



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Jefferson de Moraes Lima

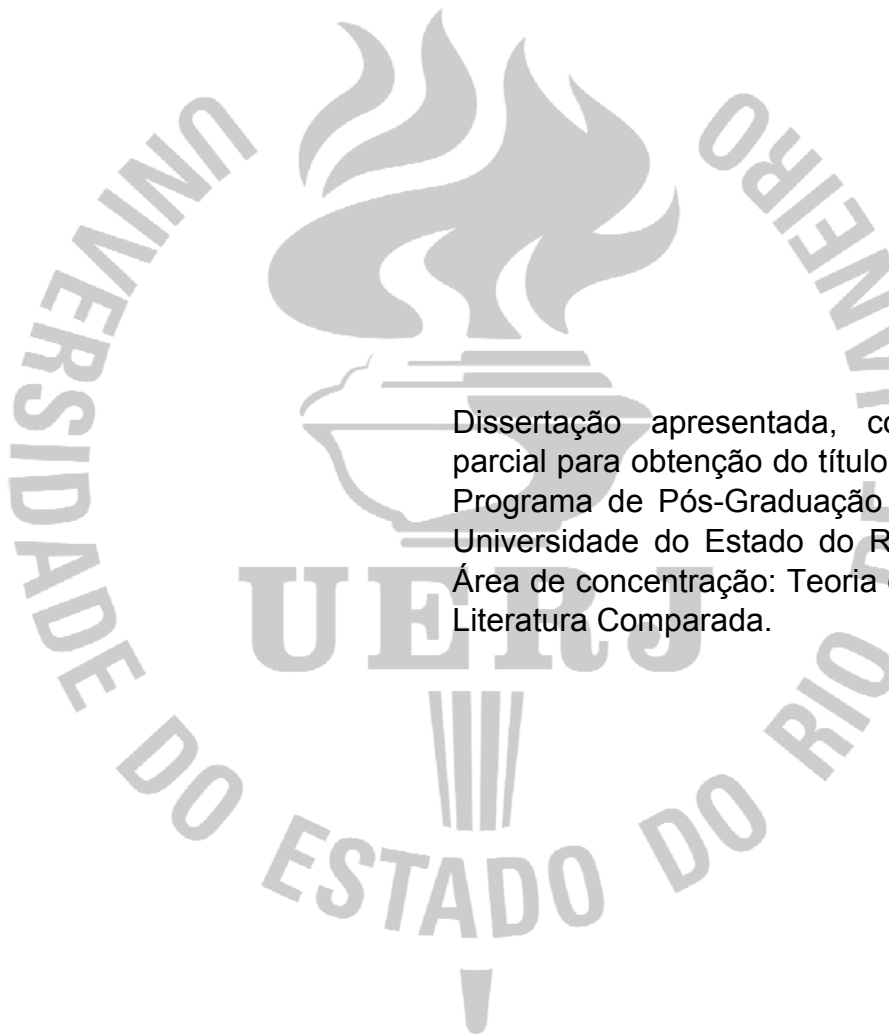
**Por uma literatura do contemporâneo: reflexões sobre a possível
relação entre a arte literária e a ideia de contemporaneidade à luz
da filosofia de Giorgio Agamben**

Rio de Janeiro

2016

Jefferson de Moraes Lima

**Por uma literatura do contemporâneo: reflexões sobre a possível relação entre
a arte literária e a ideia de contemporaneidade à luz da filosofia de Giorgio
Agamben**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fernanda Lemos de Lima

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L732 Lima, Jefferson de Morais.
Por uma literatura do contemporâneo: reflexões sobre a possível relação entre a arte literária e a ideia de contemporaneidade à luz da filosofia de Giorgio Agamben / Jefferson de Morais Lima. – 2016. 99 f.

Orientadora: Fernanda Lemos de Lima.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Arte e literatura – Teses. 2. O contemporâneo – Teses. 3. Agamben, Giorgio, 1942- Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura e filosofia - História e crítica - Teses. 5. Ditadura na literatura - Teses. 6. Brasil - História - 1964-1985 - Teses. I. Lima, Fernanda Lemos de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [82+7]:1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jefferson de Morais Lima

**Por uma literatura do contemporâneo: reflexões sobre a possível relação entre
a arte literária e a ideia de contemporaneidade à luz da filosofia de Giorgio
Agamben**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 04 de março de 2016.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Fernanda Lemos de Lima (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Márcia Regina de Faria da Silva
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Tatiana Maria Gandelman de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

A todos os *contemporâneos* (de ontem, hoje e sempre) e a toda e qualquer vida que o homem esmaga ou da qual se esquece, naturalmente, em nome de todos os seus “avanços” e “progressos”.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o Grande Arquiteto do Universo, pois sem Ele eu nada seria capaz de fazer.

À minha família, em especial a Sebastião David Lima (*in memoriam*) e Dolores Tavares de Moraes Lima, “pai e mãe, ouro de mina” — de valor inestimável —, e à minha querida irmã, Janaina de Moraes Lima, dos quais sempre recebi todo o apoio e todo o incentivo necessários.

A todos os que me incentivaram a ingressar no Mestrado, em especial a Tatiana Bernacci, pelas críticas construtivas com as quais ela me ajudou na elaboração do pré-projeto de pesquisa original, e a Odete Firmino Salgado, que sempre acreditou no meu potencial e foi uma das principais vozes que me convenceram a participar do processo seletivo.

À minha orientadora, Fernanda Lima, que sempre foi muito atenciosa e paciente em relação às minhas dúvidas e dificuldades, além de ter sido sempre oportuna em suas críticas e em seus comentários, que sem dúvida alguma me fizeram crescer e melhorar juntamente com o meu texto — não somente como pesquisador, mas também como pessoa.

Às Professoras Márcia Regina da Silva e Tatiana Gandelman, que gentilmente aceitaram participar da banca examinadora desta dissertação, que me ensinaram muitíssimo quando eu ainda era aluno da Graduação e que sempre me deram bastante incentivo para continuar os meus estudos.

Aos meus Professores do Mestrado, em especial a Roberto Acízelo, que sempre se mostrou disposto, como Coordenador Geral do Programa, a auxiliar os alunos em tudo de que precisassem e que, como docente, ensinou-me bastante — não somente pelo conteúdo da sua disciplina, mas também pelo compromisso com que foram preparadas e ministradas todas as suas aulas.

A todos os amigos que encontrei no meio do percurso, em especial a Tarsila Lima, cuja doce companhia foi (e ainda é) motivo de alegria até mesmo nos momentos mais dramáticos desta jornada acadêmica.

Aos meus Professores da Graduação, especialmente a Sílvia Regina Pinto, cujas aulas de Teoria da Literatura, assistidas por mim logo nos primeiros períodos

da Faculdade, serviram de estímulo para que eu aprofundasse os meus conhecimentos nessa área de concentração.

A todos os amigos que reconheci no período da Graduação e que sempre apoiaram meu projeto — especialmente a Carla Hauer e Caroline Pérez, pessoas pelas quais tenho muito carinho, respeito e admiração.

Às Professoras Ester dos Santos Brito e Lisete Teles, que em minha tenra juventude despertaram o meu amor pela Literatura e pela Filosofia, respectivamente.

A Beatriz Pelosi, Margareth Attianezi, Maristela Tavares, Michelle Quarti, Raquel Boy e Renata Vasques, pelo apoio e pela confiança que sempre depositaram em mim, principalmente quando precisei de maior flexibilidade no meu horário de trabalho para dedicar-me aos estudos.

A todos os demais amigos e irmãos que torceram por mim e celebram comigo a finalização de mais esta etapa.

La littérature déconcerte, dérange, dérouté, dépayse plus que les discours philosophique, sociologique ou psychologique, parce qu'elle fait appel aux émotions et à l'empathie. Ainsi parcourt-elle des régions de l'expérience que les autres discours négligent, mais que la fiction reconnaît dans leur détail.

Antoine Compagnon

RESUMO

LIMA, Jefferson de Moraes. *Por uma literatura do contemporâneo: reflexões sobre a possível relação entre a arte literária e a ideia de contemporaneidade à luz da filosofia de Giorgio Agamben*. 2016. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Este estudo analisa a ideia de *contemporaneidade* formulada por Giorgio Agamben, estabelecendo diálogos com textos de Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, que exerceram grande influência sobre o pensamento do filósofo italiano. Com o auxílio de Benjamin, a dissertação também reflete sobre a figura de Charles Baudelaire como artista *contemporâneo*, propondo-se a pensar sobre quais seriam as marcas de uma arte literária que possivelmente estabeleça conexão íntima com a ideia *agambeniana* de *contemporaneidade*. Considerando a relação fundamental entre essa ideia e a concepção de “progresso” na filosofia de Agamben, utiliza, como recorte histórico para escolha do seu *corpus* literário, o período entre 1964 e 1985, época na qual o Brasil foi governado por um regime militar, chamando atenção para os diversos “avanços” que comprovadamente ocorreram na sociedade brasileira daquele tempo. Depois, seleciona e analisa contos de Domingos Pellegrini, Ignácio Loyola Brandão e Rubem Fonseca, para, observando sobretudo o posicionamento dessas obras em relação aos acontecimentos daquela época, marcada por diversos “progressos”, verificar se elas atendem à expectativa de uma possível *literatura do contemporâneo*. Finalmente, depois de verificar a possibilidade dessa forma de literatura e constatar a sua presença no período histórico observado, este estudo oferece abertura para reflexão sobre o papel artístico dessa literatura, isto é, sobre a intervenção que a *literatura do contemporâneo* faz ou seria capaz de fazer no próprio tempo e sobre a relação que ela mantém com homens de toda e qualquer época, de toda e qualquer civilização — justamente pela ligação que pode ser estabelecida entre ela e a ideia de *contemporaneidade* inicialmente apresentada.

Palavras-chave: Arte. Literatura. Progresso. Contemporâneo. Contemporaneidade.

ABSTRACT

LIMA, Jefferson de Moraes. *For a literature of the contemporary: reflections on the possible relation between the literary art and the idea of contemporaneity through the light of Giorgio Agamben's philosophy*. 2016. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This study analyses the idea of *contemporary* individual, formulated by Giorgio Agamben, starting from his philosophy and establishing dialogues with texts of Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin, whose thoughts exerted great influence on the idea presented by the Italian philosopher. With the critical contribution of Benjamin, it also reflects on Charles Baudelaire as a *contemporary* artist and proposes to think about what would be the traces of a possible *literature of the contemporary* — a literary art that possibly establishes close connection with the ‘agambenian’ idea of *contemporaneity*. Considering the fundamental relation between this idea and the conception of “progress” in the Agamben’s philosophy, this study observes, as a historical approach for choice of its literary corpus, the period between 1964 and 1985 — a time in which Brazil was governed by a military regime —, and draws attention to the many “advances” that provenly occurred in Brazilian society of that time. After that, it selects and analyses tales of Domingos Pellegrini, Ignácio Loyola Brandão and Rubem Fonseca and, noting principally the position of these literary works in relation to the events of that time, marked by several developments, checks if these tales meet the expectation of a possible *literature of the contemporary*. Finally, after checking the possibility of this form of literature and finding its presence in the observed historical period, this study incites reflections on the artistic “role” of this form of literature, i. e., about the intervention that a *literature of the contemporary* would do or would be able to do at its own time and about the relation that it would have with men of any time, in any civilization — justly for the connection that can be established between it and the idea of *contemporaneity* initially presented.

Keywords: Art. Literature. Progress. Contemporary. Contemporaneity.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1	DA CONTEMPORANEIDADE COMO HABILIDADE PECULIAR DE PERCEPÇÃO À POSSIBILIDADE DE UMA LITERATURA DO CONTEMPORÂNEO	15
1.1	Contemporâneo — o indivíduo fora do lugar	15
1.2	O contemporâneo na Modernidade — o falso progresso	27
1.3	O que se poderia esperar de uma arte literária do contemporâneo?	50
2	ORDEM E PROGRESSO? A POSSIBILIDADE DE UMA LITERATURA DO CONTEMPORÂNEO DURANTE O SEGUNDO REGIME MILITAR BRASILEIRO	53
2.1	O segundo regime militar brasileiro e as luzes do “progresso” — brevíssima abordagem histórica dos fatos	53
2.2	A arte literária no segundo regime militar brasileiro: o contemporâneo na literatura, ou a literatura do contemporâneo	56
2.2.1	<u>A literatura do contemporâneo e os possíveis conflitos com o Estado em tempos de repressão</u>	67
2.2.2	<u>Literatura do contemporâneo: um olhar contemplativo sobre a problemática da violência e a figura do marginal</u>	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	95
	ANEXO	98

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste estudo, objetivamos apresentar e analisar, já no nosso primeiro capítulo, os fatores teórico-epistemológicos que cooperam para a criação, renovação e manutenção do que posteriormente entenderemos como uma possível *literatura do contemporâneo*, para, desse modo, compreendermos melhor as suas marcas, bem como o porquê do uso de tal expressão.

Fugiremos, declaradamente, de toda e qualquer tentativa de inocentemente formularmos um conceito para a Literatura. Em primeiro lugar porque cairíamos em uma discussão interminável, já alimentada exaustivamente por uma série de textos amplamente difundidos e conhecidos na nossa área de atuação; em segundo porque, como todos os textos que tratam desse assunto já tornaram evidente, é arrogante, tola ou ingênua a tentativa de se chegar a um conceito para a Arte Literária; e, em terceiro e último lugar, principalmente porque aqui não ensejamos formular ou fixar nenhum conceito ou definição.

Como desejamos, por meio de uma reflexão filosófica, fazer deste texto um olhar contemplativo sobre o tema, desprezaremos todo e qualquer conceito e daremos boas-vindas às ideias. Isso porque, como já esclarece Walter Benjamin na abertura de *Origem do drama barroco alemão*, “enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as ideias se oferecem à contemplação” (BENJAMIN, 1984, p. 53). As ideias permitem o desdobramento pleno de sentidos; o conceito, ambicioso, tem a intenção de aprisionar a verdade por meio de um sentido fixo — e, ao fazer isso, distancia-se automaticamente dela, uma vez que, como afirma o filósofo, “a verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional” (BENJAMIN, 1984, p. 59).

A ideia, que Benjamin compreende como o “elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, p. 58-59), renova-se não de forma intencional, indutiva ou dedutiva, mas por intermédio da contemplação filosófica do objeto de estudo. Ela diz “olha” ou, ainda, “chega mais perto e contempla as palavras”, como nos incita a poesia em Drummond (ANDRADE, 2012, p. 12). O conceito, por sua vez, quer apreender o inapreensível — aquele que diz “Literatura é isto ou aquilo” não compreendeu que ela, amante de toda vida, luta, desde sempre (e desesperadamente), contra a ameaça mortal da definição.

Um conceito, ao partir de extremos para isolar-se em si mesmo, torna-se imutável e, por isso, perecível; pela necessidade de apresentar um sentido fixo, anuncia, no momento da sua origem, a sua própria extinção. Uma ideia, por outro lado, para adquirir e renovar a sua vida, pede aos extremos que se reúnam à sua volta; em outras palavras, ela, celebrando a liberdade plena dos sentidos, sempre buscará o diálogo com outras ideias, permitindo-se, assim, para o bem da verdade e para a manutenção da própria vida, ser constantemente atualizada.

Ao contrário do que se possa deduzir, também não nos cabe apresentar uma ideia para a Literatura, a *Littérature Générale*, a manifestação artística¹. No entanto, para iluminarmos e cumprirmos o nosso objetivo, com o auxílio de Giorgio Agamben esclareceremos, já no nosso primeiro capítulo, a compreensão que temos das palavras “contemporâneo” e “contemporaneidade” — e toda a análise a ser feita nesta dissertação terá como alicerce essa ideia singular, a cujo entendimento também chegaremos com a contribuição de dois filósofos que influenciaram (e muito) o pensamento *agambeniano*: Friedrich Nietzsche, do qual utilizaremos a *Segunda consideração intempestiva*, e Walter Benjamin, do qual aproveitaremos algumas teses *Sobre o conceito de história* e algumas ideias apresentadas em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Com isso, objetivamos chegar aos prováveis traços da forma de literatura que sugerimos ser possível e, assim, será compreendida a escolha das obras literárias que analisaremos no nosso segundo capítulo.

Após trabalharmos as ideias de *contemporâneo* e *contemporaneidade* à luz da filosofia de Agamben e apresentarmos algumas marcas do que entendemos como uma possível *literatura do contemporâneo*, nós observaremos, no nosso segundo capítulo, a manifestação dessa possível forma de arte durante o segundo² regime militar brasileiro, ocorrido entre os anos de 1964 e 1985. Considerando a

¹ Não exijam de nós essa tarefa que é, mais do que árdua e difícil, inexecutável, mas contentem-se diante do fato de que a Literatura, enquanto Arte, é, seguindo o pensamento de Adorno, uma “mônada sem janelas” e de que a sua interpretação, portanto, constitui-se como “um processo em si imobilizado, cristalizado, imanente” (ADORNO, 1970: 204) — isto é dizer que ela, a Literatura, explica-se muito bem por si mesma, a partir dos elementos que ela mesma constitui, a partir da sua própria imanência.

² Consideramos como o primeiro regime militar brasileiro a forma de governo existente entre 1889 e 1894, quando a República, recém-proclamada, fora presidida pelos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto — que, como bem sabemos, foram, respectivamente, o primeiro e o segundo presidentes daquela que ficou conhecida como a *República da Espada*.

temática do (falso) progresso, que compreendemos como uma das questões centrais da *contemporaneidade* vista sob a perspectiva do filósofo italiano, olhamos para a História no intuito de destacar um período no qual tivesse havido grandes “avanços” na sociedade moderna, a fim de, dessa forma, colhermos exemplos dessa possível *literatura do contemporâneo* — já que, por fatores que serão mais bem compreendidos no decorrer do nosso estudo, é nesses momentos de grandes “avanços” que se intensifica a experiência da *contemporaneidade*. Assim, chegamos à ideia de analisarmos a *contemporaneidade* na literatura produzida durante o segundo regime militar do Brasil. Essa escolha foi facilitada quando, observando os discursos das pessoas que veem na intervenção dos militares a resolução dos problemas da atual sociedade — que tem vivenciado, entre outras questões, uma gravíssima crise política e econômica —, percebemos que muitos utilizam como argumentos para tal intervenção os diversos “avanços” que marcaram aquela época — sobretudo em relação à economia brasileira. A escolha desse recorte histórico, cuja pertinência se constatará na parte inicial do nosso segundo capítulo, também pode ser facilmente compreendida pelo fato de que os militares, como se quisessem observar atentamente o lema da bandeira do nosso país, pareciam defender exatamente a imposição da ordem como requisito indispensável do “progresso”.

Ao nos voltarmos para a arte literária produzida durante o regime, queremos observar como uma *literatura do contemporâneo* teria se posicionado frente aos acontecimentos daquela época — e esse “posicionar-se” não se refere, necessariamente, a um posicionamento político, mas a um *point of view*, isto é, a um lugar específico ou a um modo singular de observação artística. A despeito das nossas convicções políticas ou ideológicas, no intuito de mantermos a distância necessária à observação dos fatos, isto é, com o objetivo de sustentarmos a imparcialidade natural a todo trabalho acadêmico ou científico, ensejamos realizar, *in primo loco*, uma brevíssima abordagem histórica do período escolhido por nós, no intuito de verificarmos alguns exemplos dos “avanços” que marcaram a sociedade brasileira daquela época e, com isso, alcançarmos os objetivos deste estudo. Por motivos já expostos, também não utilizaremos termos e expressões que denotem atributos positivos ou negativos em relação ao regime, tais como “revolução”, “golpe”, “anos de chumbo” etc. — exceto como reproduções intencionais de falas que sirvam como exemplos daquilo que exploraremos no presente trabalho. Além disso, o nosso posicionamento neutro justifica-se principalmente pelo fato de que a

problemática a ser observada por nós não é (somente) uma questão de ideologia política, embora possam ser estabelecidas algumas relações. Em outras palavras, como sugerirá o estudo que realizaremos no nosso primeiro capítulo, uma possível *literatura do contemporâneo* evidenciaria problemas que não seriam intrínsecos ao regime ou àquela época específica. Dizemos isso no intuito de esclarecermos, definitivamente, que ela não seria uma literatura partidária, que as questões possivelmente levantadas por ela estariam, na prática, presentes nas mais diversas formas de governo existentes — sejam eles autocráticos, democráticos, oligárquicos, teocráticos, comunistas etc. — e nas suas mais variadas ramificações.

Depois de citarmos alguns exemplos dos “progressos” ocorridos no período selecionado por nós, analisaremos alguns contos literários que, a nosso ver, dialogam com a ideia de *literatura do contemporâneo* apresentada por nós no fim do capítulo antecedente. Esse *corpus* literário será constituído por contos de três autores — Domingos Pellegrini, Ignácio Loyola Brandão e José Rubem Fonseca — e, como nos guiamos pela ideia de *contemporaneidade* de Agamben, a escolha dessas obras justifica-se pelo olhar que elas parecem lançar sobre o próprio tempo, sobre os acontecimentos da sociedade na qual viveram os seus autores e na qual elas mesmas se constituíram. Com isso, não queremos, entretanto, ferir a autonomia da arte literária sugerindo que ela esteja a serviço da sociedade, que ela seja um produto representativo do “real” ou ainda que ela não exista e subsista por si mesma, de forma independente da identidade do seu produtor — a autonomia da obra de arte já é tema abordado por Adorno na sua *Teoria Estética*, e Roland Barthes também já deixa claro que quando a escrita começa “a voz perde a sua origem”, morre a figura do autor (BARTHES, 2004, p. 58). Entretanto, diante da ideia de *contemporaneidade* que veremos no nosso primeiro capítulo, seria uma atitude no mínimo inconsequente desconsiderarmos completamente os autores dessas obras e o tempo no qual elas foram produzidas, principalmente por dois motivos: primeiro porque, em virtude do diálogo que essas obras parecem manter com a ideia de *contemporâneo*, elas são — não representam — um olhar contemplativo sobre os acontecimentos daquela época e dizem — não “querem dizer”, mas dizem — algo sempre muito relevante sobre aquele tempo e sobre todos os outros; segundo porque, embora aqui a análise de algumas obras literárias esteja aliada à observação de fatos da vida do seu autor (como ocorrerá no caso dos contos de Rubem Fonseca), consideramos que nossa abordagem terá validade pelo fato de

que o nosso tema não nos permite enxergar o autor como um indivíduo isolado, específico, com CPF, RG e domicílio fixo, mas como alguém que, por ter as características do que Agamben chama de *contemporâneo*, é indissociável de uma figura representativa do próprio gênero humano, de toda a Humanidade — em outras palavras, os detalhes da vida do autor só serão relevantes para o entendimento da sua obra quando estiverem relacionados às marcas distintivas da sua *contemporaneidade* e às consequências que dela possam advir em relação ao próprio texto literário.

Além do material que utilizaremos como base para o nosso primeiro capítulo, teremos, como apoio teórico de análise dos contos literários escolhidos por nós — sobretudo os de Rubem Fonseca —, um livro de Deonísio da Silva, intitulado *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. E, ao fim de todo o nosso estudo, esperamos ter sido capazes de observar as marcas dessa possível *literatura do contemporâneo*, suscitando reflexões sobre o papel artístico dessa literatura como obra de Arte, isto é, sobre a intervenção que ela faria ou seria capaz de fazer no próprio tempo — não que ela “sirva para” isso —, justamente por ela ser vista por nós como um olhar (do) *contemporâneo*, um olhar que enfatiza fatos que são inerentes ao próprio ser humano e que, conforme ensejamos demonstrar mais claramente em outra oportunidade, podem ser observados ao longo de toda a história da Humanidade e estão presentes, inclusive, nas formas de arte mais variadas.

1 DA CONTEMPORANEIDADE COMO HABILIDADE PECULIAR DE PERCEPÇÃO À POSSIBILIDADE DE UMA LITERATURA DO CONTEMPORÂNEO

Pensar é estar doente dos olhos

Fernando Pessoa

1.1 Contemporâneo — o indivíduo fora do lugar

A ideia de “contemporâneo” e “contemporaneidade” vem a nós por intermédio da contribuição teórica de Giorgio Agamben, que — por meio de uma investigação filosófica, e não etimológica — apresenta para essas palavras uma concepção completamente diferente da usual, concedendo-lhes um novo olhar, uma nova ideia, libertando-as das amarras sufocantes do conceito, da definição.

No seu uso comum, a palavra “contemporâneo” refere-se a algo ou alguém que se define como atual ou, ainda, como coexistente; e, por isso, o vocábulo “contemporaneidade” remete-se, *in lato sensu*, a um conjunto de elementos ou características cujas raízes se fincam, única e exclusivamente, no tempo presente, nos dias atuais, no *agora*. Percebemos que essa compreensão é sustentada por grande parte dos dicionários correntes da Língua Portuguesa — bem como por boa parte dos dicionários de outras línguas neolatinas, diga-se de passagem. Tomemos como exemplo o Dicionário Michaelis, em que se nos oferecem as seguintes definições para o vocábulo em questão: “*adj* 1 Que é do mesmo tempo; que vive na mesma época; coetâneo. 2 Que é do tempo atual. · *sm* 1 Homem do mesmo tempo. 2 Homem do nosso tempo”. (MICHAELIS, 2008, p. 218). Além de definições próximas a essas, há dicionários que nos apresentam outra bastante interessante. Segundo o dicionário virtual *Priberam*, por exemplo, o adjetivo “contemporâneo” também é “relativo ao período histórico iniciado em 1789 com a Revolução Francesa (ex.: *época contemporânea; história contemporânea*)³”.

³ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/contempor%C3%A2neo>>. Acesso em: 9 nov. 2014.

Se, no seu uso comum, as palavras “contemporâneo” e “contemporaneidade” estão relacionadas a algo ou alguém restrito à hodiernidade ou a um período histórico cujo início converge com o final do Século das Luzes, em Agamben essas palavras ganham outra significação, que diverge bastante daquelas frequentemente registradas pela maior parte dos dicionários. Influenciado por Barthes — para quem “o contemporâneo é o intempestivo⁴” (BARTHES apud AGAMBEN, 2009, p. 58) — e Nietzsche, que publicara entre 1873 e 1876 as *Considerações intempestivas*, Agamben propõe, no ensaio *Che cos'è il contemporaneo?* — texto este que remete à aula inaugural ministrada por ele no curso de Filosofia Teorética, entre 2006 e 2007, na Faculdade de Arte e Design do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (IUAV) —, uma reflexão sobre o significado do vocábulo “contemporâneo”, cujo uso comum, vale frisar, é, em italiano, bastante similar ao do adjetivo equivalente em Português⁵.

