discussão sobre o ponto de vista na narrativa, apresentando o século XX e a crise do próprio gênero romanesco¹⁷ como deflagradores dessa mudança. É a crise do indivíduo enquanto

¹⁷ Há uma ampla discussão sobre a crise do romance que está intrinsecamente relacionada à crise do narrador, mas aqui não existe a pretensão de aprofundar tal questão, visto que a análise considera que o importante é compreender como as principais discussões acerca dessa categoria podem se relacionar com o modo de narrar da obra em análise.

mônada, da própria modernidade e da questão da identidade que mobiliza todos esses sentidos: de um lado, autonomia, individualismo e liberdade; de outro, precarização, limite e desconfiança do discurso alheio. Tais mudanças e crises surgem a partir de acontecimentos sócio-históricos como as guerras mundiais e as crises econômicas do capital, que incidirão sobre as subjetividades inseridas nesse contexto:

Nos dias atuais, vivemos ainda sob o império do individualismo. Porém, a crença no poder infinito do homem já não existe. Desde a virada do século XIX para o XX, o ser humano vem assistindo ao lento processo de fragilização da noção de que ele é o senhor de si mesmo e da história. [...] O homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p. 24).

Kellogg e Scholes, na década de 1970, demonstraram essa transformação ocorrida na literatura do século XX, afirmando que ela “acha-se ligada a certas mudanças em todo clima cultural que tornaram algumas facetas deste recurso do século XIX insustentáveis no século XX” (1977, p. 193). A questão que deve ser debatida é que mudanças, efetivamente, ocorreram e de que modo interferiram em cada obra literária particular. Embora já se tenha afirmado que é uma tendência dominante, torna-se indispensável a observância da relação entre forma e conteúdo, este compreendido também como fatores externos à obra.

Lukács (1978, p. 192), em sua *Estética*, conforme explicitado, afirmara que a arte é o lugar privilegiado da subjetividade, pois não só é concretizada através de um indivíduo que a produz, mas, principalmente, intervém em outras subjetividades através de sua recepção, “[...] pois não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetivá-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana”. Entretanto, para o autor húngaro, a subjetividade artística, aquela inserida na obra de arte, é fruto de uma relação complexa entre objetividade e subjetividade, e por isso os modos de narrar devem ser analisados sob esse prisma, com o cuidado para não conceder à subjetividade uma total autonomia diante dos fatos narrados, como preconizam muitas teorias da contemporaneidade.

Nesse sentido, reafirma-se que as narrativas são conduzidas por determinadas subjetividades, e a categoria do narrador, por relacionar-se e comprometer-se diretamente com o conteúdo e a forma narrados, termina por assumir papel primordial na análise literária, refletindo/representando um ponto de vista que revela as formas contemporâneas de sua existência. Assim, não só as representações acerca do narrador na ficção modificam conforme

as transformações sócio-históricas, mas principalmente as discussões sobre os modos de narrar terminam também por traduzir tais mudanças. Isso significa afirmar que não estamos tratando a subjetividade como um fenômeno puramente individual, ou seja, como representação de um único indivíduo singularizado, mas sim de uma subjetividade que representa as relações engendradas pela sociedade.

Para Vera Romariz Araújo (2007), o narrador contemporâneo caracteriza-se, efetivamente, por sua plasticidade, sua capacidade de mutação e fingimento; não se pode confiar na superfície de sua linguagem. Por conta disso, a autora enfatiza que por se tratar de um narrador móvel, de difícil captura e dependente de uma gama de relações no interior do texto, o crítico precisa abandonar as classificações predeterminadas e encontrar a posição desse narrador a partir das leituras particulares de cada obra literária:

A meu ver, o grande ganho do narrador contemporâneo é o de sua **plasticidade e mobilidade**; conforme o ritmo da narrativa, ele fala, se desdiz, confirma ou nega uma versão que outro narrador, no mesmo texto, instaurou. [...] Hoje, mais do que apresentar uma classificação para o narrador em uma obra, o analista deve ficar atento para sua plasticidade/mobilidade no plano enunciativo (ARAÚJO, 2007, p.115/116; grifo da autora).

Captar as artimanhas e jogos da voz enunciativa, para a autora, é mais que catalogar/classificar os tipos de visão existentes na ficção. De fato, o importante é perceber, exatamente, a relação estabelecida entre a visão de mundo conformada no romance e as formas de sua representação através dos efeitos de interpretação provocados pelo condutor da narrativa. O imbricamento entre subjetividade e enunciação é, indiretamente, ressaltado:

O narrador descreve, anuncia, narra, posiciona-se, argumenta; atua lingüística e ficcionalmente como regente de uma orquestra que, dependendo do estilo da regência, provoca determinados efeitos de interpretação **nunca é o autor; mas é a voz autorizada por ele, e conformada a sua visão de mundo, que conduz a vida ficcional dos personagens e dá à história o rumo que o projeto autoral quis dar** (ARAÚJO, 2007, p.117/118; grifo da autora).

Desse modo, torna-se imprescindível verificar como se constroem os narradores dos dois romances de Adelaide Amaral¹⁸, pois somente desse modo é possível captar o projeto

¹⁸ Desenvolvemos neste capítulo a maior parte da teoria sobre o narrador e analisamos o romance *Luísa (Quase uma história de amor)* a partir dessas considerações. No terceiro capítulo as discussões sobre o narrador serão retomadas para realizar a crítica de *Aos meus amigos*.

autoral dessas obras literárias, ou seja, buscar a linha que conduz as representações em seu interior, e assim, pretender efetivar uma reflexão sobre a sociedade representada. Conforme Mário Vargas Llosa (2006, p. 59): “O comportamento do narrador é fundamental para a coerência interna de uma história, o que, por sua vez, é fator essencial para a existência do seu poder de persuasão.” Isso significa afirmar que a escolha do tipo de narrador sempre tem um querer dizer, e dele depende o convencimento do leitor quanto à verossimilhança do romance.

A partir dessas observações, o romance *Luísa (Quase uma história de amor)* de Adelaide Amaral surpreende, inicialmente, por sua estrutura: uma forma fragmentada de narrar, multifacetada e polifônica em todos os seus capítulos. Mais ainda, apresenta-nos uma heroína ausente do processo de enunciação. Essas características se unem e se complementam para contar a história ficcional de uma geração em crise que reflete sobre seu passado recente. Isso significa afirmar que mesmo sendo essa narrativa dividida entre cinco narradores e outras formulações enunciativas, ela possui uma unidade de sentido. O primeiro personagem-narrador, Raul, sugere um jogo de espelhos logo na primeira página, mais ainda, no primeiro parágrafo do romance em análise:

ESTOU NA EXPOSIÇÃO MAIS RECENTE de Luísa. Sob o tema “Reencontros” fomos todos representados. Distingo Marga de cabelos revoltos, identifico Sérgio num beco de Alexandria, reconheço Rogério entre os freqüentadores de um *bas-fond* e Paulo estendido na grama do Estádio Nacional (LQHA, p. 15).

Raul revela que se trata de um “reencontro”, e todos foram representados por Luísa, propondo uma intrincada relação de metatextualidade, visto que o desenvolvimento da trama se configura a partir desse jogo entre as diversas representações. De um lado os amigos tratam de representar os momentos vividos com Luísa, ao mesmo tempo, a protagonista se nutre das imagens que ficaram no passado para promover um novo encontro com seus amigos. Um jogo subjetivo é posto em movimento desde o primeiro parágrafo, e por vezes torna-se enigmático tentar apreender essa mobilidade. Aqui se destaca o olhar de Raul sobre as telas de Luísa, pois ele “Identifica, distingue, reconhece” os personagens através dos esboços da protagonista, esses também resultados do olhar selecionado da personagem-artista. São os simulacros presentes durante a narrativa que põem em questão cada olhar lançado tanto sobre Luísa quanto sobre seus amigos.

Conforme explicitado anteriormente, o romance *Luísa (Quase uma história de amor)* conta a história da personagem-título através dos capítulos narrados pelas cinco personagens:

Raul, Rogério, Sérgio, Marga e Mário. No entanto, existem mais quatro capítulos: fragmentos de bilhetes e da agenda pertencentes à protagonista da trama. Eles terminam por reforçar a imagem construída pelos personagens-narradores, mas que apresentam diferente forma narrativa, que podemos chamar de epistolar. Três deles correspondem a bilhetes escritos a Luísa, e o último refere-se a folhas de uma suposta agenda da personagem. São eles: *Palavras ao vento, Carnê de baile, Laços de ternura, Noite e dia.* São recortes extraídos das relações entre os amigos, mantidos durante a década de 1970. Enfim, mais fragmentos que contribuem para transformar a obra em uma verdadeira “colcha de retalhos”.

Assim como Luísa é o título do romance de Maria Adelaide Amaral, os demais personagens são títulos dos primeiros capítulos. Deduz-se disso que há uma relação dialética que move a narrativa. Luísa só pode ser (in)compreendida através da fragmentação/totalidade dessas perspectivas, assim como cada personagem vai se auto-desvelando ao contar a história da protagonista. Portanto, o romance somente pode ser entendido depois de revelada essa intrincada relação entre a protagonista e os narradores. No decorrer da análise será demonstrado que essa fragmentação é extensiva ao conteúdo e as outras personagens – aqui apenas a primeira assertiva. Nas palavras da personagem-narradora Marga, a representação desse entrelaçamento:

A magra desconhece a experiência da completude. Com um, a paixão, com outro, afinidades eletivas, e assim por diante. Os amigos, é claro, entram no cômputo. E evoca uma imagem felliniana: ela numa cama enorme, cercada por todas as pessoas importantes da sua vida. Cada uma, à sua maneira, contribui com uma parte (LQHA, p.158).

A fragmentação surge, nesse discurso, como uma consequência da incompletude inerente a Luísa. Isso pode ser ratificado no título do próprio romance, que demonstra que Luísa viveu quase uma história de amor. Sua vida foi incompleta e frustrada. É a metáfora da história inacabada, fragmentada e partida não só da protagonista, mas de todos que estão à sua volta. Só com a evocação da “imagem felliniana” reforça-se a ideia de que há uma interdependência das partes, os fragmentos do romance, pois “cada um contribui com uma parte”. Conforme Eni Orlandi (2007, p. 47), a incompletude na linguagem é necessária para que se torne possível a multiplicidade de sentidos:

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa

possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentido se apresenta.

O romance, ao silenciar a protagonista Luísa enquanto processo enunciativo, reforçando sua incompletude, faz falar outros sujeitos ficcionais. Por isso, a importância de direcionar a análise para os narradores dessa obra literária.

É certo que esse romance não é o único dividido entre diversos narradores, no entanto, o modo como é organizado permite que a fragmentação seja considerada como fator estruturante fundamental. Ou seja, sua formulação interna direciona nosso olhar para a discussão acerca das possibilidades narrativas na literatura contemporânea enquanto representação das subjetividades da época atual.

Para entender esse processo é preciso conhecer as subjetividades que conduzem o desenrolar do enredo e como estas se relacionam com o mundo no qual estão inseridas. A discussão proposta pela análise do romance de Adelaide Amaral comporta tal problemática. Conforme Magalhães (2001, p. 49):

Descobrir o tipo de narrador, a relação entre as personagens, a trama, a forma do discurso etc., significa começar a análise crítica, que só poderá ter êxito se, após ou concomitante a essa fase, houver uma ultrapassagem para uma análise totalizante da obra, na medida em que toda expressão artística é realizada por uma subjetividade, que carrega uma perspectiva sobre seu tempo e devenir histórico.

A autora, aqui, nos chama a atenção para a necessidade de que após a análise de determinadas categorias literárias, torna-se relevante buscar sua relação com a totalidade da obra. Ou seja, para apreender a reflexão artística proposta pela autoria, é preciso relacionar esse elemento formal com outros, como o tempo e o espaço ficcionais, e fundamentalmente com as discussões empreendidas no interior do romance. Assim, a análise particular de cada romance deverá revelar, efetivamente, qual a relação entre o caminho proposto por Adelaide Amaral e a contemporânea crise do capital. Mais especificamente, de que modo as formas de narrar mantêm relativa dependência com as subjetividades políticas produzidas pelas relações sociais vigentes. Conforme Lukács, cada romance possui para cada forma específica um conteúdo determinado.

São os indivíduos, sua crise e possível decadência, que a nosso ver estão postos em discussão no romance. Nesse sentido, *Luísa (Quase uma história de amor)* reflete a realidade

de um grupo de amigos que, embora pensasse viver coisas incríveis, encontra-se tolhida não só pela ditadura, mas pela força objetiva da crise, que aprofunda o individualismo, isola os sujeitos uns dos outros e resvala na perda da noção de totalidade. São indivíduos divididos, cindidos, que se apresentam na contemporaneidade. Para esse fim, problematizar a enunciação do romance contemporâneo torna-se imprescindível. Oliveira e Santos (2001, p. 9) já nos alerta sobre essa necessidade, pois “da perspectiva de Todorov às teorias contemporâneas, o que se evidencia é a intensificação do debate em torno da crise do papel do narrador, à medida que são problematizados o sujeito que narra e o modo como narra”.

A partir dessas afirmações, e considerando que o ponto de vista da narrativa é fundamental para a compreensão e o desvelamento da estrutura do romance, a proposta deste capítulo é tecer considerações sobre as configurações de um narrador que, embora não se apresente como novidade, representa um mundo em constante movimento e que reflete as relações sociais e os indivíduos de uma dada época. Para isso recorreremos aos principais autores marxistas que problematizam essa categoria: Lukács, Adorno e Benjamin.

2.1 Faces de um narrador contemporâneo: crise e fragmentação

Relacionando sempre forma e conteúdo, considera-se que, mais que um estilo moderno de narrar, a fragmentação no interior do romance adelaídiano expressa as formas das relações sociais vigentes no capitalismo contemporâneo. O esgarçamento das relações, a exacerbação do individualismo, a alienação e a solidão são aspectos desenvolvidos e aprofundados dentro dessa realidade.

Esses temas se tornam cada vez mais centrais nas discussões sobre a narrativa contemporânea, e as formas particulares que assumem são tão diversas quanto as próprias narrativas. A discussão que relaciona essas temáticas à posição do narrador é desenvolvida profundamente por três grandes teóricos: Walter Benjamin, Theodor Adorno e Georg Lukács. Com marcantes diferenças, todos preconizam que com o desenvolvimento da sociedade capitalista os modos de narrar são postos em questão e precisam ser compreendidos, visto que representam as subjetividades produzidas pelas relações sociais. Para tais autores, pôr em questão os processos enunciativos é refletir sobre o papel do próprio romance. De modo semelhante há uma preocupação com a relação entre passado, presente e futuro, que interfere na posição ideológica do narrador.

A proposta não é tornar homogêneo o debate entre os três teóricos, pois possuem divergências irreconciliáveis, e não é tarefa nossa relacionar essas diferenças, mas ressaltar as discussões mais relevantes e coerentes à nossa posição teórica no campo da estética acerca dessa categoria.

A partir de Walter Benjamin¹⁹ a categoria do narrador é problematizada e remete a uma reflexão sobre as possibilidades de narrar na sociedade contemporânea. Para esse autor, com o avanço da modernidade os indivíduos sofrem com o esmaecimento da experiência. Não é possível mais narrar a partir daquilo que o indivíduo vivenciou. Para Benjamin (1996, p. 198), “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.

Ainda de acordo com Benjamin, tal perda pode ser relacionada ao processo de desenvolvimento das forças produtivas e da difusão da informação. Com todas as decepções e com a decadência dos ideais, o ser humano empobrece sua experiência comunicável. Assim, o surgimento do romance expressa a solidão do indivíduo e sua incapacidade de comunicar-se. É o limite imposto para a subjetividade que perde o controle e já não consegue compreender o mundo em que se encontra inserida. É o reflexo de um sujeito que já não sabe mais como contar a sua história, nem a do outro. Considera que esse processo pode ser observado através da experiência de uma geração que presenciou a guerra:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p.198).

A riqueza do debate em Benjamin desvela, efetivamente, as mudanças ocorridas a partir das experiências catastróficas vividas pela humanidade, que terminam por gerar uma impossibilidade de comunicação. Na realidade, o romance é fruto dessa realidade, pois “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive” (1994, p. 201).

De maneira semelhante ao filósofo alemão, Lukács também problematiza o papel do narrador no mundo contemporâneo. O autor húngaro desenvolve sua teoria acerca do narrador

¹⁹ A referência a esse autor deve-se a sua importância histórica na discussão sobre o narrador; entretanto, para a análise do romance em questão, serão mais pertinentes as teorias desenvolvidas por Adorno e Lukács, que trabalham com a perspectiva dialética.

procurando estabelecer a essencial diferença entre naturalismo e realismo, que pode ser compreendida como a nítida distinção entre positivismo e materialismo dialético, visto que suas análises terminam por não se circunscrever apenas a um período da história. Conforme Lukács (1964, p. 53), as novas formas de narrar representam a mudança na própria objetividade²⁰:

Os novos estilos, os novos modelos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim.

O autor demonstra que a formulação interna de uma narrativa está relacionada às necessidades histórico-sociais e não apenas a uma necessidade estética. Necessariamente, não há uma relação imediata entre evolução social e forma, já que deixa explícito que elas podem representar também o que há de disforme e ruim nas relações sociais. Assim complementa: “A alternativa *participar* ou *observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo” (p. 53).

Disso surge a distinção entre *narrar* e *descrever*, as duas características básicas que vão demarcar os processos enunciativos do romance ou da épica moderna. Para Lukács (1964, p. 92), a diferença baseia-se na posição ideológica assumida pelos autores e que pode refletir de um lado a preponderância das coisas sobre os homens ou, de outro, o domínio dos homens sobre as coisas. Esse processo de alienação e deformação que surge nas representações literárias é fruto da decadência da razão e da desilusão ante as decepções com o progresso capitalista. É produto da crise ideológica de uma época: “O estruturalismo e o naturalismo seriam reações à vida burguesa, mas não conseguem descrever a real luta do homem [...]” (p. 83).

Tanto o naturalismo quanto o realismo surgem da necessidade de reagir aos pressupostos da sociedade capitalista, no entanto, fazem-no de maneira diferenciada. O primeiro desenvolve o método da descrição, enquanto os realistas encontram na narração o modo de expor as vicissitudes humanas. O descrever, para Lukács (1964, p.73), é inumano, pois transforma o homem em natureza morta; já o narrar é contar a ação e o destino do

²⁰ Em seu texto *Narrar ou Descrever* Lukács aponta o caráter dialético da arte, entretanto é importante esclarecer que, nesse momento, não aprofunda a relação objetividade e subjetividade, somente traça os primeiros passos em direção a uma estética marxista pautada pelo método dialético.

homem sobre o mundo. Aqui, torna-se explícita a escolha do autor: “As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas”.

O participar para esse autor significa que o narrador não se aparta da realidade narrada, ao contrário, compreende a vida porque dela toma parte e assume uma posição. Não são meros observadores. A experiência é fundamental para o entendimento dos conflitos humanos e só a partir disso é possível produzir uma autêntica arte literária. Referindo-se a autores como Balzac, Tolstói, Dickens e Stendhal, assinala:

A êste respeito, êles são, também na sua conduta de vida, os continuadores dos escritores, artistas e sábios do Renascimento e do Iluminismo: são homens que participam ativamente e de vários modos das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através da experiência de uma vida rica e multiforme. Não são ainda “especialistas”, no sentido da divisão capitalista do trabalho (LUKÁCS, 1964, p. 52).

Entretanto, há uma posição específica que esse narrador deverá assumir. Não há como contar uma historia sem antes selecionar aquilo que realmente importa e é essencial. Para Lukács, as particularidades só fazem sentido no interior de um romance se antes os narradores conseguirem apreender a seleção realizada pela práxis humana. Isso significa afirmar que contar ações que se passaram, *post festum*, é a possibilidade de captar a essência da realidade, dos destinos humanos. A posição do narrador é aquela que se situa após os fatos terem ocorrido, pois deve mostrar de que modo os acontecimentos derivam uns dos outros. É uma premissa básica para a ruptura com a alienação desenvolvida pela sociedade capitalista.

A discussão travada por Theodor Adorno sobre o narrador, embora possua diferenças teóricas significantes em relação ao Lukács, visto que propõem diferentes resoluções para o conflito no interior do realismo, convergem quando tratam do romance: “O romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (ADORNO, 2003, p. 58). Partindo da noção de que o romance é ele mesmo produto da sociedade burguesa, é impossível não estabelecer uma relação entre os narradores do texto literário e o desenvolvimento da sociedade capitalista, principalmente, quando se observa que há um considerável deslocamento do enfoque da objetividade para a subjetividade. E essa subjetividade, na contemporaneidade, apresenta-se como complexa, fragmentada e alienada. Com essa mobilidade, desloca-se também a posição do narrador.

Para Adorno (2003, p. 55) há um avanço do subjetivismo e do individualismo, que põe em questão as antigas formas de narrar e por isso o narrador contemporâneo “se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige narração”. O autor aponta que tal processo reflete a desintegração da identidade da experiência.

A questão posta por Adorno é: como representar em uma época em que qualquer tentativa de “mostrar” o real é tomada como simulacro, como ilusão, visto que a captação da essência da objetividade é dada como impossível em um mundo reificado. As formas do romance desvelam, efetivamente, essa impossibilidade. A subjetividade que direciona a narrativa é o narrador, e esse já não pode mais falar do lugar de “quem tudo sabe e domina”, ao contrário, reflete a incerteza, a imprecisão e a fragmentação do sujeito contemporâneo. Assim, aponta o limite no ato de narrar, “pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (p. 56).

A partir desses autores podemos inferir que há, por um lado, o desencanto com o mundo, a decepção com os rumos dos acontecimentos, e por outro, o conseqüente isolamento e alienação dos indivíduos que não sabem ou não conseguem mais agir, são movidos por um aparente inexorável peso da realidade objetiva. Nesse aspecto, Lukács suscita uma perspectiva de que a arte, mais que representar essa realidade, deve, a partir de determinadas perspectivas, despertar a consciência de que a integridade da subjetividade pode ser recuperada. Isso dependerá somente da posição assumida por esse narrador, que continua a ser o condutor das reflexões na arte.

Descortinar os modos de narrar da literatura contemporânea é pôr em movimento essa importante discussão e, ainda mais, compreender com profundidade a representação das subjetividades produzidas no momento atual, ou, conforme Lukács, contribuir para que se descortine a essência das relações sociais. Os teóricos citados discutem as possibilidades de narrar o mundo após as grandes guerras, a revolução russa, entre tantos outros acontecimentos que revelam a barbárie de nosso tempo.

Naquilo que concerne à análise de *Luísa (Quase uma história de amor)*, não só esses debates continuam atuais, mas principalmente podem ser aprofundados, dada à crise da objetividade e das subjetividades nela inserida. No romance, a fragmentação enquanto formulação interna assume o papel de representar não só as diversas possibilidades dos sujeitos, mas também o individualismo e a solidão a que estão submetidos numa sociedade

repleta de contradições. Adorno (2003, p. 58) já nos assinala como característica do mundo moderno, a alienação enquanto forma: “Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles tornam uns para os outros”.

É certo que parte da teoria literária acerca do narrador desenvolvida atualmente segue na esteira desses autores, interpretando-os, ressignificando-os ou deles discordando, conforme a necessidade dos objetos em análise. O que nos interessa são as tentativas de apreensão dessa categoria para melhor compreendê-la e as efetivas contribuições que podem suscitar nas análises de obras particulares. É preciso esclarecer que, ao tratar dos processos de enunciação no romance, o narrador será considerado como um ser ficcional, contudo ligado à representação de uma dada realidade. Concordamos com Llosa (2006, p. 58) quando afirma que “um narrador é um ser feito de palavras e não de carne e osso, como costumam ser os autores”. Se assim não fosse, perder-se-ia toda a riqueza que emana dessa categoria literária que permite desvelar o mundo ficcional dos romances.

Estimulados por esse debate, os estudos críticos apontam que desde a década de 1970 observa-se uma transformação nos modos de narrar dos romances contemporâneos e ampliam-se os estudos nessa área, na tentativa de apreender tais mudanças. Inicia-se, desse modo, uma discussão que termina por utilizar, de maneira genérica, imprecisa e por vezes contraditória, o termo “narrador pós-moderno²¹” para situar o lugar da enunciação. Embora atualmente se observe que esse termo já não possui a mesma força de quando surgiu, ele traz em seu âmbito importantes discussões que podem contribuir para caracterizar a posição assumida pelo narrador na literatura recente. Conforme Leite (2007, p. 71):

Na verdade, no nosso século a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico. Nem a religião nem a ciência conseguem mais apaziguar a nossa insegurança e a nossa desconfiança.

Nesse trecho torna-se explícita a cisão entre o primeiro momento da modernidade, com suas certezas e explicações, e o momento atual, que gera insegurança e desconfiança. Para muitos autores, como Carlos Nelson Coutinho e o próprio Lukács, isso é fruto da miséria

²¹ Não utilizaremos esse termo para categorizar o narrador da tese em questão. Preferimos o termo mais abrangente: narrador contemporâneo, visto que abarca uma discussão mais ampla e não apenas à dicotômica e imprecisa relação modernidade x pós-modernidade.

da razão, que começou desde 1848, com o refreamento das conquistas alcançadas com a revolução burguesa. “[...] Uma radical ruptura, ocorrida por volta de 1830-1848 – é assinalada por uma progressiva decadência, pelo abandono mais ou menos completo das conquistas do período anterior, algumas definitivas para a humanidade: as categorias do humanismo, do historicismo e da Razão dialética” (COUTINHO, 1972, p.7). No entanto, essa realidade vem se intensificando e tornando mais evidente o impacto sobre as subjetividades. Assim sendo, o aparente limite da razão e do conhecimento desencadeado pela ideologia burguesa é, conseqüentemente, refletido pela arte: “Assumir a subjetividade e a precariedade das perspectivas no enfoque do real seria talvez uma forma menos ilusória e, portanto, mais eficaz, de conhecer” (LEITE, 2007, p.75). Tal afirmação faz sentido na medida em que não há apenas uma perspectiva, um ponto de vista lançado sobre a realidade. A questão torna-se problemática quando há um extremo subjetivismo e a negação de sua relação com a objetividade que o produziu. Necessariamente, por isso, é preciso confrontar e avaliar as causas e conseqüências dessa multiplicidade de perspectivas.

Os estudos culturais, o feminismo e os estudos de gênero de uma maneira geral, declaram que o modo de narrar transformou-se a partir do momento em que se desvelou a diversidade de identidades no interior da sociedade, e que as formas narrativas correm em busca da reconstrução dessas novas identidades, através do híbrido, do plural. Essas teorias²², com as devidas ressalvas, anunciam a “morte do autor”, o desaparecimento do sujeito e, com esses decretados fins, a impossibilidade de narrar do sujeito, entendido como uma identidade única, homogênea. Contrapondo-se ao sujeito produzido pela modernidade, o chamado sujeito cartesiano, argumenta-se que a responsabilidade é da fragmentação e por isso não é mais possível o estabelecimento da verdade, pois tudo não passa de simulacro.

Uma outra perspectiva crítica, mais especificamente marxista, aponta que as novas formas de narrar representam, artisticamente, a fragmentação do indivíduo como resultado da exacerbação do individualismo e do subjetivismo, como vimos inicialmente. Para Ianni (1999, p. 52), a configuração do narrador acompanha a transformação do mundo e, por exemplo, no sentido da pós-modernidade, tal elemento não poderia se esquivar de narrar “de modo aforístico, epigramático, fragmentário ou errático”. Ele transfigura, multiplica, fragmenta, mas não deixa de existir. Mesmo que a desconfiança seja um modo de leitura dessa categoria, ela

²² Salientamos que parte da teoria feminista recusa essas afirmações, visto que, para as teóricas, esse é o momento em que as mulheres estão se afirmando enquanto sujeitos sociais e, ainda mais, autoras de importantes textos. No entanto, há muita contradição no interior dessas discussões, nas quais não nos deteremos.

persiste e (des)vela as intrincadas formas de representação romanesca. Ele participa de um jogo de aparência e essência que é preciso descortinar.

Já que o lugar da enunciação na narrativa vem se transformando ao longo dos anos e, conforme observado, é impossível falar de formas da enunciação, sem tocar na questão da identidade ou da fragmentação (cisão), é importante entender, brevemente, como a mudança no conceito de sujeito e identidade vem afetando a literatura contemporânea.

Esse debate encontra-se situado no confronto entre o conceito de sujeito produzido a partir da modernidade, supostamente coerente e centrado em uma razão unidimensional e seu antípoda, o conceito de sujeito “pós-moderno”, conforme, exposto acima. Embora existam divergências, não se pode negar que essa discussão seja pertinente, já que há uma transformação na concepção de sujeito que precisa ser pontuada. Assim, para entender melhor esse processo, Stuart Hall (2002, p. 10/12) classifica o sujeito do Iluminismo até a chamada pós-modernidade da seguinte forma:

O sujeito do iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação [...] A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado [...] na interação entre o eu e a sociedade [...] Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão “mudando”. O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.

O autor declara que há uma mudança gradativa na noção de sujeito no interior da própria modernidade. Revela, assim, que a percepção da interação entre homem e sociedade modificou o curso da noção de indivíduo, que foi ao longo do tempo sendo questionada e substituída pelo sujeito plural, fragmentado, enquanto fruto da sociedade pós-moderna. Concordando e ampliando o pensamento de Hall, Vera Romariz Araújo (2007, p. 115) afirma coerentemente sobre a posição do narrador contemporâneo:

A meu ver, com a consciência contemporânea de que a identidade do sujeito fragmenta-se, e com as descobertas da psicanálise de que o eu não constitui unidade linear, e com os estudos sociais comprovando que as sociedades e culturas não são categoriais uniformes, mas estamentais, assimétricas, o narrador contemporâneo perde as certezas e se fragmenta, mobiliza-se, expressa no tecido verbal o movimento do sujeito e do mundo.

A crítica à modernidade ou a determinados valores impostos por esse período histórico é válida, na medida em que descortina as variadas faces de um sujeito cada vez mais complexo e multiforme, que apresenta várias possibilidades identitárias. O questionamento das certezas até então proferidas subverte o lugar do sujeito burguês, homem, heterossexual e eurocêntrico. Nesse deslocamento, a literatura terá papel primordial, visto que “expressa no tecido verbal o movimento do sujeito”. Mas conforme vimos em Lukács, a perspectiva assumida por esse narrador contemporâneo determinará, efetivamente, de que modo será tratada a problemática dos sujeitos.

A questão que se põe é se a fragmentação será produto de um sujeito plural ou de sujeitos partidos. As duas possibilidades podem coexistir, já que a objetividade permite. No entanto, enquanto representação e não cópia dessa realidade, a formulação interna deverá dialogar com os mais variados aspectos, para que se possa determinar qual o ponto de vista adotado pela autoria.

Newton Duarte (2004, p. 220), pensador marxista, ao discutir o papel do indivíduo na sociedade atual, expõe criticamente o conceito que os teóricos da pós-modernidade produziram ao referir-se ao indivíduo:

Segundo os pós-modernos, todo indivíduo se divide em papéis múltiplos e efêmeros, em máscaras descartáveis, estando a personalidade em contínua dissolução no fluxo caótico de uma realidade sociocultural também ela sem centro, sem unidade, sem racionalidade.

O autor deixa bastante explícito que esse modo de pensar pertence aos “pós-modernos”, pois acredita que tal pensamento “fetichiza a individualidade ao transformar em condição humana o ceticismo, a fragmentação, o solipsismo, o subjetivismo e a irracionalidade” (p. 221). A preocupação de Duarte encontra-se no tornar condição humana, “quase natural”, características que são desenvolvidas com o modo de produção capitalista, mas ainda com o modo de vida burguês. Essa realidade do fragmentário, sem a devida crítica ou mediação, termina por escamotear o processo de alienação enquanto fruto da cisão entre o indivíduo e o gênero humano.

Concordamos com Duarte, pois embora a emergência das vozes silenciadas durante a história seja fundamental, não podemos perder o sentido de totalidade histórica e que o indivíduo se encontra inserido em um mesmo sistema de exploração e alienação, resultante da luta de classes. O capitalismo é um modo de produção global e afeta todas as esferas da sociedade.

Para a análise da posição desse narrador fragmentado em diversos olhares, torna-se fundamental sua relação com mais duas categorias literárias. De um lado, o ponto de vista temporal, para usar a expressão de Llosa, auxilia na compreensão do tempo romanesco; e de outro, a perspectiva que surge da protagonista da trama pode revelar que a cisão das subjetividades ultrapassa os limites da narração e envolve a totalidade do romance. São subjetividades que buscam compreender a si mesmas e a história passada, em uma tentativa de recompor algum sentido. A representação da crise surge enquanto reflexo desses indivíduos cindidos, desorientados, em busca de um tempo e, talvez, de valores perdidos.

2.2 Individualismo e narração: a solidão de olhares fragmentados

Conforme demonstrado no primeiro capítulo, a crise estrutural apresenta-se como uma das principais características do capital contemporâneo, e tal crise contribui para fazer incidir determinados sentimentos nas subjetividades de um modo geral, mas principalmente nas subjetividades políticas da época atual. Arcary (2004), assim, expõe a noção de crise:

Do grego *Krisis*, ela derivou para o latim como *Crisis*. O dicionário esclarece: “alteração, desequilíbrio repentino”, ou ainda, “estado de dúvida e incerteza”, ou mesmo “tensão”. No chinês é, curiosamente representada por dois ideogramas que na aparência se contradizem, mas unidos explicam-se mutuamente: perigo e oportunidade (ARCARY, 2004, p. 16).

É essa tensão, esse estado de dúvida e incerteza que se estabelece, a nosso ver, no romance de Adelaide Amaral. Há vários discursos²³ correntes afirmando que no mundo hoje, vive-se uma crise de identidade, crise de utopia, crise de ideologia, dentre tantas outras. Consideramos que todas elas são resultados da crise social e estão representadas recorrentemente pela literatura, visto que “diante da crise, o desencanto e o ceticismo batem à porta com insistência. Entende-se que seja assim, dado o acúmulo de recuos e derrotas, de esperanças traídas e projetos fracassados” (BUENO, 2002, p. 290).

É certo que a própria modernidade carrega em si todas as contradições desde sua emergência. Marshal Berman (2005, p. 15) afirma que a modernidade une a espécie humana, “porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e

²³ Em sua maioria, esses discursos não relacionam as diversas crises que afetam o sujeito enquanto consequência da crise do capital, mas sim de maneira isolada e pontual.

angústia.” Entretanto, ao longo da história, a desintegração, a contradição e a angústia se agravaram e o sentido positivo da modernidade deixou de existir. Na realidade, de acordo com Boaventura de Souza Santos (2003, p. 23), “enquanto capitalismo, a modernidade é um projecto necessariamente incompleto”. Nesse sentido, os sujeitos inseridos nessa realidade são eles também incompletos, contraditórios e, por isso, fragmentados. Berman (2005, p. 17) ratifica que “a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas”.

