

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**O FANTÁSTICO NO ROMANCE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO DE  
LOYOLA BRANDÃO**

Antonia Pereira de Souza

Teresina  
2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANTONIA PEREIRA DE SOUZA

**O FANTÁSTICO NO ROMANCE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO DE  
LOYOLA BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, na área de concentração Estudos Literários, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão

Teresina

2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco

S729f Souza, Antonia Pereira de.

O fantástico no romance *Não verás país nenhum*, de  
Ignácio de Loyola Brandão [manuscrito] / Antonia Pereira de  
Souza. – 2010.

139 f.

Impresso por computador (printout).

Dissertação (mestrado) – Programa de Mestrado  
Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Piauí,  
2010.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão

1. Literatura Brasileira - Romance - Crítica e  
Interpretação. 2. Ditadura Militar Brasileira. 3. Literatura  
Fantástica. 4. Teoria Literária. I. Título.

ANTONIA PEREIRA DE SOUZA

**O FANTÁSTICO NO ROMANCE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO DE  
LOYOLA BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, na área de concentração Estudos Literários, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 29 / 03 / 2010.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Bandão - UFPI  
Presidente

---

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho - UESPI  
Primeiro Examinador

---

Prof. Dr. Wander Nunes Frota - UFPI  
Examinador

A meu esposo José Batista, pela compreensão que teve de minhas “ausências” em nosso lar, em consequência do tempo que dediquei aos estudos, enquanto cursava o Mestrado em Letras.

Para minha filha Gabriela, que mesmo sem ainda ter consciência do valor do estudo, no auge de seus quatro anos, muitas vezes me disse: “Mamãe vá estudar! Não se preocupe, vai dar tudo certo! Eu estou bem!”. Com essas palavras, de certa forma, ela me deixava livre para estudar.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela realização do sonho de cursar o Mestrado Acadêmico em Letras: Estudos Literários.

Ao Prof. Dr. Saulo, pelo incentivo, generosidade e sabedoria com que me orientou, transmitindo-me a confiança e os conhecimentos necessários para a realização desta pesquisa.

À Universidade Federal do Piauí - UFPI, pela oportunidade que me ofereceu de adquirir mais conhecimentos e com qualidade.

À memória de minha mãe, Maria Pereira de Souza, cujo principal objetivo era ver suas filhas estudarem, entretanto não viveu o suficiente para concretizá-lo.

À memória de João Alves de Souza, meu pai e meu primeiro professor.

A minha avó Justina, que aguçou minha imaginação, contando-me histórias infantis.

A minhas tias Joana e Almerita, que me acolheram em seu lar e não mediram esforços para que eu tivesse uma boa educação.

A meus irmãos Francisca e João Raimundo, por acreditarem em meu potencial como estudante.

A todos os professores de quem fui aluna, pois o conhecimento que possuo hoje é também uma soma do que adquiri através de seus ensinamentos.

Ao Governo do Estado do Maranhão, por conceder-me licença para estudos enquanto cursava o Mestrado.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, com o propósito de analisar os elementos do fantástico, considerando seus efeitos sobre o leitor e a produção de sentidos que relacionam o romance ao contexto sociopolítico brasileiro, no momento da publicação da obra. Para tanto, foram utilizadas como suporte teórico, em especial, as teorias de Tzvetan Todorov (2004) sobre o fantástico tradicional e de Jean-Paul Sartre (2005) acerca do fantástico moderno. Optou-se por uma pesquisa de caráter bibliográfico, com procedimento crítico-analítico e qualitativo descritivo aplicado ao romance loyolano. Antecedem a análise informações relevantes sobre o romance: sua origem, a fortuna crítica, a recepção da obra pela crítica, contexto histórico, além de uma revisão crítica sobre o fantástico. Foram analisados episódios do romance nos quais se manifestam elementos do fantástico tradicional e do fantástico moderno e, quando possível, fez-se conexão com fatos político-sociais do período ditatorial brasileiro, compreendido entre 1964 e 1985. Percebeu-se que, ao empregar os elementos do fantástico em *Não verás país nenhum*, Brandão envolveu o romance em uma ambiguidade que não se desfaz, seja para causar hesitação, como defende Todorov (2004), seja para mostrar a condição humana em constante tormento, segundo afirma Sartre (2005); além disso, suscitou reflexões pertinentes sobre aspectos ecológicos, políticos e sociais. Os elementos do fantástico também serviram para que Brandão enfrentasse as censuras social, pessoal e institucionalizada, ao mesmo tempo em que as ludibriava para se proteger e defender seu romance.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. *Não verás país nenhum*. Ignácio de Loyola Brandão. Fantástico na literatura. Ditadura militar brasileira.

## ABSTRACT

This dissertation aims to study the novel *Não Verás País Nenhum*, by Ignácio de Loyola Brandão, with the purpose of analyzing the fantastic, considering its effects on the reader and the assumption of meanings that relate the novel to the social and political context in Brazil at the moment of its publication. For so, Tzvetan Todorov's (2004) theories on traditional surrealistic elements and those of Jean-Paul Sartre's (2005) on modern surrealistic elements, were especially used. The study opted for a bibliographic research, with critical analytical and qualitative descriptive procedures applied to Loyola's novel. Some relevant information is useful before the analysis: the novel's origins, the sources its criticism and reception, historical context, besides critical review on the fantastic. The study analyzed excerpts from the novel in which elements of the traditional and modern fantastic are expressed and, whenever possible, established a connection with political and social facts in the dictatorship period in Brazil, between 1964 and 1985. It was felt that, when using elements from the fantastic in *Não Verás País Nenhum*, Brandão involves his novel in unfading ambiguity, either to cause hesitation, as advocated by Todorov (2004), or to show the human condition of constant torment, as stated by Sartre (2005); In addition to that, it raised pertinent reflections on ecological, political and social aspects. The elements from the fantastic also helped Brandão to face social, personal and institutional criticisms, while he deceived them in order to protect his novel.

**Keywords:** Brazilian literature. *Não verás país nenhum*. Ignácio de Loyola Brandão. Fantastic in literature. Brazilian military dictatorship.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 NÃO VERÁS PAÍS NENHUM E SUAS PECULIARIDADES</b> .....	18
1.1 O nascimento do romance <i>Não verás país nenhum</i> e sua história .....	19
1.2 A recepção da obra pela crítica.....	24
1.3 O fantástico como opção estética frente à censura estatal .....	26
<b>2 O FANTÁSTICO NAS ACEPÇÕES TRADICIONAL E MODERNA</b> .....	31
2.1 O fantástico tradicional .....	32
2.1.1 Percurso histórico do fantástico tradicional .....	32
2.1.2 Conceitos, características e elementos do fantástico tradicional .....	38
2.2 O fantástico moderno .....	53
2.2.1 Origem do fantástico moderno .....	54
2.2.2 Conceitos, características e elementos do fantástico moderno .....	57
<b>3 O FANTÁSTICO NO ROMANCE <i>NÃO VERÁS PAÍS NENHUM</i></b> .....	67
3.1 Os elementos do fantástico tradicional presentes em <i>Não verás país nenhum</i> .....	68
3.1.1 Discursos ambíguo e hiperbólico .....	70
3.1.2 O Narrador-personagem .....	80
3.1.3 Temas do eu (do olhar) .....	84
3.1.3.1 Metamorfose e desdobramento da personalidade .....	85
3.1.3.2 Transformações do tempo e do espaço e atmosfera .....	89
3.1.4 Temas do tu (do discurso) .....	95
3.1.4.1 Desejo sexual puro e intenso .....	96
3.1.4.2 Crueldade que provoca ou não o prazer .....	100
3.1.4.3 Incesto .....	104
3.2 Os elementos do fantástico moderno em <i>Não verás país nenhum</i> .....	105
3.2.1 O desamparo do homem diante do ser humano .....	107
3.2.2 Atmosfera sufocante.....	114
3.2.3 A revolta dos meios contra os fins.....	117

3.2.4 Os empregados fantásticos e as leis sem finalidades .....	120
3.2.5 Renúncia às fantasias fisiológicas.....	122
3.2.6 O herói e o leitor .....	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	132
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136

## INTRODUÇÃO

*Não verás país nenhum*<sup>1</sup> é um romance de Ignácio de Loyola Lopes Brandão, escritor brasileiro, nascido em Araraquara - SP, no dia 31 de julho de 1936, dia de Santo Ignácio de Loyola. No início da carreira, o escritor usava apenas o nome Ignácio de Loyola, mas se incomodava com a conotação jesuítica da frase que se seguia à apresentação: “Mas não é o santo?” (STEEN, 2008, p. 180). Até que, por ocasião do lançamento de *Zero*, na Itália, em 1974, a editora Inge Feltrinelli acrescentou Brandão ao nome artístico do escritor.

Brandão é jornalista, escritor, cronista do Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* e diretor da revista *Vogue*. Já escreveu 33 livros, envolvendo contos, crônicas, romances e peça teatral. Seu primeiro texto publicado foi “O menino que vendia palavras”, em 1964. O primeiro livro que lançou foi *Depois do sol*, composto de contos, em 1965. *Bebel que a cidade comeu*, de 1968, foi seu primeiro romance.

O escritor ganhou mais notoriedade ao publicar o romance *Zero*, em 1974 na Itália e em 1975 no Brasil<sup>2</sup>. Contudo, a tentativa de independência financeira, através da literatura, veio com NVPN, publicado em 25 de novembro de 1981, com o qual ganhou o prêmio IILA, na Itália. Mesmo diante do sucesso desta obra, Brandão voltou para o jornalismo, sem abdicar de sua carreira literária. Em 2000, ganhou o prêmio Jabuti com *O homem que odiava a segunda-feira*. Em 2008, novamente ganhou este prêmio, com o livro *O menino que vendia palavras*. Neste mesmo ano, Loyola tornou-se membro da Academia Paulista de Literatura. *Você é jovem, velho ou dinossauro?*, um livro de humor, lançado em 2009, é sua mais recente obra. Desde a década de 1970, o escritor profere conferências sobre leitura literária. É sua contribuição para divulgar a literatura nacional e tentar sensibilizar mais leitores.

Entre as obras loyolanas, a escolhida como objeto desta pesquisa foi NVPN, sobretudo porque quase não existem estudos que abordem o livro sob o viés

---

<sup>1</sup>Nesta dissertação o nome do romance *Não verás país nenhum* será substituído pela sigla NVPN, exceto no resumo, no sumário, em títulos ou subtítulos de capítulos, em citações, nas considerações finais e nas referências.