Guiando-se, sobretudo, pela primeira fase do pensamento nietzschiano, Agamben defende que o verdadeiro *contemporâneo* é aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo e nem se adéqua às suas pretensões, constituindo-se, portanto, como inatual; trata-se de um ser deslocado e anacrônico. E, segundo o autor, é justamente por conta desse deslocamento e desse anacronismo que o verdadeiro *contemporâneo* é “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Sob essa perspectiva, a *contemporaneidade* é, para o filósofo italiano, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Essa distância não significa falta de interesse — muito pelo contrário; o *contemporâneo* é como um monge, que, como explica Reyes Mate em uma obra que veremos mais à frente, “se retira do mundo para entendê-lo melhor” (MATE, 2011, p. 223).

No intuito de esclarecer essa ideia de *contemporaneidade*, Agamben faz uma breve análise de *A era*, do poeta russo moderno Osip Mandelstam. Tal como o filósofo italiano, reconhecemos que esse poema convida o leitor para uma reflexão bastante profunda sobre a relação entre o poeta e o seu próprio tempo e, por isso,

⁴ Torna-se mais nítida a distinção do termo utilizado por Barthes quando lemos a versão francesa do texto de Agamben, onde se lê que “le contemporain est l'**inactuel**” (BARTHES apud AGAMBEN, 2008b, p. 8, grifo nosso).

⁵ O dicionário MIOT, por exemplo, apresenta, para o verbete “contemporâneo”, uma única e bem simples definição: “Che è del medesimo tempo” (MIOT, 1990, p. 178)

acreditamos que uma leitura atenciosa dos seus versos nos auxiliará na compreensão do que nós, via Agamben, chamaremos aqui de *contemporâneo* ou *contemporaneidade*. No referido poema, na tradução⁶ que Haroldo de Campos fez para o Português, podemos ler o seguinte:

**Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?**
Com cimento de sangue — dois séculos —
Que jorra da garganta das coisas?
Treme o parasita, espinha langue,
Filipenso ao **umbral de horas novas.**

**Todo ser enquanto a vida avança
Deve suportar esta cadeia
Oculta de vértebras.** Em torno
Jubila uma onda. E a vida como
Frágil cartilagem de criança
Parte seu ápex: morte da ovelha,
A idade da terra em sua infância.

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recria.
Angústia! A onda do tempo oscila
Batida pelo vento do século.
E a víbora na relva respira
O ouro da idade, áurea medida.

**Vergôntees de nova primavera!
Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável.** Era,
Ex-pantera flexível, que **volve**
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos.

(MANDELSTAM, 2001, p. 210-211, grifo nosso)

Diante desse poema, verificamos os pontos cardeais da compreensão que Agamben tem da *contemporaneidade*. Nele, o poeta, como *contemporâneo*, é aquele que ousa, que tem a audácia de olhar nos olhos do seu próprio tempo, da sua *era-fera*, e ele somente é capaz de fazer isso por não estar perfeitamente

⁶ Nesta dissertação, a maior parte das obras literárias será citada em seu idioma original. Essa decisão tem por base o entendimento de que a literatura, enquanto arte, tem autonomia não apenas em relação ao seu autor, mas também ao seu tradutor, que, muitas vezes, a fim de atender a certos padrões preestabelecidos pela língua a que se destina a tradução, acaba por prejudicar o jogo de sentidos posto pelo texto literário. Como a Língua Russa foge do nosso domínio de leitura e também não é comum à nossa área de concentração, o poema de Mandelstam é o único que aparecerá traduzido neste texto — embora o ANEXO da nossa dissertação apresente esse poema no idioma original.

integrado ao seu tempo, por conseguir olhá-lo com a distância necessária a toda boa observação. Ao olhar para a sua era, a sua época, o *contemporâneo* é capaz de perceber a existência de uma fratura — da qual, segundo Agamben, ele faz “o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Ao ver que estão quebradas as vértebras do seu tempo, o *contemporâneo* deseja atender à necessidade de sutura. Trata-se, entretanto, de uma tarefa inexecutável, pois não há como adormecer ou anestésiar essa fera — não há como parar ou dominar o tempo — para realizar tal operação. Segundo o filósofo italiano, para executar essa tarefa, o poeta, enquanto *contemporâneo*, deveria “pagar a sua contemporaneidade com a vida” (AGAMBEN, 2009, p. 60); só assim ser-lhe-ia possível, olhando fixamente nos olhos da sua *era-fera*, soldar, com o seu próprio sangue, o dorso fraturado do tempo. Ainda no contexto do poema de Mandelstam, Agamben nos explica o seguinte:

Quem pode dizer: “o *meu* tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. (AGAMBEN, 2009, p. 71)

Na Antiguidade, segundo Agamben, filósofos como Platão e Aristóteles já refletiam sobre o tempo como algo circular e contínuo, sem sentido e sem direção — “uma imagem em movimento da eternidade” (AGAMBEN, 2008a, p. 112). Nesse sentido, o tempo, justamente por ser circular e sem direção, retornaria incessantemente sobre si mesmo — como explica Agamben ao analisar o pensamento aristotélico acerca desse vocábulo. Aqui, não nos interessa explorar essa questão de forma mais detalhada, sendo suficiente, para nós, a ideia de que o tempo nada mais é do que convenção. Chamamos de “presente” a relação que estabelecemos entre aquilo que compreendemos como passado e futuro. Todo passado já foi presente, e todo presente automaticamente se torna passado quando se conhece o futuro. Estamos todos inseridos em um espaço de tempo que nós mesmos demarcamos, com vistas a melhor compreendermos nossa existência e organizarmos o cotidiano, mas o tempo em si é de todo eterno, e, por isso, passado, presente e futuro se tocam ou se misturam — e não necessariamente nessa ordem. O *contemporâneo*, devido à distância que toma do seu próprio tempo,

consegue, mais do que ninguém, perceber essa eterna e efêmera mistura de eras. E, ao ver que o presente se ancora no passado e tenta, virando as costas para o seu antecedente, enxergar um futuro que lhe é, naturalmente, incognoscível, o *contemporâneo* se angustia, desespera. O futuro é o *ainda não*; dele, nada ou muito pouco se conhece — embora o *contemporâneo* seja capaz de deduzi-lo por meio de tudo aquilo que ofusca as luzes do seu tempo atual.

Agamben nos mostra como a *contemporaneidade* é semelhante à moda, ao mostrar que o tempo desta é inapreensível e que, por isso, “ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, reevocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, p. 68). A moda é essencialmente cíclica; o *estar na moda* é extremamente volátil, de forma que quando alguém afirma que está na moda, ela não demora a reinventar-se, a atualizar-se — e a sua atualização é, na maior parte das vezes, uma recuperação dos seus mais antigos elementos constitutivos; assim, há estilos, cores, adereços, texturas etc. que entram e saem de moda de tempos em tempos. Ao aproximar a *contemporaneidade* como fenômeno de percepção à concepção de moda, Agamben evidencia que o *contemporâneo*, ao fixar o seu olhar nos olhos da sua própria era, é capaz de perceber que o tempo presente, apesar de todas as invenções das quais possa se vestir, não tem absolutamente nada de novidade. Esse indivíduo, ao lançar um olhar diferenciado sobre a sua própria época, é capaz de enxergar nitidamente todas as outras, tornando-se *contemporâneo* dos homens de todas as eras passadas e vindouras, pois em certos aspectos não há nada de diferente entre eles — em certos aspectos, o gênero humano é exatamente o mesmo, todo homem é igual. Por meio do seu olhar singular, o *contemporâneo* percebe, nas luzes (na grandeza, na glória), as trevas do seu tempo e de todos os outros. Para Agamben, só quem experimenta a *contemporaneidade* consegue perceber que todos os tempos são obscuros (AGAMBEN, 2009, p. 62). E, de acordo com o filósofo italiano, “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

É pela capacidade de poder enxergar a escuridão do seu século com clareza que o *contemporâneo* se constitui como tal, isto é, como alguém que possui um ponto de vista diferenciado, uma espécie de percepção peculiar acerca do mundo à sua volta e, sobretudo, de si mesmo; trata-se do indivíduo que, encarando os olhos

do seu próprio tempo, é capaz de enxergar muito além das suas luzes e de perceber, claramente, a obscuridade da sua própria existência.

Apenas o *contemporâneo* percebe, angustiado, que entre as luzes e o escuro do seu próprio tempo não há possibilidade de separação. Nesse sentido, a *contemporaneidade*, que para Agamben “não é nenhuma forma de inércia ou passividade, mas [...] uma atividade e uma habilidade particular” (AGAMBEN, 2009, p. 63) de percepção, revela ao *contemporâneo* que o tempo se constitui como uma experiência completamente paradoxal — e o mesmo pode ser dito da existência do próprio ser humano, uma vez que (para ainda citarmos o poema de Mandelstam) “todo ser enquanto a vida avança / deve suportar esta cadeia / oculta de vértebras” (MANDELSTAM, 2001, p. 210).

Aqui lembramo-nos de um dos textos mais conhecidos da história da Humanidade: a *Alegoria da caverna*, de Platão. Como sabemos, inúmeras são as influências que o pensamento platônico exerceu e ainda exerce na construção e na sustentação das várias áreas de conhecimento do mundo ocidental. O mito da caverna, ele mesmo, é bastante propício para esclarecermos a ideia de *contemporâneo* apresentada por Agamben. Dispensando os “significados originais” que sustentariam os pontos cardeais da filosofia de Platão, atentemo-nos para o fragmento a seguir:

Imagine, pois, homens que vivem em uma morada subterrânea em forma de caverna. A entrada se abre para a luz em toda a largura da fachada. Os homens estão no interior desde a infância, acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, de modo que não podem mudar de lugar nem voltar a cabeça para ver algo que não esteja diante deles. A luz lhes vem de um fogo que queima por trás deles, ao longe, no alto. Entre os prisioneiros e o fogo, há um caminho que sobe. Imagine que esse caminho é cortado por um pequeno muro, semelhante ao tapume que os exibidores de marionetes dispõem entre eles e o público, acima do qual manobram as marionetes e apresentam o espetáculo. (PLATÃO, 2000, p. 40).

Na *Alegoria da caverna*, Sócrates dialoga com Glauco e lhe propõe uma situação hipotética na qual há homens que vivem em uma caverna desde a infância. Acorrentados e com as suas cabeças imóveis, esses homens vivem impossibilitados de ter uma visão ampla não somente de toda a caverna, mas também dos seus companheiros e, sobretudo, de si mesmos. A noção de real ou verdadeiro que esses homens têm é proporcionada por uma chama que faz surgirem figuras no interior da caverna em que coabitam. Ora, esses homens não sabem que estão em uma

caverna. Esses homens não sabem o que é uma caverna — quiçá, sequer saibam que são homens, já que se definir como ser humano requer o entendimento de uma coletividade e exige comparação a outros seres subentendidos como “não humanos”, que, para esses homens, dadas as suas circunstâncias, seriam completamente desconhecidos. Logo, a condição desses homens priva-os até mesmo de uma noção genuína de alteridade.

Iludidos pela luz do fogo, para eles as suas sombras são a própria realidade. Seguindo a proposição que Sócrates faz a Glauco, imaginemos o que aconteceria se um desses homens ao acaso conseguisse se libertar das correntes e alcançasse o exterior da caverna. E, para além da ideia de uma difícil adaptação à luz intensa do sol, que ilumina, com força e vigor, tudo o que existe do lado de fora, para além da dor que acometeria os olhos desse homem, que desde a infância está acostumado àquelas circunstâncias tenebrosas, atentemo-nos para o fato de que, ao sair, ele saberia da existência de uma caverna e de um mundo maior e mais complexo do que ele conhecia outrora. Além disso, muito mais do que os companheiros que permaneceram acorrentados e imóveis no interior da caverna, o homem que foi para o lado de fora conheceria a dureza da sua efêmera condição. Se retornasse ao seu local de origem, esse homem já não poderia iludir-se com a pequena chama que produz figuras distorcidas no interior da caverna e, muito provavelmente, não conseguiria convencer os seus companheiros a se entregarem à realidade proporcionada pela intensa luz do sol.

Como o homem que vê e vem de fora, assim é o *contemporâneo*. Graças à sua peculiar percepção, ele não se deixa seduzir pela chama que ilumina o interior da caverna, que aqui passa a representar o seu tempo, o *tempo-presente*. Após sair e ver o mundo exterior, após enxergar tudo iluminado pela luz do sol e observar a caverna pelo lado de fora, há algo no interior dessa caverna que passa a chamar mais a sua atenção do que a luz do fogo: a escuridão. Isso é o que ocorre com o *contemporâneo*, que, como afirma Agamben, “percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente para ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Se na alegoria de Platão, para atender aos seus objetivos filosóficos, esse homem talvez jamais permaneceria na caverna após se acostumar à clareza do mundo sob a luz do dia, o homem a quem chamamos de *contemporâneo* retornaria, sim, à caverna, quiçá aflito por perceber o tempo passando mais rápido do lado de

fora, ou gravemente desiludido com o primeiro pôr-do-sol. E, lá, aflito pela efemeridade da luz e do mundo visto somente por ele, sentiria inveja e pena dos que permaneceram na caverna. Pena, por estes não terem a possibilidade de conhecer o que por ele foi conhecido; inveja porque, justamente por não terem tido essa possibilidade, os que permaneceram na caverna não têm, como ele, a menor percepção da sua cruel condição. O *contemporâneo*, tal como esse homem, angustia-se justamente pelo conhecimento que ele possui da sua condição humana, da natureza da sua existência, bem como da impossibilidade de mudar o interior e o exterior do seu *tempo-caverna*, isto é, da incapacidade de mudar a si mesmo enquanto *eterno homem da caverna*, acostumado a uma realidade que se produz somente se houver, concomitantemente, claridade e escuridão.

O *não contemporâneo* é o indivíduo perfeitamente integrado ao seu tempo, maravilhado com o fogo que ilumina, superficialmente, o interior da caverna. Acorrentado, com a sua cabeça imobilizada, ele está incapacitado até de desejar ou cogitar a possibilidade de conhecer o lado de fora — sequer existe, para ele, o lado de fora. O *contemporâneo* quer e não quer ser como ele; a sua vida passa a constituir-se nesse paradoxo. No fundo, o *contemporâneo* lamenta por saber que, uma vez mordido o fruto da ciência da sua condição, uma vez recebida a claridade acerca da sua existência e acerca do seu *tempo-caverna*, da sua era de origem, não se pode voltar à total ignorância dos fatos. Nietzsche, conforme dissemos inicialmente, influenciou as reflexões de Agamben acerca desse tema, e há um trecho da sua *Segunda consideração intempestiva* que parece ser capaz de ilustrar essa contradição experimentada pelo indivíduo *contemporâneo*. Vejamos:

Considera o rebanho que passa a teu lado pastando: ele não sabe o que é ontem e o que é hoje; ele saltita de lá para cá, come, descansa, difere, saltita de novo; e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante, e, por isto, nem melancólico nem enfadado. **Ver isto desgosta duramente o homem porque ele se vangloria de sua humanidade frente ao animal, embora olhe invejoso para a sua felicidade — pois o homem apenas quer isso, viver como o animal, sem melancolia, sem dor;** e o quer entretanto em vão; porque não quer como o animal. O homem pergunta mesmo um dia ao animal: por que não me falas sobre tua felicidade e apenas me observas? O animal quer também responder e falar, isso se deve ao fato de que sempre esquece o que queria dizer, mas também já esqueceu esta resposta e silencia: de tal modo que o homem se admira disso. (NIETZSCHE, 2003, p. 7, grifo nosso)

Na situação hipotética criada pelo filósofo alemão, vê-se mais claramente o que até aqui já dissemos. O *não contemporâneo* é como um rebanho no pasto. O *não contemporâneo* é como o animal, que não tem noção alguma do tempo, não se preocupa com nada além de viver um dia após outro — já tomou para si a sua rotina, e se contenta com isso. Ele, que não sabe — e jamais saberá — que o mundo é infinitamente maior e mais complexo do que aquele “pasto verdejante”, vive prazerosamente, é feliz. Em contrapartida, o *contemporâneo*, figura que associamos ao homem de que fala Nietzsche no trecho supramencionado, aflige-se por saber daquilo que o rebanho não conhece: a majestosa miséria do mundo, a ganância infinita dos homens, as leis sublimes e cruéis da natureza, “l'horrible fardeau du temps” — como diria Baudelaire, em *Enivrez-Vous!* (BAUDELAIRE, 1926, p. 123) —, a efemeridade da sua existência, a morte. O *contemporâneo*, cujo conhecimento de mundo transcende o verde-esperança do pasto em que o *não contemporâneo* passeia livremente, sente melancolia e inveja, porque, embora se vanglorie da sua elevada consciência, deseja viver feliz e despreocupado como o rebanho que saltita pelos campos. Esse desejo de realização, no entanto, é impossível, porque o *não contemporâneo* possui algo que o *contemporâneo* não tem: a dádiva do esquecimento. O *não contemporâneo* é como aquele que, como diria o filósofo alemão, “imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre” (NIETZSCHE, 2003, p. 8), ao contrário do *contemporâneo*, que constantemente diz “eu me lembro” e passa a remoer as suas reminiscências, invejando aquele que goza da habilidade de esquecer.

Para Nietzsche, a felicidade é o “poder-esquecer”. O *contemporâneo*, ao unir, pelo poder da memória, todo e qualquer tempo, acaba por se privar da contínua felicidade que acomete os que não têm a habilidade da lembrança. Como nos esclarece o filósofo alemão, “é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento” (NIETZSCHE, 2003, p. 10). Esse esquecimento, ao qual Nietzsche dá o nome de *força plástica*, é, para nós, uma das principais características do *não contemporâneo*, que tem essa “bem-aventurança” de viver quase sem qualquer lembrança e de, com isso, não enxergar a dureza do seu próprio tempo — e de nenhum outro. Nesse contexto, Nietzsche faz a seguinte declaração:

Há homens que possuem tão pouco esta força que, em uma única vivência, em uma única dor, frequentemente mesmo em uma única e sutil injustiça, se esvaem incuravelmente em sangue como que através de um pequenino corte; por outro lado, há homens nos quais os mais terríveis e horripilantes acontecimentos da vida e mesmo os atos de sua própria maldade afetam tão pouco que os levam em meio deles ou logo em seguida a um suportável bem-estar e a uma espécie de consciência tranquila. (NIETZSCHE, 2003, p. 10)

O *não contemporâneo* é aquele que, iludido pelas “luzes” do seu tempo, constitui-se como um indivíduo *cego da memória*, isto é, que naturalmente se esquece das mazelas proporcionadas pelas luzes da sua era, não sendo capaz de ver que delas podem advir consequências extremamente desastrosas. E essas luzes pelas quais o *não contemporâneo* está apaixonado têm por base um único e grandioso pensamento — ao qual ele comumente chama de “avanço”, “progresso” ou “evolução”.

Aqui lembramo-nos de um dos livros mais importantes de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o “defunto autor” — como o próprio narrador se apresenta — afirma que, embora se possa considerar que ele tenha morrido de pneumonia, a real causa do seu falecimento teria sido “uma ideia grandiosa e útil” (ASSIS, 2008, p. 43), o que nos conduz à seguinte reflexão: quão perigoso pode ser apaixonar-se por uma grande ideia (mesmo por aquela que seja de grande utilidade, que seja movida por uma pretensão aparentemente nobre, tal como a de Brás Cubas, cujo objetivo era, em princípio, amenizar a melancolia da Humanidade)? A história prontamente nos responde, apresentando-nos as suas faces mais sombrias, que não apenas uma, mas incontáveis vidas podem ser inteiramente devastadas quando alguém se apaixona por um pensamento de forma violenta e doentia, ainda que isso aparentemente seja feito com boas intenções, até mesmo (e principalmente) quando isso ocorre em nome da “evolução” de uma sociedade ou do ser humano em geral. O Nazismo, por exemplo, nasceu de uma ideia que, encontrando apoio na Eugenia e lugar propício no coração desolado da Alemanha daquele tempo — que estava ansiosa por um *führer*, por alguém que a libertasse das consequências dramáticas da Primeira Guerra Mundial —, levou orgulho e esperança a diversos alemães daquela época, muitos dos quais haviam ficado órfãos, desempregados e sujeitos às mais diversas necessidades. Não obstante, a ideologia nazista, como se sabe, também levou morte e destruição a milhões de pessoas — em sua maioria judias, mas não somente —, servindo de

arcabouço para um dos regimes totalitários mais cruéis, monstruosos e vergonhosos da história humana. Os seguidores de Hitler foram aqueles que se apaixonaram perdidamente pelo ideal progressista e libertador do partido nacional-socialista, integrando-se perfeitamente àquele tempo e às suas pretensões (baseadas na suposta superioridade da “raça ariana”) e, por isso, não foram capazes de perceber a densa escuridão que se escondia por trás das luzes daquela ideia que, desde o início, dava indícios de que a liberdade e o “progresso” prometidos não eram para todos — algo que somente seria perceptível aos olhos de um indivíduo *contemporâneo*, que jamais se deixa apaixonar pelos pensamentos que dão direcionamento a esses e outros “progressos”, que não se deixa cegar por essas e outras ideias luminosas. Há uma metáfora utilizada por Nietzsche que nos possibilita compreender mais e melhor essa relação que o *não contemporâneo* mantém com os grandes pensamentos e inventos do seu tempo e da sua sociedade. Observemos o trecho a seguir:

[...] imagine-se um homem mobilizado e **impelido por uma paixão violenta [...] por um grande pensamento** — como o seu mundo se transforma para ele! Olhando para trás, **ele se sente cego**; escutando o que se passa ao seu redor, percebe o estranho como um som surdo e desprovido de significação; o que em geral percebe, ele jamais tinha percebido antes; tão sensivelmente próximo, colorido, ressoante, iluminado, como se ele o aprendesse ao mesmo tempo com todos os sentidos. Todas as suas avaliações se transformaram e se desvalorizaram; tantas coisas ele não está mais em condições de avaliar, porque **quase não pode mais sentir**: ele se pergunta se não fora por tanto tempo senão o bobo de palavras e opiniões alheias; **ele se espanta que sua memória gire incansavelmente em círculos e esteja fraca e cansada para dar quiçá um único salto para fora deste círculo**. (NIETZSCHE, 2003, p. 12-13, grifo nosso)

Esse homem, que se seduz pelo seu século, que se integra perfeita e imperceptivelmente às suas pretensões e que aqui, por oposição à ideia apresentada por Agamben, chamamos de *não contemporâneo* é chamado por Nietzsche de *a-histórico*. É, segundo o que o filósofo alemão declara, sob a influência de Goethe, um “homem de ação”, alguém que, sempre desprovido de consciência e de saber, “ama infinitamente mais o seu feito do que este merecia ser amado” (NIETZSCHE, 2003, p. 13). Esse homem, que nos remete ao que chamamos de *não contemporâneo*, é aquele que vive como o animal — para utilizarmos ainda uma metáfora do filósofo alemão —, feliz e contente, sem a menor preocupação com o passar do tempo, apaixonado pelas invenções e ideias do

século vigente, tais como os avanços científicos e tecnológicos, que trazem, comumente, uma série de comodidades para o quotidiano.

Há, ainda, para Nietzsche, mais dois tipos de homem: o *histórico* e o *supra-histórico*. O primeiro observa o passado com vistas a compreender o presente, ansiando impetuosamente pelo futuro, pela glória que ele acredita estar por vir. Ele caminha com coragem em direção ao “progresso”, é futurista. Acredita que os dias vindouros serão melhores, é um otimista. Pela relação que esse indivíduo estabelece e mantém com o tempo, pela forma com que reage à obscuridade do tempo vigente, ele acaba pensando e agindo *a-historicamente* apesar de toda a sua história — como Nietzsche mesmo reconhece — e, portanto, também o encaramos como *não contemporâneo*. Basta atentarmo-nos para o que o filósofo alemão afirma no trecho a seguir:

Nós os denominaremos os homens históricos; o olhar para o passado os impele para o futuro, acende a sua coragem para manter-se por mais tempo em vida, inflama a esperança de que a justiça ainda está por vir, de que a felicidade está sentada por detrás da montanha para a qual estão se dirigindo. Estes homens históricos acreditam que o sentido da existência se iluminará no decorrer de um *processo*. Assim, apenas por isto, eles só olham para trás a fim de, em meio à consideração do processo até aqui, compreender o presente e aprender a desejar o futuro impetuosamente. (NIETZSCHE, 2003, p. 15)

Enquanto isso, aquele a quem o filósofo alemão chama de homem *supra-histórico* assemelha-se àquele que Agamben chama de *contemporâneo*, pois se trata de alguém que não se deixa seduzir pelas luzes do seu tempo e de nenhum outro, mas que observa o tempo com criticidade; é alguém que não venera o passado, não se deixa seduzir pelas luzes do presente e de modo algum anseia pelo futuro — muito pelo contrário. O *supra-histórico* de Nietzsche, tal como o que denominamos *contemporâneo* sob a perspectiva *agambeniana*, é aquele que tem desespero diante da sua condição, que não tem a felicidade e o otimismo do (a)histórico, que sente nojo em meio aos indivíduos que, por estarem perfeitamente integrados ao seu tempo, “aparentemente agem, mas que na verdade permanecem apenas agitados e inquietos” (NIETZSCHE, 2003, p. 18). O *contemporâneo*, como o *supra-histórico* nietzschiano, é aquele que desmistifica a concepção de tempo, pois para ele “o passado e o presente são um e o mesmo, isto é, em toda a multiplicidade tipicamente iguais” (NIETZSCHE, 2003, p. 15), a despeito de todo e

qualquer avanço científico, econômico ou tecnológico, de toda promessa de “progresso” ou “evolução” — conforme veremos no tópico seguinte deste capítulo.

1.2 O contemporâneo na Modernidade — o falso progresso

Aqui, iniciaremos o aprofundamento da ideia de *contemporaneidade* por meio de reflexões que brotaram com a leitura de algumas das teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, considerando inclusive que, com essas teses, o próprio Benjamin, enquanto indivíduo — ou, como diria Miguel de Unamuno, “o homem de carne e osso, aquele que nasce, sofre e morre” (UNAMUNO, 1977, p. 7, tradução nossa) —, constituiu-se como um exemplo genuíno do que talvez possamos aqui chamar de “herói da *contemporaneidade*”.