É importante compreender que não se trata, aqui, de uma exaltação a qualquer tipo de niilismo acerca da trajetória humana. Ao contrário, a discussão corrente por parte desses autores assenta-se na ideia, já explicitada anteriormente, que com o capitalismo apresentam-se diversas possibilidades para o gênero humano, mas que ao longo de seu desenvolvimento foi perdendo a força, a nitidez e impondo severos limites para homens e mulheres. Assim, para Adorno (2003, p. 58) o romance moderno é reflexo de “uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”. A alienação emerge como fator estruturante da estética do mundo contemporâneo; é o aspecto externo que se transmuta em forma literária dos mais diversos modos.

Em *Luísa (Quase uma história de amor)*, embora cada personagem-narrador tenha um modo peculiar de narrar, podem-se selecionar alguns aspectos que contribuem para traçar uma linha condutora de reflexão. Um dos principais aspectos é que cada um narra isoladamente suas histórias, compartilhando-as com um interlocutor tão ausente quanto Luísa. Os diálogos são fragmentos, recortes do passado. No presente encontram-se solitários, afastados uns dos outros. Luísa, assim como a retomada do passado, torna possível ou não o resgate do sentido de suas vidas.

A solidão, para teóricos marxistas como Sérgio Lessa e István Mészáros, precisa ser considerada enquanto resultado do individualismo exacerbado que se desenvolveu ao longo da história do capitalismo. Essa discussão é problemática e encontra-se relacionada ao papel do sujeito e sua fragmentação na sociedade contemporânea. Concordamos com Magalhães (2002, p.77) quando esta afirma que “o apagamento do sujeito se dá não pela sua ausência, mas pela sua fragmentação”. Mais do que uma protagonista ausente do processo de enunciação e por isso impossibilitada de conduzir sua própria história, a personagem Luísa encontra-se fragmentada como veremos no decorrer da análise. Conforme nossa tese, fragmentação e solidão mantêm intrínseca relação com o individualismo burguês.

Historicamente, o desenvolvimento do individualismo vem se configurando de forma diferenciada e contraditória, pois muitos autores reconhecem que ele sempre existiu, entretanto não podia ser exercido livremente. A partir da modernidade sabemos que os sujeitos são livres e autônomos, senhores de sua própria vida. No entanto, com a complexidade das relações sociais e conforme o interesse do capital, esta verdade termina por aprisioná-los de maneira sutil, isolando-os uns dos outros. Essa realidade é perceptível somente quando esses sujeitos se deparam com os entraves sociais que lhes são impostos.

Trata-se, nesse momento, do indivíduo sob a ótica de seu desenvolvimento na sociedade burguesa e as formas que essa individualidade assumiu, a ponto de provocar a fragmentação, o isolamento e a solidão do sujeito contemporâneo. Conforme Lessa (1997, p. 47), “[...] a concepção burguesa não pode ir além da acepção da individualidade enquanto mônada – e do seu corolário, a concepção da sociedade como mero ajuntamento destas mônadas”. Para o autor, esse conceito expressa o isolamento e o afastamento entre os homens, que perdem sua condição de reconhecerem-se uns nos outros.

No estudo em questão, consideramos que mais que um estilo ou uma forma, o modo narrativo da fragmentação em Maria Adelaide Amaral assim como o modo de representar as subjetividades políticas de uma época expressam a cisão existente no interior da sociedade e as relações que a engendram. Essa cisão desperta, assim, um sentimento de isolamento, solidão e a consequente alienação, como vimos em Lessa (1997). Nesse sentido, tanto Lukács quanto Adorno já apontam que o romance é o lugar por excelência para demonstrar a trajetória do indivíduo no mundo moderno e que a narração épica está diretamente relacionada ao lugar ocupado por essa subjetividade.

Em *Luísa (Quase uma história de amor)* encontramos uma personagem central que não conta sua própria história, assim como as outras personagens Raul, Marga, Rogério e Sérgio também contam isoladamente a história de Luísa. Há uma série de discursos que buscam recompor o passado, as ideologias e superar a solidão.

Reafirmamos, mais uma vez, o caráter dialético da obra de Adelaide Amaral. A construção da personagem principal apresenta uma estrutura tão fragmentada quanto o modo de narrar do romance. E assim, solidão e alienação tornam-se condição de produção do discurso literário. Todos os personagens, inclusive Luísa, juntam-se para fazer eco a essa relação estabelecida pela sociedade do capital, enquanto representação literária.

Importante ressaltar que trabalhamos com o conceito de alienação em Lukács (mimeo, p. 03)²⁴, o qual afirma que o processo de alienação está intrinsecamente relacionado ao modo de produção das relações sociais. Com isso, afirma que a alienação é um processo histórico e que interfere diretamente na formação da personalidade do indivíduo:

O fenômeno [da alienação] enquanto tal, como é delineado por Marx em trechos ora citados, pode-se formular assim: o desenvolvimento das forças produtivas é necessariamente também o desenvolvimento das capacidades humanas, mas – e aqui emerge plasticamente o problema da alienação – o desenvolvimento das capacidades humanas não produz obrigatoriamente aquele da personalidade humana. Ao contrário: justamente potencializando capacidades singulares, pode desfigurar, aviltar, etc. a personalidade do homem.

O modo de produzir a vida interfere na formação das personalidades humanas. Se na contemporaneidade o modo de produção está cada vez mais fragmentado e também em crise, é compreensível que os indivíduos se sintam desorientados e apartados da totalidade social. É fundamental deixar claro, entretanto, que não é uma relação mecânica, visto que a objetividade produz suas próprias contradições, e esses indivíduos podem ser perpassados por elas. De acordo com Norma Alcântara de Holanda (2005, p.16):

As alienações produzidas pelo capitalismo, em geral se relacionam de forma mais mediada ou menos mediada com a contradição entre a riqueza socialmente produzida e a pobreza humana material e espiritual gerada por esse mesmo processo: não há a menor possibilidade de valorização do capital que não seja às custas do sacrifício dos indivíduos.

A alienação, na sociedade capitalista, é o aviltamento das capacidades humanas, é o resultado das contradições no interior da sociedade. Dessa maneira, a literatura enquanto produto dessas relações representará, em um nível maior ou menor de consciência por parte da subjetividade criadora, “As alienações produzidas pelo capitalismo”.

Mészáros (1993, p. 260), ao discutir a alienação na literatura europeia, acrescenta a esse debate que tal processo interfere diretamente na relação do indivíduo com o mundo que o cerca:

²⁴ Apenas apontaremos questões preliminares e norteadoras para nossa análise, visto que a discussão é ampla e profunda. Para entender melhor o conceito em Lukács, ver o capítulo da **Ontologia do Ser Social** intitulado de **A Alienação**.

A desintegração progressiva das ligações sociais, a crescente atomização da sociedade, a intensificação do isolamento dos indivíduos, uns em relação aos outros, e a solidão, necessariamente inerente a essas tendências de fragmentação e privatização, foi, ela própria, o produto da alienação.

Mais uma vez solidão e fragmentação aparecem, assim, como produto da alienação. Para Mészáros (1993), desde meados do século XVIII a literatura moderna discorre sobre os temas da solidão e da alienação. Conforme o autor, há uma problemática envolvendo essa relação, que pode ser encontrada na noção de que para escapar da alienação provocada pelo modo de produção capitalista, a solução encontrada pelos autores modernos seria uma fuga para o isolamento, a solidão. Desse modo realiza uma crítica, enfatizando que com isso, ao contrário do que se pretendia, há uma afirmação da alienação pois os indivíduos se isolam uns dos outros. Mas, como afirma o próprio Mészáros (p. 259): “As contradições, portanto, eram parte essencial das próprias condições objetivas, e não simplesmente um traço de percepção subjetiva do mundo pelo escritor”.

Portanto, podemos observar que essa temática do isolamento e da solidão não é uma novidade, pois vem sendo discutida já há algum tempo e está intimamente relacionada à questão do individualismo burguês, e que, “de fato, a ‘solidão’ nos últimos 50 anos tem sido o tema central das obras de arte, bem como de muitos estudos teóricos” (MÉSZÁROS, 1981, p. 230).

No romance em análise, muitos discursos contribuem para corroborar tal afirmação. Reforçam, juntos, as angústias e as possibilidades apresentadas pelo momento histórico atual. Todos os personagens revelam, tais sentimentos, em suas narrativas. Entretanto, especificamente, Marga, Sérgio e a própria Luísa são representações marcantes desse processo que relaciona engajamento/militância, individualismo, solidão e alienação.

A primeira referência para reflexão que relaciona fragmentação e individualismo pode ser encontrada na construção da personagem Luísa. A protagonista é uma expressão da incompletude, daquilo que poderia ter sido e não pôde ser realizado. Como indicamos anteriormente, isso pode ser observado a partir do próprio título, quando nos deparamos com a palavra “quase”, que significa aquilo que não se completou, assim como o próprio projeto da modernidade, assinalado por Boaventura de Sousa Santos.

Luísa é uma personagem estruturada para desestabilizar muitas certezas. Uma delas é o estabelecido lugar comum do sujeito feminino²⁵. A protagonista ocupa o lugar de mãe, esposa e amante. No entanto, uma característica será fundamental para sua composição: a de artista. Conciliar os diversos papéis que lhe são atribuídos é quase impossível. Além disso, Luísa é o indivíduo inserido em um mundo em crise, como vimos, encontrando-se impossibilitada, pela narrativa, de ser sujeito da enunciação. A personagem fragmenta-se através desses diversos papéis.

Não se pode esquecer que toda a narrativa se mobiliza a partir de uma exposição de Luísa. Seu papel de artista está em evidência. E para Mário, seu ex-marido, esse papel fará toda a diferença no modo de Luísa conduzir a vida (LQHA, 2001, p.198):

Luísa promovia o marginal e o insólito. Luísa era “artista” – o elemento exótico que distinguia o grupo com a sua presença. Eles esperavam singularidade e ela, generosa, a oferecia, reforçando a imagem de excentricidade que fazem dos artistas os que conhecem poucos artistas.

É evidente que o tom utilizado por Mário é de ironia, inclusive colocando em dúvida o papel de artista de Luísa, posto entre aspas. Para o ex-marido, Luísa era consciente daquilo que se esperava dela, pois sempre supria as expectativas de todos. No entanto, esse papel o incomodava profundamente, pois era algo incompreensível e, ainda mais, tudo na protagonista soava como falsidade, simulacro. Ironicamente, o engenheiro põe em movimento o discurso da mãe de Luísa (LQHA, 2001, p. 197):

— Minha filha é uma artista. — Os artistas são geniosos e egoístas e não deviam se casar.

São pessoas diferentes os artistas. Dona Carmem sabe disso porque já foi uma artista.

Mário concede voz à ex-sogra, e aqui Luísa surge não como “generosa”, mas sim “geniosa e egoísta”. A voz de D. Carmem é o contraponto daqueles “que conhecem poucos artistas”. Aquilo que Mário não diz diretamente, utiliza de outro recurso para fazê-lo e convencer da verdade sobre Luísa, pois Dona Carmem não era só mãe, mas também “porque já foi artista”. Diferentemente da personagem central, sua mãe abre mão da carreira. Nisso, a implicação de ser artista encontra-se na inadequação ao mundo posto e sua consequente

²⁵ Queremos apontar essa importante referência, no entanto, deixamos explícito que esse não será o enfoque da análise. Pensamos em Luísa em sua totalidade e não apenas na contribuição para o estudo de gênero.

fragmentação. Luísa é artista plástica, mas não em tempo integral; é a esposa de um engenheiro polido, filha de um funcionário graduado do Banco do Brasil e pertence também à categoria dos jornalistas e intelectuais de sua época. Os papéis de artista, jornalista e intelectual, a nosso ver, contribuem contraditoriamente para a consciência de seu lugar no mundo.

Sendo assim, a personagem desloca-se entre dois mundos: de um lado, conhece a militância, a subversão, os sonhos e as ilusões de quem almeja um mundo melhor; por outro lado, convive diretamente com a classe burguesa, seu modo de vida confortável e a sua monotonia. Essa consideração pode ser vista como constitutiva de mais uma dicotomia/fragmentação de Luísa (LQHA, 2001, p. 150/151):

Recebo de presente uma capa de chuva. A etiqueta é famosa, como todas as etiquetas que a Magra está usando. Observo Luísa embonecada em sua displicência e pergunto se é feliz. Ela garante que sim. Está grávida de três meses. Desta vez não enjoou. [...]

Raul teria se surpreendido com essa nova Luísa, tão preciosa, tão exigente, tão difícil de se contentar.

O discurso de Marga desvela a situação de Luísa depois do casamento com Mário, contrapondo-a a um passado (ao lado de Paulo). Essa contraposição está marcada por uma pontuação e uma linguagem que não só revela a transformação da protagonista, como também deixa no ar a desconfiança da narradora quanto a recente felicidade da personagem. O casamento com Mário compõe um importante diferencial na mudança de comportamento da protagonista. No passado, namorava um revolucionário (Paulo Cavalcanti), agora um burguês. Assim, Mário também aponta em sua narrativa o lugar social ao qual Luísa pertencia (LQHA, 2001, p. 209):

Mas eu ficava estarecido quando Luísa, tão aguda e bem-informada, tendo acesso aos bastidores do poder e conhecendo a verdadeira força de quem a tem, se alinhava, na presença de Marga e de outros como ela, à miopia revolucionária e acreditava que a classe operária um dia fosse chegar ao paraíso.

Quando ela dizia que tinha assinado ou subscrito isto ou aquilo para “marcar posição”, eu não sabia se o havia feito por ingenuidade ou má-fé. Porque Luísa alimentava as ilusões dos sonhadores e se alimentava na presença delas, como se houvesse momentaneamente esquecido tudo o que vira e ouvira na intimidade dos donos do poder.

Mais uma vez o tom é irônico e em alguns momentos as palavras podem ser questionadas, mas ao final revelam uma face da Luísa, conhecedora dos “bastidores do poder”. Nesse trecho a voz de Luísa surge entre aspas, através do termo “marcar posição”, e é exatamente essa posição que é dúbia para Mário. Mas surge também, aqui, Luísa em um autêntico ritual antropofágico, já que carente de completude não só “alimentava a ilusão dos sonhadores”, mas também se alimentava dos sonhos dos outros. Mário mais uma vez apresenta esse lado multifacetado da moderna personagem fragmentada e mostra a face que ele observa, de uma mulher “dissimulada”, que vive de inventar personagens (p. 193):

Para cada um ela usava uma roupagem e uma linguagem [...] Com seus pais nunca saiu da infância. Com os meus era uma adulta cheia de certezas. Luísa alternava atenção e displicência, calor e reserva, com uma tal precisão, e era tal a sua diversidade, que muitas vezes me perguntei se ela não era um desses fenômenos de psiquiatria, uma mulher de várias faces que, assumindo uma identidade, se esquecia imediatamente das demais.

Nas palavras de Mário os pares antitéticos que constituem a protagonista, suas supostas máscaras e simulacros. Nunca teremos a certeza, na obra, de quem ao certo é Luísa, pois a fragmentação da personagem sempre emerge não só na forma narrativa, mas através do discurso de cada personagem-narrador. Cada um, à sua maneira, expõe o lugar/posição de Luísa na narrativa. Para o ex-marido, essa personagem era um “fenômeno de psiquiatria”, convergindo com o olhar de outras personagens. O personagem-narrador Rogério relata (p. 85):

Chamei Raul, o confidente de Luísa:

- Você não está achando nada de estranho na sua amiga? – perguntei.
- Ela é maníaco-depressiva. No momento está na fase maníaca.

Através do discurso direto Raul afirma que Luísa é louca, dividindo-se em duas personalidades, alternando facetas conforme as situações. Característica essa ratificada por Décio, o amigo crítico de Luísa: “- Luisa é louca! – confidenciou” (p. 64). Em ambas as citações, Rogério afasta-se para dar voz a outros personagens e revelar a condição de Luísa diante de seus amigos. A fragmentação, assim, assume aspectos negativos.

Essas características contribuem para mostrar a incompletude da personagem; um ser em busca de sua integralidade. Do mesmo modo, os amigos de Luísa só podem sentir-se completos e integrados quando convivem com ela. São quase-seres em busca de plenitude.

Compreender Luísa, conforme informam os próprios narradores da história, não é simples, pois sempre se esbarra nas posições mais contraditórias e/ou surpreendentes dessa personagem. Os sentimentos que provoca e evoca são os mais diversos, inclusive em Mário, que parece querer distanciar-se da imagem de Luísa. De qualquer modo, esse personagem-narrador nos revela as mudanças que ocorreram em sua vida ao casar-se com Luísa: “Falo da inquietação, que eu não tinha ao conhecer Luísa, de uma certa amargura e ceticismo a respeito de tudo e de todos, e da consciência da comédia humana [...]” (p. 212).

Inserida em todo esse contexto, a construção da protagonista do romance nos direciona para a compreensão de que seus conflitos e sua crise estão diretamente relacionados à consciência de sua posição no mundo. Assim, a protagonista vai-se desenhando como um indivíduo fragmentado, entre dois mundos, duas ideologias, dois amantes, duas ou mais vidas nas quais não consegue se encaixar. Da mesma maneira, como descrito nos discursos citados, havia uma dúvida quanto a qual mundo pertencia ou defendia. Essa personagem fragmentada é a representação típica de uma subjetividade produzida em tempos de crise.

Não pretendemos afirmar que os indivíduos de uma dada sociedade devem ser completamente coerentes, centrados na razão iluminista, mas que mesmo múltiplos, plurais, sua fragmentação não deve representar a alienação e o vazio de um mundo em desencanto. Nesse sentido, o pluralismo e não a fragmentação deve ocorrer no nível das realizações e possibilidades humanas. Para Lessa (2004, p. 03) a ideia de fragmentação, ou em seus termos, atomização, se configura através da cisão entre esse indivíduo e o gênero humano, pois “a história de cada indivíduo, de cada nacionalidade, de cada continente é cotidianamente partícipe da história universal do gênero humano”; entretanto, as atuais relações desenvolvidas pelo capitalismo fazem com que, contraditoriamente, cada indivíduo viva como uma mônada, isolados uns dos outros. Desse modo, o sentido do fazer a história corre à sua revelia. E ainda, para Lessa, somente os que detêm certo poder econômico podem sentir a angústia existencial, pois para os outros basta a satisfação das necessidades básicas, como a alimentação. Isto significa afirmar que somente aqueles que pertencem à classe média ou burguesa podem sentir, efetivamente, as angústias da existência de uma época em crise.

Aos poucos a estrutura do romance que revela a implícita relação entre a fragmentação e os sentimentos de inadequação e angústia por parte da protagonista. Essa questão se põe a partir dos diálogos a ela conferidos, e sobretudo através do último capítulo, *Noite e Dia*.

Um dos diálogos pode ser encontrado na narrativa de Raul. Ele mostra os sentimentos dilacerantes da heroína: “*Luísa acende um cigarro e confessa que se aflige com as expectativas das pessoas a seu respeito. Todo mundo exigindo novas e equilibradas atitudes de sua parte. Pai, mãe, marido, amigos*” (LQHA, 2001, p. 40). Aqui, narrada pelo amigo poeta, apresenta-se uma personagem cansada das expectativas de todos a seu respeito, e nessa referência surgem também os amigos. Luísa sente-se fora do lugar. Ainda Raul, através de seus *flashbacks*, narrando a comemoração do aniversário de Luísa, assim descreve a visão da personagem acerca do tempo e da história:

Sou cúmplice de Luísa nesse falso clima de festa. Ela sabe que é falso, mas finge se divertir. Luísa vive de transformar as aparências em substância. [...]
Ela se exaspera. Nós estamos mortos.[...]
Olho-a dentro de seu desespero: “Nós, meu bem?”.
Sim. Todos nós. Tudo está morto. O planeta, o sistema, o universo, tudo apodrece, fede, fenece (LQHA, 2001, p. 21; grifo da autora).

Assim como Mário, o personagem-narrador Raul revela que Luísa finge e vive de “*transformar as aparências em substância*”, coisa própria de artista, pois o mundo só deve ser apreendido em sua superfície, antes que se alcance sua essência. E ao perceber a essência do mundo, a constatação da personagem: “*Nós estamos mortos*”. Esse tom apocalíptico não será a tônica do romance, mas acompanhará vários momentos da narrativa para mostrar uma realidade que se impõe diante dos indivíduos e que é bastante difícil não percebê-la ou sucumbir diante dela. Essa posição assumida por Luísa pode ser observada, com mais atenção, através de algumas características sutis, que apesar de parecerem secundárias, complementam a personalidade da personagem e dão forma à proposta do romance.

Para Lukács (1978, p. 184), autor da *Estética marxista*, tudo que está em uma obra de arte contribui para compor sua totalidade, e mais, poderá contribuir para a compreensão de sua particularidade, visto que ela:

[...] determina aquilo que, no mundo formado na obra, foi ressaltado, aquilo que foi negligenciado, inclusive aquilo que foi eliminado: isto é, os traços e momentos da realidade artisticamente refletida que se tornam elementos construtivos da obra e a parte concreta que eles têm nesta construção.

Naquilo que acreditamos contribuir para a composição artística está a especialidade estética de Luísa: o decadentismo. Nessa perspectiva, afirma-se que a peculiaridade do

decadentismo apresenta-se, especificamente, em dois discursos. Com Raul, num diálogo com a filha de Luísa, Mariana, ao ser questionado sobre qual a relação da mãe com o comunismo. Ele, então, afirma: “– Sei das ligações de sua mãe com o Decadentismo, serve?” (p. 20). E depois com Rogério, que em conversa com a própria personagem, ao ser questionado sobre o que está acontecendo, reenvia a questão: “ – A especialista em decadência não é você?” (p. 72). É evidente que os estudos sobre decadentismo são os mais variados e não se pode situá-los aqui, visto que não é o propósito desta tese. Entretanto, importa aquilo que se coaduna com a proposta analítica do romance de Adelaide Amaral. Ou seja, o decadentismo surge em meio a uma contradição, já que emerge como um movimento contrário ao mundo burguês, ao mesmo tempo que apregoa a busca pela individualidade, pela exaltação do eu, como uma de suas saídas. Relembremos Mézáros, que relaciona a alienação na literatura como consequência da tentativa de fuga da realidade.

Essa observação é pertinente na medida em que transforma Luísa em uma especialista, efetivamente, de um momento nas artes e na história que retrata um mundo decadente, em que os ideais de liberdade são suprimidos e o individualismo é levado ao extremo. Conforme Alfredo Bosi (1994, p. 264), o Decadentismo é uma subcorrente do Simbolismo, que emerge ainda no século XIX, como oposição à sociedade burguesa: “Do âmago da inteligência européia surge uma oposição vigorosa ao triunfo da coisa e do fato sobre o sujeito – aquele otimismo do século prometera o paraíso mas não dera senão um purgatório de contrastes e frustrações”.

Adelaide Amaral ao construir a narrativa demonstra, através de um diálogo entre Rogério e Amorim, conhecimento do que representa esse movimento, corroborando a posição de Bosi, vejamos: “– Ela entende muito de Decadentismo, que é uma ‘sub-corrente’ do Simbolismo, embora tenha gente por aí que o considere um movimento pós-romântico.” (LHQA, 2001, p.58). O decadentismo desde o romantismo se põe como prolongamento da crise da sociedade burguesa, mas ao mesmo tempo ratificando-a em seus pressupostos modernos.

Bosi (1994) completa que esse movimento se ligava com intensidade às atividades estéticas da arte, muito próximo da arte pela arte, mas que sobressaía por apontar as problemáticas do mundo contemporâneo. Descreve assim o movimento:

No entanto, o irracionalismo dos decadentes valeu (e poderá ainda valer) como sintoma de algo mais importante que os seus mitemas: o incômodo hiato entre os sistemas pretensamente “racionalis” e “liberais” da sociedade

contemporânea e a efetiva liberdade dos homens que as estruturas sócioeconômicas vão levando na própria essência e reduzindo-o a instrumento de mercado e congelando-o em papéis sociais cada vez mais oprimentes (p. 266).

Embora esse movimento desponte como um produto do irracionalismo e que a arte e a estética sejam destacadas em sua autonomia, ele representa uma negação/reação aos ideais postos a partir da modernidade, que não foram capazes de se fazer cumprir com o prometido. A decadência dos ideais da modernidade vem ocorrendo crescentemente e as subjetividades inseridas nessa realidade tendem a representá-la através do reflexo artístico. No romance em questão aparecem outras referências que relacionam tais questões ao movimento romântico ou pós-romântico. Surgem os nomes de Jean-Jacques Rousseau, Florbela Espanca e Maiakovski:

17.1.79

Para Luísa
De: Amorim

Como diria Camões, que do pouco que tenho e que para mim é tudo, não te doeu quanto me pedes?

Mas houve um contratempo: no momento o livro que tal efeito – ainda que manifestamente tão retardado – causou em você está emprestado e, aliás, já deveria ter retornado.

Estou intrigado com o interesse súbito das pessoas da redação por **Florbela Espanca**. Primeiro o Rogério, depois Sérgio (QUE ME GARANTIU QUE SEGUNDA ME DEVOLVERIA). **Nesse meio tempo por que não tenta Rousseau? Estou absolutamente fascinado por esse R.** que leio na maturidade (ou deveria dizer senilidade?). No seminário ele não tinha tanta graça (LQHA, 2001, p. 246; grifo nosso)

A referência é feita em um dos bilhetes remetidos a Luísa e une Florbela Espanca a Rousseau; embora pertençam a épocas diferentes, terminam por ser prolongamento estético um do outro, visto que ele é considerado romântico e ela, neorromântica. E assim partilham dos mesmos temas em suas obras. André Bueno (2002, p. 137), ao desvelar as formas da crise, assim expõe sobre Rousseau: “[...] o mais romântico dos iluministas, Rousseau, modelo do caminhante solitário, do sujeito dividido e utópico, do devaneio romântico, do mal-estar na civilização moderna”. Mészáros (2008, p. 202) reforça essa ideia afirmando que o ponto de partida de Rousseau, ainda no século XVIII, “era que a liberdade e a igualdade, inerentes ao homem, são alienadas e destruídas pelas instituições perversas”.

Isso nos leva a afirmar que Luísa, de acordo com sua estrutura romanesca, é uma ávida possuidora de conhecimento e consciência do mundo no qual está inserida. O problema encontra-se, exatamente, nos modos de evasão, de fuga dessa realidade: entre a ficção e o

individualismo. Nas palavras de Sérgio: “perguntava-lhe mordaz [...], se ela não sabia viver em vez de imitar ficções. Mas Luísa dizia que nós vivemos de ficções seletivas” (p.118). Também através da voz de Mário, confirmamos a posição da protagonista. Em visita à França, mais especificamente, à cidade de Marcel Proust, há um olhar estético lançado sobre a história da humanidade:

Era tudo mais digno na época de Proust, a Primeira Guerra foi um lamentável divisor de águas entre a civilização e a barbárie, sem falar na Segunda, que sepultou irremediavelmente os últimos resquícios de beleza e elegância. Luísa falava como se tivesse sido uma testemunha ocular da História (LQHA, 2001, p. 207).

Nas palavras desse narrador, Luísa fala da história, dos problemas com as grandes guerras, unindo através do discurso história e estética, barbárie e beleza. Na voz de Sérgio, essa faceta da protagonista também se destaca: “E ela me dizia, tão fascinada com a viagem de Semprun,[...] E ela me dizia, tão esteta, que ficara tomada disso que se chama ‘emoção estética’. Esse raro estado de graça que conheci lendo Proust” (p.116). Tal afirmação corrobora a posição que coloca a personagem entre os decadentes e a perspectiva de que o mundo entrou em crise depois das duas guerras mundiais. Mas a incompletude de Luísa se impõe, ela mal consegue realizar-se/completar-se como artista, pois em suas palavras sua arte é “vagamente expressionista” (p.56); e nas palavras de Mário: “E Luísa não se contenta em ser – como chegou a ser definida por um desses críticos – ‘vagamente expressionista’. Ela queria ter inventado o expressionismo” (p.185).

Rogério também narra uma conversa que teve com Luísa, que complementa o discurso de Mário e apresenta, mais uma vez, a protagonista fragmentada. Luísa, conforme a narrativa, defendendo a amiga Marga e sua luta social solitária, assim se expressa (p.72):

Luísa irritara-se com o comentário maldoso de Torres e, depois que Marga saiu, foi discutir com ele.

[...]

— Ela é melhor que todos nós.

— Ora, não venha com essa. Você não suporta o gênero tanto quanto eu.

— Eu não suporto é a gente. Este individualismo cansado já me encheu o saco.

Luísa afastou-se para a sua mesa, desolada. Ficou em silêncio pelo resto da tarde e na saída ainda continuava abatida.

É significativo salientar que no trecho supracitado, mesmo na narrativa de outro personagem, é permitido à Luísa o discurso direto, pois não só temos o travessão, como também o verbo de ação está na primeira pessoa. A voz da personagem surge para situar seus sentimentos em relação a tudo o que acontece a sua volta, nos revelando, na década de 1970, no Brasil, o individualismo em que a sociedade mergulhara, em plena ditadura militar. Essa percepção faz com que Luísa fique sombria e desolada. A questão que deve ser exposta é que, necessariamente, o que incomoda a protagonista não é o mundo em si, mas a perspectiva de que seu “individualismo cansado já encheu o saco.” É a consciência que aparentemente não encontra nenhuma outra saída. Desse modo, a culpa que Luísa sente é amenizada por sua amizade com Marga, pois embora não concorde com a militância da amiga, sempre a apoia. Entre os bilhetes escritos para Luísa, a referência a Marga (p. 238):

25.10.77

Para: Luísa
De: Torres

A propósito de sua amiga (aliás nossa) Marga. Você não me convence absolutamente no papel de defensora dos fracos e oprimidos. Prefiro você breve e cáustica. E tenho dito. O resto deixo para outro dia mais frio e chuvoso.

26.10.77

Para: Luísa
De: Torres

Não disse que não respeitava Marga. Não respeito o tipo de jornalismo que ela faz. É muito diferente. Você diz que a gente não faz nada e pelo menos ela tenta. O quê?
Este papo já está qualquer coisa.

Na resposta desse secundário narrador-personagem, Torres, a consideração de Luísa sobre as questões políticas. Não há muito que ser feito, mas a tentativa deve ser levada em consideração, visto que pessoas como Marga fazem, ou “tentam” fazer, mais do que aqueles que ficam parados. As subjetividades inseridas no romance encontram-se sempre divididas entre a possibilidade da ação política e a crítica a essas ações, consideradas ingênuas e voluntaristas. Inclusive o nome de Marga nos lembra a flor margarida, que significa inocência. Nas palavras da própria personagem-narradora: “Ele está pintando um quadro para mim. – Em primeiro plano, uma caveira e uma margarida. [...] Mas sou uma *bagneuse* de Renoir e só me identifico com a flor” (p.141). Pontua-se, nesse sentido, que a personagem

central é representação da subjetividade de um tempo, mais que isso, é a metonímia de uma geração inteira. Sua estruturação expressa, ficcionalmente, as oscilações conflituosas de um período da história.

Aos poucos, através dos discursos dos personagens-narradores, as questões individuais e coletivas vão sendo postas. O conflito vivenciado por essa geração se torna patente e gradativamente, solidão e alienação ocupam os espaços da narrativa. Os sentimentos irradiados a partir de Luísa lançam “luz” sobre a trajetória de sua geração. Da consciência do avanço do individualismo e dos limites da ação política surge a protagonista solitária e infeliz.

Assim como as relações sociais de sua época, a personagem principal encontra-se em conflito e decide isolar-se de seus amigos e familiares, pois abandona São Paulo rumo ao Rio de Janeiro, lembrando-nos de Rousseau e dos românticos citados anteriormente. Lessa (2004, p. 07) afirma categoricamente que uma das contradições do mundo contemporâneo encontra-se efetivamente no fato de que para o indivíduo existir enquanto individualidade, ele precisa isolar-se do outro:

A solidão é, nestas circunstâncias, quase um pré-requisito para a elevação afetiva e pessoal do indivíduo para além da banalização cotidiana. A fragmentação está instalada no próprio seio das individualidades: sua identidade se afirma privadamente, na reclusão, no isolamento; sua vida coletiva, aquelas relações que conectam a pessoa ao gênero humano, não servem de mediação para a expressão do que cada um de nós é enquanto pessoa humana.

Para o autor há uma cisão no interior da sociedade do capital, visto que os indivíduos só se realizam quando reclusos à sua vida privada, já que há uma perda constante das relações com o gênero humano, mas isso só possibilita o avanço da alienação, pois o ser humano só pode completar-se como individualidade em sua relação com o outro. Isso é impedido pelo individualismo contemporâneo. É a denúncia desse mundo que está sendo representado por *Luísa (Quase uma história de amor)*.

Para Mário, surge a ex-esposa, ainda em seu primeiro encontro. E a certeza de que Luísa trazia a solidão como estilo de vida (p. 188):

Quando a vi pela primeira vez naquela festa da faculdade, ela não era nem a mais bonita nem a mais atraente, apenas uma moça magra, sozinha, espectadora da diversão dos outros. Seu retraimento, quase ostensivo, fez com que eu me aproximasse dela e a convidasse para dançar.
— Não se preocupe comigo. Eu estou bem – ela disse, olhando-me como um intruso. Eu estava cometendo, sem saber, uma falta que se tornaria corriqueira depois: invadir a sua solidão.

É importante ressaltar que o olhar lançado em todas as narrativas dá-se a partir do presente, e assim Mário pôde perceber algo que já existia desde o início: Luísa solitária, sem nenhum dos amigos por perto. Também através da narrativa de Raul surge a face de uma Luísa desolada e desesperançada, mais próxima do presente. A solidão, mais uma vez, é sua companheira inseparável e indivisível (p. 42, grifo da autora):

Fico tentado a lhe dizer muitas coisas, todas elas inúteis, começando por lhe recomendar um analista. Ela se antecipa:

— *Espero que você tenha o bom gosto de não me sugerir uma terapia.*

— *E eu espero que você tenha o bom gosto de não se suicidar.*

Luísa ri. Ela só comete suicídio em pequenas doses cotidianas.

— *Em algumas fases mais, em outras menos. Comecei a me matar aos 17 anos e não parei até hoje. [...]*

— *O que é que eu posso fazer por você? – pergunto.*

— *Minha solidão é tão indivisível e minha infelicidade, tão profunda que não há nada que você ou qualquer pessoa possa fazer por mim.*

— *Eu não imaginaria que Sérgio fosse capaz de fazer todo esse estrago.*

— *Ele tem apenas uma pequena parte nisso tudo. O problema sou eu.*

Através da narração de Raul, a voz, o discurso direto, concedido à Luísa. A personagem revela seu estado de ânimo e enfatiza que o fim de seu relacionamento com Sérgio, é “apenas uma pequena parte nisso tudo”. Outras questões, mais profundas, incomodavam-na. Sua “morte” e “suicídio” começaram aos 17 anos, de acordo com as escolhas que realizara. Nas palavras de Sérgio o lugar ocupado pela personagem (p. 110):

E ela, afinal, quando lhe foi dado escolher, apesar da paixão por Paulo, ficou em casa, não se envolvendo mais do que lhe foi solicitado. Sua maior aventura foi levá-lo a Curitiba, onde ele tomou o primeiro de uma série de ônibus que o deixaria em Santiago.