<sup>2</sup> Conforme Vasconcelos (2009), no Brasil, em julho de 1976, o romance *Zero*, recebeu o prêmio de Melhor Ficção, concedido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Em novembro do mesmo ano, o livro foi censurado pelo Ministério da Justiça e sua venda proibida. Mas não foi recolhido das livrarias porque todos os exemplares foram vendidos e passou a circular clandestinamente fotocopiado e até datilografado. Em 1979, *Zero* foi liberado.

do fantástico. Foi encontrada a dissertação de Maria do Socorro Rosas (1985), em que a autora se detém à análise da ideologia propagada pelo Esquema e à interpretação dessa ideologia pelo povo, com o apoio de conceitos do fantástico tradicional e do ideológico, sem sentir a necessidade de relacionar a obra à história do Brasil. Por outro lado, nesta dissertação, pretende-se analisar os elementos do fantástico tradicional e do moderno, teorizados respectivamente por Tzvetan Todorov (2004) e Jean-Paul Sartre (2005), observando os efeitos desses elementos sobre o leitor, e, quando necessário, será feita a conexão da obra com aspectos políticos e sociais brasileiros.

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar os elementos do fantástico, presentes no romance NVPN, de Ignácio de Loyola Brandão, considerando os efeitos sobre o leitor e a produção de sentidos que relacionam o romance ao contexto sociopolítico brasileiro, no momento da publicação da obra. Na tentativa de atingir o objetivo geral, foram propostos os seguintes objetivos específicos: a) identificar os elementos do fantástico tradicional e do moderno, presentes no romance; b) investigar as razões, no contexto sociopolítico brasileiro, que justifiquem a opção do autor pela literatura fantástica; c) investigar os efeitos que os elementos do fantástico causam no leitor do livro em estudo e, por fim, d) compreender os sentidos produzidos, no contexto da obra em estudo, a partir do emprego dos elementos do fantástico.

A questão central desta pesquisa é: como os elementos do fantástico são utilizados, no romance NVPN, para produzirem efeitos sobre o leitor e sentidos que relacionam a obra com o contexto sociopolítico brasileiro do período de sua publicação? As questões norteadoras são as seguintes: que elementos do fantástico tradicional e do moderno se encontram presentes no romance em estudo? Quais razões justificam a opção de Ignácio de Loyola Brandão pelo emprego de elementos do fantástico na construção do romance? Quais efeitos os elementos do fantástico causam no leitor da obra? Que sentidos são produzidos, a partir do emprego de elementos do fantástico, em NVPN?

Para responder a essas questões, optou-se por uma pesquisa de caráter bibliográfico, com procedimento crítico-analítico e qualitativo-descritivo aplicado ao romance loyolano. O processo teve, como primeira etapa, a seleção, leitura, documentação e análise-crítica das informações obtidas, relacionadas à temática trabalhada e a Ignácio de Loyola Brandão. Posteriormente, seguindo instruções

obtidas através do diálogo com o orientador da pesquisa, elaborou-se a primeira versão da dissertação. Em seguida, a pesquisa foi submetida ao processo de qualificação, no qual foram aceitas as ideias expostas ou feitas modificações, aprimoradas na revisão da dissertação. Após esta etapa, reescreveu-se o texto, cuja versão final, foi apresentada à Banca Examinadora. Foram analisados episódios do romance nos quais se manifestam elementos do fantástico tradicional e do fantástico moderno nas acepções de Todorov (2004) e de Sartre (2005), respectivamente, e, quando possível, estas teorias foram confrontadas com as ideias de outros teóricos como Vax (1972) e Howard Phillips Lovecraft (2008) que ajudam a enriquecer o texto, sobretudo quando apresentam pontos de vista contrários aos mencionados pelos dois teóricos básicos da pesquisa.

Esta leitura pode colaborar para uma interpretação mais ampla do romance que ilumina certos aspectos da história moderna do Brasil<sup>3</sup> e abre caminhos para a reflexão ecológica enquanto ainda estava surgindo o discurso ecologista; além disso, esta pesquisa poderá se tornar objeto de estudo e usufruto de um recurso teórico-literário significativo sobre o homem contemporâneo diante da degradação humana analisada à luz do fantástico. O romance atrai os leitores pela forma como o discurso fantástico é ali manifestado, seduzindo-os, atordoando-os, assustando-os e causando raiva, quando os faz olhar para várias direções da história em busca de respostas que o fantástico não permite que sejam encontradas, ou alívio, quando percebe a conexão de alguns acontecimentos da obra com fatos do período pós-64 brasileiro, que através dos elementos fantásticos tornaram-se confusos, ampliados, minimizados ou quase imperceptíveis.

Antes de relatar sobre o que versará cada capítulo desta dissertação, faz-se necessário discorrer sobre a fortuna crítica do romance, que é formada basicamente por quatro trabalhos consistentes: os ensaios “Distópicas ecológicas”, de M. Elizabeth Ginway (2006) e “Duas ficções antecipatórias – o insólito Brasil de *Bolero e Não verás país nenhum*”, de Alcmeno Bastos (2000); a dissertação *O fantástico e o ideológico em Não verás país nenhum de Ignácio de Loyola Brandão*, de Rosas (1985); e a tese *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*, de Cecília Almeida Salles (1990).

---

<sup>3</sup> Refere-se à ditadura militar compreendida entre 1964 e 1985.

Ginway (2006), no ensaio “Distópicas ecológicas”, lê a obra pelo viés da ficção distópica ou antificção científica, baseada no princípio de que o romance condena a ficção científica porque esta é otimista e crê na tecnologia. O ensaio aponta os militares como responsáveis pela situação catastrófica em que se encontra o país. A autora ressalta que o romance pode ajudar a prevenir que um mundo distópico como o do romance exista e o considera um livro complexo, a mais elaborada ficção distópica do Brasil, tanto na forma como representa o futuro, quanto em sua descrição do poder e da sociedade:

De todas as distopias brasileiras, *Não verás* é a mais complexa, a mais elaborada e talvez a mais sinistra, não só em sua representação do futuro, mas também em sua descrição da natureza elusiva do poder e da sociedade contemporânea (p. 137).

Bastos (2000), em “Duas ficções antecipatórias: o insólito Brasil de *Bolero* e *Não verás país nenhum*”, explicita o enredo do livro loyolano e analisa-o como um perfeito exemplar de ficção antecipatória de tom pessimista. Segundo o ensaísta, a indefinição temporal do livro não lhe tira o caráter político, pois esse aspecto é compensado pela nomenclatura de intuito semântico, com pouca dificuldade de conversão decodificadora. Este ensaio de Bastos (2000) traz uma interpretação curiosa a respeito das questões ambientais que permeiam o livro. Trata-se de afirmar que os protestos ecológicos foram inúteis, pois as personagens no momento em que a história é contada já vivem em um país desertificado:

O processo de desertificação do Brasil é hiperbolizado em *Não verás país nenhum*, para maior eficácia da denúncia. Não se trata mais, no nível do enunciado de protestos feitos pelos defensores da natureza nos distantes anos 70/80, mas da prova incontestável de que tais protestos foram inúteis (p. 58).

O caráter antecipatório do romance loyolano, a que se refere Bastos (2000), é também reconhecido pelo autor do romance numa entrevista a Josué Machado, publicada na revista *Língua Portuguesa*. Nessa entrevista, o escritor atribui o mérito à capacidade que a literatura tem de chegar aos fatos antes da vida:

[...]. Ainda não se falava em aquecimento global. Foi o primeiro livro a tratar do assunto. Isso há 25 anos. Também foi o primeiro a falar de outra coisa que hoje está aí: o congestionamento do tráfego. No livro [*Não verás país nenhum*] para tudo. E São Paulo já está parando. Alguém pode dizer que eu previ essas coisas. Não previ

nada. É que a literatura chega antes. A vida vem copiando (MACHADO, 2008, p. 14).

Bastos (2000) ressalta que existe atenuação do aspecto pessimista do romance nas últimas palavras do texto, pois há possibilidade de chover – e a chuva libertaria Souza e seus companheiros da ameaça de morte pelo calor. A epígrafe final do livro também representaria esperança, pois reproduz as palavras de Galileu “E pur si muove”<sup>4</sup>, aspecto este que vislumbra a possibilidade de que o país não estivesse perdido e “abranda a visão futurista apocalíptica do Brasil” (p. 53).

Rosas (1985), na dissertação *O fantástico e o ideológico em Não verás país nenhum de Ignácio de Loyola Brandão*, propôs-se a “verificar se era possível estabelecer uma plausível relação entre o gênero fantástico e o ideológico” (1985, x). Na tentativa de alcançar seu propósito, a pesquisadora fez uma releitura de *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, bem como das teorias de Irène Bessière e Jean Bellemin-Noel, que versam sobre o fantástico. Em seguida foi feita a releitura do ideológico, envolvendo os teóricos Louis Althusser, Jean Baudrillard, Afonso Romano de Sant’Anna, Calude Abastado, Muniz Sodré e Roland Barthes. Além do aporte teórico mencionado, a pesquisadora utilizou a teoria da segmentação de Greimas, através da qual analisou alguns aspectos da disposição gráfica do romance que se referem ao Esquema e lançou mão também de esquemas propostos pelo mesmo linguista para estabelecer um quadro comparativo, sobretudo entre o Esquema e a personagem Souza.

O texto de Rosas (1985) é um misto de análise literária com análise linguística. Através de vários esquemas de Greimas, a pesquisadora se detém basicamente em mostrar a ideologia propagada pelo Esquema e a contraideologia, isto é, a interpretação da ideologia pelo povo, principalmente por Souza, que dava conotação negativa para os fatos. Essa relação entre dominante e dominado, segundo a pesquisadora, causa uma luta ideológica envolta em terror e medo, por isso ela conclui que a conexão fantástico/ideológico está disposta em todo o romance, sendo que o fantástico serve para fraudar a censura e o ideológico para evadir a obra do real: “O fantástico, posto em evidência como forma de fraudar a censura e o ideológico, como evasão do real. Isto posto, serve para mostrar

---

<sup>4</sup> “Entretanto, move-se” (a terra) – segundo Bastos, Galileu teria pronunciado essa frase, em surdina, após ter sido obrigado a retratar-se da “heresia” de “afirmar que a Terra girava em torno do sol” (2000, p. 53). Dessa forma, Brandão estabelecia um paralelo entre a crença do sábio e a possibilidade de um Brasil melhor do que o retratado em NVPN.

situações políticas do sistema político ideológico x contraideológico” (ROSAS, 1985, p. 60). Provavelmente porque foi escrita ainda no período da ditadura militar, a pesquisa de Rosas (1985) mantém-se afastada de acontecimentos reais.