Manuel-Reyes Mate, na introdução do seu *Meia-noite na história* — livro no qual se encontra uma análise bastante consistente das teses do filósofo alemão —, associou a imagem de Benjamin à de um herói ao afirmar que ele “quis fixar os seus olhos na Górgona, [...] figura mítica sem rosto que matava quem ousasse encará-la de frente, para arrancar à história o segredo do mal que estava prestes a abater-se sobre a humanidade” (MATE, 2011, p. 9). Compartilhamos da visão de Benjamin como um herói, mas como um herói trágico-moderno⁷ e, acima de tudo, *contemporâneo*. E, por isso, no nosso ponto de vista, o heroísmo de Benjamin é exatamente o oposto daquele observado no herói convencional — que é capaz de vencer as limitações da condição humana e, amiúde, até mesmo lutar praticamente de igual para igual com um deus; Benjamin é, antes de tudo, um herói legitimamente humano, que luta única e desesperadamente com as suas próprias forças e que reúne esforços não para conduzir o seu tempo à salvação (sequer o herói é capaz de salvar-se), mas justamente com a intenção de mostrar aos seus semelhantes que é inconcebível a ideia de que progressos tecnológicos, econômicos ou científicos culminem na “salvação” da Humanidade, principalmente quando essa ideia é alimentada por alguém que assuma aquele papel do herói convencional — *der führer, il duce*, o salvador da pátria etc. Tomando para si o papel de *feuermelder*,

⁷ “A modernidade heroica se revela como uma tragédia [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 94)

Benjamin toca o “alarme de incêndio” e, em seguida, vendo que as chamas já tomam conta das escadas, pula do andar mais elevado de um edifício erigido à consciência crítica; uma janela aparece diante dos seus olhos, e ele vê o suicídio (o único ato heroico que lhe era possível) como a sua última saída de emergência.

Se olharmos para o contexto de elaboração das teses de Benjamin, veremos que elas se configuram como um posicionamento político diante do momento mais tenebroso da história recente da Humanidade, um momento no qual era impossível falar de esperança — organizar o pessimismo era a única opção. Elas eclodem da mente de um filósofo alemão e judeu que estava exilado em Paris desde 1933, ano no qual a ideologia nazista dominou a Alemanha. O autor das teses de história é esse homem, que viu: todas as democracias europeias se curvarem temerosas diante de Hitler; o comunismo, por meio de um acordo vergonhoso de não agressão, trair as esperanças dos lutadores antifascistas; o partido socialdemocrata defender, conformista, “uma concepção quase salvífica do trabalho técnico” (MATE, 2011, p. 243) e apresentar uma visão dogmática do “progresso”; e, ao fim de tudo, toda a Europa se converter em um “campo de concentração para todos os espíritos livres” (MATE, 2011, p. 15). Benjamin viveu tempos marcados por total desespero, como podemos observar no trecho a seguir, retirado de uma carta que ele escreve ao seu amigo Theodor Adorno:

A total incerteza sobre o que trará o dia seguinte, a hora seguinte, domina a minha existência há muitas semanas. Estou condenado a ler qualquer jornal como uma notificação pessoal e a escutar em cada transmissão radiofônica a voz do mensageiro da desgraça. (BENJAMIN apud MATE, 2011, p. 16).

As teses de Benjamin começaram a ser escritas meses antes do dia em que ele se suicidou. Foram elaboradas por um filósofo que, dotado daquele *sixième sens* que denominamos aqui de *contemporaneidade*, via-se assombrado diante da cegueira do seu tempo, aterrorizado por circunstâncias que o restante da sua geração enxergava com naturalidade ou aceitava com um conformismo fatalista. Ao escrevê-las, o filósofo não tinha em mente um sujeito completamente integrado ao seu tempo, adestrado às exigências da sua sociedade, iludido pela promessa de felicidade, fascinado pelos relâmpagos da tempestade do “progresso”; mas, como explica Mate, Benjamin tinha em mente “alguém que assume conscientemente a sua experiência de sofrimento e que luta contra as suas causas” (MATE, 2011, p. 16-17)

— somente esse sujeito compreenderia o que para Benjamin era necessário compreender.

A nona tese *benjaminiana* é fundamental para que aprofundemos nossa compreensão daquilo que aqui temos chamado de *contemporâneo*. Ela tem como ponto de partida a análise de um quadro de Paul Klee chamado *Angelus Novus*, que Benjamin descreve da seguinte maneira:

Nele, está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 1985, p. 226)

Esse a quem Benjamin chama de “anjo da história” tem, segundo nosso entendimento, forte afinidade com o que Nietzsche denominava *supra-histórico* e com o que nós, via Agamben, chamamos de *contemporâneo*. O seu rosto está voltado para o passado, mas ele mantém o seu olhar fixo nos olhos do seu tempo presente, do qual se aproxima e do qual, concomitantemente, deseja afastamento. Ele se faz *contemporâneo* no momento mesmo da sua percepção, quando enxerga, sozinho, a aproximação da desgraça que acompanha a tempestade que os *não contemporâneos* chamam de “progresso”. Ele é, tal como Baudelaire se definiria, aquele “cujos olhos não veem no passado, na profundidade dos anos nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 144).

“No contexto da guerra e loucura nazista”, explica Mate, “o anjo, fiel à sua significação, converte-se no mensageiro autorizado do testamento benjaminiano” (MATE, 2011, p. 207). Reconhecendo a efemeridade do tempo, do qual sabe que não pode fugir, ele percebe a sua incapacidade de realizar qualquer mudança na sua condição. Ele tem o seu rosto voltado para o passado, mas não é nostálgico, não se deixa iludir pelas luzes do presente e nem tampouco tem esperança de um futuro melhor. Esse anjo da história, “nosso” *contemporâneo*, ao olhar para o tempo

com criticidade, tal como o *supra-histórico* nietzschiano “não vê a cura no processo”; para ele “o mundo em cada instante singular está pronto e acabado” (NIETZSCHE, 2003, p. 15). Ele percebe que não há nada de novo nos “avanços” da Modernidade, que ela nada consegue além de repetir o de sempre, só que apoiada na ilusão de um “progresso” que, exigindo altos custos sociais e humanos, frivoliza e multiplica o sofrimento do homem (cf. MATE, 2011, p. 217).

Para Benjamin, *Les fleurs du mal* “foram a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu; nenhuma outra posterior ultrapassou as fronteiras mais ou menos restritas de uma língua” (BENJAMIN, 1989, p. 143), e é inegável a influência que os versos do *poète maudit* exerceram sobre o pensamento do filósofo alemão. Inclusive, de acordo com Michel Löwy, as reflexões feitas por Benjamin na sua tese IX foram inspiradas por passagens dessa que consideramos a obra-prima do Modernismo francês (cf. LÖWY, 2005, p. 89). E os escritos de Baudelaire, em geral, têm fortes marcas daquilo que chamamos aqui de *contemporaneidade*, como se pode observar a partir deste trecho de *Sobre a modernidade*, no qual Baudelaire expõe uma breve reflexão sobre o tempo:

[...] o passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 8).

O indivíduo *contemporâneo* é aquele que, como Baudelaire diria, atém-se “estritamente à pintura dos costumes do presente” (BAUDELAIRE, 1996, p. 8) e, quando porventura se volta para o passado, não é de modo algum um ser nostálgico, pelo contrário: procura, no passado, toda a possibilidade de uma presentificação. Isso ocorre porque, como o poeta e crítico francês afirma, “o passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente” (BAUDELAIRE, 1996, p. 9, grifo nosso).

Por ter os seus olhos voltados para o presente, o *contemporâneo* é capaz de entender o mundo e os costumes do seu tempo, tornando-se um “homem do mundo inteiro, um homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16). O mundo que ele percebe não é completo, perfeito, iluminado, mas fragmentado, imperfeito, repleto de

sombras. Porém, ele só é capaz de perceber isso porque já não pertence ao passado e nem ao presente; o *contemporâneo* construiu o seu castelo de areia em um *entre-lugar*, ou, para dizermos doutra maneira, ele navega, sozinho, em uma espécie de *terceira margem do tempo*.

Quando escreve sobre a Modernidade, isto é, quando se propõe a pensar o seu próprio tempo, Benjamin vira o rosto para trás e resgata em Baudelaire as figuras essenciais à sua compreensão. *Les fleurs du mal*, obra que segundo Löwy influenciou a nona tese de Benjamin, está bastante presente nas reflexões que o filósofo alemão faz sobre a Modernidade — palavra que para nós dirige-se a um momento entre tantos outros nos quais, devido a intensos “progressos”, a *contemporaneidade* como fenômeno de percepção se manifesta mais intensamente.

Publicado em 25 de junho de 1857, o livro de Baudelaire foi mal recebido pelo público da época e duramente criticado pelo jornalista Gustave Bourdin no *Le Figaro* do dia 5 de julho daquele mesmo ano. À época do Segundo Império, a obra de Baudelaire foi indigesta, um choque à moral da burguesia francesa, que vivia um momento no qual a “Ville Lumière” passava por intensa modernização e grande desenvolvimento econômico, sendo o centro de grandes exposições mundiais e palco do progresso cultural e industrial do mundo. Os que estavam completamente integrados àquele tempo não foram capazes de digerir a obra de Baudelaire, que, ao contrário deles, não se maravilhava com as luzes da Paris daquele século. A despeito dessas luzes, Baudelaire tinha consciência de que vivia em uma época que, como ele mesmo disse, sofria e carregava “sobre os ombros negros e descarnados o símbolo de uma tristeza eterna” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 76). Precisamente por isso mesmo, anos antes da publicação de *Les fleurs du mal* — ao pensar sobre o preto e o cinza que, a partir da Monarquia de Julho, passaram a fazer parte do vestuário masculino parisiense —, ele afirmou: “Nós todos celebramos algum enterro” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 76).

Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin apresenta algumas metáforas que se associam à figura do poeta e crítico francês, e essas metáforas — o poeta como esgrimista, apache, trapeiro, operário etc. — podem nos ser úteis à compreensão de Baudelaire como artista moderno e *contemporâneo*. Entretanto, essas figuras devem ser consideradas apenas como papéis interpretados por um excelente fingidor, pois, além do que já se sabe de cor por

meio de um dos versos mais conhecidos de Fernando Pessoa⁸ (para nós, o maior poeta português na Modernidade), o herói moderno para Benjamin “não é herói — apenas representa o papel de herói” (BENJAMIN, 1989, p. 94).

Em consonância com o pensamento de Gustave Kahn, que no prefácio de *Mon cœur mis à nu et Fusées* declara que o trabalho literário de Baudelaire se assemelha a um esforço físico, Benjamin introduz a metáfora do esgrimista, que o próprio Baudelaire utilizou ao descrever o trabalho noturno e solitário do pintor Constantin Guys em *O pintor da vida moderna* — seleção de ensaios originalmente publicados no *Le Figaro* entre novembro e dezembro de 1863 —, onde se pode ler o seguinte:

Agora, **à hora em que os outros estão dormindo**, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel **o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas**, lutando⁹ com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas **sozinho** e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24, grifo nosso)

Esse duelo é, para Benjamin, “o próprio processo de criação” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Por meio dessa metáfora, pode-se compreender o artista moderno como alguém solitário e observador. Ele utiliza o seu instrumento de trabalho tal como um sabre, com a técnica e a rapidez de um esgrimista, lutando para que as imagens que brotam na sua mente não se dissolvam, mas chamem a uma nova existência coisas que não mais existem — pelo menos não aos olhos de observadores desatentos.

A metáfora da esgrima já podia ser observada em um verso do poema *Le soleil*, presente em *Les fleurs du mal*, onde se lê que, enquanto o sol cruel fere com repetitivos golpes a cidade e o campo, o poeta exerce, sozinho, na periferia, ao longo dos velhos subúrbios, o que ele mesmo chama de “fantasque escrime” (BAUDELAIRE, 1917, p. 175), lutando pela rima casual. E, no meio dessa luta, que exige extrema agilidade e preparação física, o poeta tropeça nas palavras, chocando-se com imagens desejadas há muito tempo. Para Benjamin, a associação

⁸ “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 1993, p. 79).

⁹ No original, o verbo não é “lutter”, mas “s’escrimer” (cf. BAUDELAIRE, 1949, p. 117); a ideia foi lamentavelmente suprimida na tradução do texto para o Português.

do trabalho literário de Baudelaire ao esforço físico da esgrima faz com que os seus poemas sejam entendidos “como uma série ininterrupta das mais pequenas [sic] improvisações” (BENJAMIN, 1989, p. 70).

Que relações se podem estabelecer, por meio dessa metáfora, com a ideia central deste texto? Ora, tal como o artista esgrimista — que na descrição de Baudelaire aparece trabalhando solitário, durante a noite, depois de observar atentamente as coisas sob a luz dia —, o *contemporâneo*, com a observação singular que ele tem do próprio tempo, do mundo à sua volta, de si mesmo, é aquele que, afligindo-se com as mínimas coisas, luta incansavelmente contra as circunstâncias que os demais homens do seu tempo encaram com a maior naturalidade. É, como explica o filósofo alemão, a “imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Trata-se, portanto, de uma luta que para ele é invencível, e o *contemporâneo* mais do que ninguém sabe disso. Contudo, ele não consegue se entregar ao conformismo fatalista, não é inerte como os demais homens do seu tempo — ele prefere morrer lutando.

O poeta moderno também aparece como o homem dos subúrbios, das calçadas e esquinas, alguém praticamente invisível para a sociedade, como o “trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo” (BENJAMIN, 1989, p. 79). E é no lixo da sociedade que, segundo Benjamin, esse poeta há de encontrar o seu assunto heroico. Essa figura é, para o crítico alemão, “uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire” (BENJAMIN, 1989, p. 78). E, embora essa metáfora já fique muito evidente no início da segunda estrofe de *Le vin des chiffonniers*¹⁰, que também faz parte de *Les fleurs du mal*, Benjamin explica que um ano antes da publicação desse poema Baudelaire já fizera uma descrição em prosa dessa figura, conforme se pode ler a seguir:

Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o carfanaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN,

¹⁰ “On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête / Buttant, et se cognant aux murs comme un poète”. (BAUDELAIRE, 1917, p. 189)

1989, p. 78)

Somente um trapeiro é capaz de dar atenção àquilo que é considerado lixo para o restante da sociedade — que, cada vez mais consumista, declara inútil tudo o que não lhe é agradável ou economicamente conveniente. Logo, esse “lixo” para o qual se volta o olhar da poesia de Baudelaire (ou por meio do qual ela se constrói) relaciona-se àquilo que o indivíduo comum, i. e., o *não contemporâneo*, aquele que coincide plenamente com o seu próprio tempo “joga fora”, ignora, rejeita por não ver valor ou utilidade. Sobre isso, Mate afirma o seguinte:

O catador¹¹ leva consigo o que a cultura descarta; e, entre os dejetos, às vezes se encontram panos tão valiosos, como o humanismo, a subjetividade ou a profundidade. Há, portanto, um momento de demolição e outro de destruição. O que o catador pretende é salvar o que a cultura descarta e descartar o que ela salva. (MATE, 2011, p. 40)

O *não contemporâneo*, totalmente integrado à sociedade, arrastado pelos modismos vigentes, seduzido por todos os avanços tecnológicos, apaixonado pelo som das trovoadas e pelos relâmpagos gloriosos da tempestade do “progresso”, é incapaz de estar atento às obscuridades do seu tempo — e, se o faz, rapidamente se utiliza da sua natural habilidade de esquecer e permanece na mais perfeita tranquilidade, de modo que com o passar do tempo acaba concebendo tal obscuridade como algo natural, não se deixando afetar ou se desestruturar pelos fatos. Em contrapartida, o indivíduo *contemporâneo* é aquele que percebe esses fatos e não deixa de remoê-los pela ausência da habilidade de esquecer. Por essa razão, Baudelaire, artista moderno e *contemporâneo*, foca-se naquilo que a sociedade do seu tempo despreza, chegando a associar o belo à ausência de qualquer brilho, enfeite ou perfume, como ocorre em *A une mendiante rousse*, poema que se constrói pela observação da figura de uma pedinte ruiva que — embora seja bela como uma “reine de roman”, a qual muitos ofereceriam diversos presentes valiosos — passa imperceptível aos olhos de muitos, veste-se de trapos e vive uma vida extremamente miserável. Observemos o trecho a seguir, onde o contraste que é estabelecido torna-se, para nós, mais aparente:

¹¹ No original, o filósofo espanhol seguramente utiliza a palavra *trapejo*, vocábulo que na edição brasileira foi traduzido como “catador” — substantivo que por si só não é, para nós, capaz de exprimir as ideias componentes da metáfora.

[...]

Au lieu d'un haillon trop court,
 Qu'un superbe habit de cour
 Traîne à plis bruyants et longs
 Sur tes talons;

[...]

— Cependant tu vas gueusant
 Quelque vieux débris gisant
 Au seuil de quelque Véfour
 De carrefour;

Tu vas lorgnant en dessous
 Des bijoux de vingt-neuf sous
 Dont je ne puis, oh! pardon!
 Te faire don.

**Va donc! sans autre ornement,
 Parfum, perles, diamant,
 Que ta maigre nudité,
 O ma beauté!**

(BAUDELAIRE, 1917, p. 147-149, grifo nosso)

Esse poema, além de chamar atenção para alguém que não tem qualquer espaço naquela sociedade, para nós também é capaz de revelar a imagem que o poeta francês, como indivíduo e artista *contemporâneo*, tem do seu próprio tempo. Enquanto os demais se concentram nos grandes edifícios, nas pessoas bem-vestidas, no *glamour* e no charme característicos das ruas e vielas parisienses, o poeta *contemporâneo* fixa o seu olhar na “maigre nudité”, na beleza triste e dura da sua época, que insiste em impor, a despeito de tudo o que lhe falta, um certo ar de realeza.

Com o auxílio de Benjamin, também entendemos que o *não contemporâneo*, na sua relação com o “progresso” na Modernidade, talvez possa ser compreendido como uma das embarcações presentes do poema *L'invitation au voyage* — também presente na obra-prima do poeta francês —, donde extraímos o trecho seguinte:

[...]

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'**ils viennent du bout du monde.**

[...]

**Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.**

(BAUDELAIRE, 1917, p. 93, grifo nosso)

“Ser acalentado entre os extremos, como é privilégio dos navios — eis o anseio de Baudelaire”, afirma o crítico alemão (BENJAMIN, 1989, p. 93). Nostálgicos, esses barcos, quiçá relembrando gloriosas odisseias, inertes e adormecidos, deleitam-se nas plácidas e cristalinas águas do presente, desejosos de partir em direção à futura felicidade, a aventuras das quais só podem desfrutar para além do porto em que estão atracados. Ali, esses navios balouçam tranquilos e serenos, visando ao verde-azul dos altos-mares, sem nenhuma preocupação com a escuridão que se esconde por baixo da imensidão do oceano.

O *contemporâneo*, como Baudelaire, deseja ser acalentado pela grandeza das águas tranquilas, como essas embarcações, mas, ao contrário delas, não é capaz de atender ao convite da viagem, porque sabe que as ondas marítimas pelas quais esses navios tanto anseiam, desejosos de toda aventura, hão de engoli-los sem qualquer aviso prévio. Essas ondas que aos barcos prodigalizariam as mais inesquecíveis viagens são o que Benjamin, na sua tese IX, identifica como o “progresso”. *Contemporâneo* é aquele que, observando que as águas pouco a pouco se afastam da praia, é capaz de enxergar o maremoto, de prever o *tsunami* que está se formando no fundo do mar e que em breve há de deixar em destroços tudo o que se lhe deu por conhecer. Nesse contexto, Benjamin afirma o seguinte:

O herói é tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem estruturado como esses navios. Para ele, contudo, o alto-mar acena em vão. Pois uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo. Amarra-o sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. (BENJAMIN, 1989, p. 93)

Em *Les petites vieilles*, poema que é dedicado a Victor Hugo e só passa a fazer parte de *Les fleurs du mal* em 1861, na sua segunda edição — quando alguns poemas foram censurados e outros foram adicionados —, com olhos atentos o poeta observa um grupo idosas que, sentadas, ouvem uma banda que toca em um dos jardins abertos aos habitantes da cidade. Nesses versos, também podemos estabelecer um contraste. Observemos o trecho a seguir:

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
 Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
 Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
 Versent quelque héroïsme au coeur des citadins.

Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier;
 Son oeil parfois s'ouvrait comme l'oeil d'un vieil aigle;
 Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!

(BAUDELAIRE, 1861, p. 211-212)

Como podemos observar, o poema se volta para duas figuras específicas: uma “velhinha”, que, para ouvir a banda que toca em um entardecer melancólico, senta-se em um banco, introspectiva, pensativa; e outra que, sentindo orgulho do que ouve, sorve a melodia animada e guerreira, fitando a banda com olhar de águia, como quem se lembra de dias gloriosos. Para nós, nessa cena há o contraste entre o olhar do *contemporâneo* e o olhar do *não contemporâneo*. Este é como o da senhora dançante e de semblante laureado, que ouve a canção com orgulho e animação; aquele é como o da senhora que, sozinha, senta-se em um banco, pensativa, para — mais do que somente ouvir — perceber, entender a canção que é tocada pela banda de metais.

O contraste observado, a nosso ver, encontra apoio no significado que essa banda poderia ter para aquele tempo. De acordo com Benjamin, o poema se refere a uma banda que toca músicas militares. No entanto, ela não é formada pelo escol da juventude rural, tal como era o exército de Napoleão Bonaparte, que à época da liderança do imperador francês tornara-se o mais poderoso e temido exército da Europa, mas uma banda composta por filhos de camponeses que tocam para a gente pobre das cidades. Nesse contexto, em *Notice sur Pierre Dupont*, Baudelaire declarou o seguinte:

É impossível [...] não ser tocado pelo espetáculo dessa multidão enferma que inspira a poeira das fábricas, respira partículas de algodão, impregna-se de cerusa, de mercúrio e de todos os venenos necessários à criação de obras-primas [...], que sente um sangue vermelho e impetuoso correr em suas veias; que lança um olhar longo e cheio de tristeza ao sol e à sombra dos grandes parques, e que, em busca de consolo e conforto suficientes,

repete o seu refrão salvador: *Amemo-nos!*¹²... (BAUDELAIRE, 1851, p. 4-5, tradução nossa).

Segundo Benjamin, “essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói” (BENJAMIN, 1989, p. 73), sendo, essa imagem, rotulada por Baudelaire como “a modernidade”. Em um dos versos de *Les petites vieilles* lemos, ainda, que a banda rica em metais, revivendo nas noites de ouro, oferecia algum heroísmo aos corações daquela gente — heroísmo este que, embora seja timidamente mencionado no referido poema baudelairiano, era, de acordo com Benjamin, a única forma autêntica de heroísmo ainda presente na sociedade daquela época (cf. BENJAMIN, 1989, p. 73). Para o crítico alemão, o objeto verdadeiro da Modernidade é o herói; para que a Modernidade seja vivida, faz-se necessária uma constituição heroica. Assim como podem ser considerados heróis os gladiadores da Roma Antiga, cuja vida não lhes pertencia e dependia sempre de mais uma conquista, da perseverança, da esperança constante por uma nova vitória, o herói da Modernidade é o proletário, em que Baudelaire, refletindo inclusive sobre a sua própria situação, reconhece características do antigo lutador escravizado. “Aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário”, Benjamin explica, “não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (BENJAMIN, 1989, p. 74). E, na Modernidade, o suicídio — tão excepcional para os heróis da antiguidade — aos olhos de Baudelaire poderia, conforme declara Benjamin, ser visto como o único e derradeiro ato de heroísmo que restara à “multidão doentia” daquela época reacionária, marcada por desilusões e tristezas. Sobre esse tópico, Benjamin explica que “a modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica”. (BENJAMIN, 1989, p. 74-75, grifo nosso).

Baudelaire tinha ciência de que, como ele mesmo afirmara em *Salon de 1845*, ao abordar a obra do pintor francês Joseph-Nicolas Robert-Fleury, “le spectateur jouit de l'effort et l'œil boit la sueur” (BAUDELAIRE, 1868, p. 20). E, por isso, segundo Benjamin, o poeta francês, conformando sua imagem de artista à

¹² Baudelaire faz alusão ao refrão de *Chant des ouvriers*, que Pierre Dupont compôs na década de 1840.

representação de um herói trágico-moderno¹³, esforçou-se para, com os seus próprios códigos, preceitos e tabus, apresentar a poesia não como fruto de uma inspiração — tal como defendia Aristóteles¹⁴ —, mas precisamente como o resultado de um esforço, de um árduo trabalho. E, dessa forma, o poeta encarna a personagem de um operário que trabalha arduamente, deixando os seus versos encharcados de lágrima e suor. Entretanto, diferentemente da gente miserável que repetia o seu refrão salvador pelos jardins públicos das cidades — “Aimons-nous, et quand nous pouvons nous unir pour boire a la ronde, [...] buvons a l'indépendance du monde!”¹⁵ —, Baudelaire parece acreditar que, para a tristeza profunda da sua época, não havia salvação. Em *Enivrez-vous!*, por exemplo, ele escreve que é preciso estar sempre embriagado, mas para amenizar “l’horrible fardeau du temps” (BAUDELAIRE, 1926, p. 123-124), e não como uma comemoração ao silêncio dos canhões ou um brinde antecipado à sonhada “independência do mundo”.

A figura do “poeta-operário” remete-nos às condições de trabalho na Modernidade. Ao se fazer operário, Baudelaire chama atenção do leitor para o fato de que os inventos sublimes dos tempos modernos geralmente são produzidos por pessoas que, trabalhando em condições precárias, prejudiciais à saúde e à dignidade humana, colocam em risco a sua própria vida. Esse também é um dos pontos de destaque da visão do filósofo e crítico alemão; como explica Mate, Benjamin, enquanto *contemporâneo*, compreendia muito bem, por exemplo, que “a civilização moderna pode gerar barbárie ou que as mais modernas fábricas de calçados esportivos funcionam com salários de miséria ou graças a trabalhos de escravidão” (MATE, 201, p. 245).