Eu, que não conheci Luísa nesse tempo, eu que arrisquei mais do que ela, pude, por causa disso, muitas vezes, me colocar na situação de seu juiz. E para ela era insuportável ouvir de mim que deveria assumir sua parte na morte de Paulo.

[...] Ela chorava a morte de Paulo e chorava também sua rejeição, porque Paulo nunca a amou. Paulo amava outras coisas e tinha muitas ilusões. Luísa, que não tinha as mesmas ilusões, preferiu um homem confortável.

A voz autorizada desse narrador, um “Eu” que arriscou “mais que ela” revela a culpa que todos devem carregar pelas atrocidades cometidas pela repressão. A crítica é lançada, diretamente, à Luísa. Contrapõe a militância política: “Paulo amava outras coisas e tinha muitas ilusões; às escolhas individuais: “Luísa, que não tinha as mesmas ilusões, preferiu um homem confortável”. Novamente, esse discurso ratifica a ideia da consciência de Luísa sobre a vida e a militância política. É evidente que, aqui, a protagonista não tem voz, e somente

Sérgio frustrado, nos remete aos sentimentos da personagem. Paulo, como será visto mais adiante, é a lembrança incômoda constante desse passado. Marga, ao contrário de Sérgio, acredita que Luísa se arriscou para ajudá-la e também a Paulo. No entanto, ressalta-se que os motivos que a moviam, mais uma vez, eram completamente pessoais (p. 154; grifo nosso):

Vou até Luísa e pergunto como juntar as peças esfaceladas, como dar a volta por cima na questão moral e pessoal, em quem se pode confiar, para quem devo voltar minhas esperanças. A Magra me acalma: **a história do século XX está sendo feita por linhas tortas e é por linhas tortas que chegaremos lá.**

Das lições de Paulo, o otimismo marxista. E ela diz “chegaremos” na primeira pessoa do plural, embora eu saiba que **para a Magra a questão política também é uma questão pessoal, ou, mais que isso, uma questão afetiva.**

Marga recorre à Luísa para expor suas frustrações e a protagonista a acolhe com um discurso marxista, herdado de Paulo, mas que revela artisticamente o caminho tortuoso do século XX. No entanto, para a amiga militante, Luísa confunde as questões afetivas com as lutas políticas. Embora o verbo esteja no plural, é a questão individual que sobressai. Se observarmos, atentamente, veremos que o pronome pessoal “Eu” destaca-se nas narrações. E, recentemente, a própria Marga questionará sua posição política. Mas, na década de 1978, ainda nas palavras de Marga, em um dos bilhetes escritos à Luísa, a cobrança de outra atitude (p. 242):

15.5.78

Para: Luísa

De: Marga

Levei você para ver a greve do ABC, com alguma esperança de que você descobrisse um mundo maior e mais vivo que Bruges. Os trabalhadores em ebulição e você apenas achou “interessante”. Acorda, alma cansada! Você não tem o direito de ser assim!

Esse bilhete data do mês de maio e como demonstrado no primeiro capítulo, ele representa metaforicamente as contradições do mundo contemporâneo. Para Marga, Luísa é um dos maiores exemplos de alienação. No entanto, Bruges é uma cidade morta da Bélgica, a qual Luísa costuma representar em suas obras, e uma referência a *Bruges, La morte*²⁶, que

²⁶ Romance de Georges Rodenbach em que Bruges surge como “silenciosa e nostálgica do seu passado, uma cidade morta precisamente. Bruges serve de espelho ao estado de alma do personagem principal, recentemente tornado viúvo. Mas não é somente um espelho, é igualmente o lugar que se harmoniza melhor com o seu estado de alma de homem que perdeu o seu entusiasmo pela vida” (http://www.netsaber.com.br/resumos/ver_resumo_c_5975.html).

conta a história de um homem que perdeu o entusiasmo pela vida. Necessariamente, por conta disso, não sabemos se a protagonista é alienada ou apenas consciente do limite de ação.

Efetivamente, tanto a história particular do Brasil como a de todo o mundo exerce uma influência na formação das consciências, resultando em indivíduos perdidos, desorientados com a história, tanto coletiva como pessoal. Nesse sentido não só Luísa, mas todos os personagens apresentados na trama irão nos conduzir por esse caminho. A trajetória dessa geração poderá ser mais bem compreendida quando a configuração total da forma demonstra que não só a protagonista é fragmentada, mas toda a narrativa, concorrendo para construir a tese de que o indivíduo contemporâneo passa por uma crise, expressa através da solidão e do individualismo de cada um.

Na narrativa de Marga há uma interlocução com um poema que nos conduz a uma reflexão do posicionamento dos indivíduos no período da ditadura. Sua narrativa, logo no início, é intercalada por cada estrofe. Há sempre um questionamento acerca da posição de cada um, pois todos precisavam tomar partido, mesmo que não correspondesse ao que desejavam (p. 138/141):

*Assim como a criança
Humildemente afaga
A imagem do herói,
Assim me aproximo de ti, Maiakovski.*

*Nos dias que correm
A ninguém é dado
Repousar a cabeça
Alheia ao terror.*

*E por temor eu me calo
E por temor aceito a condição de falso democrata
E rotulo meus gestos
Com a palavra liberdade.*

Podemos perceber que o poema está em itálico, indicando que as palavras são de outro²⁷. De acordo com Marga quem está recitando é um de seus amigos, Eduardo²⁸. Entretanto os versos são postos na narrativa de Marga e, ainda mais, trazem ambiguidade. A aparência é de crítica à ditadura militar brasileira, mas ao atentarmos para as palavras do

²⁷ O itálico, aqui na narração de Marga, tem conotação diferente daquele encontrados na narração de Raul que indicam passado.

²⁸ O poema recitado originalmente tem como título *No caminho com Maiakovski* de Eduardo Alves da Costa. Ficção e realidade se confundem.

poema encontraremos a menção a Maiakovski²⁹, poeta russo, que cometeu suicídio mediante as decepções com os rumos da revolução russa. Conforme Bueno (2002, p. 138; grifo do autor), assim como Rousseau e Florbela Espanca, o poeta russo é parte dos revolucionários românticos que tentam descortinar a vida através da arte:

No contraditório campo de forças formado pelas revoltas românticas, pode-se perceber, portanto, um traço de longa duração, relevante do ângulo estético ou político: *um contínuo desejo de reencantar o mundo, de reunir as partes cindidas da experiência e da condição humanas, de unir arte e vida, superando as mutilações e alienações impostas à vida pela forma expansiva e urbana do capitalismo tornado mundial*. Impulso que pode ser percebido nos primeiros românticos e nos tardios; nas vanguardas do começo do século XX, como o surrealismo; em diversos romantismos revolucionários, com resultados bem negativos para os artistas assim empenhados, como foi o caso de Maiakovski na União Soviética [...].

O poema e Maiakovski surgem para expressar uma dualidade: de um lado a denúncia da ditadura (seja de direita ou esquerda); de outro, um mundo perpassado por atrocidades. Singular e universal se unem, na arte, para fazer falar a estrutura social do século XX. Ou seja, nesse período muitos indivíduos viviam numa crise entre uma ditadura militar desumana e uma abordagem de esquerda, igualmente esmagadora e até certa medida hipócrita. No romance de Adelaide Amaral esse papel é resguardado a Paulo, a primeira e talvez única paixão de Luísa, que embora não apareça na narrativa, pois fora morto pela ditadura no Chile, é citado por todos os personagens-narradores. Assim como Luísa, ou até mais, é um personagem ausente (morto) e representa uma época. E em meio aos versos do poema é a história de Paulo que aparece (p.140):

A política nos lábios de Paulo é azeda, nos de Raul é poética. Evtuchenko está na moda, os Beatles também. Se estamos reunidos e os Beatles são o fundo musical, Paulo investe contra a nossa alienação. O Magro pertence à tradicional família nordestina e não entende inglês. Chegou a rasgar *The waste land*, que Raul comprara para dar de presente a Luísa. Não era ciúme da Magra, mas ódio por Eliot, monarquista e reacionário.

²⁹ A Revolução que Maiakovski havia colaborado para criar e formular saía dos eixos e trabalhava para enquadrar, cercar e subordinar a literatura, sugerindo que só a literatura proletária era literatura. O poeta tentou se enquadrar, fez poemas engajados-proletários, produziu cartazes revolucionários, mas sua criatividade, tida como excessiva e contagiante, chocava os comunistas retrógrados e não era entendida pelas massas. (<http://www.revistabula.com/posts/livros/maiakovski-o-poeta-da-revolucao>)

Na voz de Marga, em contraposição a arte e ao poeta surge a imagem do típico revolucionário pragmático. A arte pode falar de política sem falar diretamente dela, enquanto a política, presa ao cotidiano é pobre de reflexão, e resulta em ações irrefletidas. Essa referência é a pontuação do lugar da fala de determinados indivíduos nos dias atuais. É a expressão de um período em que todos os esforços foram esquecidos, pois o discurso corrente era que a militância escondia sempre algo individual: a solidão e a culpa. Com Marga essa perspectiva estava sempre retornando para pôr em questão sua posição diante das mazelas da vida. Em suas palavras (p. 141):

O poema está chegando a seu final. Benê chega para os aplausos e nos abraçamos. Ele está pintando um quadro para mim.
 — Em primeiro plano, uma caveira e uma margarida.
 — Por que a caveira? – pergunto.
 — Por causa do tempo em que vivemos, minha bela.
 Mas eu sou uma *bagnese* de Renoir e só me identifico com a flor. Estou na Galeria MetrÓpole às quatro da manhã, sou jovem, livre, e não conheço a solidão. [...]
 Saio de mãos dadas com Benê e Raul. Na Rua São Luís ensaiamos um número musical da Metro. *Singing in the rain*, e nem está chovendo. É uma noite clara de junho.
 — O mundo pegando fogo e nós aqui entregues a uma festa interminável – digo com alguma culpa.

Logo após toda essa narração, Marga retoma a segunda estrofe do poema, traçando a relação ou a contradição entre objetividade e subjetividade. Mesmo com todos os problemas, naquele período, a narradora-personagem não conhecia a solidão, mas conhecia a culpa. Com o passar do tempo tanto a culpa como a solidão vão se acentuando, devido principalmente às perdas provocadas pela própria ditadura, seja através da morte ou do exílio. Os amigos e os amores de Marga vão desaparecendo, até que ela mesma segue para o exílio. Não por ter sido um desses grandes heróis, mas efetivamente por ter tentado ajudar de alguma maneira. Entretanto, esse processo de olhar para trás conduz a personagem para a principal reflexão no presente: qual o papel de cada um diante do terror ou da indiferença? E põe em questão sua própria militância. Apropriando-se de um pensamento de Raul, pergunta se o papel que ocupou durante tanto tempo, foi pela coletividade ou apenas para preencher um vazio particular (p. 173):

No meu caso “todo mundo” sabia que eu começara a militar para satisfazer um desejo de Benê. Depois tornou-se um modo de me evadir da solidão.
 — É claro que militar é muito mais divertido que assistir à televisão. Sem falar no aspecto meritório. Afinal, alguém tem que fazer certas coisas.

A mordacidade de Raul me exaspera e me insulta sua leviandade. Muitas vezes, porém, ao chegar em casa depois de um dia particularmente exaustivo, desejo um companheiro. Qualquer um. Nesses momentos, penso em Raul, na minha solidão e nas muitas formas que ela assumiu em minha vida.

Nesse discurso, através da ironia de Raul – “militar é mais divertido que assistir à televisão” – o choque, a contradição entre as escolhas de uma vida. Como conciliar a opressão de um mundo coisificado/fragmentado e as necessidades individuais. E do mesmo modo que Marga, o narrador-personagem Sérgio nos remeterá para discussão semelhante. Relaciona da mesma maneira ditadura militar e as emoções que se dizem individuais (p. 113; grifo nosso):

Eu queria saber dela se era possível que alguém, torturado e preso, vivendo num espaço exíguo, dividindo esse espaço exíguo com outros companheiros, pudesse ter se emocionado com Proust e tudo que o mundo de Proust representava.

Eu queria saber dela se era possível que alguém, obrigado a enfrentar a agressividade dos outros, os que discutiam o destino da nação, o desprezo dos outros presos, que tinham sido presos porque desejavam enterrar o cadáver da cultura burguesa, eu queria saber dela se era possível, apesar dessas circunstâncias, que alguém pudesse refugiar-se durante semanas à procura do tempo perdido e deleitar-se com a *soirées* de Mme. Verdurin.

Nessa narração há a referência às expectativas a respeito de Luísa, pois Sérgio acredita que a protagonista pode responder a seus questionamentos, já que é uma pessoa culta. Mas, inserido nesse fluxo de consciência em plena interlocução com Proust, Sérgio põe em evidência o lugar da subjetividade naquele determinado período. A crítica posiciona-se entre a prisão efetiva e a “prisão” ideológica daquele período: tudo que não parecesse ser revolucionário era burguês. Mais uma vez arte e vida se entrelaçam para denunciar essa posição. Em sua narrativa, sempre em destaque a complexa e duradoura contradição entre vida individual e coletiva (p. 106):

No fim do dia, algumas horas de insônia me separando da redação, vou lamentar outra vez, este domingo e todos os domingos da minha vida, o desperdício, a solidão mal partilhada, as minhas escolhas, esse tempo escoado a duras penas junto dos meus. [...]

Tenho a sensação de que é preciso fazer alguma coisa por mim. Eu preciso com urgência de um estímulo. Não um estímulo qualquer, mas um estímulo real, que faça romper com tudo, de preferência sem culpas.

Nas palavras do narrador a intrincada e sufocante relação entre trabalho, família e individualidade. Mas aqui também a solidão e a culpa apresentam-se como condições de uma vida irreconciliável. Essa narrativa gira em torno de si mesma, como se houvesse uma circularidade, sem nenhuma saída. Assim como em Marga as saídas sempre estão atadas à militância ou a alguém particular, no caso de Sérgio, Luísa (p. 109):

Torres não sabe que, no passado, quando militei numa organização política, já estava, naquele tempo, à procura de uma saída digna.
Torres não sabe, como Rogério também não sabia, que naquele tempo, quando o meu medo cedeu lugar aos nobres objetivos, esses nobres objetivos mascaravam apenas o pretexto de que eu precisava para abandonar mulher e filhos e exercer, sem culpas, o privilégio de escolher.

Há uma ideia corrente no romance de Maria Adelaide, a qual afirma que as pessoas conhecem apenas a face que é mostrada, mas que cada um conhece suas próprias limitações, como expõe a afirmativa “Torres não sabe, como Rogério também não sabia”. Nesse trecho observamos, mais uma vez, a relação ou disparidade entre vida pública e vida privada. Sérgio demonstra a confusão estabelecida entre os reais motivos que o impulsionaram a lutar, pois só isso tornaria possível a fuga de seu cotidiano e, mais ainda, a expressão exata do privilégio de escolher. Aqui, através do discurso do narrador-personagem, já nos é dada a limitação do indivíduo na sociedade representada. A fuga configura-se, como fez a protagonista Luísa, como uma escolha muito mais individual que coletiva. É a expressão da solidão que conduz à alienação desse sujeito (p. 110):

Talvez o que eu tivesse procurado em Luísa fosse um pretexto. Talvez eu quisesse que Luísa fosse uma necessidade tão imperiosa quanto a ação política. Mas ela era apenas uma saída individual e, desse modo, não poderia ser uma opção sem culpas.

Aqui o léxico “talvez” implica a hesitação e a incerteza daquilo que é expresso. O amante de Luísa nem sequer sabe distinguir o amor da necessidade da ação política, mostrando o distanciamento entre os indivíduos. Necessariamente, a posição ocupada por esse narrador vem ao encontro da afirmação de Benjamin (1996, p. 201) considerando que “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los”. Assim detectamos que desde seus primórdios o romance enquanto gênero surge com a função de representar o indivíduo produzido pela sociedade burguesa, e esse indivíduo expressa seu

isolamento e sua solidão. No entanto, assim como afirmado em momento anterior, a reflexão no romance *Luísa (quase uma história de amor)* é, efetivamente, sobre a exacerbação da condição desse sujeito no capitalismo contemporâneo. De modo semelhante, Lukács em *A teoria do romance* (2003) esclarece que o romance narra a trajetória do herói problemático, ou seja, relata a busca de valores autênticos em um mundo inautêntico. No entanto, o personagem Sérgio nos remete a uma representação que extrapola os limites da origem do romance e nos conduz para o mundo contemporâneo (p. 109):

Como o soldado de Auxerre, não consigo fazer minha vida. Mas apenas ser. A única diferença entre nós é a minha consciência e, por isso mesmo, eu me sinto muito mais miserável do que esse soldado jamais se sentiu. E estou assim aniquilado, não porque a minha vida seja propriamente uma tragédia. Não, ela não tem essa grandeza. Nem eu a grandeza dos heróis trágicos. A minha vida é no máximo uma farsa, e eu, um herói banal, sem vontade, sem ilusões, sem inocência.

A intertextualidade é um dos recursos mais utilizados por Sérgio. Neste trecho o diálogo é com Seprún, escritor de *A grande viagem*, que procura demonstrar que mesmo em meio à Segunda Guerra Mundial existiam possibilidades de escolha, inclusive para um militar. O “herói” no romance de Adelaide Amaral apresenta-se mais que deslocado, mostra-se como completamente aniquilado e consciente de sua busca inglória. Um das frases do livro, preferida de Sérgio, é “Vocês se dão conta?”, dita por um velho que estava presente no mesmo vagão que o protagonista de *A grande viagem*³⁰. Com o fim da greve e a partida de Luísa, essa é a pergunta feita por essa personagem.

Sérgio revela, assim, o lugar que ocupa e que demarca sua posição em relação a todas as coisas: a angústia do cotidiano. A diferença de classe se impõe, e claramente esses lugares são fixados no romance. Ele não suporta a vida pequeno-burguesa que leva, pois até nisso não consegue encaixar-se: nem é burguês, nem consegue enxergar-se como proletário (p. 123):

Nós repetimos, eu e minha família, todos os fins de semana, os rituais da mediocridade da classe social a que pertencemos.
Nada nos diferencia do vizinho ao lado ou do da frente.
Nada nos diferencia das famílias do contador ou do mecânico.
[...] Nada nos diferencia, nem a ansiedade do resultado da loteria esportiva, já que a esperança da Loto ficou adiada para a semana seguinte. Mas no domingo à noite podemos ser surpreendidos pela sorte que dará a todos nós uma vida melhor.

³⁰ O romance narra a história de um membro do Partido Comunista Espanhol que realiza a viagem nos vagões dos trens alemães em direção ao campo de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial.

A mediocridade da classe social à qual Sérgio pertence é revelada por ele mesmo. O personagem-narrador tem consciência da padronização, estandardização imposta pelas recentes relações sociais. Isso expressa ironicamente a certeza de que mais que uma revolução social, a maioria aspira por mudar de classe, preferencialmente, para a classe alta. Essa constatação deixa a personagem perplexa e deprimida em um tempo em que as lutas sociais e a vida individual perderam seu sentido. Leandro Konder (2000), com as devidas e cuidadosas ressalvas, explica que esse processo reflete a existência de uma “pequena-burguesia³¹” que, embora não se configure como uma classe pode ser caracterizada como algo concretamente existente:

Inúmeros fatos costumam ser lembrados para caracterizar a mesquinhez da pequena-burguesia. O pequeno-burguês seria, por excelência, o ser do ressentimento e da inveja, o frustrado, ridículo, “condenado” a uma existência medíocre, vivendo em função da vontade de ser o outro (burguês).
[...]
De certo modo, então, o menosprezo com que a pequena-burguesia é vista, por mais sincero e espontâneo que seja, por mais justificado que possa ser, talvez tenha funcionado como uma manobra no sentido de atribuir exclusivamente aos pequeno-burgueses contradições que na verdade são, em versão mais ostensiva, as contradições de toda a sociedade (p. 54).

Para corroborar essa ponderação de Konder, podemos verificar mais uma fala de Sérgio, frustrado por não pertencer ao mesmo mundo que Luísa, leia-se pertencer a mesma classe que a protagonista: “E ao deparar com seus amigos – o cenáculo de Luísa – a mesa farta, os vinhos caros, senti que jamais faria parte dele” (p. 125). A partir dessa perspectiva ocorre o fim do relacionamento entre os amantes e no presente a reflexão sobre essa realidade. Inclusive, Sérgio e Luísa, em seus jogos afetivos, se nomeavam Zelda e Scott Fitzgerald, relação essa marcada pela diferença entre as classes sociais. Em seus romances como *o Grande Gatsby* e *Suave é a noite* essa temática é recorrente.

Da mesma maneira que Sérgio, Rogério também vislumbra um sonho burguês, típico da posição de chefe, Rogério idealiza sua relação com Luísa (LHQA, 2001, p. 69):

Nos últimos tempos entregava-me a fantasias domésticas. Eu chegando do trabalho e Luísa preparando meu martini seco, “Com ou sem azeitona?”. Luísa de *robe de chambre* me trazendo o *breakfast* na cama. Eu cortando a

³¹ O autor deixa explícito que não há “padrões universais ‘pequeno-burgueses’ de comportamento, nada indica que exista um estilo planetário constituído pelo modo de ser ‘pequeno burguês’.” Acreditamos também que assim essa pequena burguesia é apenas uma variação do sujeito burguês produzido pelo modo de produção capitalista para explicar suas contradições.

grama do jardim e ela chegando com as crianças no *station wagon*. Tudo isso, é claro, acontecia em Connecticut, e eu era editor do Time.

Evidentemente, esse sonho não poderia se concretizar. Rogério pertence a um lugar que não interessa a Luísa. Encontra-se entre o revolucionário (Paulo), que jamais será, e o burguês (Mário), que também não alcançará. Representa a típica classe média, que não se realiza. Todos estão numa incessante busca, através de Luísa. É a busca do *american way of life*.

Embora Luísa, Sérgio e Marga se apresentem como personagens representativos dessa realidade, de fato, não são os únicos. Nessa angústia pela busca de saída e de sentido, Rogério também contribui para nossa constatação. E Luísa surge como possibilidade de saída (p. 54):

Quando chamei Luísa à revista, e pela primeira vez a vi em minha sala, já estava claro que o meu interesse tinha se transformado em paixão.[...] Ao me lembrar de Luísa naquela tarde de dezembro, intrigada com o convite – “chefe de arte?” –, senti pela primeira vez a minha casa vazia. Luísa ameaçava a minha solidão. Depois ameaçou a minha sanidade.

Solidão e vazio voltam a aparecer, rondando a vida do narrador-personagem, que assinala que Luísa poderia ser sua salvação. Mas sua solidão caracteriza-se não pela ausência de uma mulher, senão pela posição que ocupa e que persegue sua consciência (p. 65; grifo nosso):

O chefe era eu. Não que tivesse feito um grande esforço, **mas as coisas pareciam se desenrolar a despeito de mim, mesmo as que me diziam respeito**. Era um medíocre e confessava-o. Só não revelava que todos os dias agradecia secretamente aos meus superiores o cargo que me haviam confiado, e que também, todos os dias, me torturava com a possibilidade de que eles descobrissem a grande fraude que eu era. Não seria fácil, caso perdesse o emprego, voltar a enganar tantos, durante tanto tempo.

A preocupação do narrador-personagem estava em manter-se no emprego, mas também em ser aceito pelos companheiros de trabalho e por Luísa. O sentimento exposto é o de uma subjetividade presa ao cotidiano que aparenta “correr” à sua revelia, sem poder ter controle ou escolha sobre os acontecimentos. Quando a protagonista o decepcionou, negando-lhe sua presença em pleno natal, a constatação (p. 84; grifo nosso):

Eu estava sentindo a solidão do Natal sem família pela primeira vez. Pensei em ligar para meu filho, mas tive medo de que Berenice atendesse e também

se queixasse da solidão. Nossas solidões eram irreconciliáveis, e eu não queria correr o risco de aceitar o convite para a ceia. Rumei para o Teatro Santana e terminei a noite com uma *strip-teaser*. Dizia chamar-se Kátia e, tanto quanto eu, sofria a solidão do Natal.

— Tem panetone? – perguntou.

Ante a negativa começou a chorar. Contrariamente aos meus hábitos, não perguntei por quê. **Minha angústia pessoal era bastante e suficiente para manter baixo o nível da minha depressão. Ofereci-lhe uma pílula para dormir. Era o máximo que eu podia fazer por ela e por mim naquele momento.**

A angústia pessoal sempre sobressai, e a solidão é seu tributo; como saída é apenas oferecido um modo de evasão da realidade: uma pílula para dormir. Nada mais, aparentemente, pode ser feito. Aparece, então, um quadro, uma imagem da solidão que afeta a todos, mas por diversos motivos. Ao final todas as angústias colidem, pois é o indivíduo isolado e encastelado, sem condições de comunicar-se com o outro que desponta; nem sequer é possível dividir solidão. Rogério, inserido em sua coerência, remete-nos ao típico boêmio, que embora amante de muitas mulheres, sempre acaba sozinho. Em uma analogia com a vida dos felinos, o personagem-narrador parece falar de si próprio em discurso direto, num diálogo com Raul (p. 93):

— Quem entende de história natural é o Amorim, mas parece haver uma certa lógica no que ele me contou sobre os animais solitários e os animais gregários. Quase todos os felinos caçam sozinhos e vivem sozinhos, como se ignorassem o resto do mundo animal. O leopardo é tão egoísta que chega a carregar uma presa maior que ele para cima de uma árvore só para não ter que dividi-la com os chacais. A solidão, é claro, acaba sendo uma arma de dois gumes, porque é muito mais difícil caçar sozinho que em bando, sem a proteção dos companheiros, eles se tornam uma presa fácil para os caçadores. Talvez por isso a maior parte dos grandes felinos esteja ameaçada de extinção.

Nesse trecho, a síntese sobre a solidão. É evidente que é muito mais metafórica, dado que está sendo tratada no mundo natural. No entanto, é possível observar uma relação direta entre estar sozinho e estar acompanhado. Quando se está sozinho não é preciso dividir nada, com ninguém; em contrapartida, torna-se uma presa fácil, já que não há quem o defenda. Isso significa inferir que mediante a solidão, qualquer ser igualmente, torna-se frágil.

A discussão gira sempre em torno da mesma questão: como conciliar um mundo que se apresenta cerrado diante dos indivíduos e das tentativas de saída pessoal ou coletiva. Nas

palavras do personagem-narrador Sérgio, em um dos bilhetes que troca com Luísa, assim expõe a situação do cotidiano que oprime cada um (p. 229):

[...] Quanto à “deliciosa correspondência”, na verdade, ela não passa de uma muletinha delicada para fazer nosso cotidiano mais amável. E mesmo sabendo disso (maldita consciência) prosseguimos. [...]

Quanto à adversidade de nosso destino, devo concordar com você. Podemos ser tudo, menos os timoneiros do nosso barco. Tragados pela moira, impelidos (e impedidos) pelas circunstâncias, não passamos de pequenos títeres com efêmeras impressões de onipotência e, definitivamente, no limite da sobrevivência.

No discurso de Sérgio, a representação do indivíduo impedido de agir, procurando apenas subterfúgios que amenizem o seu cotidiano. Embora Luísa não fale aqui, diretamente, encontramos uma resposta do interlocutor em “devo concordar com você”. Ambos sentem-se presos a uma realidade, “no limite da sobrevivência”. Ainda com Sérgio, a reiteração da sensação da falta de escolhas (p. 106):

No entanto, divido-me entre Sartre, esse filósofo amável, e o fado dos meus ancestrais – a tragédia de não poder escolher – e minhas digressões confusas apenas espelham a minha impotência de sair da toca, que não é esta casa, esta morna atmosfera familiar, mas todos os espaços fechados de minha vida.

Os questionamentos postos em movimento pelos personagens-narradores sobre seu lugar no mundo ou na vida levam a uma sensação de que se encontram solitários, apartados uns dos outros, e que mesmo a ação política é muito mais uma fuga individual do que em prol de uma coletividade. Os conflitos que pretendem amenizar são seus próprios conflitos e não aqueles que concernem a toda humanidade. A grande maioria já não se identifica mais com os outros, só na medida em que é afetada individualmente. É a alienação que se faz representar também na obra de Adelaide Amaral. Lessa (1997, p. 49), procurando caracterizar a contemporaneidade, nos coloca diante de problemáticas que estão sendo discutidas e representadas na obra de Maria Adelaide Amaral:

Infelizes, neurotizados, paranóicos, miseráveis, cada um de nós à sua maneira e intensidade, tocamos cotidianamente nossas vidas (quase) acostumados e conformados com o esgarçamento de nossas relações sociais e de nossos afetos. O que fazer, reza o senso comum, se a vida parece não ter outro jeito de ser vivida?

O autor discute, concretamente, o lugar do indivíduo nessa sociedade em que se perde a capacidade de identificação do sujeito como gênero humano e se recai em um individualismo extremado, prática comum à sociedade capitalista burguesa. Enfatiza também que os questionamentos e contradições existentes na sociedade, quando não respondidos ou falsamente respondidos, permitem que os indivíduos permaneçam carentes de respostas, e portanto “isso leva o indivíduo a um sentimento de angústia ao defrontar-se novamente com a mesma vida carente de sentido, o que, por sua vez, provoca uma busca frenética por uma razão para viver” (LESSA, 1997, p. 57). O papel da arte, para Lukács, é efetivamente essa busca por respostas, por um sentido para aquilo que se vive, por isso a exposição recente de Luísa é o pontapé inicial para as reflexões no interior do romance. A personagem quase ausente é presença constante e apresenta-se como a saída possível para muito deles: “Quando Luísa era promessa no dia seguinte” (p.120).

No entanto, assim como as décadas de 1960 e 1970 Luísa demonstra a instabilidade, a fragmentação e a dúvida acerca de seu lugar no mundo, na década de 1980 seu retorno representa a opção de uma sociedade que mesmo em direção a uma democracia, opta pela conservação do *status quo* estabelecido. Nas palavras da personagem, através dos relatos de Raul (p. 48):

— Mariana quer viver com o pai. Eu vou me casar.
 Estou atônito.
 — Com quem?
 — Com um homem muito parecido com Mário.
 — Rico, inteligente e poliglota?
 Luísa sorri.
 — E gosta de mim.
 — E você?
 — Tenho um grande prazer na companhia dele.
 — Perguntei se você o ama.
 — Amo...
 — Você não me convenceu.
 — Não quero convencer ninguém.

No sentido da protagonista, essa escolha se deu no sentido conservador, posto que decide, no presente, casar-se com um homem igual a Mário. Abre mão do amor e da paixão, pela segurança. Cada relato finaliza com esse comunicado. Quando a personagem opta, mais uma vez, pela solidão, afastando-se de todos, escolhe a certeza de uma vida mais amena.

Assim, ao observar a exposição, e com ela a representação do passado de uma geração, faz perceber que a crise dessas subjetividades se instalou ainda no passado e

acentuou-se no presente. Nas palavras de Raul, o tempo presente da heroína, repleto de ficção e solidão (LQHA, 2001, p. 48):

O tom de sua pergunta não é triste, é apenas inocente. Nunca senti Luísa tão sozinha. O garçom se aproxima e ela pede mais um *dry martini* “para combinar com a música”. Luísa inventa um breve momento de magia para se evadir da solidão. Aperto sua mão e estabelecimento de cumplicidade. Até o último acorde seremos duas pessoas totalmente felizes.

A protagonista, informa Raul, “inventa um breve momento mágico para se evadir da solidão” e, assim, a felicidade surge como algo extremamente fugaz e intenso, apenas no tempo de uma música. A cumplicidade e a união se dão por instantes, e logo depois elas se dissipam no cotidiano de cada um. A ficção sempre surge como possibilidade e como limite. É o simulacro que substitui a realidade conforme vimos em Adorno (LQHA, 2001, p. 132):

Quando, muito tempo após sua partida, nos reencontramos, convidei Luísa outra vez para partir comigo para Alexandria [...].
Luísa não fugiria comigo para Alexandria, nem faria meus domingos mais amenos, nem terminaríamos de mãos dadas como no filme de Carlitos.
Ao sair, voltou contra mim o rosto transtornado por tantas evocações e me acenou, triste, como no tempo em que tudo começou a ficar tão triste entre nós.

A imagem passada por Sérgio é que a realidade sobrepôs a ficção e a certeza de que eles não poderiam terminar de mãos dadas como Carlitos e Paulette Godard, como no filme *Tempos modernos*, em que o afeto vence a reificação da maquinaria. Nas palavras da própria Luísa, conforme Marga (p.181):

— Sérgio queria que terminássemos como Carlitos e Paulette Godard, naquele filme. Os dois de mãos dadas seguindo por uma estrada.
— E você? – pergunto.
— Não há caminho de volta.
— Com essa imagem de Carlitos e tudo mais?
— Não somos tão desarmados nem tão inocentes para acabar de modo tão perfeito.

É o tempo da inocência perdida, das saídas possíveis, pois “não há caminho de volta”. O passado ficou lá atrás. Essa visão lembra também o poema *Mãos dadas* de Carlos Drummond de Andrade (1979, p.108), uma crítica ao devaneio romântico. Nos dias que correm aparenta ser impossível essa imagem fazer sentido em uma época tão repleta de incertezas:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
 Também não cantarei o mundo futuro. Estou preso à vida e olho meus
 companheiros.
 Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
 Entre eles, considero a enorme realidade.
 O presente é tão grande, não nos afastemos.
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
 Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
 não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
 não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
 não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
 a vida presente.

Maria Adelaide Amaral busca recompor um tempo em que tudo fazia mais sentido e procura refletir sobre as subjetividades inseridas nele. São indivíduos cindidos, que tentam, sozinhos, entender a própria história. Hans Meyerhoff (1976), falando do tempo no romance, revela-nos o que vem acontecendo no mundo moderno e que incide diretamente sobre a subjetividade dos indivíduos:

O mundo da História tornou-se tão complexo e fragmentário que os dados não mais se ajustam a um modelo unificado, significativo. Na verdade, não parecem exibir quaisquer pistas sejam quais forem, mas uma sucessão de mudanças tão rápidas, tão ininteligíveis e tão incontroláveis que o indivíduo sente-se perdido e indefeso. [...] é a sua própria história que ele não compreende e não pode controlar (p.88/89).

É essa inútil tentativa de tentar compreender e controlar a história que permeia os modos de narrar em *Luísa (Quase uma história de amor)*. Mas são representações de sujeitos afetados pela alienação e individualismo do mundo contemporâneo. É efetivamente a essa reflexão e a essa crítica que Maria Adelaide nos remete. Pensa-se que tudo pode ser controlado, no entanto, a totalidade nos escapa. Só somos e vemos fragmentos. E somente assim é possível contar uma história.

2.3 “*Em busca do tempo perdido*”: a (in)completude de uma geração

No romance *Luísa (Quase uma história de amor)*, compreendemos que o tempo é um componente importante e bastante presente, conforme ressaltado no primeiro capítulo. É preciso perceber que há um tempo histórico que é representado na obra e produz as condições tanto para a análise como para a produção do romance, mas ao mesmo tempo existe um tempo ficcional, que mantém uma relação com essa realidade representada, sem prescindir de sua autonomia enquanto categoria literária. O tempo representado em *Luísa (Quase uma história de amor)* é uma tentativa de recompor a história dessa geração perdida.