Salles (1990), em sua tese *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*, fez uma pesquisa genética<sup>5</sup> do romance. Apresentou como propósito analisar “o processo através do qual Brandão passou para chegar à produção de seu livro *Não verás país nenhum*” (p. 5). A pesquisadora teve acesso a todas as marcas deixadas pelo escritor ao longo do processo: diários, anotações, rascunhos, fotos, mapas, reflexões sobre a escrita do romance, artigos de jornais e revistas.

Brandão disponibilizou também anotações que fizera após a publicação do livro, nas quais se observam textos que mostram a reação do escritor diante das críticas feitas a esse romance. A teoria adotada na tese de Salles (1990) foi a semiótica de Charles Sanders Peirce, segundo a qual o homem significa tudo que o cerca numa concepção triádica de categorias do conhecimento. Estas categorias ou modos de operação do pensamento surgiram através de uma atenta observação dos modos como os fenômenos se apresentam à consciência e assim foram descritas: “Primeiridade - sentimento; secundidade – vontade; Terceiridade – conhecimento” (SALLES, 1990, p. 14). No texto de Salles (1990), percebe-se o quanto foi solitária e difícil a criação desse romance, apesar do prazer que Brandão declarou sentir ao escrevê-lo:

Escrever é uma coisa muito solitária. Enquanto não penetro no meu mundo, enquanto fico na fronteira entre um e outro sofro. Me sinto só. [...]. O ato de escrever é um ato de prazer. Sinto um prazer imenso, uma puta de uma alegria, prazer sensual... estar fazendo um texto pensando em atingir orgasmo (SALLES, 1990, p. 36 e 38).

Salles (1990) conclui que, no processo de criação do romance, a montagem é um aspecto essencial, refletindo na relação realidade/ficção, na estruturação das personagens, na edição ou revisão do texto, na paragrafação, na

---

<sup>5</sup> “A crítica genética incorpora aos estudos da arte um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação. Desse modo, acompanha esse percurso para desmontá-lo e, em seguida, pô-lo em ação novamente, pois seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) às obras. Essa crítica refaz, assim, os diferentes momentos do percurso construtivo da obra, com a intenção de reconstituí-lo e compreendê-lo. É, portanto, uma pesquisa baseada em documentos em processo, em oposição às pesquisas que se valem de produtos ditos acabados” (SALLES, 2008, p.18).

sintaxe e até na morfologia. Através da montagem, Brandão criou novos conceitos e apresentou o lado artesanal da literatura, “revelando a presença do criador através de um trabalho artesanal, tentando transformar em palavras aquela ideia primeira para que ela chegue ao leitor o mais intacta possível” (SALLES, 1990, p. 225).

Perseguindo o propósito mencionado para esta dissertação, dividiu-se o estudo em três capítulos que irão nortear o conteúdo da discussão. No primeiro capítulo, “*Não verás país nenhum* e suas peculiaridades”, serão mostrados alguns aspectos observados por Loyola para a produção do livro, tornando-o um romance de “origens múltiplas”, de acordo com Antonio Hohlfeldt (2001, p. 117). Será feita também uma breve leitura da obra, a fim de inteirar o leitor sobre informações relevantes da história que são necessárias para a análise do fantástico no romance, proposta por esta pesquisa. Além disso, mostrar-se-á a forma como a crítica recebeu o livro, inicialmente com resistência, principalmente em decorrência de seus discursos ambíguo e hiperbólico, elementos do fantástico ostensivamente empregados no romance por Brandão, contribuindo para uma aparente incoerência dos fatos. Entre o público leitor, o livro foi bem recebido, sobretudo por causa dos alertas sobre as prováveis catástrofes ecológicas. Ainda no primeiro capítulo, será vislumbrada a possibilidade de associação do romance com aspectos político-sociais do Brasil de então, bem como informações históricas que envolvem o período de 1964 a 1985 que ajudarão a compreender alguns episódios da obra.

O segundo capítulo, “O fantástico nas acepções tradicional e moderna”, mostrará a polêmica sobre a origem e o percurso do fantástico tradicional na opinião dos teóricos Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, de 1968; e de Louis Vax, na obra *A arte e a literatura fantásticas*, de 1960; além destes, expõe-se as ideias de outros estudiosos sobre o tema. São mostrados alguns conceitos atribuídos ao fantástico tradicional, com ênfase para a definição de Todorov (2004), cuja essência é a “hesitação” (p. 36). Quanto aos elementos do fantástico tradicional e seus efeitos sobre o leitor, mostrados neste capítulo, são basicamente os nomeados e teorizados por Todorov (2004). O segundo capítulo traz ainda a origem, o conceito e os elementos do fantástico moderno, bem como seus efeitos sobre o leitor, teorizados por Sartre (2005).

No terceiro capítulo, “O fantástico no romance *Não verás país nenhum*”, serão analisados os elementos do fantástico tradicional e moderno presentes na obra em estudo, ressaltando seus efeitos sobre o leitor. Quando for viável, os

episódios serão relacionados ao contexto sociopolítico do Brasil no período da ditadura militar (1964-1985) — incluindo, se necessário, depoimentos de historiadores, além de fazer referência aos que se encontram no item “O fantástico como opção estética frente à censura estatal” —, uma vez que Todorov (2004) admite relacionar o fantástico a estruturas sociais e regimes políticos, e Sartre (2005), ao mesmo tempo em que diz que não se pode traduzir o fantástico, afirma que o gênero é uma forma de mostrar a condição humana. Os elementos do fantástico tradicional analisados neste capítulo são: o narrador-personagem; discursos ambíguo e hiperbólico; metamorfose e desdobramento da personalidade; transformações do tempo e do espaço e atmosfera; desejo sexual puro e intenso; incesto, e crueldade que provoca ou não prazer. Quanto aos elementos do fantástico moderno, encontram-se: atmosfera sufocante; a revolta dos meios contra os fins; o desamparo do homem diante do ser humano; os empregados fantásticos e as leis sem finalidades; renúncia às fantasias fisiológicas; e o herói e o leitor.

A mistura de elementos do fantástico tradicional e moderno, em NVPN, torna-o rico em possibilidades de leitura; um livro empolgante que parece inacessível, principalmente, em decorrência da organização caótica dos fatos. No romance não existe preocupação com a sequência das ideias, como se para falar sobre um país e seu povo, que parecia desiludido e sem possibilidades de esperanças, fosse necessária a utilização de um discurso fragmentário, como Brandão empregou em seu romance. Desta forma, não só o romance parece insignificante, mas o leitor também se sente assim, uma vez que, de acordo com Sartre (2005), quem ler uma obra fantástica deve sentir-se dentro e fora desta, ao mesmo tempo, como uma companhia do narrador e, conforme Todorov (2004), o leitor deve permanecer atento para não perdê-lo de vista. É interessante ressaltar que através dos elementos do fantástico Brandão enfrentou e burlou as censuras institucionalizada, social e pessoal.

## **1 NÃO VERÁS PAÍS NENHUM E SUAS PECULIARIDADES**

Ele [*não verás país nenhum*] fala do futuro que já está acontecendo. Romance policial, de aventuras, de amor. Ficção científica, documento sobre o meio ambiente. Um livro novo, inclassificável, daqueles raros que nos entretêm e fazem pensar (SILVA, 2001) <sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. BRANDÃO, 2001.

## 1.1 O nascimento do romance *Não verás país nenhum* e sua história

Um dia, acho que em 1977, apanhei o conto [o homem do furo na mão], reli e compulsivamente comecei a reescrevê-lo. Passei a incluir o sol inclemente, um grande calor e a ausência de vegetação. Parei, estudei e pesquisei durante um ano: ecologia, devastação, energia, climas, hidrografia, alimentação etc., e voltei a trabalhar no conto. Terminei com um romance na mão, *Não verás país nenhum*. Meu livro mais lido, vendido, discutido e traduzido (BRANDÃO, 2002, p. 74).

NVPN apresenta algumas particularidades que o tornam um romance especial, além dos elementos do fantástico, propósito desta pesquisa, trata-se dos fatos que envolvem sua origem, que é ambígua e parece se renovar; da forma como a crítica o recebeu, enumerando seus supostos defeitos ou elogiando a obra; e, da referência à realidade sociopolítica brasileira. Estas duas últimas particularidades serão tratadas nos dois próximos tópicos deste capítulo.

O romance foi produzido durante três anos e meio, em um processo que envolveu pesquisa em várias áreas do conhecimento. Brandão terminou o livro dia 1º de fevereiro de 1981. Sentiu-se aliviado, pois demonstrava medo de não concluir essa obra, conforme se percebe neste depoimento a Salles (1990, p. 37): “Certa tranquilidade. Afinal não morri antes de acabá-lo. Era o que me angustiava. Não poder terminar”. Releu-o e eliminou 12 laudas, mas só se desligou dele e teve consciência de que a obra não lhe pertencia mais, quando recebeu a primeira prova da editora, em junho do mesmo ano, conforme se observa nesta anotação que o autor disponibilizou para Salles (1990):

Somente nesta primeira prova é que se inicia meu desligamento do livro. Daqui para frente deixa de me pertencer, minha cabeça se liberta. Senti isso, mais do que nunca, ontem no final da tarde, quando o garoto me trouxe a prova. Estava ansioso demais (p. 50).

De acordo com Salles (1990), o romance era fascinante para Brandão, por isso o autor buscava a perfeição. É o que se depreende desta afirmação da pesquisadora: “Loyola só se sente satisfeito com o texto quando chega ao fim, ou melhor, só chega ao fim quando se sente satisfeito com o texto” (p. 48). O escritor era incansável e organizado a ponto de planejar escrever o livro em parágrafos formados por quatro linhas, que pode ser uma referência aos textos que preenchem

os espaços censurados nos jornais no período da ditadura militar, pois essa quantidade de linhas representa a metade do total de versos por estrofe de *Os lusíadas*, de Camões, por exemplo, um dos textos mais publicados em *O Estado de S. Paulo*, neste período, a ponto de virar sinônimo de censura, apesar de muitos leitores não entenderem o motivo da publicação dos trechos do clássico naquele veículo de comunicação, conforme Habert (2006).