Por meio da obra do poeta francês, também se associa à imagem do herói da Modernidade a figura do apache, o marginal que “renega as virtudes e as leis” (BENJAMIN, 1989, p. 78), que quebra o contrato social. Tal como o apache, o *contemporâneo* é aquele que despreza as “virtudes” enaltecidas pelos homens do seu tempo, que, por exemplo, acham muito natural que o “progresso” se dê à custa da dignidade humana, que vidas se percam em nome desse “progresso” tal como cordeiros que se oferecem a um holocausto em nome de bem superior. O apache

¹³ “A modernidade heroica”, explica Benjamin, “se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1989, p. 94).

¹⁴ “A poesia é algo que provém da inspiração” (ARISTÓTELES, 2005, p. 259).

¹⁵ Trecho do refrão de *Chant des ouvriers*, de Pierre Dupont, já mencionado por nós.

renega as leis, vai contra a sociedade, e assim também faz o *contemporâneo*; as leis exigem dele uma perfeita integração ao seu tempo, e ele vai precisamente no caminho oposto disso. Com Baudelaire, o apache ganha lugar na Literatura, como podemos verificar em *Le vin de l'assassin*, também presente em *Les fleurs du mal*. Nesse poema, o apache logo dispara satisfeito: “Ma femme est morte, je suis libre!” (BAUDELAIRE, 1917, p. 219). Aqui, compreendemos essa mulher como a representação de uma sociedade vil, hipócrita e insensível da qual o poeta, como artista *contemporâneo*, deseja se livrar.

Entre os temas mais presentes na literatura moderna, a multidão é, para Benjamin, o que se impõe aos literatos com maior autoridade. Esse tema aparece pela primeira vez com Victor Hugo, em obras como *Les travailleurs de la mer* — que, diga-se de passagem, Machado de Assis traduziu para o Português. Nesse romance, por exemplo, podemos ler a metáfora a seguir:

Une eau qui s'engouffre est toujours affreuse. Il en est d'une eau comme d'une foule; une multitude est un liquide; quand la quantité pouvant entrer est moindre que la quantité voulant entrer, il y a écrasement pour la foule et convulsion pour l'eau. Tant que le vent du couchant règne, fût-ce la plus faible brise, les Douvres ont deux fois par jour cet assaut. La marée s'élève, le flux presse, la roche résiste, le goulet ne s'ouvre qu'avarement, le flot enfoncé de force bondit et rugit, et une houle forcenée bat les deux façades intérieures de la ruelle. De sorte que les Douvres, par le moindre vent d'ouest, offrent ce spectacle singulier: dehors, sur la mer, le calme; dans l'écueil, un orage. Ce tumulte local et circonscrit n'a rien d'une tempête; ce n'est qu'une émeute de vagues, mais **terrible**.
(HUGO, 1890, p. 374-375)

Uma das concepções mais remotas desse tema aparece, de acordo com Benjamin, em um conto de Edgar Allan Poe intitulado *The man of the crowd*, que o próprio Baudelaire traduziu para o francês. Nesse conto de Poe, o personagem-narrador se põe a observar, de longe e de modo detalhado, todo o tipo de gente, através da janela esfumaçada de um café localizado em uma das ruas mais movimentadas de Londres, donde ele vê as mais diversas figuras, vestes, ares, portes, semblantes e expressões faciais. Entretanto, nesse conto, a atenção do personagem sai do todo para o particular, abraça aos poucos o individual em detrimento do coletivo; quando o semblante de um velho chama, sem aparente razão, a atenção do personagem, ele toma as ruas, transita no meio da multidão uniforme e passa a literalmente persegui-lo. A multidão, que há pouco o homem observava através da vidraçaria embaçada do café, já não é o seu objeto de análise;

perseguir e analisar o velho — o homem da multidão — tornou-se ideia fixa do narrador. Todavia, o personagem se vê atônito e desapontado quando percebe que aquele homem caminha horas sem direção, sem qualquer destino, repetindo diversas vezes o mesmo circuito.

Aqui cabe falarmos um pouco sobre a figura do *flâneur*, que, como explica Mate, era “um passeador que povoava as grandes cidades europeias do século XIX, nas quais irrompeu a técnica” (MATE, 2011, p. 37) — técnica esta que não atendeu ao desejo de liberdade do homem, mas apenas transformou-o em uma espécie de engrenagem do “progresso”, assim como evidencia o inesquecível Charlot, do clássico filme *Tempos modernos*. O *flâneur* caminhava tranquilamente pela cidade de Paris, observando, entre outras coisas, as vitrines das passarelas modernas, feitas de ferro e vidro. Segundo Mate, essa figura inicialmente é resgatada por Benjamin para que, observando as circunstâncias da sua extinção, prestemos atenção no fato de que, com o desenvolvimento industrial, o indivíduo moderno já não tem mais tempo de observar, perdeu a liberdade de caminhar tranquilamente pelas ruas e se tornou um verdadeiro consumista. Sobre isso, o crítico e filósofo espanhol declara o seguinte:

O desenvolvimento industrial acabou com uma figura que surgiu nos seus primórdios. Hoje já não há ruas onde passear descuidadamente. Tudo foi tomado pelos carros e o *flâneur* foi empurrado para espaços fechados, artificialmente criados, como as grandes superfícies [os calçadões] ou as ruas para pedestres. O que Benjamin quer nos dizer? Ele quer chamar a atenção para a perda que sofremos. [...] Perdemos o passeio relaxado pelas casas comerciais e nos convertemos em compradores compulsivos; abandonamos a distância do observador frente à mercadoria e elevamos a vitrine à condição de nossos sonhos e ideais de vida. O tempo livre proporcionado pela máquina, ao liberar ao homem boa parte de seu esforço, em vez de ser tempo de ócio, é tempo de consumo. Essas figuras do passado servem a Benjamin para iluminar o presente.

(MATE, 2011, p. 38)

Em Baudelaire, *l'homme des foules* e o *flâneur* aparecem praticamente como a mesma figura — ambos têm a multidão como o seu universo; “sua paixão e profissão é *desposar a multidão*” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21). Benjamin, no entanto, via nessas figuras dois tipos de observadores diferentes: o homem da multidão perdia-se no meio dela feito um maníaco; o *flâneur* se misturava de forma íntima à multidão “para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com *um* olhar de desprezo” (BENJAMIN, 1989, p. 121), tal como Baudelaire, que se fazia cúmplice da

multidão para, quase que instantaneamente, isolar-se, tornar-se distante dela. Benjamin explica que já naquela época era tão natural para o parisiense locomover-se entre a multidão terrível e tumultuosa, que ele já não podia observá-la de fora — como só o *contemporâneo* faz, sabendo que para toda boa observação há uma distância necessária. Até certo ponto, tem-se a impressão de que o *flâneur* e o homem da multidão são bastante semelhantes. Entretanto, Benjamin evidencia a diferença entre essas figuras ao declarar o seguinte:

Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, o que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Que os outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode flânar se, como tal, já se afasta da norma. Lá onde a vida privada dá o tom, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito da City. Londres teu seu homem da multidão. Nante, o ocioso das esquinas — uma figura popular de Berlim, no período da Restauração — é sua antítese: o *flâneur* parisiense seria o meio-termo.

(BENJAMIN, 1989, p. 122)

E o que se pode perceber pela observação da multidão metropolitana, dos transeuntes da vida moderna? Benjamin elenca alguns traços marcantes da Modernidade, entre as quais podemos citar o declínio da memória, isto é, de *consciência do perigo* — expressão que, de acordo com Mate, era utilizada por Walter Benjamin para se referir à percepção de ameaça à existência, “seja pela aplicação de uma violência externa, seja pela interiorização do mecanismo opressor por parte da vítima” (MATE, 2011, p. 151) —, o isolamento proporcionado pelo conforto das novas tecnologias e a ausência de comunicabilidade (a atrofia) de experiências proporcionada, sobretudo, pelo excesso de informação.

Se Benjamin não tivesse morrido de forma trágica no início da década de 1940, certamente intensificaria a sua análise da não comunicação de experiências com base na observação dos grandes avanços tecnológicos que mudaram o mundo no século posterior. Em tempos hodiernos, é possível manter contato com pessoas de vários idiomas e de qualquer parte do mundo, graças aos inventos tecnológicos que temos ao nosso dispor. Entretanto, por mais contraditório que possa parecer, toda essa tecnologia proporciona a ausência de comunicação interpessoal, já que as pessoas interagem cada vez menos — não é difícil de vermos, por exemplo, vários amigos reunidos no mesmo lugar, todos ou a maioria deles com os ombros curvados, cabisbaixos, com a sua atenção completamente voltada para os seus

celulares, *smartphones*, *tablets* ou *notebooks*, sendo capazes de não emitir qualquer palavra durante longos minutos. Hodiernamente, as notícias estão ao nosso alcance em tempo real e conseguimos comprar e pagar praticamente tudo pela internet. Benjamin, apesar de não ter vivido o suficiente para chegar aos tempos atuais, no Século XX já havia denunciado o que estamos percebendo sobretudo — mas não somente — nos grandes centros urbanos: a tecnologia proporciona conforto, e o conforto, como diria o filósofo alemão, causa isolamento (cf. BENJAMIN, 1989, p. 124).

O isolamento gerado pelo conforto oferecido pela tecnologia, além de impossibilitar a comunicação genuína — geralmente apenas diálogos vazios se constroem —, faz com que os indivíduos vivam automaticamente, pois, como Benjamin sinalizou, “ele aproxima da mecanização os seus beneficiários” (BENJAMIN, 1989, p. 124). Por meio dessa mecanização da vida, o indivíduo se integra perfeitamente ao sistema, é adestrado, vive e age de modo a não ter plena consciência de determinados fatos; esse automatismo relaciona-se à *força plástica* de que fala Nietzsche, ao esquecimento, e faz com que o *não contemporâneo* se atente somente para as luzes do seu tempo, não observando a obscuridade que se esconde por trás dessas grandes tecnologias. Isso porque esse isolamento gera, para eles, a mais profícua *anestesia*, ou seja, faz com que não sintam desespero de qualquer espécie — coisa que apenas o *contemporâneo* é capaz de sentir, graças à sua peculiar capacidade de percepção. Mas o que afinal seria esse desespero? De pronto, podemos responder o seguinte: esse desespero é negação. E, por isso, é justamente pelo viés do *não* que gostaríamos de trazer, brevemente, a ideia de desespero sob a ótica de Kierkegaard, a fim de que consigamos, por meio do estabelecimento de uma contraposição, entender em que consiste o desespero proporcionado pela *contemporaneidade*.

Para Kierkegaard, todos os homens são desesperados, em maior ou menor grau, consciente ou inconscientemente, mas apenas o “verdadeiro cristão” seria capaz de desesperar conscientemente e com maior intensidade. Isso porque, na visão do filósofo dinamarquês, o desespero é uma doença da alma, cujo único antídoto é a fé incondicional no Ser Superior, que, acompanhada da esperança, ofereceria sempre ao crente uma possibilidade. E, para o pai o existencialismo cristão, é disto que o desesperado precisa: uma possibilidade. Kierkegaard declara o seguinte:

Perante um desmaio, grita-se: Água! Água de Colônia! Gotas de Hofmann! Mas perante alguém que desespera, grita-se: possível, possível! Só o possível pode salvar! Uma possibilidade: e o nosso desesperado recomeça a respirar, revive, porque sem possível, por assim dizer não se respira. Por vezes, basta para arranjá-lo o engenho humano, mas, ao cabo, quando se trata de crer, um único remédio existe: a Deus tudo é possível.

(KIERKEGAARD, 2009, p. 56)

Sob a ótica da *contemporaneidade*, aquilo que Kierkegaard apresenta como desespero não pode ser considerado verdadeiramente como tal. O cristão de que fala Kierkegaard não tem verdadeira consciência do que o *contemporâneo* conhece como desespero: um desespero agudo, sempre consciente e muito raro. Isso porque, se visto com criticidade, esse cristão, que julga ser conscientemente desesperado, na verdade está *deitado eternamente em berço esplêndido*, acalentado pela cantiga da esperança, envolvido pela promessa de uma felicidade que virá de algum lugar.

O cristão apresentado à luz da filosofia kierkegaardiana acaba agindo *a-historicamente*, é um *não contemporâneo*, pois deposita a sua esperança na eternidade, em um “espaço” externo ao seu próprio tempo — e a todos os outros. Ele acredita que a salvação está no porvir, para além das trevas densas da meia-noite do seu tempo, em um lugar sem sofrimentos, lágrimas ou dores e, por isso, não se aflige com a obscuridade dos séculos — sequer se aflige diante da morte¹⁶ —, crendo que um dia transporá o intransponível azul do infinito com o auxílio do Criador. Para o *contemporâneo*, no entanto, o desespero não se traduz simplesmente pela ausência da esperança, mas como a constatação da sua impossibilidade, como a sua total negação; o *contemporâneo* concorda com a afirmação de que para deter o seu desespero bastar-lhe-ia oferecer o possível, mas é justamente aí que o seu desespero se intensifica porque, olhando nos olhos da sua era-fera, enxergando a escuridão do seu próprio tempo — e de todos os outros —, ele percebe que a dureza da sua existência não lhe oferece sequer a

¹⁶ Desejamos ressaltar que nossa observação se aplica restritamente ao cristão kierkegaardiano; o que dizemos não se estende ao Cristianismo de um modo geral e, muito menos, à figura histórica do próprio Jesus Cristo, que, tal como outros líderes espirituais, religiosos ou humanistas emblemáticos (Mohandas Mahatma Gandhi e Martin Luther King Jr., por exemplo), mostrou-se preocupado com os problemas da sua época e com as pessoas que não tinham lugar na sociedade do seu tempo — pobres, gentios, doentes, infratores etc. Além disso, sequer ele, a quem os cristãos chamam de “Pai da Eternidade”, mostrou-se indiferente à maior das aflições humanas: um dos menores versículos da Bíblia explica que, quando o seu amigo Lázaro morreu, “Jesus chorou” (cf. João 11:35).

possibilidade de uma possibilidade. Ideia semelhante aparece em Agamben, que para abordar a *contemporaneidade* utiliza como exemplo a explicação que a astrofísica da atualidade oferece para o escuro que vemos no firmamento durante a noite:

No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela luz.

(AGAMBEN, 2009, p. 64-65)

Ser *contemporâneo*, para Agamben, é justamente perceber, no escuro do presente, essa luz que, por estar infinitamente distante de nós, jamais poderá nos alcançar e que, não obstante, viaja perenemente em nossa direção (AGAMBEN, 2009, p. 66). Essa luz representa o nosso tempo, o presente — o presente que não pode ser vivido —, que, embora esteja diante dos nossos olhos, jamais conseguirá chegar até nós. Isso porque suas vértebras estão fraturadas, e, como explica o filósofo italiano, “nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura” (AGAMBEN, 2009, p. 65); isso, sim, produz desespero. Isso não é percebido pelo cristão kierkegaardiano, que, como *não contemporâneo* que é, espera pacientemente pelo dia em que finalmente será alcançado por uma plena luz redentora, sem se dar conta de que ela está a dois mil anos-luz de distância — e com o passar das eras torna-se ainda mais distante.

Como já dissemos, o indivíduo *contemporâneo* percebe a obscuridade não apenas do seu, mas de todos os tempos, à medida que fixa o seu olhar nos olhos do presente e enxerga, nele, as trevas de todas as épocas. Ele é capaz de perceber que há certas questões ou problemas que perpassam todas as eras. Somente o *contemporâneo* é capaz de reconhecer e se debruçar sobre esses mesmos problemas e questões universais e atemporais, relativos à efemeridade da sua existência, percebendo também que esses problemas e questões resistem aos “avanços” do tempo no qual ele, o indivíduo, está inserido. É o que ocorre, por exemplo, em *Le cygne* — outro poema que Baudelaire dedica a Victor Hugo —, donde retiramos o trecho a seguir:

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
 Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
 L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
 Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
 Comme je traversais le nouveau Carrousel.
 Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
 Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

[...]

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

[...]

(BAUDELAIRE, 1917, p. 150-151)

Como Benjamin declara, nesse poema “a modernidade se alia à antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 81). Os seus versos evocam a figura emblemática de Andrômaca — a desafortunada viúva de Heitor — para, observando o passado e debruçando-se sobre as mudanças do presente, chamar a atenção para o fato de que a melancolia do ser humano é imutável, que ela resiste às inovações dos tempos modernos, às diversas mudanças que ocorrem na cidade. Isso acontece porque, como afirma Agamben, “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” (AGAMBEN, 2009, p. 70) e, apesar de se escrever no presente — mesmo na Modernidade — o *contemporâneo* assinala-o como arcaico, e é nisto que ele se constrói como *contemporâneo*: observando, naquilo que há de mais moderno e recente, a presença do passado — um passado sempre atual, *pretérito mais-que-imperfeito*. Sobre isso, Agamben nos explica o seguinte:

Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância — e, ao mesmo tempo, a proximidade — que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.

(AGAMBEN, 2009, p. 69)

O que há afinal de tão diferente no mundo? O tempo passou, os avanços tecnológicos vieram, o homem que outrora desbravara os mares já pisou na lua e caminha, com o seu passo célere, em direção a novas descobertas sobre o Universo. Porém, para o *contemporâneo* o “progresso” é uma ilusão; tudo o que ele vê é *um museu de grandes novidades*. Não se trata de alguém antiquado ou nostálgico; ocorre que somente ele é capaz de perceber, tal como o anjo da história *benjaminiano*, que “aquilo que para a maioria é “progresso”, no fundo, é um processo de ruínas e cadáveres” (MATE, 2011, p. 22) — daí a denúncia que Benjamin faz na sua tese VIII: entre o “progresso” e o fascismo existe uma cumplicidade. Observemos o texto da tese VIII, a fim de que entendamos melhor essa comparação:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Devemos chegar a um conceito de história que corresponda a essa situação. Nossa tarefa histórica consistirá, então, em suscitar a vinda do verdadeiro estado de exceção, melhorando assim nossa posição na luta contra o fascismo. O fato de seus adversários o enfrentarem em nome do progresso, tomando este por lei histórica, não é exatamente a menor das chances do fascismo. Não tem nada de filosófico assombrar-se pelo fato de as coisas que estamos vivendo “ainda” serem possíveis em pleno século XX. É um assombro que não nasce de um conhecimento, a não ser deste: que não se sustenta a ideia de história que provoca esse assombro.

(BENJAMIN, 1985, p. 226)

A denúncia feita pelo filósofo alemão infelizmente é, permanentemente, atual. Como Mate explica ao comparar a era sombria em que Benjamin viveu aos tempos hodiernos, tanto ontem como hoje “para os oprimidos, o estado de exceção é permanente”, e todos os “progressos se dão sobre as costas de uma parte da humanidade” (MATE, 2011, p. 11). Somente o *contemporâneo* é capaz de perceber que esse “progresso” nunca é um direito de todos, pois cruelmente vem sempre à custa da opressão de vidas que ele exige que sejam esquecidas, tal como Álvaro de Campos — heterônimo de Fernando Pessoa — denuncia no poema *Ode Triunfal*:

[...]

A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
 Por velas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,

Nenhuma política destinada para eles!

Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

[...]

(PESSOA, 1993, p. 142, grifo nosso)

O *contemporâneo* é o único que percebe que o “progresso” é alheio à vida e requer que a ele a vida esteja subordinada. Sequer a ameaça à sobrevivência do planeta ou da própria Humanidade é capaz de detê-lo. Esse é o dogmatismo progressista criticado por Benjamin na sua décima terceira tese, onde se lê que a teoria socialdemocrata determinava-se por uma concepção de “progresso” não condizente com a realidade. Nessa tese, o filósofo alemão denuncia que a socialdemocracia, como explica Mate, fazia “confusão entre progresso técnico da humanidade, isto é, avanço em termos de aptidões, e progresso da humanidade em termos de humanidade” (MATE, 2011, p. 281). Se essa ideia de “progresso” fosse verdadeira, os avanços tecnológicos estariam sempre a serviço da vida, e o *contemporâneo* não perceberia, por exemplo, como diria Mate, que “o mesmo homem que descobre o átomo que cura o câncer pode fabricar a bomba atômica com que pode destruir seu próprio mundo” (MATE, 2011, p. 284).

Percebendo a ilusão catastrófica do “progresso”, o *contemporâneo* não se permite cegar pelas luzes do seu tempo, mas as neutraliza para descobrir as trevas do presente no qual está inserido, a obscuridade íntima do seu século — e de todos os outros. Diante disso, é inevitável que não voltemos aos versos de *Ode Triunfal*, que começa justamente da seguinte maneira: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos” (PESSOA, 1993, p. 137, grifo nosso). É assim a relação do *contemporâneo* com o seu tempo; ele não se ilude diante dos progressos tecnológicos e, tal como o Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português, é tomado por uma necessidade de expressar a percepção de que os “avanços” que observa são desconhecidos das antigas civilizações, mas a obscuridade que se oculta por trás desses “avanços”, não. A febre é sinal de que ele, como *contemporâneo*, está doente diante das mazelas do seu século, e é essa febre que o impulsiona a escrever — e escreve como apenas como gesto, porque tem a dura consciência de que não há nada que

se possa tomar como solução; o seu interior ferve diante de um mundo que a maior parte dos homens do seu tempo é incapaz de perceber por estar completamente integrada, anestesiada pelo cotidiano. Essa febre, aqui, nos remete ao desespero do *contemporâneo*, que é o único capaz de compreender que na beleza das lâmpadas elétricas da fábrica, residem todos os tipos “progresso”, a rapidez de todas as maquinarias, mas também “tudo o que passa e nunca passa” (PESSOA, 1993, p. 139), como a banalização das vidas perdidas em nome do “progresso” — algo que está em evidência nos versos a seguir:

[...]

Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
 A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,
 E outro Sol no novo Horizonte!

**Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto
 Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?**

[...]

(PESSOA, 1993, p. 143, grifo nosso)

O *contemporâneo*, à luz do pensamento de Agamben, é contemporâneo — *in lato sensu* — não somente dos homens que vivem no mesmo tempo que ele, mas de todo o mundo; como Álvaro de Campos, ele se sente “toda a gente e toda a parte” (PESSOA, 1993, p. 144). Neste tópico do capítulo vimos, com o auxílio de Benjamin e Baudelaire, a presença do indivíduo (e artista) *contemporâneo* na Modernidade, compreendendo que ele, por não se render às promessas do falso progresso, não cessa de observar a obscuridade do seu próprio tempo, que é a mesma de todos os outros; como *contemporâneo*, ele sofre uma espécie de “febre de percepção” que lhe causa delírios de uma exacerbada consciência — é isso o que, à luz da filosofia de Giorgio Agamben, aqui chamamos de *contemporaneidade*.

1.3 O que se poderia esperar de uma arte literária do contemporâneo?

Diante de tudo o que vimos até o presente momento, agora cabe a nós caminharmos em direção ao fechamento deste capítulo — jamais do seu assunto — pensando sobre quais seriam as marcas de uma possível *literatura do contemporâneo*, isto é, de uma arte literária que dialogue — ela mesma, e não (somente) o seu autor — com a ideia de *contemporaneidade* apresentada por Giorgio Agamben.

Em Walter Benjamin, vimos a figura do *contemporâneo* como um trapeiro recolhendo dejetos, catando aquilo que é considerado lixo pelos demais homens do seu tempo. Ora, não há possibilidade de compor uma obra completa recolhendo esse tipo de material. Como diria Mate, “qualquer intento de construir uma obra acabada, cerrando os olhos à realidade dos dejetos, será falsa” (MATE, 2011, p. 39). Essa observação vai ao encontro do pensamento de Theodor Adorno, para quem o caráter fragmentário é visto como um dos principais traços da obra de arte na Modernidade. Sob o olhar do crítico alemão, a obra de arte moderna “salienta o momento outrora oculto do fabricado, do produzido” (ADORNO, 1970, p. 39), e se mostra virtualmente como *work in progress*, ou seja, como uma obra fragmentada, incompleta, em constante produção — constituindo-se nesse sentido como o exato oposto da obra de arte tradicional. Do nosso ponto de vista, uma *literatura do contemporâneo* também se faria inacabada para, por meio desse caráter fragmentário, tal como a arte observada por Adorno, deixar de estar segura em si mesma e ter maior segurança “na ‘consciência dos sofrimentos’, na dor ilimitada que aflige os homens” (ADORNO, 1974, p. 22). E nada aflige mais o *contemporâneo* do que a sua existência efêmera; nada o desespera tanto quanto a sua impotência ante a crueldade do tempo e a morte como *factum*. Aliada à fragmentação, a efemeridade é outra marca da obra de arte moderna apontada por Adorno que, de acordo com o nosso ponto de vista, aplicar-se-ia a uma *literatura do contemporâneo*. “Pela duração”, explica o crítico de arte alemão, “a obra protesta contra a morte; a eternidade a curto prazo das obras é a alegoria de uma eternidade não aparente. [...] O esforço por criar obras-primas duradoiras está votado à ruína” (ADORNO, 1970, p. 40). Assim como essa obra de arte observada por Adorno, acreditamos que uma *literatura do contemporâneo*, tal como se tomasse para si o sentimento trágico

da vida humana, rejeitaria a glória de um brilho eterno parar brilhar como fogo de artifício — *apparition* (ADORNO, 1970, p. 98) —, apenas por algum instante.

Também vimos que o *contemporâneo* é aquele mantém certa distância do seu próprio tempo, a fim de que possa melhor observá-lo. Nesse contexto, há outro traço da obra de arte moderna apresentado por Adorno que, para nós, também poderia estar presente em uma *literatura do contemporâneo*: o aparente isolamento social. Muitas vezes acusada de ser hermética, de não estabelecer diálogos inteligíveis com o seu receptor, a arte moderna parece distanciar-se do público, mas na verdade esse aparente isolamento da arte — que, muitas vezes mostra-se obscura, desarmônica, deformada, dissonante, completamente oposta ao brilho, à harmonia, à consonância e à perfeição da arte tradicional — diz muito da própria condição do indivíduo moderno, evidenciando antes de tudo a fragilidade das suas relações. A dissonância, por exemplo, é uma das marcas da nova música que causam desconforto àquele que está acostumado com "as ideias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas" (ADORNO, 1974, p. 18) da música tradicional, sem se dar conta de que a experiência proporcionada por ela não condiz com as circunstâncias da sua realidade. Como explica Adorno,

[...] as dissonâncias que o espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis. Por outro lado, o conteúdo daquela outra música familiar a todos está tão distante do que hoje pesa no destino humano que a experiência pessoal do público já não tem quase nenhuma comunicação com a experiência testemunhada pela música tradicional.