Aqui, deve-se ressaltar a importância do tempo na ficção e sua íntima relação com a posição ocupada pelo narrador. Llosa (2006) afirmará que os sujeitos da enunciação sempre ocuparão uma determinada posição, seja em relação ao tempo, seja em relação ao espaço. Nisso observa-se que a posição que o narrador ocupa conforme sua relação com o tempo será determinante para a narrativa. O autor acredita que “para desvendar os elementos originais do tempo do romance, o primeiro passo, como no caso do espaço, é investigar o ponto de vista temporal da obra em questão [...]” (LLOSA, 2006, p. 85). Para esse autor, “o ponto de vista temporal é a relação existente em todos os romances entre o tempo do narrador e o tempo do que é narrado” (Idem). A nossa análise privilegiará a análise do tempo ficcional, em detrimento do espaço, visto que sua presença será marcante e, por vezes, determinante nas reflexões por parte dos narradores-personagens.

Assim como a fragmentação, a formulação interna do romance atrai nossa atenção para com a disposição temporal proposta pela autoria, pois se os narradores encontram-se fragmentados entre os capítulos, o ponto de vista temporal mostrará recortes, visões, retalhos das histórias vividas pelos personagens-narradores, demonstrando um desdobramento entre o presente e o passado. Ainda no primeiro capítulo do romance, a epígrafe, recurso utilizado recorrentemente por Adelaide Amaral, traz um diálogo com Fernando Pessoa e nos remete aos questionamentos sobre o tempo: “Falar do passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena”. O passado, neste trecho, é referido com ambiguidade, pois ao mesmo tempo que remete a coisas belas, surge como inutilidade, já que é um tempo que não volta mais. Nas palavras de Luísa: “Não há caminho de volta”. O tempo passado representa, contraditoriamente, as derrotas políticas, a felicidade do vivido e a dor de sua perda. São as contradições e as incertezas desse tempo.

A primeira parte do romance, intitulada de *Raul*, é composta por dois planos: um que indica o tempo presente e outro, nomeado de *Flashback*, que nos remete ao passado. Raul fragmenta-se entre esses dois tempos e espreita a ambos como se fosse um atento observador dos acontecimentos a sua volta. Seus relatos sempre iniciam com uma afirmação: “Estou na exposição” ou “Estou na festa”. Em Marga, quarto capítulo, o lugar ocupado pela narradora, ora é um passado mais remoto, ora é o passado mais recente, depois segue em direção ao presente, sempre demarcados pela recente presença de Luísa. A narração ocorre como em um jogo de fluxo de consciência (p. 134/135; grifo nosso):

ESTOU COLOCANDO O AVENTAL para começar a trabalhar quando o cozinheiro vietnamita pergunta se tenho mais detalhes sobre o Chile [...].
O Magro *tinha* toda a razão sobre mim. Ele morreu Marga. Morreu no Estádio Nacional. [...]
– O que é aconteceu? - **pergunto** a Luísa, que entrou batendo a porta.
Luísa arrebatada, grávida outra vez. Deito-a na cama e **ofereço-lhe** um cigarro. [...] Luísa está grávida e mais uma vez quer o filho. **Chora** porque o Magro não quer.

O tempo da enunciação tem seu início na década de 1970, depois do exílio de Marga, perpassa pela morte de Paulo e depois nos remete à neurótica relação entre Luísa e Paulo, ainda em fins da década de 1960. O tempo do enunciado é, em sua maior parte, o tempo verbal do presente, mas essa é a posição que ocupa para contar o passado. Essa ênfase subjetiva do tempo é reforçada na narrativa de Sérgio: “Mais um domingo vazio. Este, devo reconhecer, está mais difícil do que os outros” (p.105). Esses tempos, dessa maneira demarcados, se entrecruzam para narrar a trajetória dos amigos de Luísa.

Nesse sentido, todos os narradores se posicionam dessa maneira. Do mesmo modo, os bilhetes e as folhas da agenda, sempre datados, se referem a um passado, mas só podem ser interpretados sob a luz do tempo presente. Os quatro últimos capítulos referem-se à década de 1970 e ratificam o passado dessa geração, suas digressões, paixões e decepções. São todos datados, principalmente o último capítulo, que recebe o título *Noite e Dia* e refere-se às folhas soltas de uma suposta agenda de Luísa, que relata o cotidiano da personagem de janeiro a junho de 1979. Assim, não só o tempo tem papel estruturador, mas principalmente o passado é a característica marcante da narrativa como um todo. Entre o passado representado no final do romance e o presente da narração são seis anos de separação, conforme os relatos dos narradores. A demarcação desse período sugere, ficcionalmente, um momento de transição, ou de crise, entre as décadas de 1970 e 1980. Trata-se da representação de indivíduos que

presenciam uma transição política em um país entre a repressão e a democracia; e ao mesmo tempo, em um mundo que resvala em uma crise social que afeta as utopias e ideologias constituídas até então.

Todos eles, de maneira semelhante, contam suas histórias com Luísa e narram o presente em busca de um tempo perdido. As diferenças entre os lugares ocupados por esses narradores acontecem de acordo com a ligação que cada um tem com a heroína, com o tempo de convivência e o grau de intimidade. Nesse aspecto Raul, Marga e Sérgio são aqueles que mantêm mais proximidade com a protagonista e, por isso, suas narrações recebem mais atenção no decorrer da análise. Entretanto, a questão posta no romance é o impacto da ausência e da presença de Luísa na vida de cada um e de que maneira isso interfere na relação entre passado e presente.

Para Hans Meyerhoff (1976) o recurso da busca do passado e a utilização de determinadas estruturas, como a própria fragmentação, na literatura são mais uma tentativa de recompor uma unidade no interior da multiplicidade, de resgate que só a arte pode propor:

Os retratos literários em geral têm mostrado que o princípio da “unidade dentro da multiplicidade” deve ser estendido além do presente até o passado inteiro do indivíduo, a fim de apresentar o padrão distintivo, característico, de respostas e associações a que denominamos o “caráter” do indivíduo (p. 20).

Meyerhoff, assim como Lukács, defende que a arte existe para ajudar os indivíduos a compreenderem sua própria história, em um mundo que oferece um caleidoscópio e uma heterogeneidade desconcertantes. Para Lukács (1964), o processo de narrar é mais eficiente quando o narrador conta o passado, pois a integralidade de vida só pode ser vista e repassada depois de vivida., possibilitando o resgate daquilo que é essencial:

O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final dêles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma (p. 63).

Em *Luísa (Quase uma história de amor)* essa tentativa de busca e de resgate se dará através do tempo e da memória. Como afirmado anteriormente, é a protagonista que desencadeia um processo de reflexão e narração, e através desse reencontro é possível olhar para os acontecimentos que o antecederam. Assim, desperta nos narradores-personagens a

necessidade de voltar ao passado, não para um recomeço, como veremos, mas para suprir uma necessidade de compreensão dos caminhos trilhados até o momento. Na voz de Raul, a importância da exposição “Reencontros” (p. 46):

Luísa sorri. Apesar de tudo, tem saudade dos velhos tempos.
 – Eu vivia emoções intensas. Tão intensas que se prolongam até agora. Os trabalhos dessa exposição por exemplo...
 Luísa só se dera conta da sua força no dia anterior, ao entrar na galeria e deparar com telas uma ao lado da outra, alinhadas contra a parede, compondo um mural de uma época de sua vida.

Aqui o narrador confere voz à personagem, que explicita o valor do passado em contraste com o presente. Mostra através de seu discurso que o passado foi tortuoso, já que utiliza a conjunção “apesar de”, afinal era um período turbulento. Entretanto, sua força perdura até hoje e traz também intensas lembranças. Não se sabe ao certo se essa “força” provém da exposição, da própria Luísa ou do passado, que terminam por convergir no presente. Os quadros alinhados do mesmo modo como a formulação interna da narração do romance revelam o impacto de uma época, que embora problemática, era também repleta de sentido, afinal as utopias, as ideologias e a afetividade ainda podiam ser consideradas. Além do título do romance, aqui a personagem Luísa também une seus companheiros e tenta integrá-los de modo a transformarem-se em algo coerente: a história “de uma época de sua vida”.

Assim, considera-se que as narrações de *Luísa (Quase uma história de amor)*, em seu conjunto, saem em busca da compreensão de tempo, traduzido por meio do cotidiano de cada personagem. O tempo passado sempre é representando enquanto um aparente simulacro entre realidade e ficção. Através da voz de Rogério, em um dos bilhetes enviados a Luísa, com o codinome de Marcel Francis (Marcel, de Proust, e Francis, de Scott Fitzgerald), a relação entre tempo, memória e ficção:

7.12.78

Para: Luísa
 De: Marcel Francis

Sobre o passado?

O passado é a escolha do passado e, como toda escolha, despreza uns elementos e enfeita outros. Então resta perguntar:
 “Foi isso que vivi?” Foi mesmo? E a ilusão, o medo, o feijão e o sonho, o gesto esboçado, o que poderia ter sido e não foi?
 Constrói-se um passado com quem constrói um elefante. Com poucos recursos. E amanhã se recomeça (p. 219).

Rogério, nesse momento, indica que quando há a tentativa de recompor o passado faz-se a seleção através da memória, desprezando ou enfeitando os acontecimentos. O passado carrega não só o medo, mas também o sonho e a possibilidade de construir o futuro: “o que poderia ter sido e não foi”. Isso não deixa de ser uma crítica à própria formulação narrativa, que procura recompor uma história com poucos recursos, através da memória. Embora seja importante ressaltar que as escolhas, por mais “inventadas” que possam parecer, sempre mantêm relação com a realidade na qual a subjetividade criadora está inserida. O princípio do reflexo artístico é a necessária reelaboração dessa realidade, transformada em um mundo particular, em ficção. Na análise em questão, embora o passado seja “enfeitado”, apresenta-se como possibilidade de reflexão acerca do presente, pois “amanhã se recomeça”.

Do mesmo modo, os bilhetes, supostamente, remetidos a Luísa, demonstram a preocupação no tratamento do tempo. O que foi o passado, o que se tornou o presente são os questionamentos postos em movimento. Em *Laços de ternura*, penúltimo capítulo do romance, está o último bilhete, escrito por Raul. Poeticamente, ele descreve o tempo como um amigo gentil, visto que ele é dinâmico, e podemos selecionar apenas o bom e o belo (p. 250):

4.6.79

Para: Luísa
De: Raul

Transcrevo alguns versos de um poema de Sara Teasdale (1884 – 1933) do qual lhe falei ontem e que, em seu momento, poderá ser útil.

Let it be forgotten ever and ever

Time is a kind friend, he will make us old

É isso, minha amiga. O tempo é um amigo gentil porque nos tornará velhos. Que seja doce nosso esquecimento das coisas dolorosas. A velhice nos espreita. Ela tem suas vantagens.

Espera-se de um bilhete certa informalidade, mas aqui as datas de nascimento e morte da poeta são postas, indicando mais uma vez que o poema citado pertence ao início do século, período em que tudo ainda fazia sentido. E do mesmo modo que Rogério, Raul nos mostra, mais uma vez, o entrecruzamento de memória e ficção, em que esquecimento e velhice fazem parte do processo. Na voz do poeta, é preciso aceitar o presente e esquecer não o passado, mas aquilo que o faz doloroso, visto que ele não deixa de ser um “amigo gentil”. Há nos discursos uma referência à intensidade das emoções do passado, sejam elas simuladas, felizes ou dolorosas. Para isso, mais que uma referência ao tempo, é recorrente no romance a citação ao papel da memória, de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e da geração perdida

de 20. Tais referências remetem sempre à ideia de que há um tempo que não volta e que pode somente ser resgatado pela memória e pela ficção³².

Assim, a história desse grupo de amigos centra-se na busca de um “tempo perdido”, e por isso mesmo seus narradores-personagens sempre retomam o passado não só como perspectiva, mas como memória, considerada fonte de toda lembrança. Através da protagonista Luísa, ainda há outro tempo, aquele que essa geração não viveu, os da década de 1920, da literatura, antes até mesmo das duas grandes guerras (p. 207), como citamos anteriormente, acerca da viagem à França: “Era tudo muito mais digno na época de Proust, a Primeira Guerra foi um lamentável divisor de águas entre a civilização e a barbárie, sem falar na Segunda, que sepultou irremediavelmente os últimos resquícios de beleza e elegância”. Esse relato é de Mário, que claramente não partilha das memórias de Luísa, ironiza o desejo de realização do projeto de modernidade da protagonista, que relaciona ficção e realidade na obra de Proust e expõe uma saudade de um tempo em que não viveu, mas que está retido na memória e na história da humanidade.

É evidente que não se trata de uma tarefa simples captar o papel da memória, visto que é uma característica marcante da subjetividade, e modifica, enfeita, seleciona, amplia ou reduz os acontecimentos que experienciou:

A memória é um instrumento de registro muito mais complicado e confuso do que a natureza, os instrumentos feitos pelo homem ou os registros históricos. Sua complexidade e confusão surgem do fato de que, ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma “ordem” de eventos “dinâmica, não uniforme”. As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança de que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras (MEYERHOFF, 1976, p. 20).

A questão da memória apresenta-se como um fator importante e problemático, pois no romance em análise narrar no presente os fatos passados não só torna possível resgatar o essencial, conforme visto em Lukács (1969), mas principalmente questionar a vida vivida “à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras”.

³² A intertextualidade é posta enquanto possibilidade de falar através do outro. O espaço da ficção é o espaço em que os personagens atuam duplamente e assim se constituem. Tais personagens são sempre associados a outros personagens ou a um estilo musical, e suas vidas estão relacionadas à própria literatura: Raul lembra Oscar Wilde; Marga, Simone de Beauvoir e suas personagens; Mário, os romances policiais, e Rogério, por fim, lembra Nelson Gonçalves e Nelson Rodrigues. Não se trata apenas de semelhanças com características físicas, mas principalmente com a atitude diante da vida.

Não basta que os narradores falem, mas que se unam a outros textos para explicitarem o processo de fragmentação a que estão submetidos durante todo o romance. A relação entre textos faz dialogar narração e tempo. Mais uma vez, Meyerhoff (1976, p. 38) ao traçar considerações sobre o tempo moderno reitera que “a busca da descoberta de algum senso de continuidade, identidade e unidade dentro do contexto do passado pessoal do indivíduo engajou a grande literatura”, principalmente a de Proust. É, então, impossível não relacionar Proust e a questão da memória:

Em busca do tempo perdido é um documento único por duas razões: primeiro porque revela como a reconstrução do eu corresponde à recaptura do tempo na experiência; segundo, porque sua busca do tempo e do eu atribui à memória uma única função e emprega o método para revelar um senso de continuidade entre os conteúdos diferentes da memória de alguém (p.40).

Identidade, experiência, tempo e memória se unem para a reconstrução do eu e de um “senso de continuidade”. A memória, no romance de Proust, apresenta-se como possibilidade de unidade dentro da fragmentação. Ou seja, mesmo tratando-se de um conteúdo selecionado, ela possibilita uma organização mental de determinados acontecimentos. Mário Vargas Llosa (2006) ao tratar dos aspectos da ficção nos remete também a breves considerações sobre Proust e sua célebre obra. Llosa afirma que para o autor francês: “O importante não é o que ocorre no mundo real, mas a maneira como a memória retém e reproduz a experiência vivida, nesse trabalho de seleção e resgate do passado que a mente humana executa” (p.112).

Essa busca continua através da referência à geração perdida da década de 1920 nos Estados Unidos, em que Sérgio criava a fantasia de ser Fitzgerald e Luísa seria Zelda: “— Era Fitzgerald, estava bêbado como ele, e enlacei Zelda, fingindo dançar ao som de Cole Porter. E eu lhe disse ‘Feche os olhos e sinta a brisa soprando do mar, escute os pinheiros se agitarem, aspire fundo este luar mediterrâneo’.” (LQHA, 2001, p. 113). Aqui, Sérgio relata seu primeiro encontro com Luísa e entrecruza ficção e realidade, em que eles se transformam não apenas em personagens históricos, mas em fruto da própria ficção de Scott Fitzgerald. O casal de amantes também fantasiava uma fuga para Alexandria. Essa cidade, referência do conhecimento, deveria ser o ponto de chegada dos personagens. O personagem-narrador

Sérgio, citando o romance *O quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell³³, assim conclui: “E, finalmente, no quarto livro do *Quarteto*, quando Darley retorna a Alexandria, que, afinal, não é senão a sua viagem à procura do tempo perdido” (p.116).

Resgatar esse tempo perdido, de uma geração perdida, incompleta e fragmentada é uma das reflexões que movem a narrativa de Adelaide Amaral. São personagens que precisam reencontrar o sentido de sua história e da dos outros. Mais uma vez, Sérgio nos remete a esse questionamento, revelando sua busca através de Proust (p. 112/113; grifo nosso):

Eu queria saber dela **se era possível que alguém, torturado e preso**, vivendo num espaço exíguo, dividindo esse espaço exíguo com outros companheiros, pudesse ter se emocionado tanto com Proust e tudo o que o mundo de Proust representava. [...] eu queria saber dela se era possível, apesar dessas circunstâncias, que alguém pudesse **refugiar-se durante semanas à procura do tempo perdido** e deleitar-se com as *soirées* de Mme. Verdurin.

Para o amante da protagonista, Luísa era portadora das respostas a seus dilemas. Ele queria saber dela como conciliar a realidade vivida com a emoção estética provocada pelo romance. Torturado e preso em um espaço exíguo, o personagem-narrador questiona-se sobre o tempo perdido. É um exposto questionamento não só sobre a ditadura militar, mas também sobre a militância política de esquerda. Assim, um choque entre realidade e ficção se configura nesse discurso.

Transpor a dura realidade e ultrapassar os momentos cotidianos através da literatura assumem o aspecto de possibilidades para o indivíduo. Em seu texto sobre o ensino de literatura, numa análise do poema *Manhã*, de Otávio Cabral, Magalhães (2002, p. 112) reflete sobre as possibilidades e o limite da arte literária:

Como fazer poesia num mundo tão desumano, considerando que uma das funções sociais da arte está diretamente ligada à humanização do ser social? Como criar, num mundo de morte e sofrimento, que apenas considera o que tem utilidade prática?

³³ Existem quatro histórias no Quarteto: Justine, Balthazar, Mountolice e Clea. Durrell usou a teoria da relatividade de Einstein para a estrutura da obra, chamando-lhe um poema de relatividade. O tempo parou nas primeiras três histórias. A primeira relata os acontecimentos do ponto de vista do sujeito, ou seja, de quem conta a história. Os mesmos acontecimentos tornam a ser relatados na segunda história, mas na perspectiva de uma outra pessoa, e a verdade é alterada. A terceira faz o mesmo relato, mas de uma maneira objetiva. E, finalmente, na última, podemos perceber o desenrolar das ações com o decorrer do tempo. (Acesso em 20.06.2008: <http://pt.shvoong.com/books/419275-quarteto-alexandria>)

Embora a autora esteja discutindo acerca da produção, não é diferente a função da literatura para aquele que a recebe. Nisso a intrínseca relação com o discurso do personagem-narrador Sérgio, pois ele questiona, efetivamente, essa aparente oposição entre realidade e arte. Conforme vimos em Lukács, a arte possibilita organizar de modo artístico o cotidiano fragmentário e caótico; nesse sentido, o romance *Luísa (quase uma história de amor)* não só pode revelar essa possibilidade, mas sobretudo traz um processo de autorreflexão sobre a arte moderna e sua função no resgate do sentido da vida para o ser humano. José Paulo Netto (2007, p. 70) nos mostra essa relação entre arte e cotidiano:

Sobre a homogeneização promovida pela objetivação artística: “As suspensões que engendram estas objetivações, não cortam com a cotidianidade (insuprimível e ineliminável) – são, justamente, as ‘suspensões da cotidianidade’. Elas – que permitem aos indivíduos, via homogeneização, assumirem-se como seres humano-genéricos – não podem ser contínuas: estabelecem um circuito de retorno à cotidianidade; ao efetuar este retorno, o indivíduo enquanto tal comporta-se cotidianamente com mais eficácia e, ao mesmo tempo, percebe a cotidianidade diferencialmente: *pode* concebê-la como espaço compulsório de humanização (de enriquecimento e ampliação do ser social). Está contida aqui, nitidamente, uma dialética de tensões: o retorno à cotidianidade após uma suspensão (seja criativa, seja fruidora) supõe a alternativa de um indivíduo mais refinado, *educado* (justamente porque se alçou à consciência humano-genérica); a vida cotidiana permanece ineliminável e inultrapassável, mas o sujeito que a ela regressa está modificado.

O interessante aqui é que o autor reitera aquilo que já foi discutido no primeiro capítulo, que a arte não modifica a realidade, pode apenas modificar o indivíduo que dela se apropria. Interfere diretamente sobre as subjetividades e somente essa subjetividade modificada pode interferir na realidade objetiva. No caso da obra em análise, dá-se o processo de reflexão, questionamento e conscientização, mas será visto mais adiante que conforme Sérgio, conhecer Proust só acrescentou mais angústia a seu cotidiano ou como diz Luísa em relação a arte, através da narração de Marga (p.178): “— A maldita realidade está sempre aquém – diz com uma ponta de tristeza [...]”.

Esses bilhetes surgem como se complementassem as narrativas e auxiliassem na compreensão do passado, afinal eles foram recolhidos e guardados até o momento presente. Sabemos dessas afirmativas por meio da narração de Marga. Quando no passado Luísa fora embora, a melhor amiga tornou-se depositária desses fragmentos (p. 167):

Sei. Pela manhã estive na redação e recolhi o que deixara nas gavetas. Rogério estava curioso porque a Marga me tornara depositária de seus

segredos. [...] Bilhetes, cartas, cartões, folhas destacadas da agenda. Todo o correio sentimental da Magra trancado nas gavetas de sua mesa de trabalho. A Magra só levava para casa o que Mário podia ler.

Os segredos de Luísa estavam entre os bilhetes e as folhas soltas de sua agenda. Nas palavras da narradora, parte do passado de Luísa é deixado a seus cuidados, e mais ninguém deverá conhecê-lo. A personagem-narradora, para dar credibilidade à ação, se afasta e concede voz à protagonista: “— Fique com esse material – tinha dito ao me entregar a chave – Rasgue, ponha fogo, faça o que quiser, mas não o mostre a ninguém” (p.167). No entanto, com o decorrer da narrativa, Marga destaca, mais uma vez, a importância desse material. E oferece de volta, no presente, o pacote a Luísa, como uma possibilidade de resgatar a memória do passado (p. 180):

Abri a gaveta da estante e retirei um envelope. Dentro, os bilhetinhos trocados no tempo em que Luísa era Zelda e Sérgio, Fitzgerald. Apesar de simulacros, anunciavam uma bela paixão. Estendi-lhe o envelope e sugeri que ela os relese. Luísa se escusou. Precisava passar pela galeria antes de se encontrar com Sérgio e já estava atrasada.

Conforme Marga, Luísa queria romper com o passado. No entanto, ficamos sem conhecer a mão que organizou todo esse material, visto que nada mais é dito, deixando em suspensão o ato da devolução. Vimos no decorrer da análise que o passado é fortemente marcado e implica profundas reflexões; embora Luísa desencadeie esse processo, a ela mesma não é dado o direito à reflexão.

A baliza final que contribui para esclarecer o que ocorreu no passado pode ser encontrada no último capítulo do romance, *Noite e Dia*, que é composto, como sugere Marga, por folhas soltas da agenda da personagem-título Luísa. O romance encerra como se ainda estivesse fixado no passado, pois os relatos marcam o ano de 1979, reunindo as intensas emoções citadas pela protagonista.

Uma agenda é uma representação das marcas temporais, visto que conta silenciosamente cada dia da existência, do cotidiano dos indivíduos. No caso de Luísa, sua agenda toma forma de diário, pois confessa não só seu caso com Sérgio, mas também as pequenas misérias cotidianas.

Essas anotações seguem até o mês de junho e vão descrevendo o processo de angústia, solidão e infelicidade da personagem impotente. Nisso fica o registro, as marcas diárias do rompimento com todas as suas relações, inclusive com o marido e com o amante.

Os dias finais parecem insuportáveis, entre os papéis de profissional, mãe, esposa, amiga e amante. O tempo mais uma vez se sobrepõe e surge com esmagadora força sobre a personagem, e entre noites e dias ficam as histórias do cotidiano, das perdas e da desistência. Em sua agenda, a assertiva de que (p. 269): “nem a morte me parece uma alternativa”.

As palavras contidas no diário, frequentemente pertencem a terceiros que supostamente Luísa busca para falar de suas angústias. De um lado, temos uma série de citações de músicas e poesias; de outro, as palavras de Sérgio. O sentimento que toma conta da protagonista é demonstrado nos meses de maio e junho do ano de 1979, em que ela não consegue mais dividir os espaços com o seu cotidiano; há uma ruptura desses cotidianos, que a personagem escreve temporalmente (p. 268/269):

21 – Segunda

Some day come alone the man I love

Feliz aniversário. Saudade do tempo em que isso era verdade.

Tanto tempo, meu Deus, tanto tempo...

24 – Quinta

Nem a morte me parece uma alternativa.

26 – Sábado

É tão terrível esse sentimento de não pertencer mais a nada, de não querer nada.

27 – Domingo

Não tenho mais lugar em lugar nenhum.

28 - segunda-feira

Solto o ódio, mato o amor.

Parte das decepções de Luísa relaciona-se ao fracassado romance com Sérgio, seu amante. Mas também é perceptível que a ambiguidade da personagem, sua dicotomia a incomoda, pois a escolha não pertence a ela, mas aos outros; por isso o sentimento profundo de impotência. O tempo representado é de pesar, de tristeza e decepção. No mês junho de 1979, o fim:

1 – Sexta

Mário finalmente. Ambos libertos.

2 – Sábado

O dia inteiro trancada no ateliê.

3 – Domingo

Noite. Soçobro.

4 – Segunda

Vou me vestir de luto e vou sofrer uma grande, uma enorme tristeza por essa perda, mas um dia, ao acordar vou perceber que S. não ocupa mais meus pensamentos.

5 - terça

Abundantemente breu, abundantemente fel.

E Luísa se vestirá de preto, um luto pela morte anunciada de um período de sua vida, uma suposta liberdade que ela sabe que não virá, pois o romance finaliza com essas palavras da agenda.

Assim, os últimos capítulos surgem como se fossem apêndices ou lembretes da história principal a justificar sua escrita. Somente com a ruptura de Luísa e o resgate da memória é possível reconstituir o passado e compreender o tempo presente. Mas Luísa retorna e anuncia que casará com um homem igual a Mário, demonstrando que o passado ainda assombra sua vida, pois por mais que queira reviver o passado, não quer mais lidar com a sua perda. Daí a compreensão sobre a farsa de Luísa, pois, conforme Marx, toda história só se repete como farsa (p. 47):

— Subitamente lá estávamos nós, nos confessando, nos penitenciando pelo que foi e pelo que poderia ter sido se tivéssemos a humildade ou talvez a coragem na época.

E Luísa frisa:

— Na *época*. Agora tudo tem outro sentido.

— Tem? Me diga qual.

— Acho que não me envolveria mais com uma pessoa como Sérgio. E minha relação com Mário também seria diferente. [...]

— O que você quer, hoje?

— É tão difuso o que quero.

— Sentimentos intensos, paixão?

— Mas não a angústia antecipada de sua perda. E acima de tudo não quero ser destruída.

Ela tem pensado muito nisso nos últimos dias. Está muito afetada pela exposição, por Sérgio e por tudo mais. “Tudo mais” repete. Foi como uma vertigem. Uma semana no Rio e tudo ficará para trás – a alegria e a dor -, e mais uma vez ela terá que se aprumar.

Aqui um diálogo entre Raul e Luísa sobre o sentimento que a acomete nos dias atuais, sobre a relação com Sérgio. Para Luísa, conforme Raul, não só essa relação como “Tudo mais” tinha um outro sentido na época que engloba alegria e dor. Demonstrando a fragmentação dessas subjetividades em decorrência da expressão do tempo. São subjetividades divididas entre a intensidade do passado e o vazio do presente. Através do tempo é possível captar as respostas aos questionamentos acerca do desdobramento da história de cada um e de todos, pois sabemos que o presente é um resultado do passado e uma possível projeção para o futuro. É preciso esclarecer que essa seleção organizada pela subjetividade, do ponto de vista da análise, não se dá de maneira aleatória, pois vai além da escolha individual, é uma relação entre o indivíduo e as relações sociais que o envolvem. A própria seleção e resgate, embora exercido por um indivíduo particular, é sempre produto particular dessa relação.

CAPÍTULO 3

UMA MORTE ANUNCIADA: DA CRISE AO FIM DAS UTOPIAS

3 Do romance *Luísa (quase uma história de amor)* ao romance *Aos meus amigos*: vinte anos em 24 horas

Neste capítulo será realizada a análise do romance *Aos meus amigos*. Assim como em *Luísa (quase uma história de amor)*, a partir dessa análise serão retomadas determinadas categorias, como o narrador, e principalmente a discussão acerca da representação das subjetividades políticas de uma época. No entanto, reiteramos que, conforme Lukács (1978), cada romance é mundo fechado em si mesmo e por isso possui formas específicas para cada conteúdo determinado. Para o autor, aquele que realiza a crítica estética comparando obras de arte deve estar atento a essa questão:

[...] a individualidade da obra, que é em si concluída, repousa sobre si mesma, é em si autônoma, age imediatamente apenas através de si mesma.
 [...] Mas é claro que, por trás de todo julgamento desta espécie, deve sempre estar a fundamental experiência estética das referidas obras singulares, tomadas em si; e que nesta experiência, sobretudo, quem julga está inevitavelmente em face, sempre e apenas, de uma determinada obra; a comparação entre obras pressupõe esta base preliminar, sem a qual escaparia a quem julga precisamente a essência estética das obras confrontadas e o seu julgamento, a sua comparação, seria privada de valor estético (p. 243).

É verdade que esta tese não propõe, necessariamente, um trabalho comparativo, pois por mais que se trate de dois romances da mesma autora, a intenção é demonstrar como essas duas obras se complementam quando se referem à trajetória de uma determinada geração no tempo, mais ainda, quando põe em movimento a reflexão sobre as subjetividades políticas que no decorrer de vinte anos vão perdendo, paulatinamente, importantes referências, as ideologias e as utopias.

Portanto, analisar, em um mesmo trabalho, mais de uma obra literária suscita algumas questões. Se em *Luísa (quase uma história de amor)* é possível encontrar a representação de subjetividades cindidas, fragmentadas, em *Aos meus amigos* deve-se lançar um olhar diferenciado, pois as realidades representadas se complementam, mas não são as

mesmas. No primeiro romance, escrito ainda na década de 1970, bem no meio da crise, as personagens estavam presas a um estado de dúvida, de incerteza; era ainda a crise de utopia que se instaurava, representando um conflito entre o individual e o coletivo. Já na década de 1990, a crise se agudiza, o estado de incerteza e dúvida quanto ao futuro é substituído pela ideologia do “fim da história” e, com ela, “o fim das utopias”. Para Daniel Bensaïd (2000, p.75):

O nosso século obscuro termina com a ruína das esperanças que tinha suscitado: um mundo melhor, transparente e pacificado. Deixa no seu rastro os escombros dos desastres e das catástrofes. Perdemos nesse tempo não poucas ilusões e certezas [...]

O final do século passado é permeado pela perda das ilusões e certezas e, ainda mais, responsável pela “ruína” de toda e qualquer esperança por parte da grande maioria dos indivíduos. Necessariamente, por isso, no romance de Adelaide Amaral a ideia de coletividade sucumbe, enquanto as questões individuais sobressaem. *Aos meus amigos* reflete acerca de uma possível morte anunciada de uma certa geração e de seu passado. Esse anúncio ocorre ainda no romance *Luísa (quase uma história de amor)*. No entanto, esse fim e essa morte encontram sua maior representação no protagonista do romance *Aos meus amigos*, visto que se suicida e possibilita as reflexões no interior do romance. Desse modo, traz a representação de uma subjetividade que, embora busque o passado, problematiza-o, questionando a participação/posicionamento político de cada personagem durante a ditadura militar no Brasil. Esse questionamento, assim como no romance *Luisa (quase uma história de amor)*, será sempre balizado entre passado e presente.

No primeiro capítulo foram demonstradas as conexões que Adelaide Amaral tece das representações acerca do tempo histórico e da trajetória dos vinte anos dessa geração, compondo o quadro de um mundo que vem progressivamente entrando em decadência e crise. Os dois romances refletem e discutem, a partir de olhares diferenciados, a ditadura militar, a “redemocratização” no Brasil e suas consequências para as individualidades humanas, mais especificamente para a subjetividade política e intelectual, sobretudo de esquerda no Brasil.

È certo que os dois romances de Maria Adelaide Amaral não só se assemelham quanto à temática desenvolvida, mas também quanto à estruturação dos protagonistas e das personagens. De um lado, Luísa [*Luisa (quase uma história de amor)*] e Leo [*Aos meus*

amigo] se configuram como o centro de convergência de todas as discussões no interior do romance e somente aparecem nas vozes das outras personagens, sejam elas narradoras ou não. A ausência da personagem Luísa é marcada pela sua impossibilidade de participar da narração de sua própria história. Por outro lado, Leo, de *Aos meus amigos*, é uma personagem-ausente, visto que o romance só tem início após seu suicídio e ele só pode aparecer conforme a memória de seus amigos. Assim como Luísa, Leo aparece fragmentado através desses olhares; mas, enquanto o primeiro romance é narrado (polifonicamente) em primeira pessoa; o segundo o é através de um narrador onisciente. A fragmentação de Leo se configura através do diálogo entre seus amigos.

O romance *Aos meus amigos* é dividido em três partes. Na primeira parte é apresentado o reencontro dos velhos amigos. As primeiras páginas são dedicadas aos telefonemas entre eles para comunicar a morte de Leo. É o início do processo de comunicação deflagrado pelo suicídio. São apenas diálogos, e a partir deles as personagens vão se desvelando e apresentando aquelas que estarão presentes durante toda a narrativa. Ainda nesse momento, todas estarão reunidas em torno do velório. Ou seja, o reencontro ocorrerá no cemitério, lugar dos mortos, mas também lugar de catalisar todas as emoções. Isso os remete ao início de uma jornada de menos de 24 horas.

Os amigos se identificam com Leo, com sua completa ausência de vida e de esperança, questionando se o morto não estaria indicando a única saída possível. Posteriormente, durante o resto do dia, buscam recuperar a juventude e vitalidade do passado, mas como possibilidade ou não de ser revivida no presente.

Na segunda parte, o grupo desloca-se para outros espaços, deixa o cemitério e se divide momentaneamente. Apresenta, assim, dois espaços diferenciados: uma parte irá para a casa da personagem Lúcia, que expressa o desejo de comunidade; e outra parte irá ao apartamento de Leo, expressão da solidão e isolamento, para ajudar a resgatar documentos necessários para a ex-esposa, Flora. Nesse capítulo a narração ficará sempre entre um espaço e outro, revelando sentimentos e lembranças que são despertados a cada momento.

Na terceira e última parte os dois grupos voltam a ficar juntos, na casa de Lúcia, onde a comemoração ao reencontro se instala, lembrando e ao mesmo tempo exorcizando Leo. Nela surgirão os reencontros, os desencontros e as possibilidades futuras.