Quatro também é o total de versos de algumas estrofes de poemas de Cecília Meireles ou de Gonçalves Dias que igualmente substituíam textos proibidos nos jornais, conforme Gaspari (2003). Outra possibilidade é que as quatro linhas planejadas por Brandão estivessem relacionadas com o total de linhas por estrofe que compõem a música “Peixe-vivo” que no período da ditadura virou a saudação com a qual era recebido o ex-presidente Juscelino Kubitschek em tom de saudade e lamento político. Era uma espécie de grito pela volta da democracia, porque embora os militares tivessem cassado os direitos políticos de JK, processavam-no e aconselhavam que se “mantivesse em resguardo”, o ex-presidente tinha grande popularidade, de acordo com Gaspari (2003, p. 426): “Aonde quer que ia [*sic*], [...] via-se saudado com a melodia de ‘Peixe-vivo’, modinha celebrizada pelas serenatas de que participava em Diamantina. Havia na letra um tom de saudade e lamento político”. Existe ainda a possibilidade dessas quatro linhas se referirem à quadra que os prisioneiros durante a ditadura militar eram obrigados a cantar postos em filas todos os dias antes das refeições, conforme Gaspari (2002, p. 438): “É um tal de soca soca, / é um tal de pula pula, / quem tem culpa se enrola, / quem não tem logo se apura”.

Mas o livro foi escrito predominantemente com parágrafos de cinco linhas, o que pode sugerir que Brandão, em NVPN, pretendia ir além de fazer uma referência aos textos censurados e seus substitutos nos espaços dos jornais ou se reportar às quadras que lembravam os militares ou a democracia. Ele mostrava através da linguagem literária o que o texto jornalístico não podia veicular, porque este entre os anos 1960 e 1980 era mais censurado que a literatura, uma vez que em decorrência das mensagens literárias serem disfarçadas, esta arte enfrentava ou driblava a ditadura, passando a “exercer a função de informar, própria do jornalismo” (COSTA, 2009, p. 21).

É provável que, com o rigor transparecido nos parágrafos de cinco linhas, Brandão pretendesse estabelecer uma conexão com a própria lei que impôs a

censura e legitimava as atrocidades dos militares, cujo nome trazia o número cinco (AI-5)<sup>7</sup>. O romance parecia ampliar, através dos elementos fantásticos, os problemas que esta lei garantia a ocultação. Entre os raros parágrafos que não são formados por cinco linhas, encontram-se as situações de delírios, a voz do Esquema e as falas de alguns diálogos, por exemplo, a que o homem que costuma sentar-se sempre à ponta da mesa conta sobre a provável impossibilidade de se viver no nordeste por causa da natureza agressiva e da ação violenta dos Civiltares está distribuída em sete páginas. Esses parágrafos que estão fora dos padrões do livro podem representar a coragem de brasileiros que mesmo diante da atmosfera de terror que os militares criaram no período ditatorial, externavam seus pontos de vista contrários à ditadura, como Caetano Veloso, que compôs a música “É proibido proibir” e cantou-a com Gilberto Gil, uma atitude que, de acordo com Gaspari (2004a), trouxe-lhes como punição cadeia, agressões e exílio:

Caetano Veloso e Gilberto Gil, capturados por uma patrulha do Exército em São Paulo, vagaram por unidades militares do Rio. Os dois jovens atrevidos que cantaram “É proibido proibir”, vestiam roupas adoidadas e usavam cabelos compridos, tiveram a cabeça raspada, foram confinados em Salvador e exilados para Londres (p. 34).

Na busca da perfeição, Loyola chegou a reescrever um capítulo até sete vezes e escreveu dezoito finais para o romance, chegando a um final que não fosse totalmente vislumbrado, isto é, o final fantástico<sup>8</sup>, que é veiculado no romance: “Pode ser que este cheiro molhado venha de um ponto tão remoto que vai demorar muito a chegar. Aposto tudo que é chuva. Alguém sabe se está chovendo por aí?” (BRANDÃO, 2001, p. 379). Entre os finais descartados pelo autor encontram-se estes dois:

Mas consegui ver a humanidade em sua capacidade de se refazer, reconstruir, se recolocar. Enfim, permanecer. O homem se atira, mas no fim da linha, o medo o leva ao renascimento.

Narrei um ano essencial em minha vida. Um período importante. Perdi gente que estimava, situações privilegiadas, desmontei meu lar. Ganhei conhecimento, consciência, recuperei minha vida. Fui

<sup>7</sup> Conforme Gaspari (2004, p. 345), “Desde 1964, a máquina de repressão exigia liberdade de ação. Com o AI-5 [Ato Institucional nº 5, de 14 de dezembro de 1968], ela a teve e foi à caça”.

<sup>8</sup> Fantástico, conforme Todorov (2004) é o gênero literário que é mantido pela hesitação do leitor implícito e das personagens.

testemunha do fim de um período, início de outro. Estive entre os sobreviventes (SALLES, 1990, p. 84).

O romance foi publicado com a primeira tiragem de três mil exemplares, em 25 de novembro de 1981 (quinta-feira). No sábado da mesma semana, o *Jornal Hoje* mostrou uma reportagem sobre o livro e na terça-feira seguinte tinham sido vendidos os três mil livros, deixando Brandão muito surpreso, como o autor declara numa anotação do *Diário de Trabalho* do romance: “A matéria tinha quase 10 minutos e provocou uma corrida às livrarias, de maneira que na terça-feira seguinte os três mil exemplares tinham-se evaporado do mercado. Foi uma alegria e um susto” (BRANDÃO, 2007, anexo).

O livro despertou o interesse do leitor porque mostrava as prováveis consequências dos danos que o homem poderia causar à natureza, tornando quase impossível a existência de vida na Terra. A alegria do autor em decorrência da aceitação do romance pelo público, parece ter-lhe tirado uma preocupação que o seguia enquanto o escrevia: o medo de o livro ser rejeitado por causa do tom sombrio e pessimista como se observa nesta reflexão do escritor, cedida a Salles (1990, p. 84): “Penso: Será que um livro negro, pessimista como este, vai atingir o público? Ou será repudiado, como ato normal de defesa? Mas não dá para ser otimista com tudo o que estão fazendo no governo”.

O *Diário de Trabalho* de NVPN é formado de 400 páginas com 773 anotações, juntamente com recortes de jornais, charges, propagandas, fotografias, desenhos e mapas. Este material foi estudado por Salles (1990), e parte dele foi publicada na edição comemorativa de 25 anos do livro. O romance nasceu envolto em trilha sonora e pelo visto, bem diversificada, pois para *Cadernos de Literatura Brasileira*, Brandão declarou que “Passeio das Valquírias”, de Wagner (música do filme *Apocalypse now*, lançado em 1979, de Francis Ford Coppola — cena em que os helicópteros atacam a aldeia Vietcong) era a música que ele ouvia ao escrevê-lo e até se deixou influenciar (na descrição da morte do homem que sempre ouvia rádio) pela cena que a música incidia:

Durante três anos e meio, enquanto escrevi *Não verás*, ouvi a trilha sonora do *Apocalypse now*, filme do Coppola; usei dois discos – um deles rachou. O vizinho ficou louco, porque às vezes eu ouvia a música a todo o volume. A cena dos helicópteros voando ao som de Wagner me impressionava tanto que coloquei um helicóptero no livro (CAPOVILLA, 2001 p. 56-57).

Alguns trechos do *Diário de Trabalho*, no entanto ampliam a trilha sonora da obra, incluindo: “Terezinha”, “Sonatas”, “A Patética”, Cantos e Danças da Renascença, “Three or four shades of blues”, conforme mostram estas anotações do autor:

08 dez 78

Ouçõ *Teresinha*, do Chico Buarque, quatro vezes seguidas. Não sei o que fazer ainda com este sobrinho [...].

13 dez

Começo cedo. Ouvindo *A Patética*, de Beethoven. O dia está fechado, porém claro. Introduzo a mancha marrom, baseado na fotografia de publicidade da Ford que mostra um caminhão saindo da floresta, carregado de toras. [...].

Passei pelas Sonatas, de Beethoven. Agora ouço Nino Rotta, filmes de Fellini. Ouço Cantos e Danças da Renascença. Cravista: Roberto de Regina [...] (BRANDÃO, 2007, anexo).

NVPN já possui traduções norte-americana, alemã e italiana. Na Itália, o romance ganhou o prêmio IILA do Instituto Ítalo Latino-americano como melhor livro latino-americano, em 1983. Mas nem todas as traduções trouxeram orgulho para Brandão. A exemplo da alemã pela qual o autor diz não ter recebido os direitos autorais. A obra foi adaptada para o teatro, em Fortaleza, no Teatro José de Alencar, com direção de Júlio Maciel, em 1987.

O romance teve diversos nomes: *O homem do furo na mão*, *O último corte/Corte final*, *A Marquise Extensa* e, finalmente, NVPN que, conforme Bastos (2000) é uma paródia dos versos ufanistas de Olavo Bilac “Criança! Não verás país nenhum como este! / Imita, na grandeza, a terra em que nasceste!” (p. 53), dos quais fica apenas a dupla negativa, com um “sentido novo e contraditório” (p. 53). O excesso de nomes para a obra é em consequência das diversas origens atribuídas a ele por seu autor, já que dependendo do entrevistador, Brandão pode lembrar-se de mais origens ou modificar as que já existiam. Será feita agora uma breve leitura do romance a fim de inteirar o leitor sobre informações relevantes da história que são necessárias para a análise do fantástico na obra.

NVPN narra a história do casal Souza e Adelaide, habitantes de São Paulo, em uma época em que livros, jornais, televisão e as universidades são censurados; existe pouca água, as plantas são escassas, não há alimentos naturais, nem chuva; e, além disso, em virtude da superpopulação, cada pessoa deve ter fichas para se locomover de um bairro para outro.

Souza era professor universitário, mas como respondia às indagações sobre a situação sociopolítica do país, foi aposentado compulsoriamente. Passou então a trabalhar como revisor de papéis que vinham do computador, mas de repente abriu-se um furo em sua mão, em consequência disso, ele perdeu não apenas o emprego, mas também Adelaide, com quem estava casado havia trinta e dois anos. Como se não bastasse, foi expulso do próprio apartamento por Dominginhos, sobrinho de Adelaide, e outros estranhos que haviam invadido o local. Nesse dia, Souza foi deixado em um lixão, juntamente com todos seus pertences e ainda tentaram assassiná-lo.