(ADORNO, 1974, p. 17)

Também queremos estabelecer como pressuposto — e como pressuposto principal — a ideia de uma *literatura do contemporâneo* que, semelhantemente à nova música observada por Adorno, choca, desconcerta, é desagradável e que toma “sobre si todas as trevas e as culpas do mundo” (ADORNO, 1974, p. 107). No intuito de evidenciar a obscuridade da realidade do *contemporâneo*, esse tipo de literatura não desejaria de forma alguma ser consolação e, além disso, far-se-ia feliz por reconhecer a infelicidade e bela por denunciar a ausência de beleza percebida pelo olhar do *contemporâneo*. Tratar-se-ia, portanto, de uma literatura que não tem preocupação de ser agradável, confortável, e por isso não seria capaz de ser digerida por alguém que não experimenta a *contemporaneidade*.

Se, para Agamben, o *contemporâneo*, “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo” (AGAMBEN, 2009, p. 72), para nós, a literatura como manifestação artística *contemporânea* também seria capaz de fazer algum tipo intervenção. E, longe de defendermos a ideia de uma “literatura da utilidade”, para além da ideia romântica de que a arte literária poderia salvar o mundo por intermédio da sua beleza fundamentalmente singular, contentamo-nos com a ideia de que *uma literatura do contemporâneo*, ao olhar para o tempo com criticidade, trabalharia o (ou com o) desespero do homem, tirando-o da sua zona de conforto; tratar-se-ia de uma literatura que não distrai nem diverte, mas que, sempre muito incômoda, alimentaria a consciência crítica do *contemporâneo*, como se quisesse organizar o seu desespero, constituindo-se como um verdadeiro convite à reflexão. Essa nossa compreensão vai ao encontro do pensamento de Antoine Compagnon, que, ao teorizar sobre a relação entre pensamento e literatura, declara o seguinte:

A literatura, exprimindo a exceção, oferece um conhecimento diferente do conhecimento erudito, porém **mais capaz de esclarecer os comportamentos e as motivações humanas**. Ela pensa, mas não como a ciência ou a filosofia. Seu pensamento é heurístico (ela jamais cessa de procurar), não algorítmico: ela procede tateando, sem cálculo, pela intuição, com faro.

[...]

Há, portanto, um pensamento **da** literatura. A literatura é um **exercício de pensamento**; a leitura, uma **experimentação** dos possíveis. Nunca nada me fez melhor perceber a angústia da culpa que as páginas febris de Crime e castigo onde Raskolnikov reflete sobre um crime que não aconteceu e que cada um de nós cometeu.

(COMPAGNON, 2009, p. 51-52)

Nesse sentido, de acordo com o nosso entendimento, uma possível *literatura do contemporâneo* faria sempre um convite ao questionamento, ao pensamento, à reflexão, à observação sutil de fraturas que nem sempre estão expostas, mas que, desde que o ser humano descobriu o riso e o choro e passou a enterrar os seus mortos, conduzem ao desespero homens de todo e qualquer tempo, de toda e qualquer sociedade — até (e principalmente) nos momentos marcados por aquilo que comumente é chamado de “progresso”, termo normalmente utilizado como referência a uma série de “avanços” (científicos, econômicos, tecnológicos etc.) promovidos pelo homem.

2 ORDEM E PROGRESSO? A POSSIBILIDADE DE UMA LITERATURA DO CONTEMPORÂNEO DURANTE O SEGUNDO REGIME MILITAR BRASILEIRO

Oui, les brutalités du progrès s'appellent révolutions.

Victor Hugo

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage!

Charles Baudelaire

2.1 O segundo regime militar brasileiro e as luzes do “progresso” — brevíssima abordagem histórica dos fatos

Há quem defenda, como Deonísio da Silva, que o “golpe” tenha sido instaurado em 1º de abril, e não em 31 de março de 1964 — como prefeririam os militares, para que a data marcante da sua “revolução” não fosse confundida com aquele que é o popular “dia da mentira” no folclore brasileiro (SILVA, 2010, p. 17). A despeito desses e outros detalhes que para o nosso estudo não são relevantes, a Presidência da República somente fora assumida pelo general Humberto de Alencar Castelo Branco no dia 15 de abril de 1964. A assunção de Castelo Branco marca o início de uma era que só terminaria com a posse de José Sarney, em 15 de março de 1985. Dentre os diversos fatos ocorridos durante esses longos dias, gostaríamos de destacar, ainda que muito brevemente, aqueles que se relacionam ao desenvolvimento que o Brasil daquela época experimentou — isso para atingirmos o nosso objetivo, que é observar como uma possível *literatura do contemporâneo* teria se posicionado em um período marcado por incontáveis “progressos”.

Durante o regime, houve mudanças significativas em diversas áreas. No campo de assistência e seguro sociais, por exemplo, foram criados a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), o Programa de

Integração Social (PIS) e o Programa de Formação do Patrimônio do Servidor Público (PASEP).

Em relação às mudanças de infraestrutura e mobilidade urbana, destacamos a inauguração das linhas de metrô das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e das diversas estradas, rodovias e pontes — entre as quais se destacam a Ponte Presidente Costa e Silva, mais conhecida como Ponte Rio-Niterói, e as rodovias Transamazônica (BR-230) e Cuiabá-Santarém (BR-163). Além disso, diversos portos e aeroportos também foram criados ou modernizados, facilitando diversas viagens para dentro e fora do Brasil.

No campo das telecomunicações, ressaltamos a criação de duas instituições bastante importantes: a Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A. (EMBRATEL), que realizou, no início de 1970, a primeira transmissão de TV a cores no Brasil, em caráter experimental; e a Telecomunicações Brasileiras S.A. (TELEBRÁS), que se destaca pela participação que teve na disseminação de telefones públicos e por ter sido, mais tarde, a primeira operadora telefônica para celulares no Brasil.

A educação brasileira também viu algumas transformações promovidas, sobretudo, pela criação da Financiadora de Estudos e Projetos S.A (FINEP), do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), do Crédito Educativo (CREDUC) e da Fundação Projeto Rondon — isso sem contar a Reforma Universitária de 1968, que, embora tenha favorecido o desenvolvimento das universidades privadas, foi responsável pela modernização de boa parte das universidades públicas da época e abriu caminhos para a criação de “uma política nacional de pós-graduação, expressa nos planos nacionais de pós-graduação e conduzida de forma eficiente pelas agências de fomento do governo federal”. (MARTINS, 2009, p. 16-17).

Contudo, nada se compara ao desenvolvimento que se observou na economia brasileira entre os anos de 1967 e 1973. Nesse período, que ficou conhecido como o *milagre econômico*, houve grande aumento do produto interno bruto (PIB) brasileiro, e a inflação, que na época era altíssima, diminuiu significativamente. A economia internacional se expandiu, e o crescimento da renda aumentou o consumo, de modo que “o número de domicílios com televisão e um automóvel na garagem mais do que duplicou” (FOLHA, 2014) naquela época.

Em razão desses e diversos outros “avanços” ocorridos durante o regime, o governo conquistou legitimidade; a *não contemporaneidade* manifestou-se por

intermédio de um grande sentimento de ufanismo, de esperança por um país cada vez melhor. Isso se tornou perceptível, por exemplo, em uma série de canções da música popular brasileira que enalteciam as belezas do país — como *Eu te amo, meu Brasil* e *Você também é responsável*, de Dom & Ravel — ou os diversos feitos dos militares, como alguns sambas-enredo entoados na década de 1970. Em 1974, por exemplo, o samba-enredo *Aruanã-Açu*, da Escola de Samba de Vila Isabel, exaltou a pátria e homenageou a Rodovia Transamazônica, “a grande estrada que passa reinante / por entre rochas, colinas e serras”. No carnaval do ano seguinte, com um samba-enredo intitulado *O grande decênio* — clara alusão ao período do regime, que já estava havia 10 anos em vigor —, foi a vez de a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis exaltar outras obras do governo militar, como podemos observar no trecho a seguir:

É de novo carnaval
 Para o samba este é o maior prêmio
E o Beija-Flor vem exaltar
Com galhardia o grande decênio
Do nosso Brasil que segue avante
Pelo Céu, mar e terra

Nas **asas do progresso constante**
 Onde **tanta riqueza** se encerra

Lembrando **PIS** e **PASEP**
 E também o **FUNRURAL**
 Que ampara o homem do campo
 Com segurança total

O comércio e a indústria
 Fortalecem nosso capital
 Que no setor da economia
 Alcançou **projeção mundial**

(E lembraremos)

Lembraremos também
 O **MOBRAL**, sua função
 Que para tantos brasileiros
 Abriu as portas da educação

Apesar de todos os “avanços” que ocorreram naquela época, principalmente na economia, havia uma obscuridade que se escondia por trás de todo aquele “progresso”, fato que só poderia ser observado por um indivíduo *contemporâneo*, que, como sabemos, não se permite iludir pelas luzes do seu tempo, graças à peculiaridade da sua habilidade de percepção. O olhar do indivíduo *contemporâneo*

denunciaria, pois, os problemas diretamente ligados aos grandes feitos do regime militar, ou chamaria atenção para uma série de problemas que subsistiam na sociedade daquela época, a despeito de todos os “avanços” experimentados. Em algumas obras de arte literária, isso se tornou bastante evidente, como objetivamos observar no tópico a seguir.

2.2 A arte literária no segundo regime militar brasileiro: o contemporâneo na literatura, ou a literatura do contemporâneo

Neste tópico, analisaremos alguns contos literários escritos no período do segundo regime militar brasileiro, com vistas à observação das marcas da *contemporaneidade* nessas obras literárias, sempre considerando o fato de que elas foram produzidas em um período marcado por diversos “progressos”, conforme constatamos no nosso tópico anterior. Com isso, não queremos, de modo algum, tratar a literatura como uma representação do “real”. Para nós, há uma “realidade fictícia”, do próprio texto literário. Se a literatura se reportasse fielmente à sociedade do seu tempo, seria texto jornalístico ou documental, mas nunca literário, pois a literatura, a nosso ver, não tem esse compromisso com a realidade externa àquela que está sendo posta artisticamente. Em outras palavras, a sociedade que aparece na narrativa não deve, apesar das múltiplas referências, ser compreendida como uma representação do Rio ou do Brasil daquela época, mas como a célula *mater* de toda e qualquer civilização. Tudo o que está ali, dito pela literatura, não se prende aos detalhes geográficos, políticos etc., que são apenas elementos dos quais ela se utiliza para dizer alguma coisa, em forma de ficção. E a nossa intenção é realizar uma observação dessas duas “realidades” — inconfundivelmente distintas.

Começemos pela análise de *A maior ponte do mundo*. Nesse conto de Domingos Pellegrini, datado de 1977, revelam-se a nós as condições de trabalho às quais teriam se submetido os operários que trabalharam na construção da Ponte Presidente Costa e Silva, popularmente conhecida como Ponte Rio-Niterói — representante de um dos diversos avanços estruturais que o país experimentou durante o regime militar. O conto de Pellegrini, narrado em primeira pessoa, mostra a história de indivíduos que saíram de estados distantes para trabalharem na

construção daquela que, na época, como o próprio título do conto sugere, era considerada por alguns como a maior ponte do mundo, “o orgulho do Brasil” (PELLEGRINI, 2000, p. 371). Os personagens principais são dois eletricitas: um homem apelidado de 50 Volts e o próprio narrador, cujo nome não se dá por conhecer. Ambos saem do interior de Santa Catarina em direção ao Rio, junto com outros trabalhadores que se acomodam na carroceria de uma caminhoneta. No meio do caminho, os trabalhadores tiveram diversas regalias: comida, bebida e mulheres — tudo aparentemente gratuito. Entretanto, 50 Volts, o amigo do narrador, bem sabia que tudo aquilo teria um alto preço, que todo aquele agrado não poderia ser de graça. Observemos o trecho a seguir:

[...]

Começou a chover grosso e a caminhoneta continuou furiosa, zunindo no asfalto molhado. Os outros dormiram, **todo mundo embolado, joelho com cabeça, cotovelo com pescoço**; eu vareei a noite de olho estalado. Amanhecendo, comecei a cabecear, 50 Volts acorda e diz que eu devia ter dormido, se estavam com tanta pressa, decerto a gente já ia chegar trabalhando. [...]

Os homens tinham ordem de entupir a gente de bebida, fazer cada um dar sua bombada, comer carne quente até quadrar, **tudo aquilo pra depois ninguém reclamar de folga**, só podia saber, claro: — Já viu tanto agrado de graça? Com aquele céu vermelho, amanhecendo, achei que ele estava exagerando, falei que ninguém morre de trabalhar num domingo. Aí ele falou não sei, **acho que a gente não sai de cima dessa ponte até o serviço acabar ou acabarem com a gente...**

(PELLEGRINI, 2000, p. 367, grifo nosso)

Vimos que durante o regime, houve diversas modificações nas leis trabalhistas, que em tese ampliaram direitos e melhoraram as condições de serviço do trabalhador. Entretanto, não é essa a realidade da sociedade na qual trabalham os personagens do conto de Pellegrini: quando os eletricitas chegam ao Rio, resta cerca de um mês para inauguração do monumento que já é considerado “um orgulho nacional” (PELLEGRINI, 2000, p. 370) e, por isso, eles trabalham dia e noite, cerca de 18 a 30 horas seguidas, em condições completamente precárias, expostos a problemas graves de segurança e sob constante clima de pressão. 50 Volts tinha razão, a construção não devia parar. Então, os acidentes começam a acontecer, e mesmo depois da primeira morte, o trabalho continua nas mesmas condições — segundo o narrador, quando um homem morreu depois de levar um choque em um fio de alta tensão que estava exposto, simplesmente “enrolaram o

defunto num cobertor” (PELLEGRINI, 2000, p. 369) e a obra seguiu, praticamente como se nada tivesse acontecido; o prazo era curto, e o trabalho precisava continuar.

Com hora-extra paga em triplo, os operários dormem menos de cinco horas por dia e trabalham feito sonâmbulos, bebendo café e tomando comprimidos energéticos a fim de permanecerem acordados, em condições que agridem profundamente a dignidade humana; com noites em claro, na ausência de banhos e de outras necessidades básicas, “a maior ponte do mundo” — vista como um grande “progresso” para a aquela época — exige que aqueles homens não trabalhem feito homens, mas feito máquinas, dia após dia, mecanicamente, como podemos observar pelo seguinte ponto da narrativa:

Um frangote de macacão amarelo passava de duas em duas horas com café quente em copinho de papel, a gente bebia e cuspiam saliva preta sem parar; falta de sono, quando junta muita, vai salivando a boca — já viu isso? Onde tinha no chão cuspidas pretas, tinha passado peão com vinte, vinte e quatro, trinta horas de serviço sem parar. **Peão dormia embaixo de encerado, em cama de campanha no chão, um aqui dormindo e outro ali batendo martelo, serra elétrica comendo ferro noite adentro, betoneira girando, caminhão arriando caçamba. Tinha homem ali que era preciso acordar com balde d’água, o cara levantava piscando, sonambulava perguntando o que tinha pra fazer. Se alguém dissesse apincha aí no mar, o cara obedecia.** O mar rodeando lá embaixo tudo, o sol lá fora e a gente enfurnado, mesmo ao ar livre era como num túnel, ninguém tinha tempo pra erguer a cara, pra cuspir e ver a cuspidas chegar no chão.

(PELLEGRINI, 2000, p. 369, grifo nosso)

Quando o narrador e 50 Volts não aguentam mais as condições de trabalho, tentam se demitir, mas são coagidos por um homem armado, que lhes “convence” a continuar prestando os seus serviços para a finalização da ponte, prestes a ser inaugurada. O narrador, então, continua o seu trabalho desgostoso, deprimente, não escondendo inclusive a sua vontade de pular daquela ponte e afundar, com “remorso de ser eletricitista e raiva de quem inventou a eletricidade” (PELLEGRINI, 2000, p. 372). Aqui reaparece o suicídio como o único ato heroico possível, ideia já vista por nós no capítulo anterior; o desejo de saltar da ponte, claramente movido pelo desespero da condição do narrador, mostra o suicídio como a única maneira de esse personagem alcançar a própria liberdade, de fazer com que o próprio corpo não seja mera engrenagem da máquina do “progresso”, que se mostra excludente, insensível e opressor, completamente alheio à vida e às necessidades mínimas

desses trabalhadores, totalmente indiferente à dignidade humana. Por isso, essa parte do conto nos remete ao pensamento de Walter Benjamin, para quem a modernidade deveria “manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica” (BENJAMIN, 1989, p. 74). O suicídio, visto dessa maneira, constitui-se como um ato de heroísmo — Benjamin o enxerga não como uma forma de renúncia e passividade, mas como um modo de resistência, revolta, oposição; o “progresso” aprisiona, escraviza, e o suicídio aparece aqui como ato de abolição dessa escravatura, como proclamação de uma liberdade essencial à própria vida humana.

Quando o trabalho é finalizado, os trabalhadores sobreviventes gastam boa parte do dinheiro que receberam comendo e bebendo, como uma forma de compensação pelos dias de intenso e penoso trabalho, de certa forma orgulhosos de terem trabalhado naquela ponte, na qual já passavam milhares de carros diariamente, e depois seguem o seu caminho, feito animais, na carroceria de uma caminhoneta mais desconfortável ainda.

A *contemporaneidade* no conto *A maior ponte do mundo* manifesta-se pela necessidade de evidenciar o sacrifício que algumas pessoas são obrigadas fazer em nome de um “progresso” do qual elas mesmas não poderão usufruir. Os operários que trabalharam na construção daquela ponte foram submetidos a condições de trabalho sub-humanas, sem segurança, sem planejamento adequado, sem o mínimo de dignidade. Apesar do título do conto, o foco da narrativa não é o objeto em si, que é um dos símbolos do grande desenvolvimento infraestrutural da sociedade daquela época, mas o foco está nas pessoas cujas vidas se sacrificaram em nome desse “progresso”, não por orgulho e amor, mas forçosamente, por pura necessidade — necessidade esta que não é necessariamente dessas pessoas; o esforço do seu trabalho, antes de mais nada, visa atender às necessidades e expectativas de outros indivíduos, de uma parcela bem específica da sociedade.

No livro *Cadeiras proibidas* (1976), de Ignácio Loyola Brandão, também há contos nos quais observamos traços marcantes da *contemporaneidade*. Em *O homem que queria informações*, ao sair de casa, Paulo Neves percebe que tudo está diferente. Então, desejoso de saber o porquê daquele dia tão estranho, ele aborda um desconhecido que encontra pela rua, mas a pessoa se recusa a dar informações a estranhos. Inconformado, Paulo pergunta a outro indivíduo se algo de diferente tem acontecido, mas a pessoa lhe responde que tudo está normal.

Entretanto, essa normalidade não corresponde à realidade vivenciada por Paulo, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Mas ele sabia que não estava [normal]. Afinal, as pessoas estavam andando sobre os pés e não sobre as mãos. Todos tinham dois braços e dois olhos. E a boca, coisa surpreendente, estava bem abaixo do nariz. A cabeça era disposta sobre um rolo de carne circular, completamente desproporcional ao resto do corpo. Havia mulheres e homens, calçadas e casas, carros e carroças, **coisas que já tinham desaparecido**. Mas não é possível que ele estivesse louco. Decidiu. Arrancou a cabeça. Jogou no meio da rua.

(BRANDÃO, 1981, p. 117, grifo nosso)

Paulo se sente incomodado justamente por essa normalidade, pelo fato de as coisas caminharem tranquilamente, como se nada estivesse acontecendo. Ele não se conforma com o fato de somente ele ser capaz de perceber que o dia ao seu redor está estranho, está diferente. Aos olhos dos demais indivíduos, tudo parece estar no seu devido lugar — inclusive uma leitura menos crítica desse conto pode conduzir a essa mesma percepção; a diferença está realmente no olhar de Paulo, que parece estar acostumado a uma (des)ordenação do mundo que não é perceptível aos olhos dos demais transeuntes. Dessa forma, vemos nesse personagem, a marca distintiva da *contemporaneidade*, que se constitui justamente como uma habilidade singular de percepção.

Em *O homem que descobriu o dia da negação*, também vemos que o personagem principal enxerga um mundo de forma completamente diferente das outras pessoas, e no fim da narrativa ele apresenta uma reflexão crítica sobre a sua própria habilidade de percepção. Ele sai de casa para, a pedido da esposa, comprar alguns itens em uma feira, onde todos os feirantes se negam a vender os produtos dos quais ele necessita. O dia da negação descoberto pelo personagem é a síntese de um tempo no qual as pessoas apenas sabem dizer “não” às necessidades alheias; trata-se de um tempo no qual as maravilhas do “progresso” não estão a favor da vida e da pessoa humana, pois, como se pode perceber na narrativa, sequer se percebe a crucial “diferença entre um veículo e um homem” (BRANDÃO, 1981, p. 89). No conto, há constante necessidade de releitura de sentidos previamente estabelecidos; os relógios não têm números, os calendários estão em branco, e torna-se evidente que “o dia da negação” é todo e qualquer dia, todo e qualquer tempo. Ao final, o personagem compreende a natureza daquele

insuportável dia, percebendo que o “não” é regra — e não exceção —, que a negação é a base na qual se constitui não apenas aquele dia, mas todos os outros:

[...] Acho que começo a entender o dia de hoje. Eu pensava que estavam todos mentindo. Que era um dia de mentira. Ou, então, um dia em que todos diziam aquilo que vinha à cabeça. Não. **É o dia da verdade. Todos decidiram mostrar as coisas como elas são.** Não sei por que razão, nem vou perder tempo em descobri-la. E é curioso esperar o que acontece, as verdades restabelecidas. Pelo visto, hoje vai dar grande confusão. **Os homens conseguirão suportá-la? Como eu não suportei?**

(BRANDÃO, 1981, p. 93, grifo nosso)

Como vimos no nosso primeiro capítulo, a força plástica de que fala Nietzsche, — o esquecimento — é uma das características mais marcantes do *não contemporâneo*; o *contemporâneo*, por sua vez, angustia-se e desespera justamente pelo fato de não gozar dessa habilidade de esquecer — ele se lembra constantemente das obscuridades do seu tempo e não se deixa iludir pela claridade do “progresso”. Por isso, entre os contos literários de Brandão, há um que nos chama a atenção logo pelo título, que é *O homem que queria eliminar a memória*. Nesse conto, como o próprio título do conto sugere, um homem deseja submeter-se a uma cirurgia para eliminar a memória e, com esse pedido, ele releva a sua *contemporaneidade*, constituindo-se como alguém que, angustiado pelo poder da lembrança, deseja eliminar o passado para ser como aqueles que apenas pensam no futuro, felizes, amantes de todo “progresso”. Observemos o trecho a seguir:

— Seria muito melhor para os homens. O dia a dia. O dia de hoje para frente. Entende o que eu quero dizer? **Nenhuma lembrança ruim ou boa, nenhuma neurose.** O passado fechado, encerrado. Definitivamente bloqueado. Não seria engraçado? Não se lembrar do que se tomou no café da manhã? E para que me lembrar do que tomei no café da manhã?

— Se todo mundo agisse assim, acabaria a história.

— E **quem quer saber de história?**

— Imaginou o mundo?

— **Feliz, tranquilo. Só de futuro.** O dia em vez de se transformar em passado de hoje, mudando-se em futuro. Cada instante projetado para a frente.

— Não é bem assim. Teríamos apenas uma soma perdida de instantes perdidos. Nada mais. Cada segundo eliminado. A sua existência comprovada através do quê?

— **Quem quer comprovar a existência?**

— A gente precisa.

— Para quê?

O médico pensou. Não conseguiu responder. O homem tinha-o deixado totalmente confuso. Pediu ao homem que voltasse outro dia. [...]

(BRANDÃO, 1981, p. 33-34, grifo nosso)

No diálogo entre os personagens, percebemos que o paciente apresenta características do *contemporâneo*, que deseja ser — para reinvocarmos a alegoria de Nietzsche utilizada por nós no nosso primeiro capítulo — como um rebanho que saltita alegremente pelos campos, desprovido de uma consciência crítica que é gerada e aumentada pelo poder da memória. Conhecedor da angústia proporcionada pela *contemporaneidade* como fenômeno de percepção, ele deseja esquecer; não lembrar seria a sua única chance de felicidade. Não obstante isso é, para ele, algo impossível. Ao contrário do paciente, que anseia apagar todo passado pelo extermínio da memória, o médico a princípio vê vantagem na lembrança à medida que enxerga na história a possibilidade de comprovação da sua própria existência. Quando o paciente lhe questiona sobre a utilidade de tal comprovação, o profissional parece refletir sobre o assunto e, no fim do conto, também desejoso de eliminar toda e qualquer lembrança, tem a ideia de tirar um pedaço do próprio cérebro e pede a ajuda de um amigo cirurgião.

O médico exerce uma profissão que, hodiernamente exige dele certo distanciamento dos pacientes e casos analisados, bem como uma postura geralmente considerada fria e insensível em relação à morte. Todavia, nem sempre foi assim; a técnica exerceu forte influência sobre o papel do médico, que desde os tempos mais remotos atendia em domicílio, desempenhava suas funções no seio familiar e amiúde tinha de lidar com a perda de um paciente de uma forma aparentemente mais pessoal, inclusive permitindo-se meditar com mais facilidade sobre a sua própria existência, sobre a sua impotência diante da morte, sobre a sua própria condição humana. Isso é o que se pode observar em *O médico*, de Rubem Alves, onde o cronista, após lembrar-se de um quadro que apresentava exatamente essa situação (a presença mais frequente do médico no seio familiar), faz a seguinte declaração:

Hoje o quadro já não mais se encontra nas salas de espera dos consultórios médicos. A modernidade transferiu a morte do lar, lugar de amor, para as instituições, lugar de poder.