Observamos que *Aos meus amigos* trata da representação de uma geração que pensou possuir um passado significativo. É uma tentativa de refletir acerca dessa história, não como

tentativa de reviver o passado, mas como uma possibilidade de entender e aceitar o presente. Ou seja, eles encontram-se meio a um dilema: aceitar o presente ou ter o mesmo fim que o amigo.

A trama, suas tensões e seus conflitos se desenrolam em um período de vinte e quatro horas. São vinte anos passados a limpo em 24 horas. Ou seja, a narrativa transcorre durante um dia do ano de 1992. No entanto, a autora recorre a *flashbacks* narrativos que remontam ao período de 1960 a 1990. Quem conta esse passado é o narrador, que participa da trama ao permitir a incursão nas lembranças e evocações de cada personagem. Ele se configura então como uma porta de entrada para os relatos sobre o tempo que ficou para trás. O olhar irônico do narrador nos revelará ou não a disparidade entre passado e presente, e mais, a disparidade entre os desejos e sonhos das personagens e a realidade que as cerca.

Maria Adelaide Amaral constrói, ficcionalmente, um quadro da sociedade contemporânea, mais especificamente, da sociedade brasileira. A recente abertura política, o fim da ditadura, as eleições diretas para presidente, a derrota do PT e a vitória de Collor de Melo marcam a trajetória de seus personagens. Esses fatos revelam as decepções sofridas por uma geração inteira, pois ocorreram à sua revelia. Conforme Daniel Reis (2005, p.11), essa realidade abalará as subjetividades políticas de esquerda:

Para além dos marcos cronológicos, porém, o fato é que da ditadura fez-se a democracia, como um parto sem dor, sem grandiloquência ou heroísmo, sem revolução ou morte d'homem. Cordialmente, macunaimamente, brasileiroamente.

A grande confusão que se instaura no âmbito das relações sociais é problemática e contraditória. Para muitos, no Brasil e no mundo, é difícil conciliar ao mesmo tempo tanta luta, tanta esperança semeada, e depois assistir às derrotas, às repetições e ao esmaecimento dos ânimos. A questão posta em reflexão é como acreditar que uma vida melhor, mais humana, é possível, diante de tanto terror, absurdo e desesperança. A realidade que vai marcar o tempo em *Aos meus amigos* é a das expectativas frustradas, dos planos malogrados e de um país que cada vez mais afundava em crises constantes, unindo-se a isso a crise do socialismo real, que já vinha revelando os descaminhos tomados pela Revolução Russa. Aqui estão representados indivíduos que juntos pensavam ter contribuído para a construção de uma história importante. Na voz de Lauro a confirmação de todas as expectativas geradas por eles e a perda do sentido/memória histórico do passado:

— Eu tenho saudade da época em que a categoria realmente era uma fraternidade – disse Lauro. – Saudade das nossas mobilizações, das assembleias dos anos 70, das coisas claras, ninguém tinha dúvida de quem era o mocinho e o bandido da história, as pessoas não se orientavam por modas, mas por princípios, ninguém dizia que o socialismo morreu. Mas não é só da política que tenho saudade, é da gente, dos corredores da editora, do café, das pessoas incríveis que trabalhavam conosco. [...] **É minha geração que está morrendo**, uma geração talentosa, **que lutou e morreu pela liberdade**, porra! Por que não dizem isso? Por que não explicam porque fomos presos? Por que querem retirar de nós nossa história? Nós que fomos muito importantes, porra! (AMA, p.433 – Grifo nosso).

Lauro demonstra a decepção com o presente que retirou toda grandeza de sua geração e o sentido de uma luta que aparenta não ter tido sentido algum: nem para as gerações seguintes, nem para a sua própria. É a referência da morte real e, ao mesmo tempo, metafórica dessa geração. O tempo não é só de dor, mas de heroísmo, de amizade, mais uma vez, repleto de emoções intensas. A perda gradativa do sentido do passado ocorre como consequência dos acontecimentos que se seguiram até os dias atuais. Do mesmo modo que Lauro, a personagem Beny revela o lugar ocupado por essa geração (p.210):

— Eu queria dizer o *kadish* do Allen Ginsberg, ou um trecho do *Catcher in the rye*, queria que ele soubesse que sou grato, queria dizer que o melhor ficou lá atrás, quando éramos muito jovens, quando ainda tínhamos muitos sonhos, quando imaginávamos pertencer a uma puta geração.
— Eu ainda acho que é uma bela geração – retrucou Raquel.

Assim como em *Luísa (quase uma história de amor)*, esse romance também se apropria de outras vozes e da intertextualidade para fazer falar o projeto de autoria. A referência a Ginsberg, à geração *beat*, lembra do grito, do *Uivo*, conforme Marshal Berman (1986) “de desesperado nihilismo”, visto que afirma: “[...] ‘as melhores mentes de minha geração destruídas pela loucura, definhando histericamente nus/ arrastando-se pelas ruas negras, ao raiar do dia, atrás de uma dose raivosa’” (p.353). Para André Bueno (2002), Allen Ginsberg e seu poema *Howl* são: “o uivo desesperado, excessivo, romântico e expressionista, sintoma do mais profundo mal-estar na sociedade urbana do consumo de massa” (p.145). Nessa interlocução, a referência ao romance *The Cather in the Rye* aparece duas vezes. Além da fala de Beny, volta à cena através da voz narrativa, afirmando que “Lena escolheu

Catcher in the Rye, porque falava de uma época que tinha sido muito cara a todos eles”³⁴ (p.274). Através desses trechos é possível confirmar o clima que envolve os amigos de Leo. No diálogo entre Beny e Raquel, o poeta baliza passado e presente, enfatizando as perdas do bom, do belo, dos ideais e da juventude. Todos os verbos estão no passado, numa referência ao que “ficou lá atrás”, inclusive sua geração. Isso significa afirmar que a geração representada vive ou sobrevive mediante as sucessivas crises, seja no âmbito nacional, seja no global (as crises do capital). Imersos e afetados por essa realidade, procurarão, através da morte de Leo, tecer considerações, de modo ficcional, sobre os caminhos individuais e/ou coletivos para a sociedade atual.

Notamos que o romance em análise nos remete, através do presente, para os questionamentos de uma época, seus fracassos e sucessos, assim como apresenta os tipos de sujeitos produzidos por sucessivas derrotas. E assim como em *Luísa (quase uma história de amor)*, discute também o mundo contemporâneo e suas mazelas, como o isolamento do indivíduo, sua solidão, alienação e perda de utopia. Consideramos Leo a expressão máxima dessa realidade, mas não a única. Seu suicídio não anuncia, simplesmente, o fim de um sofrimento, mas sim o início de uma reflexão. É a comunicação de uma morte anunciada, da desilusão de uma geração e do esmaecimento de uma ideologia. O suicídio é o mote que mobilizará todos os questionamentos no romance.

É efetivamente esse é o mundo em discussão, e a tarefa da análise empreendida por esta tese é descortinar de que maneira Maria Adelaide discute tais problemáticas. Assim como em *Luísa (quase uma história de amor)*, intriga-nos a relação silenciosa entre o protagonista e o narrador; ambos em sua onipresença conduzem, de modos diferenciados, esse olhar pela narrativa contemporânea.

³⁴ Obra polêmica de *J. D. Salinger*. O narrador desse romance “é Holden Caulfield, um jovem perfeitamente amargurado, deprimido e crítico. [...] as páginas deste livro ganham vida na aversão de Caulfield pelos “*phonies*”, um termo que o protagonista usa para descrever o cinismo e o orgulho de quase toda a gente à sua volta. Sempre com um misto de apatia e melancolia. [...] **The Catcher in the Rye** é também uma palavra de ordem contra o pré-definido, contra o tédio da modernidade, contra a superficialidade da moral americana, contra o cinismo e a hipocrisia que ainda hoje se verificam. (<http://criticaartistica.blogspot.com/2007/03/catcher-in-rye.html>)

3.1 Conduzindo ao passado: o lugar do narrador

Conforme as considerações já relacionadas na primeira parte do capítulo anterior, ressaltamos o caráter fundamental do narrador. Inclusive, reiteramos que essa categoria deve ser observada não simplesmente através das regras preestabelecidas, mas sim enquanto formulação interna de um determinado conteúdo. Como afirma Llosa (2006, p.35), “o que o romance conta é inseparável da forma como é contado”. Trata-se assim de uma “unidade indestrutível”.

Retomando a noção de que o modo de narrar está ligado à subjetividade de uma época, sabemos que é preciso considerar também que esse narrador não somente é fruto das relações entre forma e conteúdo, mas também das relações sociais que servem de base para sua construção. Assim, mais uma vez Llosa (2006, p.38) nos alerta:

Essa é a curiosa ambigüidade da ficção: aspirar à soberania sabendo que sua escravidão da realidade é inevitável, e sugerir, mediante técnicas elaboradas, uma independência e uma auto-suficiência tão ilusórias quanto as árias de uma ópera divorciadas dos instrumentos ou das gargantas que as interpretam.

Desse modo, embora partícipes de uma mesma época, *Luísa (quase uma história de amor)* e *Aos meus amigos* representam momentos distintos de uma mesma problemática. Isto é, as representações das subjetividades políticas se apresentam de modo diferenciado, conforme não só a discussão travada no interior de cada romance, mas essencialmente como se apresentam ainda na década de 1970, e depois, em 1990. Continuidade e ruptura balizam a relação entre as duas obras literárias de Maria Adelaide Amaral.

Em *Aos meus amigos* o modo de narrar escolhido pela autora será o de um narrador onisciente que desenvolverá uma relação de proximidade com os personagens, revelando cada pensamento, cada sentimento e, principalmente, o passado de cada um e de todos. Desestabilizando sua própria onisciência, esse narrador concederá voz às personagens, e os diálogos irão povoar a obra, numa ampla e duradoura discussão sobre o cotidiano, as mazelas e o tempo presente, construindo a trajetória de uma geração. Kellogg e Scholes (1977, p.193) assim definem o ponto de vista na narrativa:

Ao lermos, não criamos uma estória dentro de nós mesmos. A estória toma a forma que lhe foi dada pelo autor, uma forma que para nós é antes de mais nada governada pelo ponto de vista através do qual os personagens e os acontecimentos são filtrados.

No romance em análise os personagens e acontecimentos são filtrados através, de um narrador onisciente intruso, visto que se trata de “um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade” (LEITE, 2007, p.29). Sua aparente mobilidade impulsiona as subjetividades inseridas no romance a repensar suas histórias e termina por dar ênfase aos diálogos. A escolha do tipo de narrador e seu modo de conduzir a trama sempre têm um querer dizer. Em *Aos meus amigos*, a fragmentação ocorre no nível do diálogo, mas é reorganizada por esse narrador que tece, une e complementa o olhar desse grupo. Há uma diferenciação básica que distingue a voz das personagens com a desse narrador: a linguagem. De um lado as personagens utilizam uma linguagem coloquial, repleta de gírias; de outro lado, o narrador é mais formal (AMA, 2002, p.18 Grifos nossos):

— **Tá** se culpando de quê, Flora?

Flora olhou **para** a porta do IML na esperança de ver seu irmão sair e dizer “pronto, o corpo foi liberado”. **Estava** cansada, os ombros tensos, com uma ponta de dor de cabeça e provavelmente mau hálito.

Os diálogos, reflexos dessa linguagem cotidiana, iniciam o romance com sete páginas de curtos diálogos. Há uma interferência do narrador, efetivamente no momento em que sai de cena para dar lugar às vozes das personagens, a fim de explicitar as emoções que envolvem as conversas. Ele, nesse momento, interfere somente para nos remeter às sensações transmitidas quando da notícia da morte de Leo. Os diálogos iniciais não só provocam um processo de comunicação entre os velhos amigos, mas também com o leitor que fica conhecendo todas as personagens nas primeiras páginas (p.9):

— LU? É A BIA. Tou ligando pra ter dar uma notícia muito triste...

— Alô?

— ...

— Bia? (Será que a linha caiu?)

— Não...

— O que está acontecendo?

— Eu não consigo parar de chorar!

— Pelo amor de Deus! Quer me dizer de uma vez o que foi que aconteceu?

— O Leo morreu.

- Como assim morreu?
- Morreu, se matou, se jogou da janela da casa dele!

Nesse diálogo notamos a interferência do narrador em dois momentos. O primeiro nas reticências, pois a não ser através da escrita é possível utilizar esse sinal de comunicação, revelando, antes da personagem, sua condição emocional. O segundo momento é aquele que está entre parênteses. Nas páginas seguintes as interferências serão sempre nesse nível. Assim o narrador nunca estará sozinho, pois as vozes de todas as personagens contribuirão para compor a reflexão, configurando-se numa obra polifônica, mas nem todas com o mesmo poder de persuasão, porquanto a própria figura enunciativa delimitará quais personagens possuirão maior credibilidade. Mesmo assim, todas contribuem para compor o projeto de autoria acerca das subjetividades políticas da sociedade contemporânea.

Conforme Noé Jitrik (1979), a literatura latino-americana contemporânea é marcada por uma característica que permeará toda a sua estrutura: o autoquestionamento. Embora não faça referência, especificamente, à literatura brasileira, esse autor é relevante a partir do momento que traça os componentes literários que marcam esse autoquestionamento. Um dos traços desvelados por Jitrik é a importância dos diálogos. Para o autor: “Predomina um impulso de esclarecimento, de responder a perguntas formuladas por uma consciência histórica que examina o que preocupa uma época” (JITRIK, 1979, p.240). É certo que toda produção literária tem como uma de suas principais funções responder aos questionamentos de uma época, mas o que Jitrik defende é que na literatura contemporânea isso emerge através dos diálogos entre os personagens. Por isso, é impossível não relacionar essa afirmação com *Aos meus amigos*. Nas palavras desse autor:

O diálogo é, sem dúvida, uma estrutura corrente na narrativa, mas o que motiva a observação é o fato, muito freqüente, de que é extrapolado a partir da ação e se propõe a elucidar questões de ordem intelectual. O esquema é o seguinte: duas ou mais personagens põem-se a falar a partir de uma circunstância qualquer, geralmente irrelevante, e quase de repente, em lugar de examinar suas relações, ou de realizar a clássica confidência ou de urdir uma nova situação, fixam limites, alcances e repercussões de questões filosóficas, às vezes árduas. A verificável generalização deste tipo de diálogo costuma constituir a prova de abertura à crítica e ao pensamento do romance contemporâneo (p.204).

No diálogo, a função de questionar os acontecimentos que incomodam a toda uma época. Ao fixarmos a atenção nos diálogos de Adelaide Amaral³⁵, percebemos que eles têm por objetivo esclarecer aquilo que aconteceu com o Brasil, com o mundo e com a geração que achava que tinha realizado tudo. Quando se trata de falar sobre o país e os amigos, no que eles se transformaram, o recurso do diálogo está presente. O diálogo que encerra os telefonemas aponta para essa direção:

- Adônis, é Flora. Eu esqueci de te pedir **pra** avisar o pessoal que trabalhou com ele.
- Eu já avisei algumas pessoas.
- Ele não tinha família, Adônis. Eu **tou** morrendo de medo que não tenha gente suficiente pra segurar o caixão.
- Isso não vai acontecer, **fica** tranqüila.
- Ele tinha se afastado de todo mundo, você sabe.
- Todo mundo se afastou de todo mundo, Flora.
- Por quê, **hein**? Por quê? (AMA, 2002, p.15 Grifos nossos)

Mais uma vez, através de uma linguagem desprovida de regras formais, Flora e Adônis travam o início de uma reflexão em meio a uma preocupação aparentemente banal: haverá gente suficiente para segurar as alças do caixão do morto? Se a morte não for comunicada, ninguém saberá da existência dessa tragédia. Assim, esse diálogo revela, inicialmente, os questionamentos acerca desse grupo de amigos e da representação da sociedade contemporânea, pois fica perceptível a tensão provocada pelo isolamento de Leo, que “não tinha família” e “se afastou de todo mundo”. O narrador, posteriormente, reforça a preocupação de Flora: “Afinal, um morto deve ter uma família, alguém que se possa chegar e lamentar a perda irreparável. Pouco a pouco as pessoas chegavam, ‘meia dúzia de gatos-pingados’, pensou Flora, desejando apenas que houvesse braços suficientes para segurar as alças do caixão” (AMA, 2002, p.37).

Tanto a vida privada quanto a pública do suicida surgem como esfaceladas. Mas o final do diálogo remete a uma reflexão mais ampla e que seguirá durante toda a narrativa, ou seja, afirma que “o afastamento ocorreu entre todos”, daí o questionamento: “Por quê, hein? Por quê?”. Adônis, conduzido pelo narrador, pergunta-se: “Qual o sentido de todas essas coisas, vida, morte, dor, amizade?” (p.152). Como contraponto, numa breve

³⁵ Maria Adelaide Amaral conquistou o público muito mais por suas peças teatrais. Sua carreira como escritora também começou com o gênero dramático, e logo depois começou a escrever para televisão. Isso significa afirmar que o gênero por excelência da autora é o dramático. Ela afirma que “segundo críticos e amigos, o melhor da minha ficção transparece nos meus diálogos, ou seja, a matéria-prima de qualquer dramaturgia” (DWEK, 2005, p.296).

comparação/diferenciação, pode-se lembrar que durante a ditadura militar no Brasil, as mortes “heroicas” de Vladimir Herzog e do estudante Edson Luiz provocaram grandes mobilizações sociais. O suicídio de Leo representa a escolha individual pela morte, sem nenhum heroísmo, e embora não provoque uma grande mobilização social nos dias de hoje, motiva os indivíduos a refletir. É um tempo em que as misérias cotidianas sobressaem e já não há mais nenhuma grandeza diante da vida ou da morte. Essa é a marca do tempo presente.

Todos os questionamentos via diálogo ou narração acontecem no romance, como já indicado, em menos de 24 horas. Entre a morte, o funeral de Leo e o reencontro na casa de Lúcia, marca-se o tempo transcorrido como uma contagem regressiva:

Leo tinha se suicidado às 6h15 da manhã, segundo o vigia o faxineiro do edifício. A polícia técnica só chegara às 10h30. Flora confiava na promessa de seu irmão de que Leo seria enterrado naquela tarde.

“Mais duas horas”, pensou Flora com alívio, “e tudo estará liquidado”

“Mais uma hora e meia e tudo estará liquidado”, pensou Flora.

“Finalmente chegou a hora”, pensou Adônis, assoando o nariz, enquanto observava a agitação em torno do esquife de Leo (p.152)

O relógio da avenida Paulista indicava 3h42. Lena sentia-se cansada, intoxicada, perdera a conta do número de cigarros que fumou nas últimas vinte horas [...] (AMA, 2002, pp.25/49/152/453)

Contraditoriamente, ao enterrar Leo nem “tudo estará liquidado”, pois é no decorrer desse tempo que se registra o encontro dessa geração, em que o tempo presente, permeado de perdas, é o lugar da reflexão. Entretanto, o narrador desloca-se em direção ao tempo passado (seja mais recente, seja mais remoto). O tempo da narração percorre da década de 1960 a 1990. É através da relação entre essas duas temporalidades ficcionais que é possível captar as prováveis respostas a esses questionamentos, visto que o presente é um resultado do passado e uma possível projeção para o futuro. Para Lukács é através desse processo que o ser social produz a própria história e seu dever. Lessa (2007, p.328) nos esclarece essa concepção:

[...] no mundo objetivo o passado consubstancia as determinações causais que fazem de nós o que somos. O futuro é um elemento importante a determinar a qualidade das nossas reações ao presente, pois, em parte, são elas determinadas pelo que desejamos a vir a ser. Passado, presente e futuro são, assim, dimensões reais, determinações objetivas, de nossas vidas, — e é indício da crise da concepção de mundo burguesa o rebaixamento da existência apenas e tão-somente à sua dimensão da imediatez presente.

O autor não só revela a importância dessas três categoriais temporais; vai mais além ao afirmar que no mundo burguês a existência fica rebaixada à dimensão do presente. Quando se perde a perspectiva do passado, fica-se preso a esse eterno presente e engendra-se uma ruptura entre indivíduo e humanidade. Conforme Mészáros (2007, p.35), “o tempo histórico da humanidade ‘transcende’ o tempo dos indivíduos – mas mantendo-se, ao mesmo tempo, em um sentido dialético, como inseparável dele”. É esse nexos que se perde na contemporaneidade, e o indivíduo encontra-se em meio ao dilema “Mudar a vida ou mudar o mundo”. Nesse aspecto, a voz narrativa é uma voz reveladora. É por meio dela que há um relativo desmascaramento das personagens que não conseguem comunicar ao outro tudo o que desejariam. Ela invade todos os espaços para completar a comunicação dessa trajetória. É certo que é uma voz irônica, suspeita, e como diz Araújo (2007), plástica e móvel. Em *Aos meus amigos* essa mobilidade revela que o diálogo é parcial e incompleto, já que através da narração surge a possibilidade do dizer (AMA, 2002, p.453/454):

— Não é que seja difícil, apenas não tenho palavras. Algumas experiências são impossíveis de descrever, seria necessário outra linguagem, essa que a gente usa é muito precária, muito imprecisa.

[...]

— E por que mudou subitamente de idéia?

— Medo. Eu tive medo, Flora. É só o que eu posso dizer.

Lembrava-se do instante soleníssimo do orgasmo, o êxtase de Leo cortando a noite como uma navalha, ela bêbada de luz, no rosto dele o estreito clarão que a separava de sua própria sombra. Não era mais a ele que via, mas a si mesma, a sua face, no seu prazer e angústia se reconhecia, a sua identidade com Leo era aterrorizadora.

Nas falas de Lena as impossibilidades do dizer, os limites da linguagem, e a afirmação: “É só isso que eu posso dizer”. O narrador toma para si a responsabilidade do dizer, revelando o momento e os sentimentos que a personagem supostamente se negou a contar. Manifesta-se por meio desse narrador a revelação acerca do passado, pois Lena “lembrava-se” e se identificava com Leo, e os pares luz e escuridão, prazer e angústia demonstram a dicotomia das emoções intensas. No presente, sobressaem os pares negativos da escuridão e da angústia do suicídio do protagonista morto.

Os léxicos lembrar, recordar e evocar, sinônimos, povoam os discursos do narrador e remetem, como apontado anteriormente, os personagens a um tempo passado. Os verbos encontram-se, em sua maioria, no pretérito imperfeito ou mais-que-perfeito. Ou seja, estão

sempre narrando uma ação inacabada, como se não pudesse ter sido concluída. Assim como a linguagem, o narrador nos apresenta a seres incompletos e insatisfeitos (p. 16/17, grifo nosso):

Lena estendeu o maço de cigarros, mas Flora recusou. Tinha parado de fumar há mais de dois anos, estava enjoada com o cheiro acre da barraquinha de cachorro-quente, olhava pra um velho sentado no meio fio que a intervalos regulares acariciava sua perna doente, e sentiu vontade de vomitar. *Regettare*, como dizia seu avô. Rejeitava a morte de Leo, a impiedade de seu olhar, **a distância que a separava daquelas pobres pessoas, o confronto com a miséria, a sua e dos outros**, o pensamento imediatamente reprimido de tirar o passaporte italiano e se mudar para a Europa para se conceder e conceder ao seu filho uma paisagem menos deprimente.

Esse é o primeiro momento em que o narrador surge em sua integralidade. A cena se passa na frente do IML, e duas personagens esperam o corpo de Leo ser liberado: Flora e Lena. Nesse trecho o narrador solicita olhar a realidade por intermédio de Flora e vai mapeando de um lado a miséria cotidiana dos mais pobres e também a miséria existencial da personagem; de outro, revela, mais uma vez, a distância entre a personagem e os outros, inclusive Leo. Aqui, a voz do narrador dá a medida exata da rejeição a um mundo em decadência, expressa pela presença da morte. Entretanto a saída apresentada é individual: “tirar um passaporte e mudar para a Europa”. Como um complemento à sua própria voz, esse narrador descreve também aquilo que Lena vê:

Tudo era medonho: o IML, o Hospital das clínicas, e tudo mais até onde sua vista alcançava. “Salvam-se os jardins da Faculdade de Higiene”, Lena pensou confortada. Evocava uma imagem de verão sentada à sombra das árvores daquele jardim com a filha no colo (AMA, 2002, p.17).

Nesse trecho divisamos a complementação da visão de Flora, entretanto, enquanto esta procura refugiar-se na possibilidade de ir embora, Lena, conforme o narrador revela, refugia-se no passado. A palavra “evocar” remete a uma imagem remota, e faz desaparecer todo horror desse presente, que lembra mais uma vez a morte e a solidão de Leo. Diante da proliferação de vozes no romance, a nosso ver, uma das que mais sobressaem é Lena, visto que é muito próxima de Leo e, ainda mais, é conduzida constantemente pelo narrador a refletir sobre o passado e, conseqüentemente, o presente (p. 25):

Lena creditava a amargura à morte de Leo, mas tinha plena consciência de sua digressão. Flora estava certa sobre seu azedume, que não era consequência do suicídio de Leo nem de seu rompimento com Ivan, nem do inverno que se aproximava, nem da possibilidade do casamento de sua filha. Tinha aderido a sua estrutura, havia se tornado componente de sua personalidade. “Você não era assim”, lhe dizia Caio, que também a conhecera no colégio. “Eu sei”, respondia Lena, desanimada. “Sempre fui um pouco mal-humorada, mas vocês sempre acharam engraçado”, observou aludindo ao fato de que seus amigos nunca levaram a sério suas repentinas crises de impaciência e irritação. Agora, porém, ninguém mais se divertia, não era mais um estado temporário, mas permanente, porque as verdadeiras causas do azedume, sua solidão e seu desencanto, só tinham se agravado. “Eu perdi a capacidade de me maravilhar”, costumava dizer.

Nessa estrutura narrativa há um entrelaçar de vozes, pois o narrador abre parênteses para demonstrar o que é dito por Lena, distanciando personagem e narrador. Esse recurso é do próprio narrador, pois as falas surgem marcadas por aspas, e não com o travessão, como é convencional, nem com o discurso indireto, de uso também comum. É uma escrita que lembra a escrita jornalística, pois imprime um aspecto de familiaridade. Isso permite que percebamos que o narrador pretende deixar bastante evidente que as falas não devem ser confundidas, já que a dúvida fica por conta da memória.

Esse narrador, como todo narrador onisciente, tem muitas certezas. Quando se afirma que Lena “não era assim”, o narrador concede voz a Caio, um grande dissimulador. É a voz do narrador que anuncia as “verdadeiras causas de seu azedume”, ou seja, afirma que o desencanto e a solidão tornaram-se condição de vida para a personagem. Aqui a referência explícita de que no passado as coisas faziam mais sentido, já que antes a personagem teria, no mínimo, a “capacidade de se maravilhar”.

De algum modo todas as personagens, através do narrador, voltam-se para o passado, algumas para exaltá-lo, outras para criticá-lo. Essa será uma das balizas entre as personagens, diferenciando-os ou aproximando-os. Ainda com Lena, a expressão de um tempo que ficou para trás (AMA, 2002, p. 190):

Lembrava de si no colégio, sempre cercada de amigos. Leo, Caio, Beny, Pingo e ela tomando cachaça no bar do outro lado da rua, Leo falando sobre *O ano passado em Marienbad*, que tinha visto no dia anterior, “você não pode perder, é fundamental”. Era tudo fundamental. Fernando Pessoa, Chet Baker, Charles Morgan, Sartre e Simone, Erich Fromm, o novo cinema, a nova poesia.

Juntos, como amigos ainda de colégio, estão Leo, Lena, Caio e Beny, remontando uma amizade muito antiga. As lembranças da personagem não nos remetem a um tempo de horror, mas de amizade, de grandes discussões, das coisas que para eles pareciam ser importantes. Há uma contraposição implícita aos dias atuais, posto que nada mais é fundamental e já não se está mais cercado de amigos. O narrador repete as palavras de Leo, dando uma ênfase irônica; entre dois pontos, afirma que “era tudo fundamental”. O diálogo entre Caio e Adônis também revela essa dicotomia passado – presente:

— *We are the champions, my friend* – cantarolou Caio. – Eu acho que esse devia ser o hino da nossa geração! Grande Fred Mercury! Eu chorei pra cacete quando ele morreu.

— O hino de nossa geração é o *Subdesenvolvido!* – disse Adônis que não tinha lamentado a morte de Fred Mercury nem de Jim Morrison nem de nenhum roqueiro nacional ou estrangeiro.

— Que horror! E a gente envolvido até o pescoço com aquele negócio de CPC³⁶.

— Eu não lamento ter me envolvido com o CPC – disse Adônis, que tinha saudade daquela época (AMA, 2002, p. 325).

O presente aqui é representado por Caio, que afirma: “— [...] adoro pertencer a este tempo” (p.325). Enquanto isso o passado, mais crítico, é lembrado por Adônis, que procura negar a sociedade do espetáculo, de massa, que como diz André Bueno (2002, p.9), “é parte inevitável da época em que vivemos”³⁷. Assim, tanto os diálogos quanto o olhar que movem a narrativa são intrigantes, visto que sempre “nos encaminham para um determinado eixo de compreensão (ARAÚJO, 2007)”. Eixo esse que desmonta e depois reconstrói as relações entre os amigos, suas tristezas e as possibilidades perdidas. A voz enunciativa em *Aos meus amigos* vai imprimindo, através de cada personagem, sua marca. São as marcas deixadas pelo tempo passado e pelo recente suicídio de Leo (p. 36/37):

“Que merda estou fazendo aqui?”, Beny pensou. Fazia ao menos cinco anos que não via Leo. No último encontro tinham se envolvido numa discussão sobre literatura que acabou em insultos e ofensas pessoais. [...] Após desligar o telefone, vieram à sua memória algumas cenas. Ele e Leo debruçados no

³⁶ O CPC surgiu na década de 1960, como um espaço de discussão sobre a cultura e a arte brasileira. Tinha como objetivo promover o acesso do “homem do povo” a uma arte crítica e engajada, aos moldes do ideário de esquerda da época, em que a realidade cotidiana fosse expressada e refletida Intelectuais e artistas comunistas, militantes do PCB, conseguiram desenvolver um projeto que não media esforços para alcançar todo o Brasil. Dentre os principais idealizadores do CPC constam Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), Leon Hirszman, Carlos Estêvão Martins e Gianfrancesco Guarnieri. (http://ujcriodejaneiro.blogspot.com/2009/01/os-comunistas-e-o-cpc_19.html)

³⁷ Não nos deteremos sobre esse aspecto no romance, embora uma outra análise crítica possa realizar também esse recorte na obra de Adelaide Amaral.

viaduto do Chá, falando sobre Rimbaud. Leo recitando Kerouac e Burroughs em inglês. Leo anunciando-lhe que encontrara um editor para seu primeiro livro, e começou a chorar. Sentia que uma parte de sua história tinha morrido com Leo, estava morrendo todos os dias com todas as mortes ocorrendo à sua volta. Só nos últimos dez dias tinha ido a três velórios. Ele não agüentava mais.

A enunciação revela que Beny tinha em Leo um grande interlocutor e essa interlocução era vasta e rica, permeada por uma forte ligação de amizade. As perdas citadas não são somente de amigos, mas também de pessoas que podiam dialogar e, ainda mais, de si mesmos. Através do narrador e da memória resgatada por ele, a consciência de que a morte de uma única pessoa pode refletir parte da história de todos. É uma história que está “morrendo todos os dias”. No cotidiano opressor, o sentido de que aos poucos a história perde seu sentido. Desse modo, as subjetividades imersas nessa realidade terminam por assimilar que suas vidas também perdem o sentido. O momento da morte representa a possibilidade de chorar por essa constatação. E ainda através de Beny, a enunciação sugere que a morte e o enterro servem para determinados fins. É a representação do ato, do palco, para a encenação de um drama (p.19):

Beny pegou um lenço e assoou o nariz ruidosamente. Tinha chorado convulsivamente nos braços de Lúcia depois de sua “oração” e, como ela mesma costumava dizer, aproveitara o gancho para pendurar outras dores além da morte de Leo. Era para isso que serviam os enterros: para essa catarse pública que acolhia tudo, o antigo e o recente, todas as porradas e humilhações [...].

As palavras, nesse trecho, que atraem a nossa atenção são o “o antigo e o recente”, que podem ser revelados, ditos e chorados diante da morte, da dor da perda. O texto vai descortinando a dor e a angústia de cada um. Conforme a voz narrativa, a função metafórica dos enterros é a de jogar uma pá de terra nas próprias misérias. Mais que se entristecer com a morte, lamentar a própria vida. É uma “catarse pública” para as misérias privadas.

A importância da morte e do enterro de Leo desaparece mediante os lamentos pessoais dos personagens. Há uma repetição do narrador em afirmar que não é só Beny que pendura outras dores a partir do suicídio, mas todos os outros (p.188):

[...] Flora começou a chorar. Bia passou o braço em seus ombros e a consolou, mas Flora não podia dizer que chorava por Leo, embora também chorasse por ele. Chorava sua avó que jazia na gaveta de baixo, a seu filho a quem teria que contar sobre a morte de Leo, o *stress* de todo aquele dia e dos outros em que não havia nenhum cabide para pendurar a sua infelicidade.

Nesse discurso, a voz enunciativa afirma que Flora não tem onde pendurar as dores daquele dia e dos dias passados; a infelicidade é o sentimento que a persegue. Sua angústia mistura-se a seu cotidiano entre o filho pequeno, a avó morta e o *stress* de um dia e dos outros. É como se a morte em si não representasse a perda de uma pessoa, mas uma oportunidade de revisitar e exorcizar a vida de cada um. Esse tema volta a ser comentado, não mais pelo narrador, mas em um diálogo entre Lúcia e Lena (p.160):

— A Bia não parou de chorar um segundo. Juro que eu não pensava que ela fosse sentir tanto a morte do Leo

— A morte do Leo é a penas um gancho pra ela pendurar outras dores – disse Lúcia, pensando em si mesma. Nas últimas horas o que menos chorara fora a morte de Leo.

A morte de Leo faz revelar o presente de cada um de seus amigos e também a distância que os separava, pois é estranho alguém sentir e chorar a morte do amigo; ao contrário, o único fato que justifica são as outras dores. Disso também decorre uma série de discursos que afirmam “o que menos chorara fora a morte de Leo.” Assim, observamos que cada trecho citado até o presente momento contém o nome ou uma referência a Leo. Para nós, narrador e personagem encontram-se para contar uma história. Na narrativa, Leo configura-se um personagem quase-ausente, não porque não aparece no decorrer do relato, mas porque, exatamente, somente surge quando outro lhe concede a voz, seja o narrador, sejam as outras personagens. Leo, contraditoriamente, é presença imprescindível para que ocorra a narrativa.