Na tentativa de voltar para a cidade encontrou Elisa e para defendê-la de homens que a maltratavam, teve que agredir o homem da dentadura solta. Em decorrência desse fato, Souza e Elisa foram presos e esquecidos numa viatura onde começam a namorar. Depois não se reencontraram mais e ele foi levado para as Marquises Extensas, um tipo de cárcere disfarçado de lugar de proteção, de onde as pessoas saíam apenas mortas ou quando eram empurradas por outros prisioneiros, mas logo eram incineradas pelo sol. No fim da história, as personagens sentiram cheiro de chuva, contudo se esta vem a cair ou não o texto não afirma, cabendo ao leitor concluir sobre o desfecho do romance.

## 1.2 A recepção da obra pela crítica

*Veja* deu hoje a segunda crítica sobre o livro [*Não verás país nenhum*]. De um tal José Onório [*sic*]. Quem é? O problema é que qualquer pessoa pode ser crítico de livros neste país. Falou muito mal. Porque não entendeu nada. Ou não quis entender (BRANDÃO, 1990)<sup>9</sup>.

A primeira crítica divulgada na imprensa no período de lançamento de NVPN parece ter sido a escrita por José Onofre (1981), crítico literário da revista *Veja*. O texto veiculou no dia 25 de novembro de 1981 e apresentava o livro como uma obra fraca, preconceituosa, árida e imitativa, com uma população detestável e um país devastado que o autor parecia querer enterrar. Moacir Amâncio (1985),<sup>10</sup> crítico da *Folha de São Paulo*, considerou a obra fácil e rápida, mas fez uma ressalva

<sup>9</sup> Cf. SALLES, 1990, p. 96.

<sup>10</sup> Cf. MEDINA, 1985.

afirmando que o livro possuía falhas não explicadas e que Brandão parecia duvidar da capacidade do leitor e de sua obra.

A pesquisa de Salles (1990) traz as reações de Brandão em referência a essas duas críticas. A de Onofre (1981) deixou o escritor revoltado a ponto de por em dúvida a credibilidade do crítico e sugerir que se tratava de preconceito contra a literatura brasileira, enquanto que a crítica de Amâncio (1985) foi recebida com otimismo, apesar de não ser totalmente positiva.

Geraldo Galvão Ferraz (1985)<sup>11</sup> considerou que o livro se parecia mais com a realidade do que se desejaria que parecesse, ou seja, para o crítico, a obra não tinha nada de absurdo, era apenas fruto da análise da sociedade feita por seu autor; além disso, posicionou-se contra a classificação do romance como ficção científica, uma vez que a ação era colocada há algumas décadas, portanto seu autor não fez ficção científica. Bráulio Tavares (1986) restringiu sua crítica a uma acusação ao escritor de não ter declarado que NVPN pertencia à ficção científica e demonstra-se convicto de ter observado elementos dessa literatura no romance.

Para Wilson Martins (1995), NVPN, ao ser lançado, era uma obra que não convencia pelos horrores que apresentava e também porque era inverossímil, pois a consciência ecológica empregada no livro não permitiria que a catástrofe descrita acontecesse e também porque esse resultado era o contrário do que esperavam as entidades que causaram o horror. Mas desde quando os efeitos esperados por uma ação realmente são os que foram buscados? Além disso, o crítico afirma que os episódios do livro são ininterruptos, desconexos e incoerentes o que imobiliza o romance, tornando-o monótono e incapaz de atingir a sensibilidade do leitor.

Conforme Ginway (2005), em 1985, o romance foi traduzido para o inglês e resenhado no *New York Times Book Review* por Kenneth Krabbnhoft. Este elogiou o livro e declarou-o como único romance brasileiro de ficção científica. Em 1989, Robert E. DiAntonio escreveu dois ensaios nos quais incluiu Brandão, destacando-se a obra NVPN: “Brazilian fiction: aspects and evolution of the contemporary narrative” e “The evolution of Ignácio de Loyola Brandão’s Dystopian Fiction”. Nos dois textos, o ensaísta ressalta o caráter de ficção científica da obra loyolana, além disso, no primeiro, Brandão é colocado entre as vozes que distinguem a narrativa

---

<sup>11</sup> Cf. MEDINA, 1985.

contemporânea brasileira ao lado de Clarice Lispector, Murilo Rubião e Carlos Drummond de Andrade.

O ensaio “Brazilian Fiction: aspects and evolution of the contemporary narrative” foi utilizado por Martins como fonte para uma crítica literária denominada “Os contemporâneos”, de 20/11//1990, onde o crítico parecia querer se redimir das críticas negativas que fizera à obra de Brandão, entretanto Martins (1990) terminou seu texto mencionando que o autor estaria em um período de decadência. Nota-se que o ensaio de DiAntonio parece ter feito Martins (1998) refletir melhor sobre Brandão e a obra desse autor porque numa entrevista a José Castelo, do Jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1998, o crítico declarou que Loyola é um bom escritor que ele considera injustiçado porque, diante da grandiosidade de sua obra, seu reconhecimento ainda é pequeno. Em 2006, período em que se lançava a edição comemorativa de vinte e cinco anos de NVPN, Martins (2006) externou admiração pelo romance ao redigir o texto que o divulgaria, apresentando-o como um livro que impressiona, assusta e conscientiza, além disso, faz um convite acalorado para a leitura do romance loyolano.

NVPN continua sendo reeditado; está hoje na 26ª edição e com sucesso de venda. Brandão afirma ser seu livro mais vendido, mais traduzido e que recebeu as melhores críticas, apesar de discordar de algumas. Para Gregório Foganholi Dantas (2003, p. 1), o êxito que as reedições do romance têm alcançado, embora tenha sido publicado há quase três décadas, “deve-se, em grande parte, à atualidade de alguns temas” ali tratados.

### **1.3 O fantástico como opção estética frente à censura estatal**

Hoje à tarde tive uma longa conversa com Henfil a propósito do livro [*Não verás país nenhum*]. Ele gosta da ideia, mas acha que não pode ser um livro feito no tom: olha só a merda. Tem que ser algo que leve o cara a sentir o que se passa, mas depois... (BRANDÃO, 1990)<sup>12</sup>.

O Brasil viveu de 1964 até 1985 um período de ditadura militar, considerado por Nadine Habert (2006), um regime caracterizado por censurar as

---

<sup>12</sup> Cf. SALLES, 1990, p. 96.

artes, cassar mandatos, suspender direitos políticos de qualquer cidadão, “demitir ou aposentar qualquer funcionário público civil ou militar” e desencadear um rastro de “violências e prisões, torturas e mortes” (p. 10)<sup>13</sup>. Em 1981, o regime militar encontrava-se no momento de distensão ou “abertura política”, iniciado no governo Geisel em 1974 e prolongado até 1985, no qual a ditadura “relaxava”, mas não deixava de existir; dessa forma, o Presidente João Baptista de Oliveira Figueiredo, ao mesmo tempo em que deixava transparecer suas convicções em possibilitar o retorno da democracia ao país, mantinha um comportamento ambíguo, pois “enquanto sancionava a Lei da Anistia<sup>14</sup> e revogava os decretos que cerceavam as atividades estudantis, reprimia greves, interferia em sindicatos e expulsava estrangeiros envolvidos em movimentos populares” (RODRIGUES, 2003, p. 12).

A censura, de acordo com a historiadora Habert (2006), era um complemento indispensável ao projeto econômico, político e ideológico dos militares, funcionando como uma punição para o cidadão, negando-lhe o acesso a muitas formas de cultura: “a censura estendeu sua ação em todas as áreas — jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas, ensino — sob a alegação de preservar ‘a segurança nacional’ e a ‘moral da família brasileira’” (p. 29).

As ideias de Elio Gaspari (2002; 2003; 2004a; 2004b) sobre o período ditatorial também servirão de apoio para a análise, quando se pretender associar os elementos fantásticos do romance com aspectos da história. Para o jornalista que escreveu quatro livros<sup>15</sup> baseados em documentos e depoimentos de políticos, militares, vítimas ou parentes de vítimas da ditadura, a tortura foi o instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política liberto da legalidade. Quanto à censura, Gaspari (2002) classifica-a como onipotente e confusa: “A mordaza imposta à imprensa a partir de dezembro de 1968 era confusa, onipotente e errática” (p. 218). A forma atrapalhada como agiam os censores, às vezes fazia com que um texto fosse liberado e proibido em seguida, quando

---

<sup>13</sup> Conforme Habert (2006), essas ações dos militares estavam amparadas principalmente no AI-5 e no decreto nº 477 de repressão aos estudantes.

<sup>14</sup> A Lei da Anistia, que era restrita e parcial, foi aprovada em 1979, mas foi repudiada por todas as forças e correntes políticas que lutavam pela anistia ampla, geral e irrestrita, pois “atingia os acusados de crimes políticos, mas não os condenados por atentados e sequestros políticos; atingia os cassados, mas estes continuavam inelegíveis; atingia os servidores públicos e militares punidos pelos Atos Institucionais e Lei de Segurança Nacional, mas subordinava sua reintegração à decisão das autoridades de cada setor; e, ponto-chave para os militares, a lei anistiava automaticamente os torturadores” (HABERT, 2006, p. 54).

<sup>15</sup> *A ditadura envergonhada, A ditadura escancarada, A ditadura derrotada, A ditadura encurralada.*

percebiam que ele se voltava contra o governo. Cita o exemplo da música “Apesar de você”, que Chico Buarque compôs, quando estava exilado em Roma, mas conseguiu lançá-la no Brasil. Cem mil cópias vendidas depois, os censores entenderam que se tratava de uma mensagem para o Presidente Medici e censuraram-na: “A canção circulou por um mês e 100 mil cópias até ser proibida. Tropas do Exército fecharam a fábrica, e todos os discos guardados no estoque foram quebrados” (p. 221).

Foi nesse contexto que Brandão produziu e lançou NVPN, considerado por Dantas (2002) como um romance que mostra a reação ao golpe militar de 1964 e a repressão a que foram submetidos os brasileiros nos anos seguintes. Mateus Yuri Ribeiro da Silva Passos (2007) refere-se à obra como uma crítica à ditadura militar no Brasil e um convite à população para que fique atenta contra a volta desse regime político, além de alertar o homem para que cuide melhor da natureza, porque, quando devastada, ela ameaça e destrói a vida: “mais que uma crítica à ditadura moribunda, é um aviso para que se evite sua volta. Um manifesto contra a alienação, o entreguismo e a devastação do meio ambiente” (PASSOS, 2007, p. 8).