E os médicos foram arrancados dessa cena de intimidade e colocados numa outra onde **as maravilhas da técnica tornaram insignificante a meditação impotente diante da morte.**

(ALVES, 2012, p. 16, grifo nosso)

O médico que aparece no conto de Brandão já é o profissional cuja habilidade de percepção ou meditação fora influenciada pela técnica. Ele é aquele que já não faz parte da intimidade da cena familiar, que não está acostumado a refletir sobre questões existenciais, que é orientado a não se envolver emocionalmente com o paciente, a não pensar sobre a sua impotência e a agir com certa frieza e naturalidade diante da morte. Por isso, ao ser confrontado com os questionamentos interpostos pelo paciente, ele não suporta o barulho da sua própria consciência e, angustiado, passa a ter o mesmo desejo de eliminar a memória. A “doença” do paciente é nada mais do que aquilo que chamamos de *contemporaneidade* à luz da filosofia de Agamben; o médico, sem saber, expõe-se à contaminação, e nós verificamos o aparecimento de dois sintomas: primeiro percebemos que ele fica introspectivo, depois verificamos que ele deseja abster-se da habilidade da lembrança por se ver em conflito com a comprovação e o sentido da sua própria existência, da sua própria condição humana. A introspecção também aparece em outro conto de Brandão, intitulado *O homem que telefonou para ele mesmo*, onde, logo no início da narrativa, deparamo-nos com o trecho a seguir:

Discou o próprio número. Uma, duas vezes. “**Será que não estou?**” Ansioso. Duas ligações erradas. Nervoso. **Ali, no escritório, era difícil conseguir linha. Mais difícil, mantê-la.** Errava, colocava o fone no gancho, levantava, tinha ligação para alguém. Mas ele dizia que não era dali, do banco, era da loja de eletrodomésticos, a pessoa desligava, ele apanhava a linha, discava seu próprio número. **Ocupado. Quatro, cinco vezes ocupado.** “**O que estarei fazendo?**” “E eu sabia que não estava fazendo nada, apenas tentando telefonar para mim mesmo [...]”

(BRANDÃO, 1981, p. 110, grifo nosso)

Nesse conto, percebemos antes de tudo a interferência da tecnologia na era moderna, época na qual as pessoas não gozam de tempo suficiente para estabelecerem relações sociais genuínas e refletirem sobre a sua própria natureza e sobre o mundo à sua volta. A narrativa nos conduz à reflexão sobre a ideia de que,

nos tempos hodiernos, graças à agitação da vida moderna, o habitante dos grandes centros urbanos, que estão em constante desenvolvimento — o próprio narrador afirma que em uma cidade grande “diariamente surgem coisas novas, coisas velhas desaparecem, sejam prédios, autos ou pessoas” (BRANDÃO, 1981, p. 111) —, anda sempre tão ocupado com o trabalho e outros distrativos da vida moderna, que está completamente inacessível — inclusive e, quiçá, principalmente — a si mesmo. Agindo assim, o indivíduo passa a viver automaticamente, de forma mecânica, e essa mecanização da vida é, como já vimos no nosso primeiro capítulo, uma das características marcantes da *não contemporaneidade*.

Dos contos de Brandão que selecionamos, nenhum é, para nós, tão representativo da *literatura do contemporâneo* produzida naquela época como *O homem que procurava a máquina*, que evidencia as mudanças que o “progresso” proporciona às vidas das pessoas. A narrativa mostra a história de um bairro operário que de repente experimenta grande desenvolvimento com a construção de uma máquina milagrosa no local. Há uma série de mudanças na região, que recebe redes de água e esgoto, iluminação e energia elétrica. Além disso, há grande geração de emprego para os habitantes daquela cidade e das cidades circunvizinhas. Não obstante, esse “progresso” também traz mudanças negativas: em torno da grande máquina, surge aos poucos uma cidade que, como próprio narrador afirma, é “agitada, movimentada, nervosa, intranquila, enfumaçada, barulhenta, angustiante” (BRANDÃO, 1981, p. 135). O narrador também cita, por exemplo, que trinta casas são derrubadas e que o verde de setecentas árvores dá lugar a “uma praça enorme de cimento, com alguns bancos, postes altíssimos com luz de mercúrio e estacionamento para mil carros” (BRANDÃO, 1981, p. 142). Embora essas transformações aconteçam aos poucos e só possam ser percebidas no decorrer do tempo, também existem mudanças negativas que ocorrem repentinamente e têm um impacto mais imediato; o alto índice de pessoas atraídas pelo crescente “progresso” da região, por exemplo, interfere negativamente no cotidiano daquela cidade, que acaba por se ver diante de situações que são, para o narrador, insuportáveis — tal como evidencia trecho a seguir:

Correram boatos de que ampliavam a Máquina. Logo precisariam de empregados. Agora não havia apenas gente da cidade em busca de vagas. Das cidades vizinhas tinham sabido da Máquina, dos empregos. Surgiam multidões que se acotovelavam pelas ruas, consumiam tudo nos bares, sujavam a cidade. A maioria dormia nos jardins, beirais de portas, sob as

pontes, nas igrejas. Havia esperança de trabalho para todos e o governo federal baixara uma ordem para que a prefeitura e a política local não expulsassem os invasores. Mas eles destruíam os jardins, escreviam nos muros, mexiam com as moças, quebravam vidraças. Como suportá-los? Melhor do que isso: por que suportá-los?

(BRANDÃO, 1981, p. 134)

A despeito de toda a desordem propiciada pela máquina, a maior parte dos personagens se mostra apaixonada pelo “progresso” que ela proporciona à região, que se desenvolve em torno daquela empresa incrível, considerada como a certeza de um futuro próspero e estável. “Ela regula o nosso destino”, afirma o suposto administrador do empreendimento, antes de declarar que “contemplá-la é penetrar no paraíso” (BRANDÃO, 1981, p. 140). O narrador, no entanto, está declaradamente incomodado com a máquina e resiste à ideia trabalhar para ela. Então, a narrativa denuncia a existência de um trabalho altamente compartimentado no qual os indivíduos estão completamente alienados das finalidades das suas próprias funções. Além disso, percebe-se que máquina que gerou empregos e proporcionou o intenso desenvolvimento da região é mesma que favorece a divisão da sociedade: de um lado, estão os que trabalham para ela; de outro lado, aqueles que não participam ativamente daquele “progresso”. Enquanto estes estão à margem da sociedade, aqueles são considerados dignos de respeito e a admiração. Observemos a explicação do próprio narrador:

Havia, além disso, uma clara divisão social. Os que trabalhavam com a Máquina e os que não trabalhavam. O primeiro grupo tinha status, o segundo era marginalizado. Não trabalhar para a Máquina significava inteligência menor, incompetência, ineficiência, falta de **padrinhos poderosos**. A indústria da colocação empregatícia tinha se desenvolvido, de maneira a fazer inveja às melhores sociedades. **Os grandes cargos rodavam sempre entre o mesmo grupo [...]**

(BRANDÃO, 1981, p. 135)

O “progresso” que a máquina produz se estende da pequena cidade para toda parte do país, de modo que praticamente todos dependem dessa máquina, direta ou indiretamente, para sobreviver. Por isso, ela é aparentemente amada e querida por todos. Entretanto, quando, em dado momento do conto, o narrador afirma que 90% da população trabalha para a grande máquina ou para indústrias que são ligadas a ela, fica evidente que o “progresso” não é para todos, pois, seguindo o caminho da lógica, 10% da população é alvo de desprezo dos demais

integrantes da sociedade. Além disso, o narrador, introspectivo, reflete sobre a paixão que a população sente pela máquina e questiona os benefícios do “progresso” que dela advém. A máquina é adorada por muitos por ser considerada fonte de “emprego, felicidade, dinheiro, bem-estar” (BRANDÃO, 1981, p. 141), mas o narrador questiona se ela é realmente doadora desses benefícios ou se a cidade inteira apenas está fingindo, isto é, camuflando, com os benefícios dos quais desfrutam os ricos e poderosos da sociedade, as mazelas das minorias — “inatingíveis por todos os progressos” (PESSOA, 1993, p. 142), como diria Álvaro de Campos, no poema já visto por nós no nosso primeiro capítulo.

É necessário destacarmos que o narrador figura entre os excluídos da sociedade. Sem possibilidade de trabalhar para a grande máquina, sem conseguir encontrá-la e depois de buscar, sem sucesso, conhecer os reais benefícios daquele “progresso”, ele se vê obrigado a aceitar um trabalho menos valorizado e cometer pequenos furtos para ter o que comer. Enquanto isso, a máquina continua, e todos, temerosos, trabalham para que ela não pare jamais — o não funcionamento dela afetaria a vida de todos os que dependem dela, direta ou indiretamente. O narrador se vê solitário, vive angustiado por não ter condições de se adaptar a essa realidade e não encontrar ninguém como ele para lhe fazer companhia, pois todos têm medo de, rompendo com a máquina, perder os benefícios que advêm daquele “progresso”. Observemos o trecho seguinte:

Não sou eu que estou louco, é a cidade, esta gente. Quem sabe a empresa não é um grande hospício, onde todos se fingem empregados da Máquina? Mas também é pretensão minha querer ser o único normal. Posso estar louco também e esta é uma sensação desagradável. **Fico flutuando, sem saber quem sou, sem me relacionar, sem me adaptar a uma realidade.** No entanto, qual a realidade desta minha cidade? Não reconheço mais nada e não aceito o que está aí. Deve haver outros como eu, procurando saber. Como encontrá-los para me livrar desta **angústia** e **solidão**? Isto é solidão. Não entender o que se passa à sua volta. Querer, e não conseguir. Continuo indagando, sempre que possível. Às vezes, vejo uma cara nova, tento me aproximar. São desconfiados, têm medo de perder os empregos.

(BRANDÃO, 1981, p. 146, grifo nosso)

Para nós, os contos de Pellegrini e Brandão, pelo que observamos até o presente momento, constituem-se como grandes representantes da *literatura do contemporâneo* produzida durante o segundo regime militar brasileiro. Entretanto, de acordo com o nosso ponto de vista, é a obra de Rubem Fonseca que, olhando nos

olhos do seu próprio tempo, vê, mais de perto, como o anjo da história, os cadáveres e as ruínas que servem de base para a constituição daquilo que comumente se chama de “progresso”, tornando ainda mais evidente a dívida que ele tem para com a dignidade humana. Em virtude disso, escolhemos trabalhar contos que fazem parte de duas obras que o autor publicou durante o regime militar: *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979).

2.2.1 A literatura do contemporâneo e os possíveis conflitos com o Estado em tempos de repressão

Antes de efetivamente iniciarmos a análise dos contos de Rubem Fonseca, contaremos com o suporte teórico-analítico que Deonísio da Silva oferece no livro *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão*, por meio do qual compreenderemos melhor o tratamento que geralmente é dado às *literaturas do contemporâneo*, que — a exemplo de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, livro marcou alguma presença no nosso primeiro capítulo — costumam ser alvos de críticas específicas, censuras, sanções, processos judiciais etc., justamente por conta da visão que têm — e oferecem ao leitor — acerca da obscuridade que se esconde por trás das maravilhosas e encantadoras luzes de um (sempre) falso progresso. Em virtude disso, optamos por começar nossa análise a partir de um olhar reflexivo sobre a censura que o regime militar fez a esse tipo de manifestação literária, já cientes dos diversos “progressos” ocorridos no Brasil daquele período — como já constatamos neste capítulo, no tópico anterior.

Deonísio da Silva esclarece-nos que foram “mais de 500 livros proibidos, além de centenas — e às vezes milhares — de filmes, peças de teatro, músicas, cartazes, *jingles* e diversas outras produções, entendidas como artísticas e culturais, censuradas entre 1974 e 1978”¹⁷ (SILVA, 2010, p. 18). Entre as diversas obras de arte que foram censuradas durante o regime, está *Feliz ano novo*, livro que Silva enxerga “como caso-síntese das relações entre escritor e o Estado naquele período”

¹⁷ Nesse quadriênio, que talvez possa ser considerado o período censório mais crítico da produção artística e cultural brasileira, o presidente e general Ernesto Geisel estava no poder, em sucessão ao general Emílio Garrastazu Médici, cujo governo, a despeito do chamado *milagre econômico brasileiro*, é considerado por Silva como um dos mais cruéis da história da república brasileira (cf. SILVA, 2010, p. 18).

de repressão (SILVA, 2010, p. 18). Além de analisar a obra de Fonseca, Silva também se propõe a examinar o processo judicial que o autor moveu contra a União pela censura desse livro e busca, na ficção, os motivos da repressão artística sofrida pelo autor — motivos estes que para Silva estão escondidos nas numerosas alegações da defesa da União no desenrolar do referido processo judicial. Um breve olhar sobre esse caso tão singular permitirá que evidenciemos algumas marcas da *contemporaneidade* na obra de Rubem Fonseca, que será mais bem observada pela efetiva análise de alguns contos, coisa que faremos mais adiante.

De acordo com Silva, o alvo preferencial de uma censura são os livros que têm as sexualidades como tema e cujas narrativas se articulam ao redor de "heróis transgressores", isto é, de personagens que fogem de um padrão preestabelecido, ofendendo a moral e os bons costumes defendidos por todos os "cidadãos de bem" (os *good citizen*) da sociedade — uma sociedade geralmente hipócrita, diga-se de passagem, uma vez que geralmente são reprimidas as expressões das sexualidades, mas não as suas práticas; como afirma Silva, pune-se "a expressão artística do ato, realizada pela literatura, não o ato em si, que é tolerado" (SILVA, 2010, p. 20).

Affonso Romano de Sant'Anna, em um artigo publicado na seção de Literatura da 374^a edição da *Veja*, em 5 de novembro de 1975, ao realizar uma breve análise sobre o livro *Feliz ano novo*, afirma que uma leitura superficial dessa obra poderia caracterizá-la como erótica e pornográfica (cf. SANT'ANNA, 1975, p. 113). Aparentemente, foi por uma leitura superficial — ou tendenciosa — que o ministro de justiça do Governo Geisel, Armando Falcão, considerando o livro obsceno e ofensivo à moral e aos bons costumes, proibiu a sua publicação e a sua circulação por meio do despacho MJ-743.10/76, de 15 de dezembro de 1976, cerca de um ano depois do seu lançamento.

De fato, a forma como Fonseca trabalhou a sexualidade nessa obra era inconveniente ao pensamento conservador do governo e da sociedade daquela época. Entretanto, como explica Silva, o autor já havia produzido livros tão "obscenos" quanto esse, como *O caso Morel* (1973), o primeiro romance de Fonseca, livro que até recebera críticas e restrições dos comentaristas por seu excesso de violência e por sua linguagem obscena, mas que não fora recolhido e não criara reais problemas com o poder censor. Isso nos faz pensar que a proibição

de *Feliz ano novo* seguia a critérios rígidos nos quais talvez não se encaixassem os seus livros anteriores.

Meses após a decisão de Falcão, o autor entra com uma ação indenizatória contra a União pela censura que o seu livro recebeu, discutindo, entre outras coisas, o papel da censura na história e os conceitos de *obsceno* e *moral* utilizados pelo órgão censor. Em dado momento do processo, a União encomenda a perícia de Afrânio Coutinho, respeitado professor, crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL). E, para a surpresa ou desespero da União, Coutinho, assim como o assistente técnico escolhido por Fonseca — o também escritor e acadêmico Francisco de Assis Barbosa —, em um texto extenso e bastante explicativo conclui que o livro *Feliz ano novo* não ofende à moral e aos bons costumes e não induz nenhum leitor à prática de atos de natureza degradante.

A análise de Coutinho, cuja perícia inicialmente apresenta um olhar etimológico sobre as palavras *erótico*, *obsceno* e *pornográfico* — bem como sobre os seus vocábulos derivados —, evidenciou que o erotismo e a voluptuosidade são, desde os tempos mais remotos, incorporados pelos grandes clássicos da literatura universal. A lista é extensa e, como o próprio Coutinho assume, incapaz de ser completa: vai desde os grandes poetas e tragediógrafos das Antiguidade greco-romana — como Aristófanes, Sófocles, Catulo, Horácio e Ovídio —, passa por autores célebres da literatura europeia — como Giovanni Boccaccio, William Shakespeare, Oscar Wilde, Rimbaud, Charles Baudelaire e D.H. Lawrence — até chegar a autores brasileiros consagrados, como Gregório de Matos, Aluísio Azevedo e o magnífico Machado de Assis. Além disso, sequer a Bíblia e o Kama-sutra ficam de fora das obras citadas pelo acadêmico, o que ratifica a observação que Sant'Anna fizera no artigo da *Veja* já mencionado por nós, onde se lê que “existe muito mais eroticidade em muitos livros religiosos do que na obra de Rubem Fonseca” (SANT'ANNA, 1975, p. 113).

Diante do resultado da perícia de Coutinho, a União, como se percebesse que para manter a sua postura inicial teria de decretar censura a uma infinita produção artística e religiosa em âmbito nacional e internacional, vê-se obrigada a mudar a sua acusação: a suposta obscenidade dos contos de Fonseca já não se constitui como o problema principal de *Feliz ano novo*, cujo “pecado” agora seria uma suposta apologia ao crime e ao criminoso — atitude que revela, antes de tudo, uma leitura impertinente, que busca no texto literário as supostas intenções do seu autor.

Sobre essa mudança de perspectiva da acusação, em artigo publicado na edição especial da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN), em 1990, Silva esclarece o seguinte:

No calor da hora, em nome da defesa da moral e dos bons costumes, articulou-se a proibição das manifestações culturais. [...] Assim, depois de escamotear as primeiras razões da proibição de *Feliz Ano Novo*, uma vez levada aos tribunais, a União dirá que não foi bem assim, houvera um engano, Rubem Fonseca não ofendia a moral e os bons costumes, concordando com a perícia que ela mesma encomendou, executada por Afrânio Coutinho. Pois, envergonhada do anacronismo, não quis perfilar-se ao lado dos censores de Joyce Meyer, Oscar Wilde e tantos outros e, sobretudo, não quis admitir a proibição de ideias e formas de expressão literárias com as quais as nações desenvolvidas conviviam muito bem. Foi preciso, então, lançar mão de outra acusação: a de que o livro proibido fazia apologia do crime e do criminoso.

(SILVA, 1990, p. 112)

Pouco a pouco, no desenrolar do processo, vão-se descobrindo os reais motivos pelos quais Falcão proibiu a publicação e a circulação de *Feliz ano novo*. Na acusação perfilada pela União, fica ainda mais evidente o que de fato era muitíssimo inconveniente para os que estavam no poder naquela época: os personagens dos contos de Fonseca, em meio às luzes dos inúmeros “progressos” daquele tempo, são todos transgressores e evidenciam, “através de fraturas sociais expostas” (SILVA, 2010, p. 115) os problemas mais obscuros daquela época, daquela sociedade. Segundo Silva, o autor de *Feliz ano novo* escreve “mergulhado nas profundezas da sociedade de seu tempo” (SILVA, 2010, p. 115) e, por isso, “é fácil encontrar na obra de Fonseca o trauma da compaixão e o desespero diante da impotência de alterar a realidade que o cerca” (SILVA, 2010, p. 115).

Essa insistência em ressaltar a obscuridade daquela época, ao invés de enxergar com otimismo os “avanços” daquele tempo, incomodou Raimundo de Mesquita, chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em cujo parecer declarou que o livro censurado “retrata, em quase toda sua totalidade, personagens portadoras de vícios, complexos e taras, com o objetivo de enfocar a face obscura da sociedade, na prática da delinquência, suborno, latrocínio e homicídios, sem qualquer referência a sanções” (PODER JUDICIÁRIO, 1990, p. 5, grifo nosso), fazendo ainda “alusões desmerecedoras aos responsáveis pelo destino do Brasil e ao trabalho censório” (PODER JUDICIÁRIO, 1990, p. 5). Diante dessa observação, feita pela própria acusação, já podemos verificar a existência de uma forte relação entre os personagens de *Feliz ano novo* e a ideia de *contemporâneo*

vista no nosso primeiro capítulo, posto que manter o foco no escuro — e não nas luzes — de uma época é, como já sabemos, uma das marcas fundamentais da *contemporaneidade* entendida como habilidade peculiar de percepção. Sobre o incômodo que os personagens de Fonseca causaram ao trabalho censório, Silva nos oferece a explicação a seguir:

O autor de *Feliz Ano Novo* estreou desafiando os poderes censórios ao trazer para a prosa de ficção um **modo violento de narrar**, aliterário, talvez (no sentido de *gauche* em face de certas normas que a tradição literária consagrou), que **fixa e recupera temas como sexualidades tidas como ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para resolução dos conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas.**

(SILVA, 2010, p. 21, grifo nosso)

Os personagens dos contos de Fonseca desafiam, instantaneamente, a forma de governo daquela época à medida que aparentemente insistem em expor as mazelas daquele tempo e buscam, na violência extrema, a solução dos seus conflitos. Entretanto o que o Estado na época não percebeu é que, como Silva explica, os narradores dos contos de Fonseca pouco a pouco deixam claro que os “vícios, complexos e taras” denunciados por Mesquita são marcas que “estão presentes na condição humana” (SILVA, 2010, p. 81). Em outras palavras, como já tentamos esclarecer anteriormente, os contos não são uma representação da sociedade da época; os nomes e as referências geográficas não são mais do que recursos utilizados pelo texto literário, e os males evidenciados pela narrativa estão, em certa medida, presentes em toda e qualquer civilização — o Brasil daquele tempo, infelizmente, não era nenhum “privilegiado” nesse sentido.

2.2.2 Literatura do contemporâneo: um olhar contemplativo sobre a problemática da violência e a figura do marginal

Aqui, daremos continuidade à nossa análise literária voltando-nos para alguns contos escritos por Rubem Fonseca e publicados em *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Para nós, de todas as obras que selecionamos, os contos de Fonseca são as que mais se aproximam da problemática evidenciada por um olhar

contemporâneo: a obscuridade que se esconde por trás das luzes do seu tempo — obscuridade esta que nos contos *fonsequianos* se exprime por meio das vozes das minorias; essas narrativas dão voz e espaço às pessoas que, embora vivam em uma sociedade iluminada por avanços tecnológicos, científicos, estruturais, econômicos etc., estão à margem dessa sociedade e, por isso, inatingíveis por todo e qualquer “progresso”.

Começemos pelo primeiro conto de *Feliz ano novo* — que dá título ao próprio livro. Como foi brevemente abordado no primeiro tópico deste capítulo, mudanças realizadas pelo regime fizeram com que o país experimentasse aquilo que ficou conhecido como um “milagre econômico”. Longe de entendermos o conto como um espelho fiel ao tempo no qual ele foi escrito, é interessante para nós a forma como é apresentada a sociedade da narrativa. Além disso, a história não é contada a partir da visão de um homem elitizado, mas de um marginal, de alguém que foge completamente dos padrões estabelecidos pela sociedade que está sendo apresentada.

Logo no início do conto, já fica evidente o choque de realidade vivenciado pelo narrador, que comenta um anúncio que ele vê na televisão. Enquanto as diversas “lojas bacanas” vendem todo o seu estoque de roupas, comidas, bebidas caras e outros artigos de luxo para o *réveillon* da alta sociedade, o narrador, em tom de brincadeira, diz a um amigo, Pereba, que para matarem a fome teriam de “esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (FONSECA, 2009, p. 9). Ali, no seu “cafofo”, ambos fumam maconha e assistem TV, esfomeados e entediados, e o narrador faz questão de frisar que, enquanto isso, as “madames granfas” estariam dançando com os braços para o alto, divertindo-se com os demais integrantes da *high society*.

Logo na primeira página do conto, vemos o retrato de uma sociedade constituída de extremos. De um lado, estão pessoas consumistas, com altíssimo poder aquisitivo, vivendo uma vida confortável, divertida e luxuosa; doutro lado, pessoas paupérrimas, famintas, morando em locais precários e vivendo uma vida repleta de dissabores e limitações. Além desse choque bastante óbvio, há um que é menos perceptível, mas não menos importante: o fato de as “madames granfas” também serem chamadas de “branqueias” leva-nos à hipótese de que os dois personagens iniciais são afrodescendentes — o que se confirma posteriormente, no decorrer do conto. Dessa forma, o narrador chama atenção para uma sociedade

(majoritariamente) branca, feliz, rica e consumista; e, ao realizar o contraste existente entre esse estilo de vida e a sua própria realidade, ele está dizendo de maneira indireta (mas não menos clara) que ele e o seu amigo, Pereba — que "não tem dentes, é vesgo, preto e pobre" (FONSECA, 2009, p. 10) —, nada são além de marginais, isto é, vivem à margem dessa sociedade. "Eu queria ser rico" (FONSECA, 2009, p. 10), o narrador explica, pouco antes de dizer que havia muita gente rica, enquanto ele estava naquela situação. E essa fala demonstra, de forma nítida, que as circunstâncias em que esses personagens vivem os desagradam; eles gostariam de fazer parte do outro grupo, de ter dinheiro, de sair com mulheres bonitas, de não terem de viver em uma situação tão miserável.

Algum tempo depois, aparece na narrativa Zequinha. Nesse ponto da narrativa, somos informados de que os personagens tinham assaltado um mercado no Leblon, Zona Sul da capital carioca, coração da elite do Rio de Janeiro. E uma leitura atenta da narrativa sugere que esses indivíduos roubam para sobreviver, mas que têm encontrado certas dificuldades na execução desse *officium* graças à extrema violência com a qual "os homens" agem. Essa expressão, que faz referência aos agentes da lei, também nos conduz à ideia de mais um contraste: aqueles que estão perfeitamente inseridos naquela sociedade e que por isso não encontram dificuldades de obedecer às suas regras e leis são vistos e tratados homens; os demais, não. No trecho a seguir, desvela-se a extrema violência que "os homens" cometem contra os marginais — violência esta que sequer é encontrada entre animais irracionais e que aterrorizariam qualquer defensor dos direitos humanos:

Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o **Bom Crioulo? dezesseis tiros no quengo**. Pegaram o Vevê e **estrangularam**. O **Minhoca**, porra! O **Minhoca! crescemos juntos em Caxias**, o cara era tão **Míope** que não enxergava daqui até ali, e também era meio **gago** — pegaram ele e **jogaram dentro do guandu, todo arrebetado**.

Pior foi com o **Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo**.