Situando-se o narrador muito mais no passado, acredita-se haver uma íntima relação com o protagonista-morto; tendo em vista que o romance se inicia a partir de seu suicídio, ele pode somente aparecer no tempo pretérito. Seja um passado recente ou mais longínquo, é o narrador que traz à cena quase todos os momentos em que ele surge. Nesse sentido é inegável a importância de perceber que a morte foi resultado de um suicídio e que Leo se manifesta a partir do ponto de vista dos outros, principalmente do narrador. Ambas as considerações tornam-se importantes para compreendermos o olhar que guiará a narrativa. Assim a presença

de Leo termina por aparentar ser tão onipresente quanto o narrador, mas evidentemente, sem o mesmo poder para conduzir a narrativa. Para Araújo (2007, p.110): “uma personagem se diz, na narrativa, de várias maneiras: através de suas ações, no enredo, pela voz do narrador sobre ela, pela suas próprias réplicas, quando existem, ou pelas réplicas dos outros personagens sobre ela”.

O personagem-morto, contraditoriamente, no final das contas, é extremamente presente na trama. Consideramos, desse modo, a possibilidade que essa "torturante ausência onipresente"³⁸, ou na realidade, muito mais torturada que torturante presença de Leo seja um artifício do narrador para fazer falar e não se comprometer com o próprio discurso. Permitir que um morto fale em discurso direto só é possível na ficção, e mais ainda, através da enunciação que se mobiliza para ceder esse espaço. É evidente que esse deslocamento tem um querer dizer e intensifica a força que o passado tem, pois Leo já não pertence mais ao tempo presente. É o narrador que fala, entre irônico e sarcástico, por meio de Leo. Sua intenção é verificar se houve uma efetiva mudança nas subjetividades inseridas no texto ou apenas a intensificação de características enraizadas por um processo sócio-histórico anterior à década de 1990. Ou seja, como visto anteriormente, a crise se instala desde a década de 1970, e aquilo que temos hoje não é algo novo, mas sim resultado de sua intensificação.

Assim, o ato do suicídio em si assim como o representado no romance de Adelaide Amaral expõem uma primeira relação entre subjetividade e objetividade. Em confluência com Durkheim, Martins da Silva (2008, p.52) enfatiza a ideia de que “o suicídio é uma denúncia individual de uma crise coletiva”. Ou seja, enquanto representação, o suicídio do personagem é a representação de uma crise não só do indivíduo, mas de toda sociedade, sobretudo de uma geração. Silva (2008) afirma ainda que: “[...] entende-se que o indivíduo se mata para relacionar-se com os outros e não para ficar só ou desaparecer. A morte é o único meio que o sujeito encontra para restabelecer o elo de comunicação com os outros” (p.94). Conforme afirmamos no decorrer da análise, esse vínculo criado não é somente entre o morto e os outros, mas essencialmente entre todos os amigos que haviam se afastado. A retomada da comunicação termina por engendrar as reflexões não só sobre questões individuais, mas como estas foram afetadas por uma crise ampla e universal, abalando todo o conjunto das relações sociais.

³⁸ Essa frase é utilizada por Mário Vargas Llosa (2006, p.64) ao falar da baleia branca perseguida pelo protagonista de *Moby Dick*, Capitão Acab.

Marx (2006), em seu livro *Sobre o suicídio*, mostra casos de suicídios descritos por Peuchet, um policial francês, e realiza uma reflexão sobre essa problemática que assola a sociedade humana. No entanto, quem melhor traduz as palavras de Marx é Löwy (2006, p.16), no prefácio ao livro:

O suicídio é significativo, tanto para Marx como para Peuchet, sobretudo como sintoma de uma sociedade doente, que necessita de uma transformação radical. A sociedade moderna, escreve Marx citando Peuchet, que por sua vez cita Jean-Jacques Rousseau, é um deserto, habitado por bestas selvagens. Cada indivíduo está isolado dos demais, é um entre milhões, numa espécie de solidão em massa. As pessoas agem entre si como estranhas, numa relação de hostilidade mútua: nessa sociedade de luta e competição impiedosas, de guerra de todos contra todos, somente resta ao indivíduo é ser vítima ou carrasco. Eis, portanto, o contexto social que explica o desespero e o suicídio.

A morte de Leo levanta as mais diversas questões e faz com que todas as personagens reflitam sobre quem eram e no que se transformaram, esmagadas pelo tempo. A representação de Leo termina por configurar-se numa afirmação e comprovação de um “fracasso” histórico em relação ao indivíduo e à humanidade, possibilitado pelo desenvolvimento da sociedade capitalista. Mais que o personagem Leo, seu suicídio é uma indicação do esgotamento das relações sociais na atualidade e o máximo efeito produzido pelo vazio de uma época. Leo é definido em morte e em vida por Flora conforme o narrador: “A imagem mais aproximada que ela fazia de Leo era a de um títere inerte, uma massa informe, um corpo de ossos desfeitos. [...] Uma pessoa como Leo, pensava Flora, um cara que podia ser e fazer qualquer coisa, a grande promessa que afinal jamais se concretizou” (AMA, 2002, p.50). E de maneira semelhante a Luísa, essa personagem não só traduz, mas reforça a incompletude de uma geração. De uma grande promessa passa a imagem de uma “massa sem forma”. Entretanto, põe-se em questão no decorrer a narrativa se esse percurso realizado pelo protagonista era algo inevitável e/ou uma resposta a essa “degradação” social. Um dos primeiros momentos que a voz narrativa aponta para o personagem suicida demonstra a lógica que regeu sua vida (AMA, 2002, p. 27):

— O avô do Leo se matara e o pai também. [...] Lembrava-se também quando Leo lhe contou que o pai tinha se enforcado. Entrara no banheiro e o vira pendurado, imóvel, os olhos esbugalhados, o rosto cianótico, a língua tumefata projetando-se obscenamente para fora. Leo lhe contou isso no pátio da escola, entre uma aula e outra, quase sem emoção. Só estava perplexo com o suicídio do pai. Falou do avô e da possibilidade de essa tendência ser

hereditária. “É a maldita genética, Lena. Isso ainda vai explicar uma porrada de coisas, vai sepultar o Freud, escreve o que estou dizendo.”

Em consonância com a voz e lembrança de Lena e Leo o narrador põe em questão os reais motivos para o suicídio, se uma questão genética ou existencial. Isso faz parecer que o suicídio era inevitável ou pelo menos um fantasma que perseguiu o protagonista toda sua existência. Desse trecho surge uma personagem cética diante da vida e da morte. Mais adiante, o narrador interfere, mais uma vez, para mostrar que enquanto os outros corriam atrás do sentido para todas as coisas durante a década de 1960, Leo já não buscava sentido algum, pois acredita que seu futuro era o suicídio. Para o protagonista passado (avô), presente (pai) e futuro (Leo) poderiam significar um único modo de responder aos problemas postos pela objetividade (p. 205, grifo nosso):

— Lembro-me muito bem de um personagem de *A doce vida*, Steiner, acho que ele era um crítico. Ele se mata e à sua família para não ser vítima do holocausto nuclear. Lembro-me também de *Le feu feuillet*, do personagem de *Maurice Ronet*.

Lembrava-se ainda de que tinha visto esse filme com Leo e que na saída tinha ido ao Barba Azul e a noite inteira não conseguiram falar de outra coisa a não ser de suicídio. “Não se esqueça de Camus”, **dissera Leo, “o suicídio é a única saída digna para o absurdo existencial”.**

Na voz de Pingo, a referência ao filme que mostra o caminho para fugir das atrocidades cometidas pela própria humanidade. O narrador interfere e nos diz que Pingo “lembrava” que Leo também assistira a esse filme, tecendo considerações sobre as prováveis saídas para a humanidade. O ato de matar a si mesmo surge como opção, como escolha, como resistência. Não há naturalização desse ato. Entretanto, a voz enunciativa retoma as aspas para conceder voz a Leo, que fala que “o suicídio é a única saída para o absurdo existencial”. Já que **única**, significa que ao atingir o nível do absurdo, a existência deve ser eliminada; já não há escolhas, pois essas pressupõem várias alternativas. Nesse sentido, a citação a Camus traduz a composição da personagem suicida: “Ora, o raciocínio absurdo presume a ausência total de esperança, a recusa contínua e a insatisfação permanente com a condição humana” (RAMOS, 2007, p.179). O absurdo existencial é em Camus a consciência da falta de sentido da humanidade, entretanto pode-se buscar a esperança e a solidariedade como saídas possíveis e não apenas o suicídio: “O problema que ele propõe agora é o de saber se o absurdo traz como consequência inevitável a necessidade de escapar dele pela esperança ou pelo suicídio”

(p.179). Na continuidade do diálogo entre Leo e Pingo, a ironia do narrador (p. 205, Grifos nossos):

Pingo dizia que havia outra saída, o caminho da revolução, que viria com a aliança dos trabalhadores com a burguesia. Professava teses do Partido, embora não fosse filiado, e não compreendia como alguém como Leo podia continuar niilista em tempos tão exaltados. “Eu não estou com vocês, nem com a uisquerda, nem com os novos propedeutas da direita, nem com nenhuma facção farisaica. Eu quero ter o direito de me entregar a todos os delírios estéticos sem o risco de ouvir um discurso sobre perigos da alienação”.

Em contraposição ao protagonista, Pingo assinala outra saída possível: a revolução. Mas é desacreditado pelo narrador, visto que esse personagem nem sequer era filiado ao partido, mas professava suas teses em nome dos “tempos exaltados” e criticava Leo acerca de suas posições. De um lado, surge a opção individual de Leo pelo delírio estético e a total liberdade de escolha; de outro, a perspectiva da coletividade. No entanto, no presente, Leo suicida-se e Pingo já não é portador dessa esperança, pois as saídas falharam. Não se trata de uma questão apenas de destino, ou questão existencial; os resultados são consequências da própria história, que se mostrou como uma sucessão de falhas e afetou profundamente as subjetividades nela inseridas (p. 279):

— Ele era gente, muito gente – disse Ucha, assoando o nariz – Ligava pra mim de madrugada e ficava falando de vocês, dele, do passado, das coisas que ele gostaria de ter feito e não fez.

— Queria ter viajado para o exterior...

“Gostaria de ser um turista inocente, sem pejo de me deslumbrar com o óbvio, queria ver um show na Broadway, conhecer a casa de Mozart em Salzburgo, a casa de Anne Frank em Amsterdã, queria ir a Stratford-upon-Avon, andar de bonde em San Francisco, queria ir a Delfos, a Siracusa, ao Louvre, à National Gallery, ao Moma, queria conhecer o cemitério judeu em Praga, queria encontrar Fernando Pessoa na Brasileira, queria morrer em Madri”, dissera dias atrás. “Morrer em Madri, por quê?”, Ucha perguntara. “É o nome de um filme, *Morrer em Madri*”, Leo respondera “É bom?” –, ela quis saber. “Era bom quando eu o vi, mas meus olhos eram diferentes”. Ucha não compreendera. “Eu vi esse filme quando era muito jovem”. E lhe contara sobre a Guerra Civil Espanhola. “Por que você não faz essa viagem? É grana?” Ele riu do outro lado da linha. “Não, não é grana”.

Em um entrelaçar de vozes, Leo volta a surgir através das memórias de Ucha e da voz do narrador. As revelações mostram um Leo saudosista, mas que já estava cansado ou desiludido, pois perdera, desde cedo, toda inocência e esperança. Isso pode ser observado no texto através da repetição do verbo “querer” conjugado no pretérito imperfeito, indicando a dúvida/impossibilidade quanto à realização desses atos no futuro. Mais que um diálogo, as aspas voltam a revelar a presença de um narrador que situa a fala do protagonista pouco antes de sua morte, pois ele “dissera dias atrás”. É a explicitação de sua condição atual, próximo ao dia do suicídio. Pelas referências feitas na narração, Leo queria ter um olhar do homem/mulher comum, mas não podia passar por todos esses lugares sem ter a consciência do que eles significam: as glórias e as derrotas de boa parte da humanidade. Inclusive a referência ao filme *Morrer em Madri* é sintomática, pois fala da militância comunista na Guerra Civil Espanhola, mas fala também do apoio recebido da república soviética, que termina por escamotear toda a realidade final dessa guerra: a traição sofrida pelos revolucionários espanhóis. No discurso de Leo, explicitamente há a declaração que não só a história modificou, mas o modo de encará-la. Sempre há uma explicitação da contradição entre juventude e maturidade: “Eu vi esse filme quando era muito jovem”. Isso revela que há uma contradição na construção da personalidade do protagonista, visto que ora ele é demonstrado como alienado, ora como consciente das perdas. Mais que o destino de Leo, ressalta-se a realidade do mundo em que viveu. O impacto da tragédia contemporânea é sentido em cada momento cotidiano: “Gostaria de ser um turista inocente, sem pejo de me deslumbrar com o óbvio”.

E mais uma vez, a enunciação, assim, remete a um diálogo ocorrido “dias atrás” entre Lena e o protagonista. Narração, diálogo e aspas indicam que as vozes se imbricam, e o enunciador mobiliza-se para desvelar a contradição que, aparentemente, molda a vida e a morte de Leo (AMA, 2002, p. 79):

Sentia-se culpada por ter chorado tão pouco a morte de Leo, por não ter experimentado um impacto maior ao receber a notícia. “Nada pessoal, meu velho”. Era apenas parte de um processo que se iniciara há muito tempo, ao longo do qual sua vida afetiva fora se compartimentando de tal modo que a maioria das pessoas ocupava escaninhos cada vez menores. “É como se houvesse um vácuo entre mim e os outros”, dissera a Leo. [...] “o amanhã é literalmente amanhã, não a velha estrada do futuro”, confessara a Leo dias atrás. [...]

— Eu sei o que você está sentindo — dissera Leo. — A vida da gente virou uma janela bloqueada. Não dá para abrir nem enxergar através. Estou assim há anos.

- Quantos?- pergunta Lena.
- Muitos.
- Eu sei, mas a gente não perde nunca a mania de fazer perguntas retóricas. Ela sabia que Leo estava assim há muitos anos. Na verdade, sempre estivera assim, mesmo quando todos os outros faziam grandes planos para o futuro e a vida era uma festa interminável,
- Quem é que disse que as pessoas são donas de seu destino, Leo?
- Um paranóico qualquer.
- Eu um dia eu acreditei nisso, Leo! Eu acreditava nisso, Leo!
- De qualquer maneira é um pensante gentil para com o gênero humano. “Uma janela bloqueada”, Lena imaginou. “O que será que ele pensou quando se jogou no vazio? Que estava abrindo uma brecha através da qual era possível enxergar uma saída?”

Lena e Leo são duas personagens fundamentais para o projeto de autoria. Ela, como já apontamos anteriormente, mais que qualquer outra personagem, questionará o presente. Mas também como as outras personagens, Lena chora mais pelo presente, por si mesma, do que por seu amigo morto. A afetividade se esvai e fica apenas o vazio. Aqui também a interlocução é rica, como todas aquelas em que Leo é parte. Nessa conversa, a certeza do vácuo entre os indivíduos e a perda do sentido do futuro. O narrador explica que “confessara Leo dias atrás”, ou seja, não é mais aquele da década de 1960 expondo sua opinião, mas aquele que se jogara da janela. E a confissão “A vida da gente virou uma janela bloqueada” remete-nos à ideia de que nem sempre fora assim. E mais uma vez o narrador interfere nesse diálogo e esclarece acerca da “verdade”: “Ela sabia que Leo estava assim há muitos anos. Na verdade, sempre estivera assim, mesmo quando todos os outros faziam grandes planos para o futuro e a vida era uma festa interminável”. Os verbos, nesse trecho, estão todos no passado, a festa e o futuro não existem mais para nenhum deles. As consequências para o indivíduo são desastrosas e no interior do romance culminam, primeiro, no distanciamento entre todos, e como consequência, no suicídio de Leo. Ao tratar da amizade e dos conflitos dessa geração, Adelaide Amaral explicita o processo de afastamento entre as personagens, apresentando metaforicamente as relações alienadas de uma época. Conforme Agnes Heller (2000): “O homem, enquanto ser humano genérico, não pode conhecer e reconhecer adequadamente o mundo a não ser no espelho dos demais” (p.20). Leo transforma-se no espelho dessa geração, uma subjetividade desesperançada e mergulhada no individualismo.

Na segunda parte do romance, os amigos se dividem. Alguns amigos vão ao apartamento do suicida e uma visita ao mundo e ao passado de Leo é realizada. Outros seguem para a casa de Lúcia, para falar sobre o presente e o cotidiano de cada um. Nesse

momento do romance, o espaço ficcional se entrelaça ao tempo romanesco³⁹ para ressaltar os sentimentos que movem Leo e sua geração. Conforme Araújo (2007), as categorias de tempo e espaço “[...] situam o enredo, localizam a personagem, provocam recuos e avanços temporais, dão-nos pistas importantes de suas localizações sociais e culturais (se pertencem a determinada classe, se é um excluído cultural)” (p.111), lembrando sempre que tais estruturas são parte do romance e, portanto, ficcionais. Interessa, aqui, enquanto relação com o passado, tecer considerações sobre o apartamento de Leo e suas emoções.

O narrador demarca as impressões sentidas durante a jornada no apartamento de Leo e lança o leitor diretamente na dor e na angústia do mundo do protagonista. O narrador inicia a descrição e depois cede espaço para as personagens (AMA, 2002, p.239):

Adônis olhou em torno longamente e suspirou, angustiado.
 — Que foi, Adônis? – perguntou Bia
 — Nada – respondeu Adônis, encaminhando-se também para o escritório.
 — Você está sentindo alguma coisa, Bia? – perguntou Raquel.
 — Tristeza, muita tristeza.
 — Eu estou sentindo um negócio ruim, tão esquisito. Se soubesse, não teria vindo.
 — Você acha que o Leo ainda está aqui?
 — Não sei se é ele, mas que tem uma coisa muito pesada nesse apartamento, tem.

Cada personagem tem reações diferentes ao entrar nesse ambiente, mas todas elas sentem a presença de Leo, ou mais ainda, se deparam com um mundo que lembra o passado, a amizade perdida e o sentimento de vazio. Nesse lugar as personagens não só saem em busca de algo que justifique a morte de Leo, mas também de um livro escrito pelo amigo (p. 261):

Adônis deu de ombros. [...] Estava mais quieto que o habitual. Tomado por uma imensa tristeza, desde o momento em que entrara naquela casa e se dera conta de que certamente seria a última vez que pisaria ali. [...] Por um momento, no escritório, olhou para o sofá e teve a impressão de que Leo o observava. Não é que estivesse corporificado ali, era apenas uma presença invisível que o olhava e sorria irônico, como se soubesse alguma coisa que eles não sabiam e que certamente estava ligada à busca do seu livro. [...] Mas diante daquela nova e poderosa impressão – a proximidade de alguém que morreu, não soube o que fazer. De uma coisa Adônis tinha certeza: o que quer que estivesse procurando, não se encontrava no escritório.

³⁹ É evidente que esse entrelaçar ocorre durante toda a narrativa, mas toma contornos específicos, de acordo com nossa tese, na segunda parte do romance.

O olhar irônico de Leo, conforme o narrador, diz que aquilo que procuram não deve estar em seu escritório e talvez em lugar nenhum. O olhar deve ser direcionado para outro lugar, que ainda não é sabido ao certo pelas personagens, mas que o narrador já conhece. A presença invisível, mas marcante, de um Leo observador e irônico irá permear o olhar sobre essa geração, que parece estar sempre buscando algo que dê sentido tanto à vida, quanto à morte. No apartamento de Leo, o olhar lançado por Raquel traduz os sentimentos em torno daquele espaço, em que a morte firmara presença e parecia ocupar todo o lugar, pois tudo parecia falar, seja do suicídio, seja da solidão em que Leo vivera durante todos os anos de sua vida; e de irônico, seu olhar transmuta-se para cético:

Raquel olhou para o *walkman*, para a foto que Lena escolhera, Leo sorrindo, o sorriso cético, de alguém que gostaria de se encantar e só encontrara desencanto, e começou a chorar. Pensava em Leo preparando sua morte, produzindo aquela fita, selecionando a trilha musical, as palavras a dizer. Fazia anos, muitos anos que não se sentia tão triste, tão arrependida de sua solidariedade. Desde que entrara naquele apartamento sentira-se mal, assolada pelos pensamentos mais soturnos e pelas premonições mais sombrias. [...] Primeiro sentira-se como na presença do mal, depois identificara essa presença como a morte. Era tudo o que não desejava, ela que ressurgia dos mortos (AMA, 2002, p. 277).

De acordo com a narração, para Adônis o olhar era irônico, para Raquel pareceu cético. Estaria o morto zombando de todos ou apenas incrédulo com o presente e o futuro? Independentemente da posição entre a ironia e o ceticismo, que não se excluem, a presença do morto é dilacerante e sombria. O suicida, inserido no espaço de seu apartamento, provoca uma inquietação, uma hesitação e impulsiona para uma reflexão e uma busca. De que morte se trata? De um único indivíduo ou de uma história? Será o suicídio/morte realmente a única saída para esse mal-estar? Mais que os diálogos, as mensagens deixadas por Leo, espalhadas por todo o apartamento conduzem para as prováveis respostas.

Os diálogos ou as referências ao protagonista são sempre fortes e vão desvelando o ceticismo, a ironia e o sarcasmo como um modo de falar da vida, da vida presente, sobretudo. Isso terá sua maior expressão nas mensagens deixadas em seu apartamento. Do ponto de vista desta tese, nesse momento Leo assume o papel de narrador dos acontecimentos. No entanto, ele nunca pode aparecer em sua integralidade, pois está morto, e assim, é sempre interpelado por outras vozes. Aqui, imbrica-se com as vozes de poetas: Sylvia Plath e Rimbaud (p.352):

*“I’m the ghost of an infamous suicide...I have suffered the atrocity of sunsets, into a dark world I cannot see at all...A vulturous boredom pinned me in this room, if he were I, he would do what I did...It’s not a heart, this holocaust I walk in... I’m easy, I’m peaceful... I have no fear. This is not death, it is something safer. I shall be as good as new... Dying is an art, like everything else, I do it exceptionally well... I do it feels like hell... I do it so it feels real, I guess you could say I’ve a call...”*⁴⁰

Um profundo silêncio desceu sobre a sala, a voz de Leo lenta e pausada em som estereofônico tinha muito mais impacto do que ouvida no *walkman*.

Assim como no romance *Luísa (quase uma história de amor)*, a intertextualidade surge para fazer falar aquilo que os indivíduos não conseguem comunicar aos outros. Em inglês, versos de diversos poemas de Sylvia Plath⁴¹ que terminam por constituir um discurso do suicida. Observe-se que é utilizado um novo recurso: o itálico para diferenciar, mais uma vez, as vozes que falam no romance. Tais versos vêm acompanhados da marcha fúnebre, e embora a fita gravada por Leo tenha sido encontrada em seu apartamento por Lena, ela só aparece por completo no início do último capítulo, quando todos voltam a reencontrar-se na casa de Lúcia, e daí a confissão de seu estado de ânimo. Numa tradução livre podemos dizer que ele afirma ser o fantasma de um infame suicida e que tem sofrido a atrocidade do pôr-do-sol, dentro do mundo escuro que não consegue enxergar, mas através da morte recuperou sua paz e tranquilidade. A personagem-suicida era um ser inquieto e exalava uma sensação de inadequação. E a voz do narrador intervém para inferir que a voz de Leo “tinha mais impacto” em som estereofônico, pois estava sendo compartilhada por todos e não de modo individual como em um *walkman* – expressão contemporânea do individualismo. A voz de Leo não está mais no passado, ela é transportada através de sua própria ação para o presente, no tempo verbal do poema.

Depois da voz, a palavra escrita. Leo escreve versos de Rimbaud na parede do apartamento, as mensagens encontram-se por trás de um quadro com a imagem de Adônis. Nesse espaço, trechos de *Uma temporada no inferno* inspiram alguns sentidos:

⁴⁰ O nome do poema é *Lady Lazarus* e diz mais ou menos o seguinte: “Eu sou o fantasma de um infame suicida. Tenho sofrido a atrocidade do pôr-do-sol, dentro do mundo escuro eu não posso ver... Morrer é uma arte, como tudo o mais. Nisso sou excepcional. Faço isso parecer o inferno. Faço isso parecer real. Digamos que eu tenha vocação” (tradução livre).

⁴¹ Poeta americana suicida. Foi considerada após a sua morte uma das melhores de sua época, na década de 1950. Seus poemas expressavam toda sua angústia existencial.

Adônis retirou o quadro e Raquel recuou. Estarrecida. No espaço retangular ocupado pela tela na parede destacava-se em tinta rubra: *Je m'évade, je m'explique*⁴².

— O que é isso? – perguntou Raquel, sufocada.

-Ainda não sei – disse Adônis, retirando o quadro acima dele, atrás do qual estava escrito: *j'ai eu reison dans tour mes dédains: puisque je m'évade*⁴³

— O que é isso, Adônis? – gritou Raquel, aflita.

— A carta de despedida – respondeu Adônis, liberando uma grande tela circular que continha uma longa mensagem: *Ciel! Sommes-nous assez de damnés ici-bas! Moi, j'ai tant de temps déjà dans troupe! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours; nous nous dégoutons, La charité nous est inconnue.*⁴⁴

— O que querem dizer essas coisas? – perguntou Raquel aturdida.

— O que é isso? – perguntou Bia, que acabava de entrar.

— É de *Uma estação no inferno* – informou Adônis. [...]

— Ele diz que se vai, que não agüentava mais, que é um maldito, que se reconhece entre os malditos – disse Bia (AMA, 2002, p. 314/315).

Observamos que o narrador inicia o processo de descrição da cena e depois a entrega às vozes das personagens. Essa mensagem deixada por Leo é direcionada aos amigos, e eles a compreendem. Em tinta vermelha, os dizeres, mais que uma carta de despedida, são a declaração do protagonista sobre sua geração, pois em tradução de Hecker Filho (2007), os versos de Rimbaud nos dizem: “Somos todos condenados! Eu, já há tanto tempo nessa tropa! Conheço todos. Nos reconhecemos sempre, nos repugnamos” (p.83). Efetivamente, os trechos não remetem apenas à história dele, mas de todos a sua volta. Para nós é importante essa concessão de voz a Leo, que se dirige aos seus amigos, pois não só terminou por reconhecer-se neles, como também espera que, de algum modo, eles se reconheçam. Esse trecho também contribui para ampliar a discussão sobre aquilo que sobreviveu ao tempo: a amizade ou o individualismo marcante da sociedade contemporânea.

Rimbaud é considerado como um dos grandes nomes da modernidade, aquele que vê a arte como uma expressão individual do artista e, principalmente, representante da recusa romântica contra o capitalismo. Para Bueno (2002), “Rimbaud, portanto, como exemplo de recusa radical que leva ao exílio, ao abandono da poesia, ao tráfico, ao desejo de acumular ouro e à morte inglória. Desconforto extremo, despido de qualquer aura romântica sentimental” (p.141). Mais adiante no texto narrativo, em uma conversa entre Lena e Caio, vem a explicação da predileção de Leo pelo poeta da modernidade (AMA, 2002, p. 318/319):

⁴² “Evadir! Explico”. Trad. Paulo Hecker Filho

⁴³ “Tive razão em todos os desdêns; pois vou me evadir. Trad. Paulo Hecker Filho

⁴⁴ “Céus! Somos os condenados da terra! Eu, já há tanto tempo nessa tropa! Conheço todos. Nos reconhecemos sempre, nos repugnamos”. Trad. Paulo Hecker Filho

— O Leo era louco por Rimbaud – disse Lena, pensando que Beny também era louco por Rimbaud e que a grande identidade de ambos era literária, e que apesar do discurso de Caio a ter irritado porque sempre se irritava com o hábito de ele sobrepor a teoria ao fato doloroso, o que era uma atitude defensiva, precisava admitir que ele tinha razão ao aproximar Rimbaud aos *beats*⁴⁵, e que o grande fascínio de Leo pelos *beats* originara-se do reconhecimento de que Rimbaud tinha sido um profeta da modernidade. “Ele antecipou tudo, ele e Baudelaire pertencem ao século XX”.

O narrador nos lembra que Rimbaud foi um “profeta da modernidade” e antecipou muita coisa que aconteceria no século vinte. Ou seja, ao transpor essa identidade para Leo, supõe que ele mesmo antecipou também a parca realidade de sua geração. É o pessimismo, a consciência e a solidão do homem contemporâneo. Mais que do sucesso, a premonição é a do “fracasso” das ideologias modernas. E assim como Rimbaud, os *beats* também emergem da recusa romântica, pois “difícil não perceber nos principais símbolos da Geração Beat uma herança forte do romantismo anticapitalista” (BUENO, 2002, p.144). Isso não significa afirmar que Leo era, efetiva e abertamente, um crítico do capitalismo, mas que mantinha uma íntima relação com os ideais dessa revolta, principalmente a evasão e a solidão, tão comuns a essa geração. Para Bueno (2002) há uma diferença entre revolta e recusa românticas. O primeiro termo tem por exemplo Marx, que almeja *mudar o mundo*; o segundo termo, o próprio Rimbaud, com a proposta de *mudar a vida*. Para André Bueno (2002), eles representam dois lemas opostos, mas ambos com “impulso utópico”. Os dois impulsos se depararam com a impossibilidade de sua realização, visto que “os reinos desse mundo continuaram muito, muito distantes da justiça, da liberdade e da imaginação” (p.139).

Berman (2005, p.24), ao tratar da modernidade, enfatiza que esse período, originalmente, foi marcado por grandes contradições e que várias vozes representam esse tempo. Dentre elas estão Rimbaud e Baudelaire:

Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança – não raro desesperança - de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a

⁴⁵ Movimento literário, vanguarda artística com ramificações na música e na fotografia, a geração beat foi um sopro de ar fresco na cultura norte-americana dos anos 50. Manifestou-se por meio de um grupo de jovens escritores que extrapolaram a arte e a vida transformando-as numa explosão criativa, embalada pelo êxtase das drogas, em busca de experiências transcendentais. O companheirismo de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal Cassady, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Carl Solomon, entre muitos outros, deu origem a uma das mais originais manifestações culturais de meados do século XX, que até hoje surpreende e fascina leitores de todo o mundo. (WILLER, Cláudio. **Geração beat**. Porto Alegre, RS: L&PM)

mulher modernos de hoje. Todos os grandes modernistas do século XIX – espíritos heterogêneos como Marx e Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stimer, Rimbaud, Strindberg, Dostoiévski e muitos mais – falam nesse ritmo e diapasão

Assim como Berman, em seu livro *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt (1997) assinala a importância de Rimbaud na modernidade. Para Watt, o poeta sinaliza o processo de individualização da sociedade:

Em etapas posteriores do individualismo, é claro, a disposição de ir para o inferno se tornaria uma noção comum do preço a pagar para ser individualista. Isso é exemplarmente atestado por dois jovens contemporâneos do século XIX. Arthur Rimbaud ao escrever *Uma temporada no inferno* e, Huckleberry Finn, ao decidir em 1884, que para ser coerente com seus próprios sentimentos, tinha de afirmar “Tudo bem, eu vou para o inferno” (WATT, 1997, p. 57).

Essa constatação realizada por Watt é a mesma afirmação que o protagonista do romance de Adelaide Amaral termina por defender. Os trechos de Rimbaud na parede desvelam que Leo tinha consciência de seu próprio individualismo e que sua “descida ao inferno” seria resultado de suas próprias escolhas enquanto recusa a viver em um mundo desencantado. De acordo com o discurso literário, a diferença básica entre Leo e os outros, é a consciência.

O narrador, que sempre nos conduz ao passado, resgata um diálogo entre Leo e Lúcia, em que a conversa gira em torno, efetivamente, das escolhas, da lucidez e da consciência sobre as relações na atualidade:

— A gente tem que ser um pouco esquizo para enfrentar o casamento – comentara com Leo no seu último aniversário.
 — Não só para enfrentar o casamento – ele pondera.
 — E o que é que a gente faz com a aguda lucidez e a aguda consciência? – Lúcia pergunta.
 — Se mata – ele dissera (AMA, 2002, p. 387)

Para o protagonista, sempre uma única resposta, sempre em direção a um único destino. Ian Watt (1997) expõe o que para ele seriam os mitos do individualismo moderno, entre eles encontramos as noções de inferno, loucura e solidão. Na modernidade, esses termos são carregados de certo romantismo e tais características seriam as premissas básicas de um

mundo individualista. Nisso, mais uma relação com o romance *Luísa (quase uma história de amor)*. Conforme Watt (1997, p.19), em Robinson Crusoe, Dom Quixote, Fausto e Dom Juan:

Seus enredos básicos, suas duradouras imagens, mostram os protagonistas envolvidos de forma exclusiva com umas aspirações características do homem ocidental. Cada um deles corporifica uma areté e um hibris, uma excepcional bravura e um ruidoso descomedimento, em esferas de ação de particular importância na nossa cultura.

Não estamos mais vivenciando as experiências dessa modernidade, e os sentidos negativos das noções sobre loucura e solidão expressam a decadência do indivíduo e sua impossibilidade em romper com o estabelecido. É evidente que as personagens de Adelaide Amaral não possuem toda essa grandeza; isso não se justifica pelo fato de serem personagens construídas pela autora, mas pelo fato de que o próprio tempo histórico se encarregou de produzir sujeitos ou subjetividades decepcionados e decepcionantes. Eles não correspondem a mitos do individualismo moderno, mas representam, de certo modo, as situações que esse individualismo atingiu na contemporaneidade. As referências feitas pelo narrador acerca de Leo podem ajudar a entender que mais que preocupados com a morte do outro, preocupam-se consigo mesmos (AMA, 2002, p.332):

— Se ao menos o grupo fosse unido – disse Flora, recordando-se das discussões exaltadas e das agressões veladas ou abertas entre eles.
 — Eu pensei que as pessoas gostassem umas das outras – comentara horrorizada com Leo na primeira vez.
 — E se gostam, ou gostam tanto de si mesmas que se reconhecem no outro de alguma maneira – Leo explicara.
 — O que a Lena pode reconhecer no Adônis?
 — A sua adolescência. Fomos colegas de escola, ela, ele, Pingo, Caio, Beny. Por maiores que sejam nossas diferenças, o apelo nostálgico é irresistível. Toda vez que estamos juntos vemos a face da nossa juventude, ou pelo menos a parte mais significativa dela.

Nesse diálogo entre Flora e Leo, o narrador irrompe com o termo “recordando-se” e revela como se configurava a relação entre todos, através de “agressões veladas ou abertas”. Ecoa a voz de Rimbaud: “Nos reconhecemos, nos repugnamos”. O narrador se retira e deixa que a voz de Leo mostre que aquilo que os une é a lembrança de quem foram um dia, e da importância que representaram. A maioria acredita que teve um passado significativo, que tentara atingir ideais quando jovens, e depois o sucesso quando maduros. Mas nem uma coisa nem outra terminou por concretizar-se.

Conforme a voz narratorial, a trajetória dessa geração é mapeada por perdas, por silêncios, pela incompletude. Os amigos, quando reunidos, debatem desde as perdas das ilusões, utopias e ideologias até de seus casamentos e juventude, como poderá ser visto a seguir. Questiona-se, diante da realidade evidenciada pela morte de Leo, se há outras saídas possíveis.