O romance NVPN sugere alguns fatos inerentes à ditadura militar no Brasil como a censura, o exílio, a violência, as perseguições políticas e retaliações, além de mostrar a forma como vivia a população brasileira naquele período: em péssimas condições de saúde, de habitação e de trabalho. Na obra, o governo é representado por uma organização chamada “Esquema”, formada por “Civiltares” e “Militecnos” (BRANDÃO, 2001, p18, 24, 31)<sup>16</sup>, termos criados pelo autor para designar, respectivamente, “civis com espírito militar, como Delfim Neto” e “militares com almas de civis, como Jarbas Passarinho” (GUERRA, 2000, p. 2), consoante o autor declarou numa entrevista à jornalista Fernanda Guerra, do jornal *Vale Paraibano*. O policiamento é exercido pelos temidos Civiltares e as empresas são comandadas pelos Militecnos.

Não obstante, Sartre (2005) alerta para o perigo de se tentar traduzir o fantástico: “Há como uma existência marginal do fantástico: olhe-o de frente, tente exprimir seu sentido por palavras e ele se desvanece, pois afinal é preciso estar dentro ou fora. Mas se você ler a história sem tentar traduzi-la ele o assaltará pelos

---

<sup>16</sup> As palavras Civiltares, Militecnos e Esquema aparecem a primeira vez, respectivamente nas páginas 18, 24 e 31 do romance, e repetem-se no decorrer da história e conseqüentemente neste texto, optou-se então por não citar mais a página do livro quando essas reincidirem nesta dissertação, para melhor fluidez da escrita.

flancos” (p. 146), ao mesmo tempo o teórico admite que o fantástico moderno mostra a condição em que vive o homem moderno. Todorov (2004), apesar de primar por uma leitura literal das obras fantásticas, admite ser possível encontrar relações entre o fantástico e certos regimes políticos: “É possível, por exemplo, encontrar uma analogia entre certas estruturas sociais (ou mesmo certos regimes políticos) e as duas redes de temas [do fantástico tradicional]” (p. 162).

Comparando estes dois posicionamentos, pode-se perceber que o fantástico pode se relacionar com a história, as estruturas sociais, mas ao ler obras com elementos do fantástico não se deve procurar associar todos os seus acontecimentos a fatos de um mundo real, o que tornaria a literatura fantástica inútil, já que a história se incumba dessa tarefa. Parece que a forma ideal de leitura seria a proposta por Luiz Costa Lima (1982), caracterizada por estabelecer uma curva de reconexão do fantástico com o real: “para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo” (p. 207). Dantas (2002) ressalta que essa reconexão não é tranquila, “pois ao mesmo tempo em que dela necessita, o texto não pode torná-la por demais explícita, o que comprometeria o valor literário” (p. 124), tornando a obra em panfleto ideológico.

Filipe Furtado (1980) apresenta opinião divergente dos teóricos mencionados em relação ao fantástico e o mundo real; segundo ele, uma obra de literatura fantástica jamais deve ter uma leitura associada ao mundo real, todos os fatos ali devem ser vistos em sentido literal, para que a ambiguidade e a perplexidade se mantenham:

[...] um homem vencido pelo sobrenatural deverá ser considerado apenas isso, encarado como vítima de uma realidade “outra” e não como significante de uma outra realidade. Uma leitura mais ambiciosa que lhe confira uma índole representativa de quaisquer derrotas inerentes ao cotidiano do indivíduo na sociedade arriscaria por completo o efeito que a obra deve ter no destinatário: a percepção ambígua e a perplexidade. Deste modo, só deve ser incentivada a leitura que tome à letra, que aceite sem reservas ou segundas intenções, a possibilidade de coexistência de duas fenomenologias antinômicas (p. 80).

Contraopondo-se às ideias de Furtado (1980), Bastos (2000), assim como Dantas (2002), associa NVPN à história do Brasil, considerando-o um livro produzido com aproveitamento de matéria de extração histórica da política brasileira dos anos 1970 e 1980 do século XX, de forma pejorativa. Menciona que a obra faz “referência

a um período histórico chamado ‘Abertos Oitenta’, óbvia alusão ao processo político da abertura” (BASTOS, 2000, p. 54). A referência seria reiterada pelo espaço “real” do livro (São Paulo) e pelas lembranças de Souza que trariam os anos 1970 e 1980. Os “Abertos Oitenta” são mencionados no romance como um período em que a população parecia ter esperanças de mudanças políticas, mas no momento em que Souza conta a história, já se percebeu que os militares continuaram detentores de poder, conforme se percebe nesta conversa entre Souza e Tadeu:

- Quem diria que a gente iria acabar assim? Tudo parecia tão promissor nos abertos Oitenta.
- Murcharam rapidamente. Teve gente que nem percebeu.
- Temos discutido o assunto, Souza. Estamos chegando à conclusão que nos deixamos enganar. No fundo, era previsível o que viria. Quantos homens da antiga ditadura não continuaram nos postos? (BRANDÃO, 2001, p. 103).

A associação da literatura fantástica com a história no objeto de estudo serviu para que a obra e seu autor enfrentassem e driblassem a ditadura. Entretanto, como Todorov (2004) e Sartre (2005) deixam transparecer que se deve ter cautela ao relacionar acontecimentos literários com fatos reais, nem todos os elementos do fantástico presentes no romance terão sua análise associada a aspectos político-sociais, pois ambas, apesar de se complementarem, devem existir de forma independente e com funções distintas: a literatura fantástica, mesmo na acepção de conectar-se com a realidade para que tenha sentido, conforme Lima (1982), ou sendo lida em sentido literal, como requer Furtado (1980) e Todorov (2004) também apresenta essa possibilidade, deve ter caráter ficcional, enquanto que a história precisa ater-se aos fatos do mundo real ou à interpretação desses, conforme afirma Hayden White (2001, p. 65): “o historiador precisa ‘interpretar’ o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações”.

## **2 O FANTÁSTICO NAS ACEPÇÕES TRADICIONAL E MODERNA**

Se ele [Kafka] nos mostra a vida humana perpetuamente atormentada com uma transcendência impossível, é que acredita na existência dessa transcendência (SARTRE, 2005, p. 147).

## 2.1 O fantástico tradicional

Sem “acontecimentos estranhos”, o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária (TODOROV, 2004, p. 100).

O fantástico tradicional é uma teoria que surgiu no século XIX, segundo Todorov (2004), e apresentava como essência a hesitação, mas no século XX o gênero ganhou novas dimensões, transformando-se no fantástico moderno, conforme Sartre (2005). Este fantástico tem como objeto o próprio homem e mostra a condição em que ele vive. Entretanto, o fantástico tradicional, assim como o moderno, apresentam em comum o homem envolto em situações negativas que colaboram para sua infelicidade.

Neste capítulo, pretende-se mostrar a origem das duas acepções do fantástico; o percurso histórico, especialmente do tradicional, já que a história do moderno aceita pela tradição literária foi escrita apenas por Sartre (2005); além dos conceitos, das características e dos elementos atribuídos às duas acepções do gênero. A origem do fantástico tradicional é controversa, por isso serão mostradas algumas opiniões divergentes ou corroborativas dos teóricos Todorov (2004), Vax (1972), Howard Phillips Lovecraft (2008) e dos estudiosos Selma Calasans Rodrigues (1988), Maria do Socorro Carvalho (2005), Salvatore D’Onofrio (2001) e Dantas (2002), a respeito desta questão.

O fantástico tradicional tem como principal teórico Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, escrito em 1968, considerado por Furtado (1980), o texto mais completo sobre o gênero, sendo responsável pela maioridade da crítica sobre o fantástico, tirando-a do marasmo em que se encontrava, porque o texto aborda sistematicamente o fantástico apenas na literatura. Todorov reafirma sua teoria sobre o gênero no ensaio “A narrativa fantástica”, no qual a sintetiza.

### 2.1.1 Percurso histórico do fantástico tradicional

O fantástico teve uma vida relativamente breve (TODOROV, 2004, p. 174).

Segundo Todorov (2004), o fantástico tradicional surgiu entre os séculos XVIII e XIX, mas o livro que inaugurou magistralmente a época da narrativa fantástica foi publicado apenas em 1805: *Manuscrito encontrado em Saragoça*, do polonês Jean Potocki. Nesta obra, uma série de acontecimentos que contradiz as leis da natureza envolve a personagem Alphonse Van Worden e ele não percebe claramente se o que está vivendo é real ou ilusão e quanto mais procura tirar suas dúvidas, mais fica confuso. Para Todorov (2004), o fantástico deixou de existir no século XX, em consequência do surgimento da Psicanálise, que trataria dos mesmos temas do fantástico, mas com explicações que não precisariam mais da literatura fantástica para serem expostas:

[...] a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade de se recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indistintos. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos (p. 169).

A literatura do século XIX é descrita por Todorov (2006) como a má consciência desse século positivista sendo que no século XX não se acredita mais numa realidade imutável e externa nem numa literatura que apenas transcrevesse essa realidade, pois “as palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou essa outra visão é sem dúvida um dos móveis dessa evolução” (p. 166). Ao mesmo tempo em que o teórico menciona a morte do fantástico tradicional, declara o nascimento de um novo campo do saber que fora estudado por Sartre (2005): “novo fantástico improvisado por Sartre” (TODOROV, 2004, p. 182) que pode ser melhor que as literaturas anteriores ou inferior a estas:

A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações linguísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas dessa morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura. Ora não seria presunçoso demais afirmar que a literatura do século XX é, num certo sentido, mais “literatura” que qualquer outra. Isto não deve ser tomado evidentemente como um juízo de valor: é mesmo possível que, precisamente por este fato, sua qualidade se encontre diminuída (TODOROV, 2004, p. 177).

Todorov (2004) não faz nenhuma referência à literatura fantástica no Brasil. Entretanto, Rodrigues (1988) afirma que, no século XIX, Machado de Assis usava elementos fantásticos no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881; já D'Onofrio (2001) vai além e ressalta que no Romantismo brasileiro já existiam manifestações da literatura fantástica, na obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, publicada em 1855.

Carvalho (2005) menciona que o fantástico teve início no século XIII, na Idade Média, na França, apresentando motivos da flora e da fauna locais, através de narrativas orais dos bárbaros, além de enredos inverossímeis e irreais, com mistura de “reminiscências de antigos cultos pagãos com sincera religiosidade cristã” (p. 61). A pesquisadora ressalta ainda que Allan Poe foi o primeiro escritor a valorizar o fantástico. Ao contrário de Todorov (2004), que informa o nascimento e a morte do fantástico, Carvalho (2005), apesar de textualmente declarar o início desse gênero no século XIII, sugere que o fantástico sempre existiu, quando o considera a forma narrativa mais antiga e cita como exemplos as epopeias gregas, latinas e as histórias fabulosas das grandes navegações.