(FONSECA, 2009, p. 11, grifo nosso)

No relato dos personagens, percebemos que eles mesmos ficam perturbados com a ação da polícia, que no conto trabalha com requintes de crueldade aparentemente desconhecidos por eles. De acordo com o nosso ponto de vista, os

nomes dos personagens *fonsequianos* não são gratuitos. Por isso, no trecho selecionado chamam nossa atenção os apelidos das pessoas citadas por Zequinha — além das suas formas de morte. Um deles, o que fora assassinado com dezesseis tiros no rosto, chamava-se “Bom Crioulo”, apelido que nos traz a ideia de que, para a sociedade na qual vivem os personagens, negros geralmente são visto como pessoas de índole duvidosa, daí a necessidade do adjetivo; em outras palavras, esse apelido conduz-nos à ideia de que o amigo de Zequinha era negro e que, por mais que o negro não fosse benquisto e nem tivesse lugar naquela sociedade, ele era bom, não merecia ter morrido daquela maneira. Outro amigo dos personagens, “Vevê” — alcunha que, por constituir-se de simples duplicação silábica, denota grande intimidade e vínculo emocional — foi estrangulado. “Minhoca” é um apelido diante do qual temos a ideia de alguém franzino, característica que — somada à informação de que era míope — não faria dele grande ameaça. Mesmo assim, ele, que era amigo de infância de Zequinha, foi espancado e jogado dentro de um rio. Entretanto, a morte mais chocante para Zequinha e os demais personagens é a execução de um indivíduo chamado de “Tripé”; ele, que, como o apelido sugere, provavelmente se locomovia com dificuldade em virtude de algum acidente ou deficiência física, fora brutalmente incendiado. Sobre o choque que essas mortes causaram aos personagens, Silva nos explica o seguinte:

Mesmo entre marginais, onde se poderia supor uma ausência de certos valores tão caros a homens menos privados de tantas indispensáveis condições para a chamada humanidade, ali mesmo é que eles ganham vulto, como no conto-título *Feliz Ano Novo*, em que os marginais vituperam policiais por causa violência descomunal praticada contra colegas **indefesos**.

(SILVA, 2010, p. 79, grifo nosso)

O relato das mortes cruéis dos amigos dos principais personagens do conto é, no nosso ponto de vista, o primeiro e mais importante ponto de tensão da narrativa; nele está a origem de todos outros. Antes dele, os personagens aparecem como simples ladrões de supermercado que, sem obter muito lucro, haviam passado um bom tempo "em São Paulo, na boca do lixo, bebendo e comendo as mulheres" (FONSECA, 2009, p. 10). Depois que Zequinha lembra a morte cruel de colegas aparentemente indefesos, causando terror e espanto a todos — inclusive ao leitor,

que acaba tornando-se cúmplice desses atentados —, os personagens decidem reagir contra aquela sociedade. Com essa atitude, eles tomam para si a figura do apache, que, como Benjamin explica “renega as virtudes e as leis. Rescinde de uma vez por todas o contrato social. Assim se crê separado do burguês por todo um mundo. Não reconhece neste os traços do cúmplice” (BENJAMIN, 1989, p. 78). Da mesma forma, os personagens do conto de Fonseca não aceitam integrar-se à estrutura regradada da sociedade em que vivem e decidem não atender aos padrões sociais exigidos por ela. Fica nítido que a sua revolta é contra o burguês quando pegam algumas armas e decidem assaltar justamente uma “casa de rico”, em São Conrado, onde comentem as mais diversas atrocidades. E, de tudo o que ocorre nessa casa, consideramos conveniente para o nosso estudo o destaque do trecho a seguir:

Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca.

[...]

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, **levem o que quiserem, não faremos nada.**

Fiquei olhando para ele. **Usava um lenço de seda colorida** em volta do pescoço.

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, **tudo aquilo para eles era migalha.** Tinham muito mais no banco. **Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.**

Como é seu nome?

Maurício, ele disse.

(FONSECA, 2009, p. 13-14, grifo nosso)

O trecho acima não é um brinde à violência, ao crime ou ao criminoso, como talvez pudesse sugerir a União na defesa contra o processo movido por Rubem Fonseca, mas é a síntese de algo que o conto inteiro evidencia: a relação existente entre a crescente violência dos centros urbanos e a divisão desproporcional de riquezas em uma sociedade eminentemente fragmentária, onde há, ao mesmo tempo e às vezes praticamente no mesmo espaço, pessoas extremamente ricas e outras igualmente miseráveis — entre as quais há aquelas que veem, na violência e na violação às regras dessa sociedade completamente desigual, uma forma de extravasar a sua revolta, de experimentar o sabor de uma vingança ou de

“simplesmente” garantir a própria sobrevivência. Pela fala de Maurício — cujo nome para nós faz alusão ao termo pejorativo “mauricinho” —, o narrador, que figura entre os criminosos, percebe que apenas comer, beber e levar bens valiosos da casa não compensaria; era preciso retirar daquelas pessoas algo bem mais valioso para aliviar o sentimento que tinha de estar sendo visto por elas como alguém digno de pena, que rouba “migalhas”, tal como uma mosca, que até pode furtar um pouco de açúcar em cima da mesa, mas que jamais terá condições de levar o açucareiro. Então, uma das armas com as quais os personagens pretendiam futuramente roubar bancos e matar algum “tira” em seguida é utilizada para executar Maurício, abrindo, no meio do peito, “um buraco que dava para colocar um panetone” (FONSECA, 2009, p. 16). De alguma forma, o narrador vê em Maurício o representante de todos “os homens”, de todos os que andam de acordo com as leis que não lhe favorecem, que estão perfeitamente inseridos na sociedade à margem da qual ele e os seus amigos se encontram. Porque Maurício desperta uma sensação de menosprezo, fazendo com que o narrador se perceba comparável a um inseto asqueroso, cuja vida geralmente não importa e pode ser tirada sem a menor piedade, o narrador vê, na face daquele rapaz bem-vestido, a imagem da sociedade defendida por todos “os homens”, que haviam executado os amigos mencionados por Zequinha — como fazem aqueles que não têm pudor para matar insetos e até fazem isso com certo apreço —, com requintes de crueldade.

Na casa que assaltam, os personagens parecem descarregar toda a sua revolta: roubam, cometem assassinatos, estupros, chocam a todos — do mesmo modo que haviam se chocado com as mortes relatadas por Zequinha — e voltam para casa algum tempo depois, levando, dentro de fronhas e toalhas, comidas e objetos valiosos. No fim, quando todos os três amigos se reúnem em volta de um banquete que improvisam no chão, em cima de uma toalha, o narrador, ansiando “que o próximo ano seja melhor”, deseja aos companheiros do crime um “Feliz Ano Novo” — essa expressão, para nós, sugere que, assim como o “progresso” não deve parar, a desigualdade e a exclusão proporcionadas por ele são permanentes; em virtude disso, os anos vindouros não de ser efetivamente felizes apenas para alguns, e os crimes cometidos, graças às consequências do “progresso”, renovar-se-ão e multiplicar-se-ão, infelizmente.

Em *Corações solitários*, outro conto de *Feliz ano novo*, o narrador é um jornalista que, sob o pseudônimo de Nathanael Lessa, recebe a incumbência de

responder às cartas das leitoras do jornal *Mulher*, em uma seção que funciona como uma espécie de consultório sentimental. Entre as cartas recebidas pelo jornalista, duas nos chamam bastante atenção. Uma delas é de alguém que se identifica como Pedro Redgrave, que escreve pedindo conselhos para lidar com a sua *homoafetividade*. Ele recebe palavras de encorajamento de Nathanael, que diz a Pedro que não há nada de errado em ser homossexual e lhe incita a escrever novas cartas. Aqui, vemos a abordagem de uma sexualidade tida como ilegítima, em nome da qual muitos indivíduos, como Pedro, são obrigados a viver trancados nos seus quartos, tendo negados direitos que são concedidos exclusivamente àqueles que andam de acordo com os padrões de relacionamento ditados por aquela sociedade. E esse é, para pessoas como Pedro, um fardo muito pesado, que pode chegar ao ponto de se tornar insuportável e mais cruel do que a própria morte, como podemos observar no trecho da carta a seguir — a última carta de Pedro publicada na coluna do jornal:

Nathanael. Eu amo, um amor proibido, um amor interdito, um amor secreto, um amor escondido. Eu amo outro homem. E ele também me ama. Mas não podemos andar nas ruas de mãos dadas, como os outros, trocar beijos nos jardins e nos cinemas como os outros, dançar nas boates como os outros. Não podemos nos casar, como os outros, e juntos enfrentar a velhice, a doença e a morte, como os outros. Não tenho forças para resistir e lutar. É melhor morrer. Adeus. Esta é a minha última carta. Mande rezar uma missa para mim. Pedro Redgrave.

(FONSECA, 2009, p. 31)

A outra carta que gostaríamos de destacar é de alguém que se identifica como Ceguinha Feliz, moradora de Nova Iguaçu. A moça, que por ser cega conta com a ajuda da avó para escrever a Nathanael, enseja confortar os sofredores, enaltecendo o povo brasileiro e o seu país. Esse é, para nós, um dos trechos mais marcados de *contemporaneidade* em todo o livro. Aqui vemos uma crítica velada ao olhar *não contemporâneo*, que vive contente por ser incapaz de enxergar os acontecimentos sombrios daquela sociedade. Observemos o conteúdo da carta, que é sem dúvida marcada de muita ironia:

Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que eu sou analfabeta. Eu sou é ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. **Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mireem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e o seu**

Povo. Ceguinha Feliz, Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que **também sou parálitica**.

(FONSECA, 2009, p. 9, grifo nosso)

Ceguinha Feliz, que para nós constitui-se como o quadro de uma era que só se revela a olhos que padeçam¹⁸ de *contemporaneidade*, também se declara portadora de uma paralisia, ou seja, além de não enxergar nada ela também não caminha — em outras palavras, ela é a imagem de um tempo que, a despeito de toda a sua felicidade, não realiza efetivo Progresso. Essa “ceguinha parálitica” é representante máxima dos que via Agamben chamamos de *não contemporâneos* e que Nietzsche classifica como *a-históricos*: indivíduos que, devido ao uso que fazem da “força plástica” — aquela distinta habilidade de esquecer —, vivem bastante felizes e otimistas. Aqui se veem representadas aquelas pessoas que são aparentemente ativas, mas que na verdade permanecem tranquilas e imóveis. Como o encantamento produzido pelas luzes do seu tempo impede que esses indivíduos percebam a obscuridade da sua época, não se pode esperar que eles realmente ajam, ou seja, que efetivamente se posicionem em relação a essa escuridão — algo que só cabe ao indivíduo *contemporâneo*, cuja percepção, como já vimos, Agamben declara que não é sinônimo de inércia, mas “uma atividade e uma habilidade particular” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Na figura da Ceguinha Feliz, estão presentes os indivíduos que, como diria Nietzsche, “aparentemente agem, mas que na verdade permanecem apenas agitados e inquietos” (NIETZSCHE, 2003, p. 18). Essa agitação, no entanto, é de certo modo confortável, pois eles permanecem otimistas e cheios de esperança, vivem à espera de dias melhores e ainda mais gloriosos. Quando muito, nota-se que esses indivíduos até tecem alguns comentários sobre uma ou outra mazela que acompanha aquilo que eles chamam de “progresso”, mas geralmente esses comentários minimizam os impactos desses problemas, pois eles normalmente consideram que toda desgraça é pequena diante do tamanho do “progresso” que se deve atingir.

Embora muitos contos de Fonseca narrem ações violentas cometidas por personagens que vivem à margem da sociedade, há crimes que não podem ser explicados por simples desordens sociais. Como explica Silva, “mata quem tem

¹⁸ Sim, padeçam, pois, se ser *contemporâneo* é experimentar um olhar diferenciado, uma habilidade de percepção peculiar, um elevado nível de consciência crítica, a *contemporaneidade* também é um padecer; como diria Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, “pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 1993, p. 89).

fome, o bandido mata para viver, mas mata-se também ‘gratuitamente’, isto é, ocorrem assassinatos que não têm nada a ver com os fatos imediatos” (SILVA, 2010, p. 117). E isso é o que podemos observar, por exemplo, em *Passeio noturno (parte I)* e *Passeio noturno (parte II)*. Nesses contos, o narrador é um pai de família aparentemente comum, trabalhador, alguém que aos olhos de muitos poderia ser visto como um modelo a ser seguido na sociedade. Entretanto, esse homem, como os títulos dos contos sugerem, realiza passeios noturnos, nos quais, com o seu carro de luxo, atropela pessoas intencionalmente, a sangue frio, e depois volta para casa com a maior naturalidade. Esses assassinatos, embora pareçam sem motivo, são para o narrador uma válvula de escape para o estresse diário do trabalho; ele mata não porque a sua vida dependa disso ou em nome de algum *status*, mas simplesmente porque isso lhe faz bem, de alguma forma faz com que ele se sinta aliviado. O final de ambos os contos é praticamente o mesmo — o homem chega em casa, vê a família reunida em volta da televisão e vai dormir depois de um rápido e inexpressivo diálogo:

A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? Perguntou minha mulher, deitada no sofá, **olhando fixamente o vídeo**. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, **amanhã vou ter um dia terrível na companhia**.

(FONSECA, 2009, p. 54, grifo nosso)

Quando cheguei em casa minha mulher estava vendo televisão, **um filme colorido, dublado**.

Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?, ela disse.

Estava. Mas já passou. Agora vou dormir. **Amanhã vou ter um dia terrível na companhia**.

(FONSECA, 2009, p. 60, grifo nosso)

Em ambos os trechos, atentamo-nos para a interferência de uma nova¹⁹ tecnologia que impacta o diálogo entre os familiares; a esposa fala com o marido sem sequer tirar os olhos da tela, e o fato de que ela assiste a um “filme colorido” revela que a família tem alto poder aquisitivo — televisão a cores era um artigo de luxo naquela época. Além disso, a informação de que o filme que ela assiste é dublado reforça a ideia de que aquele cenário colorido é estranho, estrangeiro, e

¹⁹ A primeira transmissão oficial de TV a cores no Brasil ocorrera em 31 de março de 1972 (MATTOS, 1990, p. 69).

nada tem a ver com as noites obscuras dos passeios do marido, nas quais a escuridão prevalece e concorre apenas com o vermelho cor de sangue que o narrador deixa pelo asfalto.

Em *Dia dos namorados*, cuja estrutura não é linear — o conto começa pela metade, fato que apenas com o desenrolar da história se torna perceptível —, o modo como a narrativa se apresenta, oferecendo duas versões diferentes de uma mesma situação, não nos permite realizar uma apuração assertiva dos fatos ocorridos. Quem quiser perder o seu tempo analisando qual versão dos fatos é a “real” cometerá o mesmíssimo equívoco que as pessoas cometiam ao analisarem *Dom Casmurro* decidindo pela absolvição ou condenação de Capitu, a personagem feminina mais famosa e apaixonante da literatura de Machado de Assis. Na nossa opinião, o que “verdadeiramente” acontece não é o mais importante, mas sim o conjunto de ideias que se nos oferecem à observação ao longo dessa narrativa de Rubem Fonseca.

No referido conto, aparece a figura de J. J. Santos, um banqueiro de Minas Gerais, recém-mudado para o Rio de Janeiro. O magnata, depois de ir ao casamento da filha de um dos seus sócios, em Ipanema, segue com o seu carro pela orla carioca em busca de diversão. Na altura da praia do Leblon, J. J. encontra Viveca, uma prostituta que declara ter dezesseis anos de idade, e a leva para a suíte presidencial de um hotel luxuoso da Barra da Tijuca. Segundo o narrador, quando os dois já estão dentro do quarto, o banqueiro descobre que Viveca é travesti e, saltando da cama, chama-a de “sem-vergonha” e corre para o banheiro para pôr as roupas. Ao voltar para o quarto, J. J. dá falta de Cr\$ 2 mil que ele estaria carregando na carteira e acusa Viveca de tê-lo roubado. Subitamente, uma gilete aparece nas mãos de Viveca, que, indignada com a acusação proferida contra ela, começa a ferir o próprio braço diante dos olhos de J. J., que, estarecido, suplica que ela interrompa a autoflagelação. Segundo o narrador, as súplicas do banqueiro ocorrem em vão, conforme podemos ver no trecho a seguir:

Para com isso!, pediu J. J.

Não paro! Não paro! Não paro! Me chamou de ladrão, ladrão, ladrão! **Sou pobre mas sou honesto. Você tem dinheiro e pensa que os outros são lixo! Eu sempre quis morrer destruindo um poderoso**, como no filme *Viúva negra!* Você viu *Viúva negra?*, perguntou Viveca, encostando a gilete no pescoço, em cima da carótida, saliente pelo esforço dos gritos.

Me desculpe, pediu J. J.

Agora é tarde, disse Viveca.

(FONSECA, 2009, p. 66, grifo nosso)

Viveca deixa J. J. apavorado. Ela toma uma atitude movida por revolta; apesar de a violência protagonizada por ela constituir-se como uma autoagressão, J. J. aparece como o responsável por aqueles cortes, como o representante de um grupo que trata o travesti como lixo, como alguém que não é digno de ser tratado como ser humano. A fala “Sou pobre mas sou honesto” também expressa a voz de um grupo socioeconomicamente desfavorecido que é visto pelos cidadãos da classe dominante como um ladrão em potencial. Também se vê, pela atitude de J. J., que o tratamento que o travesti recebe daquela sociedade tem apoio em uma falsa moral. Isso porque o homem que enche o peito para chamar Viveca de “pederasta” e “sem-vergonha” (cf. FONSECA, 2009, p. 65) é o mesmo que não tem pudor algum na hora de aceitar os serviços sexuais ilícitos de uma garota de dezesseis anos de idade — desde que ela seja garota, diga-se de passagem.

Nesse ponto, reaparece uma situação que o narrador já havia antecipado no início da narrativa. Ressurge a figura do advogado Medeiros, que contrata os “serviços” de Mandrake, o narrador, para resolução do problema do seu cliente, o banqueiro J. J. Por telefone, Medeiros afirma que o travesti — Viveca —, depois de roubar J. J., ameaçava suicidar-se caso não recebesse dez mil cruzeiros. Pelo telefone, Medeiros parece disposto a pagar o dinheiro reclamado por Viveca, sem chamar polícia ou fazer qualquer tipo de escândalo que prejudicasse a imagem do seu cliente. Parte desse diálogo entre Medeiros e Mandrake já aparece no início do conto, da seguinte forma:

Mandrake, continuou Medeiros, **o assunto tem que ser encerrado sem deixar resto**, entendeu?

Entendi, mas vai custear uma grana firme, eu disse, olhando a princesa loura que estava comigo.

Eu sei, eu sei, disse Medeiros. **Sabia mesmo, tinha sido político, tinha passado pelo governo, era ministro aposentado, estava por dentro de tudo.**

(FONSECA, 2009, p. 61, grifo nosso)

Vemos, então, outro ponto muito importante: das palavras do narrador, colhe-se a ideia de que Medeiros, por ter tido envolvimento com política, com o governo, por inclusive ser um ministro aposentado — talvez possamos supor que, por ser advogado, Medeiros ironicamente tenha sido ministro da justiça, como Armando Falcão, o censor de *Feliz ano novo* —, sabe muito bem o que é ter de pagar caro para fazer com que um assunto se encerre “sem deixar resto”. Dessa observação, pode-se extrair uma crítica velada aos homens grandes e poderosos que estão envolvidos com “a maravilhosa beleza das corrupções políticas” e os “deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos” — como fala Álvaro de Campos em *Ode triunfal* (PESSOA, 1993, p. 139) —, quiçá até utilizando-se de práticas ainda mais desumanas, como torturas e assassinatos de pessoas que porventura atrapalhem os seus planos e ações.

No fim de *Dia dos namorados*, embora o leitor dos contos anteriores possa pensar que o assunto será encerrado com o assassinato de Viveca, tudo acaba na delegacia, com Viveca presa, depois de uma grande confusão. O travesti apresenta a sua versão dos fatos, que difere da versão apresentada anteriormente pelo narrador, Mandrake, também advogado, conhecido de Medeiros, em defesa de J. J. Santos. De toda essa história, não se sabe, do mesmo modo como acontece em *Dom Casmurro*, qual a versão “verdadeira” da estória; não se sabe se Viveca roubou J. J. ou se ela foi humilhada, agredida e injustamente incriminada por Mandrake — isso somente será devidamente esclarecido, ainda que *en passant*, em um conto chamado *Mandrake*, que faz parte do livro *O cobrador*, que veremos mais adiante. Contudo, essa distinção, para nós, como já dissemos não importa; o relevante é que, em ambas as falas — tanto na versão de Viveca como na do narrador —, a figura do travesti aparece como alguém infeliz, humilhado; sua imagem é o retrato de alguém que se sente completamente injustiçado e incompreendido, que embora tenha alma de mulher possui um corpo masculino, razão pela qual é discriminado, e vive à margem da sociedade, tratado como se fosse lixo.

Em *Nau Catrineta*, último conto que selecionamos da coletânea *Feliz ano novo*, José, o narrador, é um órfão que mora com as tias, “quatro mulheres solteironas e implacáveis” (FONSECA, 2009, p. 107). Quando completa vinte e um anos de idade, José tem de cumprir a missão reservada a todos os primogênitos da sua família, de origem nobre e portuguesa, desde as épocas mais remotas: caçar, matar e comer uma presa. Então, ele, que desde pequeno fora treinado “para ser

artista e carnívoro" (FONSECA, 2009, p. 109), convida a jovem Ermelinda para o jantar de aniversário que as suas tias tinham organizado para ele. Em volta da mesa todos comem, com exceção de José, que depois do jantar leva Ermelinda para um local reservado, dentro do imenso casarão. Lá, envenena a jovem, cujo cadáver recebe um tenebroso destino:

Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde queres começar?

Pela parte mais tenra, eu disse.

(FONSECA, 2009, p. 116)

A história de José, que ao cumprir a sua missão deixa as tias orgulhosas e torna-se o novo “chefe da família”, ao descrever com detalhes sórdidos o ritual do canibalismo oferece-nos uma reflexão sobre o fato de que a antropofagia, embora choque as sociedades modernas, que se consideram altamente civilizadas, está metaforicamente presente sobretudo nos grandes centros urbanos. Entretanto, o fenômeno antropofágico não se constitui, necessariamente, como uma luta de classes — a família de Ermelinda é tão rica quanto a de José; o que o conto evidencia é que, desde os tempos mais remotos, o homem é caçador do próprio homem, seja por questões de sobrevivência ou por razões de conveniência, para conseguir *status* na sociedade ou simplesmente para mostrar quem é o mais fraco e quem é o mais forte.

Até aqui já podemos compreender as razões pelas quais a censura tentou deter Rubem Fonseca, cuja obra literária, ao invés de enaltecer os “progressos” vivenciados pela sociedade daquele tempo, insiste em revelar a face negra e oculta daquela época e daquela sociedade. Entretanto, o que o poder censório não percebe é que, independentemente dos elementos geográficos utilizados, se anularmos toda e qualquer tentativa de compreensão das supostas intenções do autor, a obra de Fonseca, tal como toda e qualquer *literatura do contemporâneo*, ao expor as vértebras fraturadas daquele tempo, denuncia não apenas os problemas daquele século e daquela sociedade, mas mostra que esses conflitos perpassam todas as épocas e estão presentes em qualquer civilização da Humanidade — não sendo, desse modo, uma crítica restrita àquele tempo, àquela sociedade ou àquela

forma de governo, mas um olhar voltado para características relativas à própria condição humana, para problemáticas atemporais, aculturais, apolíticas e universais. O que na narrativa se passa no Rio da década de 1970 poderia muito bem ser narrado, por exemplo, na Paris do Século XIX ou na Londres do Século XVIII — desde que realizadas, naturalmente, as devidas adaptações.

A censura felizmente não detém Rubem Fonseca, pelo contrário: a repressão o torna mais procurado e conhecido. E em alguns contos de *O cobrador* (1979), primeiro livro publicado após a censura de *Feliz ano novo*, a narrativa suscita reflexões muito interessantes sobre a condição humana e sobre o impacto da ação do ser humano na natureza. É o que podemos observar em *Encontro no Amazonas*, por exemplo, donde retiramos o trecho a seguir:

Fui até a jaula dos animais. Dentro de poucos anos não existiria mais nenhum, toda a fauna amazônica sendo dizimada. Quando me viu, **a onça começou a brincar; corria e rolava de barriga para cima**, como se fosse um gato. Outro animal muito bonito e elegante era a sussuarana, uma espécie de leopardo; **seu pelo lilás lavado brilhava na claridade matutina**. Os macacos, porém, pareciam animais tristes, infelizes e maníacos. Havia um que **escondia o rosto** agarrado nas barras de ferro. **Suas mãos eram parecidas com as minhas**. O rosto e o olhar do macaco tinham um ar de desilusão e derrota, de quem **perdeu a capacidade de resistir e sonhar**.

(FONSECA, 1979, p. 65, grifo nosso)

Nesse trecho, percebe-se que o narrador lança um olhar contemplativo sobre alguns animais enjaulados, dentro de um museu. Todos esses animais parecem felizes, com exceção dos macacos, cujas semelhanças com a raça humana têm sido cientificamente observadas desde a Teoria da Evolução, formulada por Charles Darwin no Século XIX. No conto, os primatas, ao contrário dos felinos — que brincam e brilham sob a luz da “claridade matutina” —, aparentam infelicidade, vergonha, desilusão e tristeza, como se tivessem a consciência mínima de que, além estarem presos e impossibilitados de alcançar a liberdade, veem-se diante de um homem, um ser que embora lhe seja bastante semelhante é o seu maior predador, a maior ameaça à sua existência, a promessa mais convincente da sua extinção. Esses macacos estão, pois, submetidos a uma realidade contraditória: não são capazes de resistir — é possível haver resistência sem o mínimo de liberdade? — e também estão impossibilitados de sonhar. Ao identificar-se com esses primatas

enjaulados, o narrador revela a percepção *contemporânea* que tem acerca da própria condição humana.

Ainda nesse mesmo conto, o narrador, para cumprir o seu objetivo, viaja em um navio que parte de Belém em direção a Manaus. Nessa viagem, então, pode-se perceber um contraste parecido com o que já observamos no início do conto *Feliz ano novo*, com a diferença do local de observação do narrador. Em *Encontro no Amazonas*, enquanto o narrador viaja sozinho em um camarote de dois lugares — misantropo, o narrador bloqueia o lugar que está vazio, para evitar companhias indesejáveis —, com beliches, armários, pia e banheiro reservado, a muitos dos demais passageiros resta utilizar banheiros comuns, dividir espaço com pessoas desconhecidas e receber uma alimentação precária.

Embora o texto não sugira isto claramente, verificamos a possibilidade de relação entre a observação que o narrador faz dos animais enjaulados e a condição na qual a maior parte dos passageiros realiza a viagem em direção à capital amazonense, já que, na narrativa, as centenas de pessoas que só podem viajar na terceira classe submetem-se a condições de viagem completamente sub-humanas. Observemos o trecho a seguir:

As pessoas se colocavam umas sobre as outras, as redes se tocando, num emaranhado que parecia algo inventado pela natureza, uma flor do fundo do mar. Uma rede de redes que não poderia ser planejada e criada por um arquiteto ou engenheiro, mas que brotou, em apenas meia hora, da **necessidade** e da ânsia das pessoas.