3.2 Histórias mínimas e outras histórias: individualismo e alienação

Em sua biografia, Maria Adelaide faz uma revelação sobre sua escrita e especificamente uma justificativa do por que não produz roteiros para filmes: “Muitas vezes me perguntam por que não escrevo roteiros, e uma das razões é essa. Eu tenho um fraco por lugares-comuns e por histórias mínimas” (p.176). Isso é o mesmo que afirmar que em outras produções ela pode explorar as “relações cotidianas e as pequenas mazelas familiares”. Essa é uma das características em *Aos meus amigos*, em que a autora discorre sobre as histórias paralelas de cada personagem e suas mazelas cotidianas. Seus papéis de amantes, profissionais, pais e mães estão o tempo todo em evidência. O cotidiano pesa em cada uma delas, e suas histórias pessoais somam-se aos problemas coletivos, por isso acreditamos que histórias mínimas têm papel fundamental na construção do romance. Isso pode ser observado a partir do momento em que a obra corresponde a apenas um dia na vida dessas pessoas. Suas histórias terminam por ajudar na construção de personagens que refletem o cotidiano da sociedade contemporânea e ao mesmo tempo refletem o processo de individualização da sociedade e suas contradições. O tempo presente precisa adquirir um sentido. Nele a vida privada sobressai em detrimento da vida pública. Conforme Ravetti e Rojo (2006, p.44):

Quando as grandes utopias sociais se diluem, o que nos resta? Refugiarmos no pessoal. Mas, o que acontece quando descobrimos que aí também existem as mesmas fissuras do sistema social externo? Adelaide Amaral desenvolve sua produção na interseção entre o público e o privado, e talvez seja esta a razão do seu êxito.

As autoras referem-se, aqui, às obras dramáticas de Adelaide Amaral. Entretanto, essa discussão também está no cerne de seus romances. Há, efetivamente, a representação desses indivíduos frustrados tanto diante da vida particular quanto diante dos grandes projetos coletivos. Essa temática ganha contorno mais definido, principalmente, quando as discussões

giram em torno da ditadura militar no Brasil e da redemocratização. Através das conversas as personagens vão desvelando a crise, ou mais, o completo arrefecimento das subjetividades políticas e intelectuais dos dias de hoje. Já foi assinalado diversas vezes que tais questões não são apartadas da crise da sociedade contemporânea. Hobsbawm (1995, p.13) assinala que “a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal às das gerações passadas – é um dos fenômenos característicos e lúgubres do final do século XX”. Na realidade, nem a nossa própria experiência é possível captar. Perdemos a conexão com o passado dos outros e com o nosso.

Algumas personagens, mais que outras, tendem a enfatizar o tempo presente como o tempo ao qual pertencem. Outras, entretanto, gostariam que fosse assim, que esse tempo não fosse tão doloroso. Pedro, um escritor de sucesso durante a ditadura militar, é um dos que constituem um bom exemplo daquilo que representa o cotidiano dos dias atuais:

Pedro ouvia Adônis, balançando o pé impaciente, ao mesmo tempo que observava Lúcia e Beny atravessando a rua. “Por que ela, que mal falou comigo, está agora paparicando esse bosta?”, perguntava-se, apreendendo uma ou outra palavra do monótono discurso de Adônis sobre a crise política e existencial de Lauro. Estava farto de política, de literatura, pensava obsessivamente em Lúcia e seus problemas pessoais (AMA, 2002, p.44).

O narrador acompanha o olhar de Pedro e revela sua impaciência no velório de Leo. Seu interesse não é chorar a morte, discutir nem política, nem literatura, apenas aproximar-se de Lúcia. Importante aqui é o fato de que Pedro Novais não só foi militante, mas principalmente um escritor que denunciava as atrocidades da ditadura no Brasil. No entanto, ao entrar em decadência, sua lembrança está direcionada para o sucesso, as mulheres e o dinheiro. Durante todo o romance sua preocupação está entre conquistar “obsessivamente” a atenção de Lúcia e pôr novamente seus romances em evidência. Numa conversa entre Lauro, Adônis, e Pedro, o último faz uma afirmação sobre a perda de sentido do passado (p.123):

— E a vida, como vai, Lauro? O que é que você acha que vai acontecer com o Partido? — perguntou Adônis.
 — Esse partido que está aí não me interessa mais.
 — Que merda, hein Lauro? – disse Pedro. – Chegar à nossa idade sem uma puta referência política!
 — Eu ainda tenho algumas.
 — Pura obstinação. No fundo, no fundo, você sabe que tudo em que a gente acreditava não tem mais o menor sentido.

- A gente quem? Eu não faço parte de sua turma, para mim a maior parte das coisas ainda tem sentido.
- Vocês acham possível um cara inteligente como Lauro continuar professando um catecismo tão ultrapassado? – Ivan perguntou.
- Ultrapassado pelo quê? – replicou Lauro.
- Deixa pra lá – escusou-se Pedro. – Está tão fora de moda discutir política, esse tipo de política, pelo menos.

Nesse diálogo, as indicações daquilo que não interessa mais. De um lado a alusão ao partido comunista, e de outro, o declínio das referências políticas. É a conversa de uma geração que perdeu referências e acredita que discutir política está “fora de moda”. É desalentadora a afirmação de Pedro em que “No fundo, no fundo, você sabe que tudo em que a gente acreditava não tem mais o menor sentido”. É a evidência de que esse grupo de amigos perdeu o interesse em projetos utópicos. Não é qualquer política que não pode ser discutida. O “tipo de política” à qual se referem é a revolucionária, de cunho socialista. O narrador afasta-se e deixa que essa geração fale por si mesma.

É importante ressaltar que as conversas sobre política sempre envolvem o personagem Lauro, que um pouco mais adiante, através do narrador, afirma: “Cada vez mais sozinho”, pensou Lauro, “cada vez mais carente de interlocutor” (AMA, 2002, p.238). Nesse breve trecho, o narrador insere as aspas, e aquilo que Lauro não comunicou aos amigos, o leitor fica conhecendo. Entretanto, a militância desse personagem termina por surgir, na obra, muito mais como uma saída individual do que realmente como uma saída para a coletividade. O simples ato de acreditar já é o suficiente, pois as pressões do cotidiano sempre se impõem, e Lauro precisa das certezas, mesmo que “ingênuas” para continuar a viver (p.237):

- Eu vou dizer qual é o meu projeto, Lauro: viver da melhor maneira os anos que me restam viver, não ter uma velhice miserável, conseguir uma atividade que me mantenha vivo e pensando até morrer.
- Ecos do neoliberalismo! Viva o indivíduo, a massa que se foda!
- A massa sempre acaba se fodendo de uma maneira ou de outra, e nem a minha colaboração, nem a sua podem fazer nada por ela!
- Se eu pensasse assim, eu me matava! – disse Lauro.
- Acho que sim – respondeu Ivan.

Aqui, mais uma vez, duas realidades colidem. Lauro defende suas ideias e acredita que precisa delas para sobreviver nesse mundo. Suas palavras expressam essas condições: “Se eu pensasse assim, eu me matava”. Essa personagem se configura como a expressão dos militantes remanescentes da ditadura, que mantêm a crença para manter a sanidade. Já com Ivan, o discurso é bastante claro: pretende “viver da melhor maneira”, pois nos dias que

correm as subjetividades acabam por acreditar, efetivamente, que “nem a minha colaboração, nem a sua podem fazer nada por ela!”. É evidente que enquanto indivíduo (minha e sua) as possibilidades são escassas, contudo o que se perde aqui é a noção de coletividade, de totalidade social. A massa e eles não são parte da mesma sociedade. Assim, ambas são expressões dicotômicas do pensamento que permeia os meios políticos, acadêmicos e sociais da atualidade. Ivan possui a história de muitos ex-militantes políticos. Nunca soube efetivamente por que participou da luta armada: talvez por medo, talvez por necessidade de aceitação, mas sua causa nunca é nobre. Nas revelações mais íntimas emerge o narrador para contar ao leitor, o que os outros não deveriam saber (AMA, 2002; p. 230):

Não. Não era mentira. No fundo do seu coração, Ivan não acreditava nem por um momento nos movimentos armados nem em nenhuma facção revolucionária, apesar de ter dado sua contribuição. Ao ser preso, em 71, sentira personagem de um romance absurdo. Era absolutamente insano que tivesse arriscado sua vida por uma causa que nem o empolgava nem o interessava. Como Leo, era um cético, mas ao contrário dele não queria ser acusado de ficar em cima do muro.

Semelhantemente ao romance *Luísa (quase uma história de amor)*, os questionamentos acerca da militância política durante a ditadura militar ressurgem. Há sempre uma ênfase na afirmativa de que muitos não sabiam o que faziam naquele período; a única certeza é que não era permitido não ter posição, pois “ficar em cima do muro” era alinhar-se à ditadura. O narrador nos diz que Leo fora o mais coerente naqueles tempos, pois assumia suas posições, enquanto Ivan, por medo e hesitação, entrou na luta armada sem acreditar em nada. A única coisa que separava Ivan de Leo era o medo, a covardia de assumir uma posição diferente daquelas exigidas. Outras personagens também aderiram à política, conforme Adônis, através do narrador, por motivos diversos que não têm relação com a ideia de mudar o mundo (p.375):

Adônis sorriu. Lembrava-se de Caio nas assembléias do colégio. Ele sempre soube que sua veemência política, bem como a de Lena e a de Pingo, só se dirigia ao sistema porque se sentiam excluídos. Adônis percebia que lhes faltava consistência e que, quando falavam do povo, soava falso, porque não eram verdadeiramente povo, estavam divorciados da coletividade que diziam defender. “Ressentimento não é uma boa base para a formação política”, observava Adônis constantemente, para irritação de Caio e de Pingo, que imaginavam pertencer à minoria esclarecida, aquela que iria conduzir as massas ao encontro de seu grande destino.

Nesse trecho há mais uma vez a disparidade irônica do narrador, que enfatiza os motivos pela militância e aquilo em que efetivamente esse grupo acreditava. Utilizando de sua mobilidade, encontra em Adônis um porta-voz e afirma que as questões individuais já sobressaíam desde os tempos remotos. E o próprio Adônis revelará que ele jamais teve uma posição definida em relação às questões políticas:

- Você não disse nada esta noite, Adônis – observou Pedro – Como se não tivesse posição.
- Eu acho que nunca tive verdadeiramente posição – ele respondeu.
- Como não? – perguntou Lauro, surpreendido. – A gente sempre achou que você se alinhasse com a esquerda.
- Que esquerda? – indagou Adônis.
- Você não pode estar falando sério – balbuciou Lauro.
- É claro que eu só posso me alinhar à esquerda. Mas que esquerda? A sua, a do Pedro? A minha esquerda só existe na minha cabeça, como tudo o mais.
- Pra falar a verdade, este papo de direita e esquerda já me cansou! – comunicou Pingo, servindo-se de doce de abóbora (p. 410).

Esse diálogo é um dos mais sem-sentido, e contraditoriamente, um dos que possuem mais sentido dentro da trama. Nele é exposta toda a ideologia do presente. A citação acerca das variadas esquerdas, inclusive aquelas que estão apenas no plano ideal, é uma marca da sociedade atual, principalmente da sociedade brasileira. Depois, o fim melancólico da discussão: “este papo de direita e esquerda já me cansou!”. Na casa de Lúcia, entre pratos de macarrão, vinhos e doce de abóbora, o cansaço de uma ideologia “morta”, e com ela, a utopia que os movia na juventude.

Ivan tinha consciência de seu lugar na política; os outros, ao contrário, sempre imaginaram ter um papel significativo nos rumos do país. Essas subjetividades são impactadas tanto pelo descrédito e crítica quanto pelos rumos políticos subsequentes. Entretanto, a representação dessas subjetividades surge no decorrer da narrativa enquanto resultado de um processo anterior. É um processo gradativo em que o presente é apresentado pelo narrador como reflexo do passado. Todos demonstram o cansaço e a falta de entusiasmo para com a realidade política. Conforme Gilberto Velho (2006, p.84) expõe, o universo dessa geração era perpassado por esses conflitos. Em um dos depoimentos apresentados, encontra-se exemplarmente esse tipo de subjetividade:

“Minha participação sempre foi meio de carona. Sempre me considerei de esquerda, mas sempre meio confusa. [...] As análises que fiz e as pessoas que conheci me afastaram ou me ajudaram a me afastar daquelas certezas de juventude quando me achava marxista. O caso é que acho que fui muito usada desde a política estudantil. Talvez fosse boba e as pessoas não tinham cerimônia em me usar [...] parei com tudo. Cuidei de minha cabeça, de minha vida, de meu patrimônio. [...] Quero viver a minha vida com meus amigos e se a coisa ficar insuportável, vou-me embora.” (Norma, 39 anos, arquiteta).

É nítido o individualismo real no qual mergulhou essa geração. Nos romances de Adelaide, ficcionalmente, essa discussão é evidenciada através de todas as personagens. No romance os contrapontos são Leo, que sempre rejeitara a militância, e Lauro, que até hoje mantém suas ideias. Entretanto, todos ressaltam esse individualismo, pois as questões pessoais sobressaem nas justificativas dessas escolhas. É o retrato vivo de uma geração que representa claramente as contradições de um mundo sob o signo do capital:

- Já vi que vamos ter mais de uma daquelas adoráveis discussões sobre política – resmungou Lena.
- Antigamente você gostava de política. Que aconteceu? – perguntou Raquel.
- Amadureci, cansei, acho uma perda de tempo.
- Eu também... — disse Bia. — Capitalismo, socialismo, qual é a diferença?(AMA, 2002, p.237)

Nessa conversa a desistência da política está ligada a uma questão de maturidade e, ao mesmo tempo, Bia expõe que isso é o reflexo da falta de um limite entre capitalismo e socialismo. Falar de política ou almejar um futuro diferente é “perda de tempo”; só no passado, “antigamente”, nos arroubos da juventude, isso era possível. Assim, a maior preocupação do grupo de amigos não é recuperar a ideologia perdida, mas sim uma saída individual que os resgate desse marasmo. E nessas discussões acerca do presente o narrador está lá, mas sempre caracterizando as emoções e a posição no interior do texto, das personagens: Lena “resmunga”, como uma velha. Nesses momentos sua interferência é mínima. O tom expresso pelas personagens sempre é de desistência, de cansaço, como se já não pudessem esperar mais nada do mundo. Para José Paulo Netto (2007, p.86),

[...] por mais distintos que sejam os enfoques da cotidianidade [...] todos coincidem nesta diagnose: o típico da vida cotidiana contemporânea, aquela

própria do capitalismo tardio, é a reificação das relações que o indivíduo enquanto tal desenvolve.

Mais que velhice, cansaço ou maturidade, o que se delineia é a alienação presente na vida cotidiana, própria das relações contemporâneas do capital. Assim, as falas dos personagens sempre são reforçadas no decorrer do romance; quanto mais distante do velório e da casa de Leo, acirra-se o debate sobre o tempo presente. Ou seja, quando todos se reúnem na casa de Lúcia, após todos os “exorcismos” e catarses, vêm a crítica e a exaltação aos dias que correm. Através das vozes irônicas de Beny e Pingo, o destino de uma “classe” que representou no passado os militantes contra a ditadura e o capital (AMA, 2002, p.263):

- E os caras daquele tempo, aqueles teus amigos? – Continuou Pingo
- A maioria morreu ou mudou de ramo, como o Ivan.
- [...]
- E os que não morreram ou mudaram de ramo, Lauro? – insistiu Pingo. – Que é que aconteceu com essa gente?
- Foram promovidos. Não aparecem mais na redação. Tornaram-se diretores, distanciaram-se da massa, habitam o Olimpo, são inatingíveis. Para chegar, você tem que ter o salvo-conduto da secretária, “Quem gostaria?”, manja?
- E pensar que hoje você também podia estar entre eles... – ironizou Beny.
- Tinha todos os atributos, inclusive a filiação partidária!
- Eu acho que não estou entendendo você!
- Vocês servem aos grandes *publishers* como ninguém! São os melhores editorialistas, os melhores executivos, vocês brilham nas funções editoriais e administrativas, são o ornamento preferido dos empresários liberais, vocês são o bálsamo da má consciência do poder!

Os amigos de Lauro seriam, evidentemente, todos os partícipes do mesmo partido, provavelmente o PCB, e nisso se converteram ou nos “melhores” patrões para o capitalismo ou nos apaziguadores das consciências do capital. Conforme Lessa (2007, p.330), no plano político (o que reflete o campo do trabalho), na atualidade, os antigos “revolucionários” sofrem também com a perda de um sentido para o futuro:

Este contexto ideológico, tanto quanto conseguimos ver, é parte da situação histórica que impõe os limites em que se desenvolve o debate acerca do trabalho, inclusive no interior da esquerda. Premido pelas condições históricas, mesmo o pensamento de esquerda, para resistir e responder às necessidades *hic et nunc*, em uma medida importante cedeu à superficialidade e à imediatividade. No plano político trocamos a revolução “necessária” pela administração “possível”. A esquerda, salvo raras

exceções, reduziu-se à pretensão de ser melhor administradora do capital do que a própria burguesia.

No romance, uma das possibilidades apresentadas para esse vazio é estar filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT), visto que se configura como um partido reformista bastante representativo na década de 1990. Pode-se apaziguar a consciência, sem precisar pensar em revolução. É a chamada administração justa e humana do capital:

Lúcia fechou a torneira e começou a torcer os cabelos.

— Por que é que você não se filia ao PT? – ela perguntou.

— Porra, Lu! Eu tou falando sério!

— Eu também. Meu filho Igor está fazendo um trabalho incrível na periferia.

— Corta essa. Estou de saco cheio de política. Eu tenho vontade de vomitar toda vez que escuto a retórica da esquerda bem-intencionada. Me lembra o meu tempo de diretório acadêmico, camburão, porrada, eu não tenho mais idade para isso (AMA, 2002, p.104).

O que define a ideologia de cada um não é sua posição diante dos problemas, mas sim a questão da idade. Quando se é jovem pode-se fazer tudo; na maturidade, como já foi dito antes, essa coisa de militância já não faz sentido. A política no passado era voluntarismo, no presente é pragmatismo. No entanto, as coisas faziam mais sentido antes, mesmo com limitações e sem perspectiva revolucionária. Velho (2006), sobre uma parte da geração que presenciou a ditadura, assim a considera: “Em geral, os indivíduos entrevistados têm momentos na sua vida em que a preocupação política foi muito marcante. Isto não significa militância nem atividade regular, mas, pelo menos, um certo tipo de atenção” (p.79). Ainda com Lena, a explicitação de toda a problemática que abate as subjetividades inseridas no romance (AMA, 2002, p. 75):

— O que está errado, Lena?

— Tudo, começando por mim mesma. Esta coisa cheia de farpas que eu sou, o meu trabalho, a falta de opções, a solidão, os amigos que estão morrendo, o país.

[...]

— Pensei que você já tivesse superado essa bronca com publicidade.

— A minha bronca não é com a publicidade. É com a mediocridade. Nem o luxo das grandes angústias eu posso me permitir porque meus clientes não são grandes empresas nacionais e multinacionais. Eu não cheguei lá. Gostaria de ter chegado, mas não cheguei. Como diria Lauro nos velhos tempos, “Eu não disponho das condições objetivas” para viver a grande crise existencial do publicitário brasileiro: o cara com um passado de militância e que, de repente, se dá conta de que está servindo o grande capital.

Como em uma gradação, Lena vai pontuando e criticando tudo o que se encontra errado e caracteriza o cotidiano que a sufoca com a aparente “falta de saída”, com a solidão e as mortes. O país também entra nesse cômputo, reforçando uma sutil preocupação com a vida pública. Ironiza a própria condição, visto que nem a angústia existencial pode ter o luxo de sentir. Ela não representa a contradição, porque não se tornou uma grande publicitária e, talvez, nem tenha sido “o cara com um passado de militância”. Esse discurso lembra o personagem Sérgio, do romance *Luísa (quase uma história de amor)*, cuja grande tragédia era possuir uma história mínima. Compreendemos que, aqui, o problema não é a falta de utopia, mas a falta de realização individual. No trecho abaixo, pode-se perceber essa preocupação de Lena (p. 89):

“Éramos um bando de pretensiosos, um bando de bostas que se imaginavam geniais”, pensou Lena. “E afinal quem somos nós na grande ordem das coisas? Nada, nem mesmo esses que se projetaram mais que os outros”, Lena considerou amargamente. Pela primeira vez naquela tarde teve vontade de chorar. “Se ao menos a gente se divertisse, se ao menos a gente vivesse num país com menos sobressaltos”.

O narrador revela que nem a morte de Leo fizera Lena chorar; apenas a constatação da mediocridade da vida cotidiana a fez refletir sobre o papel de cada um na ordem geral do mundo. A saída estava na diversão e em um país mais estável. Mudar e revolucionar o mundo e o país não entraram em pauta. A personagem, assim, decepcionou-se ao se deparar com o próprio conformismo e teve vontade de chorar por, provavelmente, desejar tão pouco. Da mesma maneira, o narrador demonstra a condição do personagem Adônís, afirmando que ele “[...] efetivamente, tinha desistido de mudar o mundo, apenas se atrevia a conhecê-lo e o conhecia de fora, com um *voyeur*” (p. 369). O narrador é enfático ao considerar que a personagem desistiu de algo, e podemos supor que ela, no passado, havia acreditado que era possível mudar o mundo, mas que agora ela apenas o observa, como um espectador.

De acordo com essa realidade, as discussões, conseqüentemente, são direcionadas para a busca de uma “saída”. Lauro, mais uma vez, retoma o assunto (p. 404):

— Lauro, acabou – disse Beny – O socialismo morreu.
 — E qual é a alternativa? – perguntou Lauro, cansado. – Me respondam, vamos. Qual é a alternativa?
 — A psicanálise pode ser uma alternativa – sugeriu Lúcia.
 — Para os que podem pagar por ela – rebateu Beny.

- Você pode – disse Lúcia maternal.
- Eu estou satisfeito com as alternativas que estão aí.
- E quais são? – perguntou Lauro.
- O sexo, as drogas e o *rock and roll* – respondeu Beny, sorrindo.
- A única alternativa digna e aceitável para o ser humano é um novo socialismo capaz de competir com o capitalismo, e isso é absolutamente possível desde que se retornem seus fundamentos originais: a criatividade, a liberdade, a justa partilha do poder entre vários segmentos da população e principalmente o internacionalismo – concluiu Lauro.

As supostas saídas surgem conforme a crença de cada um. O narrador sinaliza e ironiza cada resposta, já que Lúcia sugere, Beny sorri e Lauro conclui. Assim, para Lauro, o socialismo pode ressuscitar; para Beny, as drogas e o sexo são respostas para uma salvação individual; para Lúcia, que é psicóloga, a resposta pode estar na psicanálise; para Lena, ajudar o próximo; para tantos outros, a resposta é viver no presente, e para Bia, é aderir à astrologia. Para alguns, torna-se imperioso encontrar algo em que acreditar para além de si mesmos. Na voz do narrador (p. 89):

Bia assentiu. Acreditava em carma, em astrologia, no tarô, no I-ching, em comida natural, em objetos voadores não-identificados, em santa Rita de Cássia, na grande onda que iria varrer da face da História o Rio de Janeiro e a ilha de Manhattan, no desaparecimento repentino de todo o continente africano e que esse fato seria o sinal de que o apocalipse estaria começando.

Há um tom irônico nessa narração, o que desestabiliza o lugar da Bia. De todas as soluções, as de Bia e Lauro são aquelas vistas com mais ceticismo, pois os dois acreditam efetivamente em algo, e para os amigos isso é pura utopia, ingenuidade ou credice. Bia ressalta a posição que eles ocupavam no passado: “— A maior parte da minha vida passei sem acreditar em nada. Eu, o Leo, você, a Lúcia, o Pingo, todo mundo. Éramos ateus e comunistas – prosseguiu Bia” (p.89). A questão é: como alguém pode não acreditar em nada e ainda ser comunista, inclusive Leo. É a contradição que move essa geração e o que justifica os caminhos trilhados por ela. O narrador desvela mais uma contradição a partir das considerações de Bia (p.265):

Era no mínimo intrigante que, apesar de suas idéias, Leo tivesse subscrito assinaturas de jornais como *Movimento*, *Opinião*, *Em tempo*, e mais intrigante ainda continuasse a guardar esses tablóides. “Qual seria o objetivo?”, perguntava Bia, “debruçar-se sobre a História, escrever sobre

esse período, ele que não agüentava cinco minutos de qualquer sessão de *Memórias do cárcere?*...”

O narrador sempre compara aquilo que é dito com aquilo que é “pensado”. A fala sempre é parcial, incompleta, enquanto a narração desnuda os acontecimentos. Aqui, Leo equipara-se a seus amigos e não gosta de “política” nem no presente, nem no passado. Como já exaustivamente exposto, suas alternativas foram, primeiramente, o individualismo, depois a solidão, e por fim a morte. E assim, como o protagonista, a alternativa encontrada por Bia, a astrologia/religião, atualmente representa uma das principais “rotas de fuga” para os indivíduos da sociedade em crise. Quando não se percebe uma saída, o indivíduo recorre a algo desconhecido e exterior a ele; é a representação máxima da alienação humana. Em seu texto *Praticismo, alienação e individuação*, Lessa (1997, p.53) já nos alertava ao falar, inclusive, dos atuais “militantes”:

Frente à insegurança da crise, frente à constatação de que o mundo está desmoronando, a consciência cotidiana típica busca um ponto de apoio que permita algum conforto afetivo e ideológico, ainda que passageiro. A necessidade ideológica dessa busca é tamanha que as pessoas tornam-se incredivelmente capazes em crer em fantasias absolutamente desprovidas de sentido [...] as pessoas voltam a acreditar em Deus, destino, anjos, energias cósmicas e tudo aquilo que é esoterismo.

Essa busca de conforto afetivo e ideológico da qual o autor fala é recorrente entre os personagens dos dois romances de Adelaide Amaral. São subjetividades desorientadas, à procura de ocupar o vazio que tomou conta de suas vidas. Por isso, de um lado predomina essa crença em algo exterior ao indivíduo; de outro, há uma preocupação em aplacar a consciência e seguir em frente. O narrador, irônico, explicita as opções possíveis para Lena (p.96):

Lena passou o braço em torno da cintura de Lúcia e a conduziu. Sentia-se calma, surpreendentemente calma, e por um instante se perguntou se não estaria percorrendo o caminho de Damasco e, como o apóstolo Paulo, sendo bafejada naquele instante por uma importante revelação: a cura para sua permanente tensão e mau humor estava em ajudar o próximo. [...] Já se via lendo para cegos, visitando doentes, trabalhando em instituições de crianças excepcionais. “Eu sou uma filha-da-puta”, Lena pensou, sentindo-se incomodada com sua auto-ironia. “É claro que seria uma solução, todo mundo que ajuda os outros se sente melhor, como estou me sentindo agora cuidando dessa panaca”.

Nessa enunciação o típico pensamento da sociedade burguesa, de conotação religiosa, para aplacar os males da consciência com a caridade. A linguagem revela e critica esse pensamento e, embora o narrador trate do tema com ironia, não descarta esse tipo de ação como uma possível saída. Individual, mas suficientemente satisfatória. Para isso concede voz a Lena: “É claro que seria uma solução....cuidando dessa panaca”. Conforme Lessa (2007), na sociedade capitalista há uma nítida separação/contradição entre a realização pessoal do indivíduo e a vida em sociedade, pois “a fonte contemporânea predominante dos processos alienantes é a reprodução do capital, que reifica as relações sociais e cinde os indivíduos em duas porções autônomas: *citoyen* e *bougeois*” (p.113). As esferas da vida pública e da vida privada parecem irreconciliáveis.

Contrariando a maioria do grupo, para Raquel, Caio e Beny a solução estaria em apenas viver o presente e, mais que isso, viver unicamente a sua vida. E de certo modo eles representam esse tempo. De um lado, dois homossexuais que desestabilizam as relações de gênero tradicionais, e por outro, uma mulher que abandona uma vida de submissão, de dona de casa, de mulher traída, e vive a aproveitar cada dia que lhe resta, sendo a única personagem que odiou o *réveillon* de 1980, citado no primeiro capítulo desta tese. Nas palavras de Raquel:

— Como é que você consegue ser assim, Raquel? Tão de bem com a vida? - perguntou Ucha.

[...]

— Eu gostaria de saber como se faz pra ser assim como você. – Ucha estava fascinada.

— Acho que ajuda bastante não ter pretensões intelectuais, não olhar para trás — disse Raquel (AMA, 2002, p. 387).

Para essas personagens, viver o presente sem preocupar-se com o passado ou o futuro é o ideal. E todas as mulheres, inclusive Lena, revelam que gostariam de ser iguais a Raquel. A questão posta é como viver apenas o presente, sem querer estar no passado. Ucha é uma das mais representativas, pois para ela esquecer o passado glorioso é uma possibilidade de ser feliz (p.269):

— Às vezes, eu penso: por que a gente não pode ser feliz vivendo dentro das nossas limitações e das limitações das pessoas que nos rodeiam? (p.221)

[...]

— Por que é que a gente tem que viver no passado ou no futuro, por que será tão difícil viver o presente? – indagou Ucha timidamente.

— Porque é insuportável – respondeu Pedro.

E assim como Raquel, a melhor escolha deveria ser a da alienação, pois é preciso obliterar a consciência, aceitar as limitações, para ser feliz. Há sempre uma referência de que o presente é devastador, entretanto não conseguem captar com clareza suas causas e consequências, visto que o ponto de vista que adotam as personagens é o dessa vida privada e do tempo do agora. A retomada do passado pertence ao narrador. O futuro citado por Ucha representa apenas uma continuidade desse presente sem sentido. O futuro é a morte e a agudização dos problemas do presente. Caio, que exercia abertamente a militância na década de 1960, também revela sua condição pessoal, que significa sua posição no presente (p.372/373):

— O que mais me dilacera – continuou Caio – é saber que minha depressão não provém de nenhuma angústia profunda, é pura superfície relacionada a coisas superficiais. [...] Jamais vou conseguir transcender as pequenas misérias do meu cotidiano – disse Caio, apagando o cigarro.

As misérias do cotidiano irão sobressair, as angústias profundas vão aos poucos, no decorrer da narrativa, se mesclar ou se diluir ante as necessidades desses indivíduos em sobreviver ao dia a dia opressor. Entre a ideologia e a utopia, o cinismo de Ivan demonstra a realidade de seu cotidiano (p.30/31):

— Você sabe... desde que aceitei ser assessor do candidato da direita naquelas eleições, os amigos viraram as costas.

— Todos?

— A maior parte – respondeu Ivan, pensando na indignação de Lena, “Um notório corrupto, Ivan! Um cara ligado a grupos militares?!!!” Ivan defendera-se alegando que era um trabalho como qualquer outro, ele tinha três filhos para criar e, afinal, precisa comer. “Se esse é o problema, pode vir comer na minha casa todos os dias”, dissera Lauro. [...] Era o que Ivan tentava explicar em vão. Política não tem nada a ver com ética, a não ser na cabeça dos fundamentalistas e dos ingênuos.

Todos, de algum modo, estão lutando por essa sobrevivência. Conforme Bueno (2002), com a crise que desumaniza e brutaliza os homens e mulheres, “o que se apresenta é essa vala comum, dos valores e dos ideais, das lutas e dos projetos, ocupada pela força bruta e pela corrupção” (p.281). Isso impede que se perceba algo para além desse horizonte.

Desse modo, é impossível não se identificar com Leo, projetar-se diante de seu ato de desespero. Ao escutarem a fita deixada por Leo, eis a constatação:

- Fiquei muito tocado com a fita de Leo.
- Quem não ficou?
- Fiquei pensando: poderia ter sido eu.
- Poderia ter sido qualquer um – observou Lúcia, colocando a panela no fogo.
- E de alguma maneira a gente sobrevive (AMA, 2002, p. 357).

Nas vozes de Lúcia e Pingo, mais uma vez, a preocupação com os destinos individuais, que de alguma maneira eles encontram os recursos para sobreviver em face dessa realidade. O narrador interfere para nos dizer que essa constatação surge em meio ao cozimento do macarrão: “colocando a panela no fogo”. A banalidade da cena é ratificada através da intertextualidade. As conversas na casa de Lúcia possuem trilha sonora; somente alguns trechos recortados vão surgindo com concessão do narrador: “‘Eu fico pensando em nós dois, cada um na sua, perdidos na cidade nua...’, cantava Rita Lee” (p.423). Rita Lee juntamente com Cazuza constitui o fundo musical da reunião. A música de Cazuza que invade a sala é *Bete Balanço* (p.424):

Pode seguir a tua estrela
 O teu brinquedo de ‘star1
 Fantasiando segredo
 Ao ponto aonde quer chegar
 O teu futuro é duvidoso
 Eu vejo grana, eu vejo dor.

As personagens referem-se a Cazuza como um sopro de vida. Ele mesmo canta “o seu futuro é duvidoso”. Outras músicas entram para compor esse quadro no último capítulo do romance. Podem não ser fundamentais para a análise, mas as músicas confirmam a mobilidade de um narrador que se apropria de outras vozes para fazer falar o projeto da autoria.

São todos esses discursos que constroem a história em torno dessa geração. Poucos demonstram ter consciência de que não só a realidade em sua volta provoca os sentimentos de

solidão e infelicidade, mas também essa postura diante das “grandes” discussões contribui para a sensação de “fim de linha”. Uma das primeiras questões apresentadas é, efetivamente, o isolamento em que esse grupo se encontra. Muitos não se viam há pelo menos dez anos, enquanto outros se encontravam com alguma frequência. A morte de Leo lembra a dor de cada um. A alternativa que se põe ao fim é a necessidade de manter esse grupo junto e unido; para eles isso já é uma grande coisa a se fazer no momento presente (AMA, 2002, p.285):

— É o Leo do fundo da sua dor – disse ela, erguendo-se para chamar Bia e Adônis. Na passagem entrou no quarto de Leo e instou Raquel a largar o aspirador e se juntar a eles. “A gente precisa ficar juntos, eu não sei porquê, mas é o que eu estou sentindo, e você sabe que não sou muito de sentir essas coisas!”

A dor do Leo leva os outros a quererem estar juntos, a ficarem irmanados para lembrar-se de quem são e do que eram. Mas no fim das contas fica a saudade que não pode ser resgatada, a não ser pela lembrança. Fica sempre a possibilidade em aberto para saber o que efetivamente ainda irá acontecer com essa geração.

3.3 Entre o vácuo e a solidão: a possibilidade e o limite da escrita

Dentre todas as possibilidades e saídas apontadas pela narrativa, ressaltamos aquela que parece conduzir o ponto de vista autoral. Não só o presente é um reflexo do passado, mas também há uma projeção para o futuro. Para sobrepor-se a todas as dores e angústias do presente: a escrita literária. Depois da solenidade do funeral de Leo, a escrita literária surge diante de nós como uma maneira de catalisar e superar as pequenas misérias do cotidiano. Para Lukács (1978), mais que uma representação, a arte literária tem como uma de suas funções procurar respostas às questões postas pelo cotidiano. Através dela o indivíduo pode realizar todas as paixões humanas, pois só na arte isso é possível, visto que a objetividade nos impõe limites. Conforme Maria Adelaide Amaral, “acima de tudo, sempre estará a absoluta, imperiosa e vital necessidade de escrever” (DWEK, 2005, p.213).