Vax, no livro *A arte e a literatura fantásticas*, escrito em 1960, entra em contradição sobre o século que considera o início do fantástico, pois afirma que o gênero surgiu no século XVIII, mas assim como Todorov (2004), menciona que a primeira obra fantástica é *Manuscrito encontrado em Saragoça*, lançada no século XIX, em 1805, um romance que, segundo o teórico, é desagradável, dá a impressão de labirinto, é monótono, angustiante e com discreto erotismo que descamba no horror; portanto, não seria tão bom quanto sugeriu Todorov? Uma explicação plausível é que Todorov (2004) pode ter feito uma leitura mais rebuscada na obra e encontrou neste livro as características mais declaradas de sua teoria do fantástico, por isso o valorizou mais, alegando que o *Manuscrito* permite “levantar um número maior de perguntas” (TODOROV, 2004, p. 33). Vax (1972) discorda de Todorov (2004) sobre o fim do fantástico no século XX e declarou que, no início desse século, o gênero atingiu a perfeição; entretanto na década de 1960, parece retroceder em benefício da ficção científica, que representaria a morte e a ressurreição do fantástico:

A literatura fantástica só no século XVIII tomou o seu verdadeiro surto. Atingiu a perfeição no princípio do século XX. Nos nossos dias, parece recuar, sobretudo nos países anglo-saxônicos, diante da

literatura de imaginação científica: pode ver-se na “ficção científica” a morte ou a ressurreição do conto fantástico (VAX, 1972, p. 105).

A ficção científica conhecida em 1960, época em que Vax escreveu esse texto, baseava-se muito em monstros de outros mundos e interessava-se pelo “homem de amanhã, isto é, pelo homem das sociedades futuras” (VAX, 1972, p. 181), mostrando predominantemente aspectos positivos dessas sociedades. Somente a partir de 1984, com o lançamento do romance *Neuromancer*, de William Gibson, a ficção científica começou a mostrar o caráter negativo das descobertas científicas e estreitou o relacionamento entre homens e máquinas, a ponto de suscitar dúvidas sobre quem é humano e quem é máquina nessas obras, conforme menciona Fábio Fernandes (2006).

Como ficaria o romance NVPN diante da polêmica levantada por Vax? Pertenceria ao fantástico ou à ficção científica? Apesar de o narrador do livro mencionar que observa um cenário semelhante ao de ficção científica: “— Pois para mim parece ficção científica” (BRANDÃO, 2001, p. 106) e Ginway (2005) classificá-lo como distopia, ficção científica, antificção científica, o romance pertenceria mesmo ao fantástico, em vista de ter como objeto o homem, ser de caráter pessimista e possuir um espaço “real” (São Paulo), ao passo que a ficção científica apresenta como objetos homens e máquinas, podendo ter caráter otimista ou pessimista, exibindo um espaço predominantemente “fora do sistema solar ou de nossa galáxia” (VAX, 1972, p. 43) ou ainda no ciberespaço.

Conforme Roberto de Sousa Causo (2003), outra diferença entre ficção científica e fantástico, é que aquela é chamada de “mitologia moderna” (p. 34), isto é, serve para explicar em termos racionais, fatos que ainda não são racionalmente entendidos; e, para Todorov (2004), na ficção científica “o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não conhece” (p. 63) enquanto que o fantástico não pretende explicar fatos, seu ponto forte é confundir o leitor para que este continue sem justificativas para os acontecimentos, como ocorre no romance em estudo.

Outro aspecto que introduziria o romance na literatura fantástica é o autor ter utilizado um documento real: o “Alvará” do Marquês de Pombal e do Rei Dom José no qual proibiam os habitantes de Santos, Paraíba, Rio Grande e Ceará de cortarem os mangues, cujas cascas serviam para fazer o curtimento de couro no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Conforme José Paulo Paes (1985) e Furtado (1980),

documentos reais no fantástico aumentam a credibilidade da obra, assim como denominá-la de memorial ou manuscrito. NVPN apresenta também esta última condição, uma vez que em sua primeira edição, a obra apresentava o subtítulo *Memorial descritivo*, informação esta que, nas edições posteriores, aparece somente no quadro de catalogação do livro. Talvez a causa das divergências na classificação do romance seja porque ele apresente elementos do fantástico tradicional e do moderno, uma combinação que não é comum na literatura.

Todorov (2004) considera importante a associação das obras literárias aos gêneros porque essa é a forma de relacioná-las ao mundo da literatura. Não reconhecer o gênero de uma obra seria sugerir distanciá-la das obras já existentes. Neste caso ou ela é esquecida ou pode criar um novo gênero literário:

De uma maneira mais geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relação com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura (p. 12).

NVPN assemelha-se às obras de Franz Kafka: *A metamorfose*, publicada em 1912 e *O processo*, de 1915: à primeira pela predominante falta de hesitação do herói-vítima diante do inusitado, à segunda pelos ambientes asfixiantes e pelas buscas infrutíferas do protagonista, apesar de Brandão afirmar que sua incursão no fantástico veio antes que ele lesse Kafka, tendo como influência a *Bíblia*, sobretudo a Ressurreição de Cristo e os milagres, conforme o escritor declarou à revista *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Esse meu apego ao fantástico começou, então, com a leitura da Bíblia” (CAPOVILLA, 2001, p. 38).

De volta às origens do fantástico, Dantas (2002) mostra que assim como *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de 1805, é considerado um romance fundador do gênero, *O diabo apaixonado*, do escritor francês Jacques Cazotte, publicado em 1772, também o é, já que os dois apresentam temáticas idênticas; “[...] seu protagonista, Alvare, após evocar forças ocultas, se relaciona com Biondetta, personagem ambígua que o próprio Alvare, e o leitor com ele, não sabem se é uma simples mulher ou encarnação de Belzebu” (DANTAS, 2002, p. 28), sendo que Alphonse, o protagonista do *Manuscrito*, também não sabia a origem das mulheres com quem se envolveu ou pior, nem tinha certeza desse envolvimento. Todorov (2004) não aceita essa possibilidade, alega que o livro de Cazotte é considerado

pobre e com pouca hesitação: “*O diabo apaixonado* oferece matéria muito pobre para uma análise mais avançada: a hesitação, a dúvida, só nos preocupam aqui por um instante” (p. 149).

Lovecraft (2008) coloca a literatura fantástica como filha do século XVIII e focaliza o nascimento desse gênero após o ressurgimento do sentimento romântico, numa época de cenas estranhas e feitos ousados com novas qualidades de assombro, estranheza e horror, principalmente na poesia. Esse instinto de libertação fez surgir a escola “gótica” do horrível e do fantástico na ficção em prosa longa e curta, tornando-se numerosa e esplendorosa em mérito artístico. Para o teórico, a literatura fantástica surgiu tardiamente, como se pode perceber neste trecho de sua obra *O horror sobrenatural em literatura*:

[...] é realmente notável que a narrativa fantástica como forma literária fixa e academicamente reconhecida tivesse um surgimento final tão tardio. O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII (p. 24).

Rodrigues (1988) ressalta que há diferenças de opinião sobre o nascimento do fantástico, mas várias delas se entrecruzam, por isso podem ser classificadas de acordo com afinidades em duas possibilidades: — estudiosos que acreditam que o fantástico sempre existiu desde Homero e dos contos de *As mil e uma noites*, entre eles: Dorothy Scarborough (1917), Montague Summers (1969), Jorge Luis Borges (1976), Emir Rodríguez Monegal (1980), Kathryn Hume (1984), incluindo nesta classificação Vax (1970), o que parece um equívoco da pesquisadora, pois este teórico considera que o fantástico literário surgiu apenas no século XVIII, menciona que na Idade Média o fantástico existia na pintura e na arquitetura, mas na literatura foi impossível o gênero florescer, nesse período, porque as histórias que surgiam eram lidas como reais: “as narrativas fantásticas eram tomadas à letra, juízes tinham-nas por verdadeiras e acusados morreram por isso” (VAX, 1972, p. 56). Rodrigues (1988) ressalta que a maioria dos teóricos considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, por exemplo: H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), Roger Calois (1967), Todorov (1970), Lèfeve (1974), Jacques Finné (1980).

Dessa forma, não se chega a um consenso sobre o nascimento do fantástico tradicional, entretanto seu principal teórico, Todorov (2004), afirma que

antes do século XIX, as obras não satisfaziam as condições que as classificariam como fantásticas; somente em 1805 surgiu uma obra capaz de confundir leitor e personagem e, por mais que se procurasse justificar os fatos, a conclusão se tornava inatingível, mantendo a ambiguidade e conseqüentemente a hesitação satisfatória para o gênero; portanto seria o século XIX que trouxe o marco inicial do fantástico: *Manuscrito encontrado em Saragoça*.

### 2.1.2 Conceitos, características e elementos do fantástico tradicional

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados (TODOROV, 2004, p. 37).

Conceituar o fantástico não parece ser uma tarefa fácil, tanto que alguns teóricos, como Vax (1972) e Lovecraft (1980), declaram que não pretendem defini-lo, enquanto que Furtado (1980) considera que é impossível conceituar o gênero. O curioso é que muitas vezes se encontram definições desse gênero dentro das teorias cujos autores não assumem conceituá-lo.

Todorov (2004) é um dos poucos teóricos que afirma conceituar o fantástico. De acordo com ele, o aspecto fundamental desse gênero é a hesitação, uma reação do leitor implícito<sup>17</sup> ou do herói da história: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31). A ambiguidade deve se “manter até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (p. 30). Tais perguntas transportam o leitor para o âmago do fantástico, conforme se percebe neste trecho:

[...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuariam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da

---

<sup>17</sup> Leitor implícito, conforme Todorov (2004, p 37), é uma “função” de leitor inerente ao texto da mesma forma que nele “acha-se implícita a noção de narrador”. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2006, p. 306), o leitor implícito é “um destinatário intratextual [...] uma construção do imaginário do autor textual, como um ente de ficção que faz parte da estrutura formal e sêmica do próprio texto”.

realidade, mas neste caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós (p. 30).

A definição de Todorov (2004) apresenta três condições para que o fantástico se instaure: primeiro é preciso que o texto oriente o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados, isso remete ao aspecto verbal do texto, mais exatamente ao que Todorov (2004, p. 39) chama “visão ambígua”.