Estava muito quente. Tirei a cadeira do meu camarote e coloquei-a no corredor. Dali eu avistava as redes. Uma porta de comunicação estava aberta, mas os passageiros da terceira apenas olhavam para o corredor da primeira com **curiosidade reverente**. Um homem acompanhado da mulher e do filho atravessou a porta. Passou por mim e o ouvi dizendo — “esse aí deve ser danado de importante”. Não havia rancor na sua voz. **Ele aceitava** que o mundo tivesse pessoas danadas de importante que viajassem de camarote e possuíssem uma cadeira para sentar, no corredor, e outras que **viajassem em redes dependuradas, como réstias de cebolas**.

(FONSECA, 1979, p. 68-69, grifo nosso)

Essa cena incomoda o narrador, que sente alívio depois de a porta que faz comunicação com a terceira classe ser fechada por um taifeiro. O narrador declara sentir-se incomodado com a pobreza e irritado pelo fato de toda aquela gente se submeter a tamanha humilhação. De certa forma o narrador vê, naquela gente, os felinos de felicidade conformista que ele vira nas jaulas do museu, enquanto ele, tal

como o macaco enjaulado, provavelmente sinta, ao deparar-se com aquelas circunstâncias, uma mistura de vergonha, tristeza, desilusão, derrota e desprezo.

A narrativa mostra também o contraste existente entre a beleza da natureza e a pobreza das pessoas que vivem no entorno do rio Amazonas. Um dos turistas que viajam no mesmo navio que o narrador fotografa os “barracos na beira do rio”, ao mesmo tempo em que tira fotos da imensidão das águas. O Amazonas — que um dos personagens do conto considera “a mãe de todas as águas” (FONSECA, 1979, p. 76) — é um dos rios mais importantes do mundo e está localizado em um país repleto de riquezas naturais, no qual, não obstante, há pessoas que vivem como animais, em estado de completa miséria. Essa ideia é reforçada pelo trecho a seguir:

Sempre que passávamos ao largo dos barracos da margem do rio, canoas se aproximavam do navio, tripuladas por mulheres, com uma ou duas crianças, que **pediam coisas em gritos que pareciam ganidos de cachorros**, como se esperassem que os passageiros lhes jogassem coisas, comida talvez, roupas. Mas **não vi isso acontecer uma vez sequer**.

(FONSECA, 1979, p. 71, grifo nosso)

A narrativa chama atenção para a realidade dessas pessoas miseráveis, que suplicam por alimentos, como animais de um grande zoológico, além de chamar atenção para o estilo de vida das pessoas que as observam — entre as quais estão advogados, funcionários públicos e pessoas completamente consumistas, unicamente “interessadas em aparelhos de som e máquinas fotográficas” (FONSECA, 1979, p. 72) —, completamente insensíveis ao clamor daquela gente, extremamente obedientes ao aviso invisível que determina, como em todo e qualquer zoológico, ser proibido alimentar aos animais.

No conto *Mandrake*, reaparece o narrador homônimo que vimos em *Dia dos namorados*, do livro *Feliz ano novo*. No novo conto, Mandrake — apelido de Dr. Paulo Mendes — oferece-nos mais detalhes sobre o advogado Medeiros. Segundo o narrador, Medeiros “tinha sido coisa-e-loisa no início da revolução e apesar do seu escritório ser o maior da cidade ele não se libertava da nostalgia do poder” (FONSECA, 1979, p. 92, grifo nosso). A informação sobre o envolvimento de Medeiros no início da “revolução” — termo predileto dos apoiadores do regime —, somada às informações obtidas no conto do livro anterior, diz-nos muito da visão que algumas pessoas tinham em relação aos envolvidos com a forma de governo daquela época. A nostalgia de Medeiros dá-se pelo fato de que, embora o regime

tenha oficialmente terminado em 1985, durante o governo de Geisel (1974-1979) teve início a abertura política “lenta, gradual e segura” que o próprio presidente havia anunciado (GEISEL apud SILVA, 2010, p. 18) e, apesar da intensa repressão observada nesse período, os militares já não tinham o mesmo poder e o mesmo prestígio de outrora.

Medeiros é contatado por Mandrake, que lhe pergunta se ele conhece alguém chamado Cavalcante Méier. Esse homem minutos antes telefonara para Mandrake dizendo que estava sendo envolvido em um crime. Então, Medeiros informa a Mandrake que Cavalcante Méier é “fazendeiro em São Paulo e no Norte, exportador de café, açúcar e soja, suplente do Senador por Alagoas, um homem rico” (FONSECA, 1979, p. 92), que também tem no seu currículo alguns “serviços prestados à revolução” (FONSECA, 1979, p. 93, grifo nosso).

Quando Marly Moreira, uma jovem ligada a Cavalcante Méier — secretária da sua empresa de exportação —, é encontrada morta na Barra da Tijuca, ele recebe um telefonema ameaçador de alguém chamado Márcio, que o acusa de tê-la assassinado e afirma ter cartas que comprovam que ele e a moça eram amantes. Assim, Mandrake é chamado mais uma vez para ir ao auxílio de outro homem poderoso, que, tal como J. J. Santos — personagem de *Dia dos namorados* —, está “disposto a pagar para evitar o escândalo” (FONSECA, 2009, p. 94). Logo se percebe que Mandrake é alguém acostumado a livrar o nome de pessoas importantes, e isso é feito por um alto preço — J. J. Santos, por exemplo, perdeu sua Mercedes para Mandrake, que o extorquiu exigindo, “como os banqueiros fazem, juros e taxa de administração” (FONSECA, 1979, p. 92). E aqui observamos um fato minimamente curioso: quando a União acusou Rubem Fonseca de apologia ao crime e ao criminoso, frisando que os personagens infringiam as leis e permaneciam impunes, parece ter focado nos delinquentes, nas pessoas que viviam à margem da sociedade retratada na obra literária. Entretanto, o grande problema é, para nós, o fato de que alguns contos de Rubem Fonseca mostram que, como diria Mandrake no conto homônimo, “homens importantes compram tudo” (FONSECA, 1979, p. 113, grifo nosso) e a impunidade é prato muito bem servido à mesa dos ricos, nobres e poderosos.

Ainda em *Mandrake*, o narrador nos brinda com uma reflexão sobre o papel dos veículos de informação: “Os mortos têm que ser renovados”, ele explica, “a imprensa é uma necrófila insaciável” (FONSECA, 1979, p. 103). Essa observação

mostra não só como a mídia se alimenta das mortes e tragédias dos grandes centros urbanos, mas também sugere que ela é subserviente, pois, coincidentemente, um dia depois de Cavalcante Méier resolver o assunto com Márcio — sem necessidade da mediação de Mandrake —, os jornais já não destacavam a morte da jovem secretária.

No nosso primeiro capítulo, vimos o alto custo exigido do “progresso”, e o que narrador do conto *O cobrador* evidencia é justamente que o “progresso” é para alguns, jamais para todos, e que boa parte da crescente violência dos grandes centros urbanos surgiu justamente dessa dívida que o “progresso” tem com a dignidade humana. É, a bem da verdade, uma dívida que se constitui como extrema violência. E, como ainda diria Sant’Anna na sua análise de *Feliz ano novo*, somente “uma literatura que assimile a violência pode denunciá-la com eficácia”. (SANT’ANNA, 1975, p. 113). É justamente por isso que até a linguagem de *O cobrador* é bastante violenta; trata-se de uma escrita que — como Sant’Anna também percebera na sua análise do livro censurado — é “tão cortante quanto a arma de um marginal” (SANT’ANNA, 1975, p. 113).

O narrador considera que toda a sociedade está lhe devendo. É justamente por isso que, intitulado-se orgulhosamente como *o cobrador*, comete assaltos, homicídios e estupros, tudo com extrema violência e crueldade. As dívidas são cobradas com juro extremamente altos e, no entanto, aparentemente não podem ser compensadas. É novamente a figura do apache, que quebra o contrato social e se revolta contra a sociedade. Observemos, a seguir, as principais dívidas reclamadas pelo próprio narrador:

Estão me devendo **comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes**, estão me devendo.

(FONSECA, 1979, p. 166)

Tão me devendo **colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela** no botequim da rua Vieira Fazenda, **sorvete, bola de futebol**.

(FONSECA, 1979, p. 168)

Estão me devendo **xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta**.

(FONSECA, 1979, p. 174)

Estão me devendo uma garota de vinte anos, **cheia de dentes e perfume**.

(FONSECA, 1979, p. 176)

Ao observarmos as palavras do narrador, percebemos que se trata de alguém que nunca teve atendidas as suas necessidades mais básicas e sempre foi obrigado a levar uma vida marcada por constantes privações. A condição do “cobrador” faz com que ele tenha grande dificuldade de se socializar, de assumir os papéis sociais convencionais, de interagir com o outro de modo socialmente aceitável, de se integrar totalmente à sociedade. “Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida” (FONSECA, 1979, p. 175), afirma ele, associando a sua timidez às próprias dificuldades.

Ao longo da narrativa, o cobrador se apresenta como um indivíduo que, muito provavelmente desde pequeno, sabe o que é sentir fome e frio, não ter o que vestir e onde morar. Trata-se de um homem que, sem condições de receber assistência odontológica, possui poucos dentes²⁰ na boca e que, por isso, repara constantemente no sorriso dos outros — em um misto de raiva, inveja e admiração. Quanto à educação formal que recebeu, ele declara ter frequentado “o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo” (FONSECA, 1979, p. 169), evidenciando que não teve acesso a uma educação de qualidade. E isso é muito significativo se pensarmos que a narrativa é escrita em uma época que, como já dissemos, experimentou consideráveis avanços na área da educação.

Pelo histórico de “dívidas”, ele se revolta violentamente contra os ricos e poderosos, que têm tudo, enquanto ele nada tem; é declarado ódio aos “dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos” (FONSECA, 1979, p. 166) e aos “sujeitos de Mercedes” (FONSECA, 1979, p. 166). O narrador apresenta, como Silva sinaliza, a violência como o modo mais apropriado para resolver os seus próprios conflitos (cf. SILVA, 2010, p. 25). A violência é a forma que o personagem encontra de cobrar essas dívidas, e na extensa lista dos seus devedores estão: um dentista que, depois de pedir uma fortuna para extrair um dente do narrador, tem o seu consultório inteiramente destruído, antes de receber um tiro em um dos seus joelhos; um homem de olhos azuis, dono de uma Mercedes-Benz; um homem de mãos brancas e lisas — o narrador não se conforma com o fato de as suas próprias mãos serem repletas de cicatrizes; um casal que sai de uma

²⁰ Enfatiza-se a ideia de que ter sorrisos bonitos é um privilégio dos ricos, que têm, ao contrário dos menos favorecidos, todos os dentes na boca — e todos eles perfeitos.

festa de gala em Ipanema — a mulher, que está grávida, morre com um tiro na barriga, enquanto o homem é decepado com um facão, ainda vivo, agonizando, depois de diversas tentativas; uma jovem rica que é agredida e estuprada dentro do próprio apartamento; e um executivo, cliente de um prostíbulo de luxo.

Vimos que durante o regime, o Brasil assistiu a um intenso desenvolvimento na área de telecomunicações. E é interessante notarmos que, em *O cobrador*, os veículos de comunicação, bem mais do que informar, parecem reforçar a desigualdade e aumentar a revolta e a indignação do narrador em relação às circunstâncias da sua própria vida. Em relação aos jornais, o narrador enfatiza o fato de que as matérias sempre destacam os crimes cometidos contra as pessoas mais ricas, ao passo que a morte de pessoas menos favorecidas amiúde sequer é noticiada. Além disso, os jornais são, para o cobrador, uma fonte de informação dos hábitos dos indivíduos que, segundo ele, estão lhe devendo — e ele deseja saber o que eles comem, bebem e fazem, como uma forma de facilitar a sua cobrança; ele quer “viver muito para ter tempo de matar todos eles” (FONSECA, 1979, p. 171). Já a televisão, ao realizar anúncios de produtos caros, utilizando sempre a imagem de pessoas bonitas e bem-sucedidas, é um instrumento que o narrador utiliza para a manutenção do seu próprio ódio, com vistas a não desistir de realizar a cobrança das suas dívidas. Observemos o trecho a seguir:

Fico na frente da televisão **para aumentar o meu ódio**. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem **eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta**. Quero muito pegar um camarada que faz **anúncio de uísque**. Ele **está vestidinho**, bonitinho, todo sanforizado, **abraçado com uma loura reluzente**, e joga pedrinhas de gelo num copo e **sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros**, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar.

(FONSECA, 1979, p. 168, grifo nosso)

Apesar dos crimes cruéis e sanguinários do cobrador e a despeito do seu crescente desejo de matar, há, no conto, quatro pessoas cujas vidas são por ele poupadas e não sofrem qualquer tipo de agressão: Dona Clotilde, uma senhora doente que “não tem parentes” (FONSECA, 1979, p. 179); um crioulo que “tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros” (FONSECA, 1979, p. 179); uma

mulher que “mora com sacrifício num quarto e sala” (FONSECA, 1979, p. 170); e Ana Palindrômica, uma jovem que, embora seja rica, diz ao narrador em tom de confissão que a própria vida não tem sentido e que já pensou em se matar (cf. FONSECA, 1979, p. 177). Para nós, o narrador se identifica com essas pessoas, enxergando nelas detalhes da sua própria vida, percebendo que o “progresso” também tem dívidas para com elas, que, portanto, não estão em dívida para com ele. Entretanto, de todos esses indivíduos, a pessoa com a qual o narrador mais se identifica é, por mais contraditório que possa parecer, justamente a moça rica, Ana Palindrômica. Juntos, os dois planejam atacar um baile de natal com explosivos. O cobrador muda suas ferramentas para poder matar mais pessoas ao mesmo tempo, de uma forma mais eficaz e sanguinolenta.

A participação de Ana nas cobranças do narrador evidencia que o “progresso” também pode ter dívidas até mesmo com as pessoas mais favorecidas de uma sociedade. Embora o que diremos não possa ser efetivamente comprovado pela própria narrativa, cremos que não seríamos incoerentes ao conjecturarmos que, em uma sociedade como a denunciada pelos contos de Fonseca — fútil, egoísta, consumista, altamente apaixonada pelo “progresso”, pelas invenções tecnológicas do seu tempo —, o declínio da comunicabilidade de experiências fragiliza e fragmenta as relações sociais até mesmo na célula *mater* da sociedade, a família — fato que já destacamos na breve análise que fizemos dos contos *Passeio noturno (parte I)* e *Passeio noturno (parte II)*. Além disso, como vimos no conto *O homem que telefonou para si mesmo*, de Brandão, a tecnologia, somada à agitação da vida moderna, pode fazer com que o indivíduo se torne alheio inclusive de si próprio. Dessa forma, a atitude de Ana, a nosso ver, por ter origem em uma desestruturação familiar ou em um conflito interno proporcionado ou facilitado — direta ou indiretamente — por essas e outras características daquela sociedade. Em outras palavras, Ana também é alguém que, tal como o narrador, sente necessidade de cobrar as suas dívidas, e ele, mais do que ninguém, tem essa percepção. Juntos, eles fazem um manifesto, cujo objetivo é chocar, aterrorizar, violentar e, assim, chamam a atenção da sociedade para as dívidas impagáveis que o “progresso” tem para com a dignidade humana — há, simbolicamente, algo mais *contemporâneo* do que isso?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No nosso primeiro capítulo, refletimos sobre o que, por Agamben, chamamos de *contemporâneo* — e *não contemporâneo*, em oposição —, observando que essa ideia se associa à relação que o indivíduo estabelece — ou não estabelece — com o tempo no qual se insere. Vimos que *contemporaneidade*, nesse sentido, refere-se à capacidade que um indivíduo tem de consciência, de visão crítica do seu próprio tempo, do mundo à sua volta e de si mesmo; e a *não contemporaneidade*, à perfeita integração do indivíduo ao próprio tempo e à sua sociedade, graças aos processos de mecanização, às modernas luzes de um falso progresso que o fascina e o anestesia, oferecendo-lhe a possibilidade de abster-se de questões universais, características do gênero humano.

O indivíduo *contemporâneo* é o que não está perfeitamente integrado à sua era e que, por isso, é capaz de ver, nas "luzes" da sua época, a mais íntima escuridão do seu tempo e de todos os outros. Graças à sua singular percepção, apenas ele tem a habilidade de perceber que todos os tempos são obscuros, que os problemas da Humanidade são os mesmos, que o homem é, apesar de todos os "progressos" observados ao longo da sua história, exatamente igual. Ele não é capaz de atender às pretensões da sua época, de se encantar pelas ideias luminosas dos demais indivíduos do seu tempo. Ao invés disso, insiste em expor as vértebras fraturadas da sua era, isto é, em denunciar as mazelas que não só resistem aos "progressos" promovidos pelo homem, mas que nascem justamente deles, que são alimentados justamente pelos maiores "avanços" da sociedade. Ao observar isso, o *contemporâneo* angustia-se e desespera. Primeiramente, porque percebe que essa relação paradoxal entre claridade e escuridão é algo intrínseco à condição do ser humano. Além disso, como a *contemporaneidade* é um fenômeno raro, ele se percebe solitário, pois a maior parte dos indivíduos do seu tempo seduz-se pelas luzes da sua época e se rende à ideia do "progresso" — que para eles, os *não contemporâneos*, é um fato inquestionável, como o dogma de uma religião qualquer. Quanto maior a paixão por essa ideia, maiores são as consequências desastrosas que dela podem advir. E somente o *contemporâneo* — como o anjo da história *benjaminiano* — é capaz de enxergar, aterrorizado, o "progresso" como uma tempestade cíclica, que, apesar de bela e majestosa, depois de passar levará

consigo toda promessa de felicidade, não deixando nada além de escombros e cadáveres.

Observamos que o *não contemporâneo*, devido à *força plástica* de que fala Nietzsche, isto é, graças à sua natural habilidade de esquecer — que lhe possibilita intergrar-se perfeitamente ao seu próprio tempo — e em razão da anestesia proporcionada pelos processos do cotidiano e pelos avanços tecnológicos da Modernidade, é capaz de viver tranquilamente, sem reflexões profundas sobre o seu tempo e sobre si mesmo; e, em contrapartida, o *contemporâneo*, olhando fixamente nos olhos da sua era-fera, enxergando a obscuridade do seu próprio tempo — e de todos os outros —, observando o dorso quebrado do século, sentindo-se incapaz de juntar “as partes nodosas dos dias”, percebendo a impossibilidade de um verdadeiro Progresso, apavora-se irremediavelmente. E, diante de tudo isso que vimos, terminamos nosso primeiro capítulo com uma breve reflexão sobre o que se poderia esperar de uma literatura produzida com um olhar efetivamente *contemporâneo* — já tendo sido devidamente esclarecida a ideia que temos desse termo. Chegamos, pois, à hipótese de uma arte literária desconcertante e incômoda, que demonstraria e propiciaria elevada consciência crítica, que dialogaria com o desespero do homem ao tomar sobre si, como Adorno escreve em relação à nova música, “todas as trevas e as culpas do mundo” (ADORNO, 1974, p. 107), evidenciando a mesma obscuridade de que fala Agamben quando da elucidação das ideias por ele propostas.

Como vimos em nosso primeiro capítulo, o *contemporâneo* percebe a insensibilidade do “progresso” em relação à vida e denuncia a dívida que ele naturalmente cria com a dignidade humana. Considerando que essa temática é essencial à ideia de *contemporaneidade* inicialmente tratada nesta dissertação e no intuito de cumprimos nossos objetivos, no nosso segundo capítulo primeiramente constatamos que o regime militar brasileiro instituído no ano de 1964 propiciou uma série de “avanços” nos anos posteriores — ressaltando que o auge dessa forma de governo ocorreu entre os anos 1967 e 1973, quando se assistiu a um desenvolvimento extraordinário na economia brasileira. Após isso, observamos, por meio da análise dos contos de Pellegrini, Brandão e Fonseca, que, diante dos inúmeros “progressos” daquela época, marcada dentre outras coisas por intenso orgulho nacional — evidente, por exemplo, em diversas canções populares —, o olhar *contemporâneo* esteve presente na literatura brasileira, fixando-se nos olhos

de uma época para evidenciar não as luzes do “progresso”, mas a obscuridade daquele tempo e de todos os outros. E, assim, nessa análise literária que fizemos no segundo tópico do nosso segundo capítulo, acreditamos que nossa hipótese tenha se confirmado; verificamos a possibilidade desse tipo de literatura e constatamos a sua presença por meio das obras literárias por nós analisadas, nas quais observamos marcas bastante distintas da *contemporaneidade* entendida como habilidade peculiar de percepção.

No momento em que terminamos esta dissertação, cremos que seja válido ressaltarmos que, ao contrário do que se possa imaginar, não desejamos afirmar que a *literatura do contemporâneo* que observamos neste nosso estudo seja contrária ao Progresso — ela sequer é contrária à forma de governo que existiu naquela época, pelo menos não única e exclusivamente, como explicamos nas nossas considerações iniciais —, mas tão somente quisemos apontar que essa forma de literatura, cuja possibilidade acreditamos ter constatado pela análise literária realizada no nosso segundo capítulo, tem como uma das suas principais contribuições a percepção de que enquanto houver prejuízo da dignidade humana, só há possibilidade de haver desenvolvimento tecnológico, econômico, científico etc. — como de fato houve durante o regime político instituído no Brasil em 1964 —, mas não avanços efetivos; em outras palavras, buscando uma conexão com a filosofia *agambeniana*, verificamos que, para as artes literárias que dialogam com a ideia de *contemporaneidade* vista por nós, esses eventos não constituem verdadeiro Progresso — como diria Mate, “progresso da humanidade em termos de humanidade” (MATE, 2011, p. 281) —, mas apenas uma tenebrosa tempestade, um permanente evento catastrófico, uma densa e inquietante escuridão a ser evidenciada e trabalhada por elas, incessantemente, embora seja mais perceptível de tempos em tempos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Qu'est-ce que le contemporain?*. Tradução de Maxime Rovere. Paris: Payot & Rivages, 2008b. Coleção Petite Bibliothèque.

ALVES, Rubem. *O médico*. 9 ed. Campinas: Papyrus, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: PARMÉE, D. (Ed.). *Selected critical studies of Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.

_____. *Les fleurs du mal*. 2 ed. Augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux et ornée d'un portrait de l'auteur dessiné et gravé par Bracquemond. Paris: Poulet-Malassis et Broise, 1861.

_____. _____. 12 ed. Édition revue sur les textes originaux accompagné de notes et de variantes et publiée par Adolphe Van Bever. Paris: Georges Crès, 1917.

_____. Notice sur Pierre Dupont. In: DUPONT, Pierre. *Chansons et poésie (poésie et musique) de Pierre Dupont*. Paris: Alexandre Houssiaux, 1851.

_____. *Ouvres complètes de Charles Baudelaire*. Edition de Jacques Crépet. Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris). Paris: Louis Conard, 1926.

_____. Salon de 1845. In: _____. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. 3 v. V. 3: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Sobre o conceito de história. Obras escolhidas I*. 1 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. 3 v. V. 1: Magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Cadeiras proibidas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

O BRASIL em festa saúda a posse de Castelo Branco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1964b. Primeira seção, p. 1. Ano XXXIX. n. 11.636.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FOLHA DE S. PAULO. *O golpe e a ditadura militar*. 23 de março de 2014. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2014/03/23/o-golpe-e-a-ditadura-militar/a-economia.html>>. Acesso em 17 dez. 2015.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

_____. *O cobrador*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Nova York: William R. Jenkins, 1890.

KIERKEGAARD, Søren. *O desespero humano* (doença até a morte). Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

LÖWY, Michel. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANDELSTAM, OSIP. A era. In: *Poesia russa moderna*. Tradução de Haroldo de Campos. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 210-211.

_____. Век. In: МЕЦ, А. Г (Org.). *Полное собрание стихотворений — Новая библиотека поэта*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство Академический проект, 1995. p. 169-170.

MARTINS, Carlos Benedito. A reforma universitária de 1968 e a abertura para o ensino superior privado no Brasil. In: *Educação e Sociedade*. Campinas, vol. 30, n. 106, p. 15-35, jan./abr. 2009.

- MATE, Manuel-Reyes. *Meia-noite na história*. Comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história. Tradução de Nélio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.
- MATTOS, Sérgio. *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história, 1950-1990*. Salvador: A Tarde, 1990.
- MICHAELIS. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.
- MIOT, G. *Il mio primo dizionario*. Firenze: Giunti, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PELLEGRINI, Domingos. A maior ponte do mundo. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro, Objetiva: 2000. p. 364-373.
- PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PLATÃO. A alegoria da caverna: A República, 514a-517e. Tradução de Lucy Magalhães. In: MARCONDES, Danilo (Org.). *Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PODER JUDICIÁRIO. Tribunal Regional Federal da 2ª Região. *Apelação Cível n. 89.02.01725-7*. José Rubem Fonseca; União. 18 out. 1989. Disponível em: <<http://www10.trf2.jus.br/25anos/wp-content/uploads/sites/17/2014/01/proc-ano-novo-89.02.01725-7.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2015.
- POE, Edgar Allan. The man of the crowd. In: _____. *The tales of the grotesque and arabesque*. vol. II. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840. p. 506-518.
- A REVOLUÇÃO consolidada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1964a. Primeira seção, p. 1. Ano XXXIX. n. 11.633.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Zut! Zut! Zut!. In: *Revista Veja*. n. 374. 05 nov. 1975. p. 113.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. 2 ed. Barueri: Manole, 2010.
- _____. Rubem Fonseca: o manuscrito e o palimpsesto. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. Especial / 1990. p. 104-113.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 6 ed. Buenos Aires: Losada, 1977.

ANEXO — Век

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.
Словно нежный хрящ ребенка,
Век младенческой земли
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.
Это век волну колышет
Человеческой тоской,
И в траве гадюка дышит
Мерой века золотой.

И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!

И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей
И горячей рыбой плещет
В берег теплый хрящ морей.
И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличье
На смертельный твой ушиб.

(MANDELSTAM, 1995, p. 169-170)