Quase todos os personagens, de algum modo, escrevem. A maioria é jornalista, mas existem aqueles que mesmo não pertencendo a essa categoria, cometeram algum tipo de

expressão literária. Lúcia, por exemplo, que embora psicóloga, conforme Lena, para Leo era uma das poucas que escreviam bem. Leo não poupava quase ninguém, e para ele dois outros personagens seriam bons escritores: Adônis e Beny. Todo o resto lhe sugeria mediocridade: Pedro, Bia, Ucha e Caio.

No entanto, existem três personagens que sobressaem quanto a isso. A primeira referência é a própria escrita de resistência, representada por Pedro Novais. Ele é apresentado como um escritor que sucumbe ao mercado, e por isso o exercício da produção literária, aos poucos perde o sentido, já que aos poucos também vai perdendo o *status* e o dinheiro que isso possibilitava (AMA, 2002, p. 125):

Todos os sábados acordava com uma sensação de que teria que preencher seu dia, inventar qualquer coisa para fazer. No entanto, em outros tempos bastava sentar-se diante do computador e escrever. Era capaz de escrever o dia inteiro, tinha um prazer infinito de fazer e refazer uma frase [...] Nos últimos anos, porém, escrever deixara de ser uma tarefa prazerosa. Indagava muitas vezes: “Para que afinal estou escrevendo?”, “A quem isso vai interessar?”, “O que o leitor espera de um romance?”. Agora era penoso o exercício de escrever, embora se esforçasse para escrever quase todos os dias, no mínimo duas horas, como costumava fazer antes de se tornar um autor célebre.

Nesse sentido, revela-se que a literatura enquanto mercadoria termina por transformar-se em seu oposto, passa do “prazeroso” ao “penoso”. Essa situação de Pedro é retratada também com Caio, um editor de livros. Assim põe em termos a produção literária (p.231):

É assim que são as coisas não apenas nesta cidade, mas neste país. Episódios. A produção cultural é absolutamente episódica. O horror pela obsolescência é tamanho que o que está acontecendo hoje parece não ter a menor relação com o passado. O furor pelo novo rejeita qualquer conexão formal ou material. [...] E é por isso que a nossa produção é tão pobre em todas as áreas. [...] O importante é a produção regular competente [...]. Como é o caso do Pedro, com todas as críticas que a gente pode fazer.

- Você faz muitas? – perguntou Adônis
- Acho que ele está insistindo num veio totalmente esgotado. Ele tem que mudar de tom e de assunto. Ninguém agüenta mais história de repressão, nem realismo fantástico, nem aquelas coisas dos anos 70.

É interessante como a própria personagem se contradiz, pois afirma que o país é pobre porque só vive no presente. Logo após, enfatiza que o grande mal de Pedro é sua escrita datada, uma produção que já não interessa ao presente. Caio representa, exatamente, essa

época em que literatura se transforma em mercadoria. Assim como a literatura, o escritor que se volta para o mercado termina por sucumbir a essa realidade.

Diferentemente de Pedro, temos nosso segundo personagem-escritor: Adônis. Esse personagem revela, ao contrário de Pedro, que a escrita é um caminho de libertação e não de prisão:

— Eu nunca parei de escrever- respondeu Adônis prontamente, pensando que jamais interrompera essa prática, nem quando estava internado. Escrevia compulsivamente, desde os seis anos de idade, quando ganhara de sua madrinha “o meu Diário!, pra exasperação de seu pai. “Diário é coisa de mulher”.

[...]

— Eu preciso dessa disciplina – disse Adônis, reprimindo a vontade de confessar o que na verdade todo mundo sabia: para ele, o ato de existir só tinha sentido quando escrevia. “Nos livros tudo parece perfeito e justo. Vive-se o assombro, o estupor, o arrebatamento, mas não o sobressalto nem o absurdo”, dissera a Leo durante um congresso da UPES em 1962. “Ao escrever, eu ultrapasso as minhas limitações. Não sou mais o “bolão”, o sujeito abúlico, atencioso com os pais, o cara que é bom em português e geografia e no futebol é sempre escolhido para goleiro. Quando escrevo, eu transcendo as minhas pobres circunstâncias e me torno deus” (p. 175).

No momento da escrita, a personagem pondera que tem o controle de todas as coisas, inclusive dos sentimentos, pois há uma diferença entre realidade e ficção. Quando o narrador expõe que “nos livros tudo é perfeito e justo”, devemos observar que Adônis está em interlocução com Leo, em um Congresso em plena ditadura militar. Aqui a ficção é muito mais simples e mais digna de ser aceita. Fica evidente, nesse trecho, que quando a narrativa nos coloca diante de tal questão, tudo acontece em nível individual. É uma saída pessoal e subjetiva para muitos dramas coletivos.

E nisso também Leo é a grande referência, mesmo sem haver conseguido escrever o que todos chamam de “a grande obra” de sua vida. Alguns amigos chegam a pensar que para Leo poderiam existir duas saídas. A primeira, o ato de escrever a “obra-prima”, e a outra era sua paixão por Lena. Uma das referências da possibilidade de resgate de Leo aparece por meio de Lauro (p.85):

Lauro não se considerava doente, apenas um cara racional, cercado por pessoas totalmente irracionais. [...] Não compreendia as depressões de Leo. “Você sabe que podia tirar você dessa merda, não sabe?”, perguntava irritado. “Não”, respondia Leo. “É claro que sabe!” Para Lauro, a solução para todos os problemas de Leo estava num pacote de laudas e numa

máquina de escrever. “Você é muito melhor que o Pedro, o Beny, o Adônis. Por que não escreve?”.

A voz do narrador ecoa durante a narrativa para demonstrar as potencialidades de uma possível literatura produzida por Leo (p.50):

Seu texto jornalístico era agudo, claro, simples, sabia quando ser cáustico, mordaz, engraçado. Tinha estilo, todos reconheciam que era brilhante. Um dia, subitamente, alugou uma casa na Granja Viana e anunciou que ia escrever um romance. Durante um ano ficou ali isolado, mantendo raros contatos com os amigos. [...] Caio e Lauro apostavam que seu livro seria uma obra-prima, teria o impacto de Joyce, o rigor de Robbe-Grillet, o sabor de Ítalo Svevo.

Decepcionando os amigos, frustrando todas as expectativas a seu respeito, a personagem não produziu nenhuma “obra-prima”. Alguns amigos foram ao apartamento do morto, exatamente na expectativa de encontrar este celebrado romance. E lá também não encontraram nada. Exceto Flora, sua ex-mulher.

Grande parte de *Aos meus amigos* gira em torno da possibilidade ou não de Leo ter escrito um romance. Para muitos a literatura escrita por outros autores e ressignificada por ele em sua mensagem de suicídio seria uma grande obra. Para outros, o suicídio em si mesmo seria essa obra de arte. Essa dúvida fica pairando no ar. Contudo, nós leitores ficamos sabendo de algo que é omitido aos amigos. Apenas duas personagens, Flora e Lena, têm acesso ao que Leo escrevera ainda na década de 1970, enquanto estava na Granja. Leo deixara um livro, uma espécie de diário, contando toda a sua trajetória, mas não deixara para seus amigos, herdeiros do presente. Seu filho herda a trajetória de uma geração, para que o passado não seja esquecido, mas compreendido. Pensamos que esta revelação seja o apontar para o futuro: nas novas gerações, nas novas possibilidades (p.308):

Flora assoou o nariz, enxugou os olhos e colocou a sacola maior sobre a cama para guardar os brinquedos do Chico, abriu o gavetão sob a cama e estacou. Sobre as caixas de jogos destacavam-se dois enormes cadernos aspirais de capa vermelha. Seu coração disparou. Sabia que não eram cadernos convencionais, não pertenciam ao Chico. “Acho que isso é para mim”, pensou enquanto olhava fixamente antes de decidir tocá-los. “Agora ou nunca”, disse, pegando o primeiro e depois o segundo, onde, preso a um clipe, havia um breve bilhete. “Flora, dê isso ao Chico quando achar que ele está preparado”. Flora abriu a esmo e estremeceu. Era o diário de Leo, o diário de Granja que ele dispusera na gaveta de brinquedos do filho, certo de

que Flora seguramente o encontraria ali. Principiava em 31.12.72 e na primeira página, numa linha entre aspas, como uma epígrafe, escrevera: “Não é minha culpa, não é culpa de ninguém”. E logo abaixo começava. “Sozinho. Como devo chamar isto? Diário de minha angústia? Quase meia noite. Há uma festa lá fora. Há sempre uma festa lá fora”.

O narrador explicita a existência de um diário, deixando essa descoberta para o final do romance. No trecho há uma referência de que tudo começara em 1972. Não há indicação se esse diário se estendera até a morte. Os assuntos, conforme o relato do narrador, são os mais variados. Desde literatura, filosofia, perpassando por grandes nomes que também cometeram suicídio, até sua paixão por Lena. Há um discurso recorrente, como já vimos, de que o suicídio de Leo era inevitável, não por sua condição de ser social, mas por uma questão genética, como um inevitável destino: seu pai e avô também se suicidaram. Para muitos não se tratava de uma questão social, mas individual. Entretanto, as marcas deixadas ao longo da narração mostram-nos que o personagem revela uma determinada realidade e nos comunica, com sua morte, a morte anunciada de um tempo, de uma história, de uma geração que ficou perdida em algum lugar do passado. É provável que para sua geração Leo deixe um único recado: a morte como saída. A escrita tem seus limites, e para o suicida não houve resultados positivos, a saída vislumbrada foi a morte. A mensagem se transforma numa possibilidade e, contraditoriamente, através da mesma escrita é possível re-visitar caminhos e descaminhos de uma história e refletir sobre um determinado tempo. De acordo com Lukács (1978, p.296):

A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação – ainda que indispensável —, é simplesmente um meio para provocar este crescimento do sujeito.

Efetivamente, sabemos que a arte não possui como função modificar a realidade objetiva, pois só a ação prática (o trabalho) dos homens, em conjunto com a ação política (Revolução) poderá fazê-lo. De acordo com Marx (2010, p.77): “Toda revolução dissolve a velha sociedade; nesse sentido é social. Toda revolução derruba o velho poder; neste sentido é política [...] A revolução em geral – a derrocada do poder existente e a dissolução das velhas relações – é um ato político”. Isso não significa afirmar que a arte seja algo alheia ao mundo dos homens, ou alienante. Nesse sentido, é exatamente seu oposto. Embora não possa modificar a realidade, ela é capaz de incidir sobre a consciência dos homens/mulheres e

provocar mudanças em suas subjetividades. A última página do romance, entre narração e diálogo, nos remete a possibilidade de reflexão (p.455/456):

— Na última página, ele diz que seria só uma questão de tempo. “Como meu pai e meu avô.”

— Era só uma questão de tempo – disse Lena, cansada – Embora, à sua maneira, ele tivesse resistido. Talvez eu fosse um elemento dessa resistência, pelo menos na cabeça dele – acrescentou, pensando em si mesma, aos quinze anos, naquele piquenique, no modo incansável com que Leo a tinha perseguido e capturado naquelas fotos a sua alegria e irreverência.

[...] “A minha fúria era só um tempero naquela irresistível exuberância. Todos os dias me levanto, engulo uma xícara de café e vou pra o túmulo. Estou me decompondo miseravelmente à frente das pessoas” –Que foi que aconteceu com a gente, Flora? Temos que fazer alguma coisa. Essas mortes têm que nos sacudir, nos modificar, nos levar a tomar decisões.

— Eu só queria ser como a Raquel- disse Flora

— E eu queria de volta o meu sorriso.

Lena abriu as cortinas, olhou pra baixo e respirou fundo.

— Sabe o que vou fazer, Flora? Parar de fumar – disse, jogando o maço pela janela.

No trecho acima, questões fundamentais se entrelaçam com a voz de Leo. E assim levantam, como já inferimos antes, as reflexões necessárias acerca do tempo. Ao final de seu diário Leo escreve sobre a irreversibilidade do tempo e de seu destino: “É só uma questão de tempo”. Por outro lado, o narrador surge e revela, mais uma vez, o dia a dia opressor, mediante da personagem Lena: “todos os dias me levanto [...] me decomponho miseravelmente”. Sempre em direção à morte.

Entretanto, aquilo que Leo deixara por escrito resgata possibilidades. E Lena, ao entrar em contato com as palavras do suicida, afirma que “essas mortes têm que nos sacudir, nos modificar”, e mais ainda, “nos levar a tomar decisões”. Pelo menos, Lena já não deve estar mais no mesmo lugar. É o narrador que nos conduz a essa percepção, pois entra em cena e vislumbra uma cena de libertação: “Lena abriu as cortinas, olhou para baixo e respirou fundo”. A personagem lembrara-se de Leo, que se jogou da janela, mas sua atitude é diferente, já que abre as cortinas e joga fora seu cigarro. A janela já não está mais bloqueada.

O cigarro de Lena, e de outras personagens, é uma referência constante no decorrer da obra. Ele surge como se revelasse um rompimento com a circularidade, visto que uma das primeiras imagens do romance é a personagem conversando com Flora e fumando seu cigarro. Em uma das primeiras interferências do narrador (p.21):

Flora olhou novamente para a porta do IML na esperança de ver Renato, e suspirou impaciente. Lena acendia mais um cigarro, e ela pensou com alívio que não dependia mais do cigarro e que as pessoas afinal tinham razão quando falavam dos malefícios do tabaco. A pele de Lena estava envelhecida e baça, os olhos sem brilhos, a fisionomia cansada.

Posteriormente, Lena confessa a Ivan que só largará o cigarro “– Quando eu tiver um pouco de paz, ou seja, nunca” (p.145). Já no final do romance o narrador nos conduz ao tempo presente e às condições em que Lena se encontrava: “O relógio da avenida Paulista indicava 3h42. Lena sentia-se cansada, intoxicada, perdera a conta do número de cigarros que fumara nas últimas vinte horas, queria deitar-se numa cama, num sofá e dormir” (p.453).

A própria personagem, diante de sua atitude, no presente, acredita que nunca largará o cigarro e assim nunca terá paz em sua vida. Contrariamente àquilo em que acreditava, ao final do romance surge essa possibilidade. Supostamente, encontra a paz tão desejada. Ela já não é a mesma pessoa de antes. Tudo isso foi possibilitado pelo surgimento do diário de Leo. Lena mostra-se mais disposta a mudanças, e ao invés de desistir da vida, ela escolhe a vida, representada pelo ato de jogar seu cigarro pela janela. É o despertar de uma nova consciência. É evidente que largar o cigarro se configura ainda como uma saída individual, uma salvação pessoal. Entretanto, antes de agir no mundo, o indivíduo deve garantir a própria sobrevivência. Esse é somente o primeiro passo.

Somente Lena e Flora tiveram acesso aos escritos do protagonista. Todos os outros voltaram para casa com a mesma sensação de antes. Nas palavras de Adônis, o sentimento de sua geração (p.433):

— Não sei se somos tão importantes, mas acho que fomos uma geração consciente – disse Adônis, tocado pela emoção de Lauro. – A gente se culpa demais, cobra demais, presente e passado em nome do que fizemos e que não estamos fazendo mais. O que estamos vivendo é um desencanto proporcional às nossas expectativas. A gente pensava que era genial, que podia tudo, infelizmente não foi bem assim.

[...]

— Não se angustie, Lauro. Nós fizemos o que deu para fazer.

Necessariamente, por esse desencanto e conformismo, consideramos que o detalhe fundamental do romance, se encontra na dedicatória do livro de Leo. Não é dirigido aos amigos, como muitos pensavam, mas a seu filho: “Flora, dê isso ao Chico quando achar que ele está preparado”.

Um dos tormentos da vida de Leo era a aparente ineroxabilidade de seu destino, ou seja, viveu assombrado com a própria história pessoal, preocupando-se demasiadamente com esta perspectiva. Entretanto, ao deixar sua história para o filho, deixa implícita a possibilidade de ele mesmo modificar essa história. O filho é o futuro e não deve viver na expectativa de reproduzir os atos do pai, do avô e do bisavô.

A função daquilo que foi escrito por Leo, e explicitado pelo narrador, é, provavelmente, provocar essa reflexão e essa mudança, só possível se houver esperança no futuro. Reviver o passado e abandoná-lo é um dos pré-requisitos para seguir adiante. O personagem não vetou o acesso a seu livro a ninguém, mas direcionou-o especificamente ao futuro, como se acreditasse que algo poderia transformar-se para além de sua vida e de sua morte.

CONCLUSÃO

Analisar os romances *Luísa (quase uma história de amor)* e *Aos meus amigos* procurando perceber como se configura a representação romanesca das subjetividades políticas neles inseridas foi o objetivo desta tese. Para isso dissertou-se, primeiramente, acerca dos pressupostos teórico-metodológicos e históricos que fornecem a base na qual se assentam as análises. Assim, literatura, sociedade e uma conseqüente subjetividade em crise se entrelaçaram para fazer falar os projetos de autoria. Roberto Schwarz (2002, p.161), ao discutir crise e literatura, afirma que “elogiam-se autores porque escrevem bem, porque têm memória de anedotas curiosas, porque têm familiaridade com aspectos remotos da vida nacional, porque experimentam com a linguagem, mas não porque tenham compreendido em profundidade o presente”.

Na contracorrente dessa crítica, observamos que Maria Adelaide Amaral por meio de seus romances discute o presente, seus dilemas e as possibilidades nele contido. Entrelaça o cotidiano, as pequenas misérias, com aquilo que há de universal na sociedade contemporânea: a decadência das ideologias, o fim das utopias e as possibilidades de transformação dessa realidade. Permite-nos mergulhar e compreender com profundidade os rumos tomados, mesmo que ficcionalmente, por uma subjetividade intelectual e política que viveu e sobreviveu (precarosamente) à ditadura militar no Brasil, à redemocratização e, principalmente às crises do capital (capitalismo e socialismo realmente existente).

A autora, em sua biografia, revela que quando os temas de seu cotidiano se transformam em arte literária passam a pertencer ao domínio do universal. Essa afirmação de Adelaide Amaral remete, imediatamente, à estética lukacsiana, em que a relação entre o singular e o universal é a matéria-prima para se constituir a particularidade de uma obra literária. E mais ainda, expressa a relação entre subjetividade criadora e objetividade. A particularidade se configura, na literatura, a partir do modo escolhido pela autora para contar sua história.

Assim, os romances em análise, como já afirmado anteriormente, enquanto objetos autônomos possuem formulações internas diferenciadas para narrar a trajetória dessas subjetividades políticas. Entretanto, interessou-nos demonstrar não só a particularidade específica da cada romance, mas principalmente como se configurou artisticamente a representação do percurso de uma geração no decorrer de vinte anos entre crises e sobressaltos. Há um diálogo implícito entre os dois romances, que somente a análise crítica se

propôs a desvelar. Nesse aspecto, Magalhães (2001) afirma que embora o ato artístico seja consciente, nem sempre o sujeito que realiza tem controle de tudo depois que o objetiva e por isso não detém o domínio “da totalidade de interpretações que poderão advir de sua intencionalidade expressa na obra” (p.39).

Assim *Luísa (quase uma história de amor)* trata-se de um romance que discute e faz refletir sobre a fragmentação do sujeito na sociedade contemporânea. Sua formulação interna fragmentada representa a forma social apresentada por uma determinada subjetividade em crise. Trata-se de uma geração que se encontra no meio da crise, em fins da década de 1970. Geração essa perpassada por não só pelas atrocidades e repressão cometidas na ditadura, mas também pelas possibilidades que dela emergem, visto que havia mais sentido no passado: as lutas sociais, os heróis, a cultura produzidos pelo Maio de 68, pela efervescência política e cultural desse período, tanto no Brasil como no mundo. No romance *Luísa (quase uma história de amor)* dá-se a representação artística dessas subjetividades cindidas entre um passado com sentido e um presente vazio e que estão fragmentadas no texto narrativo. De um lado, os personagens-narradores, em capítulos separados, contam solitariamente a história da geração à qual pertencem; de outro, surge a protagonista Luísa, fragmentada em múltiplas visões, mas também dividida em suas escolhas. As dúvidas, hesitações, frustrações, são todas postas a partir dessas perspectivas desconstruídas. Surgem como consequência os sentimentos de solidão e de inadequação, mas também a tentativa de resgate de um tempo perdido. Através da memória, a busca de sentido e de completude. Nesse romance, é um grupo de amigos que impulsiona a narrativa e conduz o olhar sobre um único indivíduo: Luísa. É a busca de totalidade que fracassa, visto que todas as possibilidades se concentram apenas na protagonista. E ela, tão ou mais dividida que seus amigos, declara ao final do romance: “abundantemente breu, abundantemente fel”. Para Luísa, ao contrário do personagem Leo, de *Aos meus amigos*, “nem a morte parece alternativa”. Desnorteada, a geração de Luísa ainda desconhece seus rumos.

Em *Aos meus amigos* o caminho escolhido pela autoria é diferente, pois o narrador não está mais em primeira pessoa, mas é um narrador onisciente. Aqui, distintamente do romance *Luísa (quase uma história de amor)*, é uma “única” subjetividade que impulsiona um grupo de amigos. O protagonista está morto. Assim, nesse romance tanto os amigos quanto o protagonista são constituídos de modo diferenciados. Eles não narram a sua própria história, e a personagem principal, mais do que ausente, está morta. É a exacerbção das consequências desse mundo em crise, que mais que divididos, torna-os perdidos/desorientados. Esse narrador

onisciente, ao mesmo tempo que rompe com sua própria onisciência a partir do discurso indireto livre, direciona e encaminha as reflexões no interior do romance e põe em evidência/esconde os sentimentos desse grupo de amigos.

O passado só pode ser visto dessa perspectiva, e as personagens ficam presas às 24 horas de um presente inquietante. O individualismo e a alienação sobressaem nesse plano ficcional. As subjetividades políticas representadas por Adelaide Amaral são perpassadas por um ceticismo, conformismo e indiferença ante os grandes dilemas da humanidade. Entretanto, mais uma vez, diferentemente/contraditoriamente ao romance *Luísa (quase uma história de amor)*, em *Aos meus amigos* a morte surge como alternativa não para decretar o fim da história, mas para indicar que diante do suposto “fracasso” da geração representada, deve-se legar o futuro às próximas gerações. Elas também não podem desistir. Para o projeto de autoria a fim de pensar mudar o mundo, o primeiro passo é mudar a vida.

Como já ratificado em diversos momentos da análise, para cada conteúdo existe uma forma específica, e não poderia ser diferente com Adelaide Amaral. Considera-se, aqui, que mais que uma relação forma e conteúdo, trata-se de uma relação entre forma social e formulação artística. Os romances em análise são produtos da mesma sociedade e do mesmo período histórico, o capitalismo, mas foram produzidos em etapas distintas. Fragmentação e crise só são possíveis no contexto do capitalismo. Dois de seus desdobramentos, a fragmentação narrativa e a perspectiva móvel, são produtos da literatura moderna.

No romance *Luísa (quase uma história de amor)* o modo de narrar encontra-se ligado à representação de uma subjetividade no início da crise estrutural, e literalmente no meio do estado ditatorial no Brasil. Começam a surgir as dúvidas quanto à atividade política, seus limites e inconseqüências, que incluem também o questionamento da revolução socialista ocorrida na Rússia. Assim surgem enquanto representação esses indivíduos confusos, vasculhando o passado em busca de respostas. Já no contexto de *Aos meus amigos* esses acontecimentos são consolidados, a certeza de que o mundo perdeu, definitivamente, o rumo é concretizada. Tudo reforçado pela reabertura política, pelo fim do socialismo realmente existente e pelo surgimento do neoliberalismo⁴⁶ entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990. Nesse aspecto, os personagens, embora fragmentados entre a vida pública e a vida privada, não são condutores de sua própria história, apesar de participem dela.

⁴⁶ É interessante que a autora, Maria Adelaide Amaral, reconhece a existência dessa problemática, e o modo como afetou essa geração: “Embora soubesse que, em 1987, o tipo de redação em que trabalhávamos não existia mais. Vivia-se sob o signo de Reagan e da globalização, mudou o espírito das pessoas e, com elas, o espírito das redações” (DWEK, 2005, p147).

Conforme Lessa (2007), nos dias atuais, “o contexto de crise em que vivemos possui, ainda, uma característica muito importante, senão decisiva: desdobra-se no período contra-revolucionário mais intenso e extenso da história” (p.105). Então, torna-se premente que se represente esse momento em que as subjetividades políticas, grandes referências, sintam-se, mais que perdidas, desprovidas de qualquer esperança para com o futuro. A representação nos dois romances traça a linha contínua entre a crise das utopias e a sua efetiva perda. Tanto na narração como nos diálogos entre os personagens representa-se a força desse discurso ideológico que mantém homens e mulheres alienados uns dos outros, de si mesmos e da realidade que os cerca.

É uma das tarefas do reflexo estético suscitar questionamentos e propor caminhos para sua possível solução, mesmo que ficcionais. Para Lukács, a grande obra de arte, ao alcançar a particularidade artística, põe em movimento, efetivamente, a representação de destinos humanos. Nesse sentido, as obras adelaidianas ao tratar, literariamente do arrefecimento político de toda uma geração, constroem de modo irônico os dois protagonistas, – que parecem ausentes – um pela impossibilidade de narrar sua própria história, e outro através da morte. Mas, contraditoriamente, são os mais presentes nas tramas. Ambos carregam metaforicamente o signo da modernidade. De um lado, Luísa é o projeto incompleto da modernidade, com seus questionamentos e suas decepções – aquele que antevê liberdade e emancipação humana, mas se perde em opressão e cinismo. Por outro lado, Leo se apresenta como uma recusa da modernidade, e mais que se decepcionar com os rumos tomados por esse projeto, nega-o em sua existência. A morte de Leo é a metáfora última dessa geração. A sociedade representada por Leo e pela voz irônica do narrador é aquela denominada de a “Era do vazio”, da falta de sentido e de uma única proposta: tentar sobreviver a todo custo ao cotidiano. Para Duarte (2004, p.240), “a alienação inerente à lógica da sociedade capitalista é fonte dessa sensação enganosa de que faria parte da condição humana a eterna oposição entre a realização do indivíduo e as exigências da vida em sociedade”. Entretanto, para o autor marxista, a individualidade livre e universal só pode e deve ser conquistada para além da lógica capitalista, a partir da apropriação das “formas mais elevadas de conhecimento já produzidas pela humanidade” (p.239). Ou seja, da relação consciente com a totalidade.

Na tentativa de propor uma saída para essas subjetividades políticas, Maria Adelaide Amaral recorre à memória como fonte de tentativa de resgatar a totalidade, a unidade dentro da fragmentação na qual se encontram os personagens-narradores, e o passado é o lugar dessa geração. Tanto que o romance *Luísa (quase uma história de amor)* se encerra no passado,

com as folhas soltas da protagonista, que datam do ano de 1979. É a representação do cotidiano de Luísa, fragmentado, que põe fim à narrativa. Já *Aos meus amigos*, semelhantemente ao primeiro romance, finaliza com a constatação de que Leo deixara um diário que narra a sua história e a dos outros desde 1972 até o dia de sua morte, mas este não é direcionado diretamente aos seus amigos, como todos previam, e sim a seu filho. É evidente que a morte de Leo torna possível o reencontro entre os amigos; há uma mensagem implícita durante toda a trama: o anúncio da morte anunciada dessa geração. Constata-se, a partir, disso o limite dessa geração. O conhecimento do passado e o resgate do futuro pertencem a outra geração. Leo assume o lugar de narrador dessa história e a lega para as gerações futuras.

Os projetos de autoria nos remetem a essas duas histórias repletas de vitórias e derrotas, revelando-nos ficcionalmente uma subjetividade em crise e na crise. Crítica e ao mesmo tempo expõe a luta de determinados indivíduos que tentaram mudar o mundo no passado e seguem tentando sustentar suas vidas no presente. Terminam por se configurar em uma denúncia a um mundo que esmaga os indivíduos, que “devora homens e mulheres”, nas palavras de Chasin. Mas enquanto esses existirem, sempre existirá a possibilidade de mudança, visto que não há objetividade social sem a interferência das subjetividades. As subjetividades políticas, principalmente, exercem um papel fundamental nesse processo de mudança.

O método dialético desvela que a história não se mantém a mesma, sua dinâmica e dialética transforma tudo aquilo que nela se insere. Com a literatura ocorre o mesmo, pois esta parte sempre do cotidiano, discute questões da generidade humana, mas encontra sempre uma determinada forma literária de refletir sobre as emoções e o devenir da humanidade Adotando palavras do personagem Sérgio, afirmamos que a literatura sempre foi um modo de falar de nós (2001, p. 115), em uma sociedade em que já não é permitido falar mais nada.

Os romances em análise, desse modo, não só contribuem para o desvelamento das formas contemporâneas de narrar e seu imbricamento com as relações sociais de uma época. Mas sobretudo denunciam um mundo esfacelado por diversas crises, levando-nos a refletir sobre o peso e a responsabilidade que as subjetividades políticas carregam, pois delas depende a práxis política capaz de realizar a transição para um mundo completamente diferente desse, de individualidades radicalmente livres e universais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Posição do narrador contemporâneo**. In: Os Pensadores. Tradução de José Lino Grünwald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Arthur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AMARAL, Maria Adelaide. **Luísa (Quase uma história de amor)**. 3.^a ed., São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Aos meus amigos**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Melhor teatro**: Maria Adelaide Amaral. Seleção e prefácio de Silvana Garcia. São Paulo: Global, 2006.

_____. **O bruxo**. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

AQUINO, Rubim Santos [et al]. **Sociedade Brasileira: uma história através dos Movimentos Sociais**. Da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARAÚJO, Vera Romariz C. **Só ou bem acompanhado?** (Reflexões sobre literatura e cultura). Maceió: EDUFAL, 2007.

ARCARY, Valério. **As esquinas perigosas da história** - Situações revolucionárias em perspectiva marxista. São Paulo: Xamã, 2004.

BARBIERI, Terezinha. **Ficção Impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSAÏD, Daniel; LOWY, Michel. **Marxismo, modernidade e utopia**. São Paulo: Xamã, 2000.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 32. ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, André. **Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In.: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CHASIN, José. **A miséria brasileira: 1964-1994: Do golpe militar à crise social**. Santo André, SP: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

COUTINHO, Carlos N. **Lukács, Proust e Kafka**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **O estruturalismo e a miséria da razão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

COSTA, Gilmaisa Macedo da. **Indivíduo e Sociedade: Sobre a teoria da personalidade em Georg Lukács**. Maceió: EDUFAL, 2007.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985

DUARTE, Newton (org.). **Crítica ao fetichismo da individualidade**. Campinas, SP: Autores Associados, 2004.

DWEK, Tuna. **Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Cultura, 2005.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. Estudos avançados, 14 (40), São Paulo, p. 299-308, 2000.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7.^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANSEN, João Adolfo. **Pós-moderno & Cultura**. In: Pós-moderno & semiótica, cultura. Psicanálise, literatura, artes/Samira Chalub (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Maria Norma Alcântara Brandão de. **Alienação e Ser Social: determinações objetivas e subjetivas**. Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ESS. Rio de Janeiro: UFRJ/ESS, 2005. 260 p.

IANNI, Octavio. **Estilo de pensamentos**. In: Revista Cultura Vozes, São Paulo: Vozes, n.2, março-abril, 1999.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

JITRIK, Noé. **Destruição e formas nas narrações**. In.: MORENO, César F. América Latina em sua literatura. São Paulo: Unesco, 1972.

KELLOGG, Robert; SCHOLLES, Robert. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

KONDER, Leandro. **Os sofrimentos do “homem burguês”**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini M. **O foco narrativo**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2007.

LESSA, Sérgio. **Praticismo, Alienação e Individuação**. In.: Revista Práxis, n.8, Mar-junho, Belo Horizonte: Projeto Joaquim de Oliveira, 1997.

_____. **Identidade e Individuação**. <http://www.geocities.com/srglessa/> 2004.

_____. **Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo**. São Paulo: Cortez, 2007.

LLOSA, Mário V. **Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro**. Rio de Janeiro: 2006.

LUKÁCS, Georg. **As bases ontológicas fundamentais do pensamento e da atividade humana**. Temas de Ciências Humanas, 4, 1963.

_____. **Introdução a uma Estética Marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. **Narrar ou descrever**. In.: Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MAGALHÃES, Belmira. **História e representação literária: um caminho percorrido**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.6, 2002.

_____. **O ensino de literatura e a interconexão entre representação literária e história**. In: Revista Leitura, n.30, julho/dezembro, 2002.

_____. **Vidas Secas: os desejos de sinha Vitória**. Curitiba: HD Livros, 2001.

_____. **O sujeito do discurso: um diálogo possível e necessário**. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, Santa Catarina, v. 3, Número Especial, p. 73-90, 2003.

MAZZEO, Antonio Carlos. **Estado e burguesia no Brasil**: origens da autocracia burguesa. São Paulo: Cortez, 1997.

MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. **Glosas críticas**: marginais ao artigo “O rei da Prússia e a reforma social” de um prussiano. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã** – Teses sobre Feuerbach. São Paulo: Moraes, 1984.

MÉSZÁROS, István. **Filosofia, Ideologia e Ciência Social**: ensaios de negação e afirmação. São Paulo: Ensaio, 1993.

_____. **Marx**: A teoria da alienação. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

_____. **Para além do capital**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. **O desafio e o fardo do tempo histórico**: o socialismo do século XXI. São Paulo: Boitempo, 2007.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NETTO, José Paulo; CARVALHO, Maria do Carmo. **COTIDIANO**: Conhecimento e crítica. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

NOVAES, Cláudio C. **Literatura e ideologia**: revolução em derrocada. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 13, p. 69-80, jul/dez., 1995.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SANTOS, Luis Alberto B. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

PALANGANA, Isilda Campaner. **Individualidade**: afirmação e negação na sociedade capitalista. 2 ed. São Paulo: Summus, 2002.

PILAGALLO, Oscar. **O Brasil em sobressalto: 80 anos de história contados pela Folha.** São Paulo: Publifolha, 2002.

PINASSI, Maria Orlanda. **Da miséria ideológica à crise do capital: uma reconciliação histórica.** São Paulo: Boitempo, 2007.

PRADO, Antonio Arnoni. **Dimensão crítica da formação.** Revista Leitura, n.24, p.13-26, Maceió, 1999.

RAMOS, Flamarion Caldeira. **Absurdo e revolta em Albert Camus.** Revista Integração. Ano XIII. N.º 49, abr/mai/jun 2007, pp. 177-183.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. **Maria Adelaide Amaral ou a crise da classe média brasileira.** Latin American Theatre review, fall, 1996, pp- 43-54.

REIS, Daniel A. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno.** Tradução: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

SADER, Emir. **A transição no Brasil: da ditadura à democracia?** 10. ed. São Paulo: Atual, 1990.

SANTIAGO, Silviano et alli. **Nas malhas da letra: Ensaio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 9.º Ed. São Paulo: Cortez, 2003.

SILVA, Marcimedes Martins. **Suicídio – trama da comunicação.** São Paulo: Ed. Scortecci, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. **Que horas são?** Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TELES, Edson. **Políticas do silêncio**: a memória no Brasil pós-ditadura. Universidade Bandeirante de São Paulo. .PDF, s/d.

VAISMANN, Esther. **A ideologia e sua determinação ontológica**. Revista Ensaio, n. 17/18, São Paulo, 1989.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade**: uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.