Como segunda condição, esta hesitação pode ser experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é confiado a uma personagem, prende-se por um lado ao aspecto sintático, na medida em que se implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem à apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa (“reações” por oposição às “ações”) (p. 39) que formam habitualmente a trama da história; por outro lado, ela se refere ao aspecto semântico, já que se trata de um tema representado, o da percepção e sua notação.

Na terceira condição é importante que o leitor recuse tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética. Sendo que a primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero. A segunda condição pode não ser satisfeita, embora Todorov (2004, p. 39) considere que “a maior parte dos exemplos preenchem as três condições”, como acontece no romance NVPN. O teórico búlgaro-francês explica melhor sua proposta de definição da seguinte forma:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor — um leitor que se identifica com a personagem principal — quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia (p. 165-166).

Todorov (2004) situa o fantástico entre os gêneros estranho e maravilhoso. Segundo o teórico, esses gêneros vizinhos proporcionam, ao mesmo tempo, o surgimento e a possibilidade de inexistência do fantástico: “o fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, do

que ser um gênero autônomo” (p. 47). O estranho ocorre quando o acontecimento aparentemente sobrenatural é explicado de acordo com as leis da natureza, em consequência de uma ilusão dos sentidos ou da percepção modificada por uso de drogas, de sonhos ou loucura da personagem, conforme ocorre em contos policiais, por exemplo. No maravilhoso, o acontecimento sobrenatural é aceito com a criação de novas leis de acordo com as convenções da narrativa, como nos contos de fadas:

Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos [...] a obra se liga ao gênero estranho (sobrenatural explicado). Se ao contrário decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso (sobrenatural aceito) (p. 47).

Todorov (2004) diferencia o fantástico do estranho e do maravilhoso também através dos tempos verbais, inserindo o fantástico no presente, por causa da hesitação; o maravilhoso, por ser desconhecido, seria representado no futuro; e o estranho, como é previamente conhecido, estaria no tempo passado:

O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente (p. 49).

Outro perigo para o fantástico, apontado por Todorov (2004), além do maravilhoso e do estranho, é o referente a sua terceira condição de existência, isto é, aquela em que o leitor implícito se interroga sobre a natureza do texto que evoca os acontecimentos, onde se faz necessário analisar a relação do fantástico com outros dois vizinhos: a poesia e a alegoria. A leitura poética não aceita a reação aos acontecimentos, seria pura combinação semântica, podendo comportar elementos representativos:

Concorda-se hoje que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais (p. 67).

Quanto à alegoria, Todorov (2004) considera atraente a definição de Angus Fletcher no livro *Allegory*: “Falando em termos simples, a alegoria diz uma coisa e significa outra diferente” (FLETCHER TODOROV, 2004, p. 69). Em seguida afirma que ela deve ter dois sentidos, sendo que um deles já pode ter desaparecido e não depende da interpretação do leitor, pois devem vir explicitamente indicados no texto:

É preciso insistir no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada por seus leitores (TODOROV, 2004, p. 81).

Furtado (1980) considera o fantástico como um gênero autônomo e o diferencia do estranho e do maravilhoso de forma mais rica e simplificada que Todorov (2004). Para esse pesquisador, tanto o maravilhoso quanto o estranho propõem saída para os acontecimentos inusitados e não deixam qualquer dúvida, pelo menos no final, sobre o universo que apresentam. O maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem esclarecer os motivos de sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais. “O fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela” (FURTADO, 1980, p. 40). Há diferenças também na forma como esses gêneros se relacionam com os leitores: o maravilhoso não quer fazer o leitor crer em fatos impossíveis; o estranho tenta fazê-lo acreditar por algum tempo da história; e o fantástico não orienta o leitor, apenas sugere a dúvida e tenta mantê-la, como sugere Furtado (1980):

O maravilhoso não pretende levá-lo a aceitar como reais as personagens e os acontecimentos impossíveis que encena, enquanto que o estranho o faz apenas até dado ponto, retratando-se depois. Já o fantástico, sem o orientar em definitivo para qualquer decisão, procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga. É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos (p. 40).

Vax (1972) também diferencia o fantástico da poesia e da alegoria. O teórico descarta a possibilidade da existência do fantástico na poesia, alega que os

gêneros que melhor convêm ao fantástico são o conto e a obra teatral ou cinematográfica. Justifica que o fantástico sobrevive do escândalo e a poesia prima pelo encanto:

O fantástico acha-se ligado ao escândalo, temos de acreditar no inacreditável. Ora a poesia não consiste, de modo algum, num conflito entre o real e o possível, mas numa transfiguração do real. O amator de poemas põe-se em estado de escolher a poesia, isto é, de ceder ao encanto em vez de se curvar diante do escândalo (p.13).

A alegoria, para Vax (1972), é caracterizada por manter os domínios dos sentidos próprio e figurado bem separados, mantendo o leitor à distância, sem receios, como em relação aos animais que falam nas fábulas de La Fontaine. No fantástico, esses domínios são contaminados, suscitando mal-estar e ameaça em consequência da invasão do imaginário no real. O autor cita como exemplo o livro *A ilha do Dr. Moreau*, de Herbert George Wells, onde um animal que é tratado por um médico torna-se semi-humano, semi-animal. O teórico resume a diferença entre fantástico e alegoria analisando estátuas pertencentes aos dois gêneros:

A alegoria é a fábula reduzida à sua expressão mais simples, a expressividade degenerando em significação. A Justiça, a Liberdade, a Ciência ornaram os frontões dos monumentos públicos. Não esperamos vê-las descolarem-se das paredes e caminharem pela rua. As imagens fantásticas, pelo contrário, inquietam-nos e ameaçam-nos sorratamente. E na novela de Merimée [*A Vênus de ilha*], a estátua de Vênus desce do seu pedestal para vir estrangular um noivo na cama (p. 24–25).

Acrescente-se que Vax (1972) mostra que o fantástico existe em fronteira com outros gêneros, como o feérico, por exemplo. Para o teórico, tanto o fantástico quanto o feérico constituem o gênero maravilhoso, todavia na diferença entre fantástico e feérico, mais uma vez suas ideias sobre o fantástico se cruzam com as de Todorov (2004), como se pode perceber:

A narrativa fantástica gosta de nos apresentar habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. Ao passo que o feérico coloca fora do real um mundo em que o impossível é, por conseguinte, o escândalo não existe (VAX, 1972, p. 8).

Lovecraft (2008) difunde a ideia de situar o fantástico na experiência de medo do leitor: “O critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência

particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo” (p. 17). De acordo com Todorov (2004), o medo é um efeito particular que o fantástico produz sobre o leitor, não é uma condição necessária para a existência desse gênero: “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (p. 41). A experiência do leitor implícito deve ser a hesitação sobre um acontecimento que não é explicado. Tomando por base a hesitação, Todorov (2004) nomeia dois tipos de fantástico tradicional. O primeiro é “hesitação entre o real e o ilusório — duvida-se não de que os acontecimentos tivessem sucedido, mas de que nossa compreensão tivesse sido exata” e o segundo é “hesitação entre o real e o imaginário — pergunta-se se o que acreditamos perceber não é de fato fruto da imaginação” (p. 42).

Na literatura fantástica, a dúvida deve estar sempre presente, como se percebe neste trecho de Todorov (2004, p. 36): “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Mas como o fantástico consegue manter a hesitação? Através de quais recursos? Para Todorov (2004), a hesitação é mantida pela ambiguidade, e esta, por sua vez, é formada, principalmente, por dois procedimentos de escritura: a modalização e o imperfeito, consoante se observa em NVPN.

A modalização é o emprego de certas locuções introdutórias que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado; como exemplo o crítico cita as frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora”, que se referem ao mesmo fato, mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. Sobre o imperfeito, o teórico diz que tem um sentido semelhante à modalização, e como exemplo desse recurso emprega a frase “Amava Aurélia” (TODOROV, 2004, p. 44). Sua provável leitura não especifica se o amor ainda existe ou não; a continuidade é possível, mas pouco provável. Todorov (2004) enumera algumas expressões que no fantástico reforçam a manifestação desses recursos e ressalta que o imperfeito distancia narrador e leitor:

“E eu tinha a impressão...”, “Tive a sensação de que...”, “Tornava-se claro para mim...” que nos mantém em dois mundos ao mesmo tempo, além disso o imperfeito mantém uma distância entre a personagem e o narrador, de tal modo que não conhecemos a posição deste último. O imperfeito também significa que não é o

narrador presente que assim pensa, mas a personagem de outrora (p. 44–45).

Furtado (1980) discorda de Todorov (2004) em relação à hesitação ser o traço distintivo do fantástico, considera que o aspecto principal para definir o gênero seria a ambiguidade: “Conseguindo fugir à armadilha da racionalização plena e manter a ambiguidade sem a qual não tem existência, o fantástico prossegue a sua difícil e perigosa construção” (FURTADO, 1980, p. 71). O pesquisador diz que as reflexões teóricas até agora desenvolvidas não correspondem ainda à grande fecundidade do fantástico. Acrescenta que não pretende definir o gênero, mas aborda-o como uma construção rigorosa de equilíbrio difícil tanto no plano do enredo quanto do discurso:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa (FURTADO, 1980, p. 15).

Renata de Souza Spinola (2005) considera a definição de Todorov (2004) tênue por se basear apenas na hesitação e opta por um conceito que considera mais abrangente, trazendo a *inquietação* como substituta da hesitação, já que causa angústia em quem contempla o gênero, e não parece ser uma sensação tão rápida quanto sugere o teórico: “[...], optamos por uma conceituação de fantástico que incida na ambiguidade, no estranhamento, na inquietação que este relato provoca e não sua capacidade de fazer hesitar entre duas soluções” (SPINOLA, 2005, p. 52). Inquietação parece ser o estado em que também se encontra Adelaide, além da hesitação, quando vê o furo na mão do esposo.

Vax (1972) não se arrisca a definir o fantástico porque esse gênero “em si não se deixa descrever conforme a natureza como um cavalo ou segundo um quadro” (p. 171-172), mas faz um comentário muito semelhante ao conceito de Todorov (2004), trocando, como se pode perceber, hesitação por arrepio especial: “Estamos primeiro em nosso mundo, claro, sólido, tranquilizante. Sobrevém um acontecimento estranho, tremendo, inexplicável; conhecemos então o arrepio especial que provoca um conflito entre o real e o possível [...]” (VAX, 1972, p. 13). Entretanto, na conclusão de *A arte e a literatura fantásticas*, o teórico corrobora com o ponto de vista de Furtado (1980), uma vez que, apesar de negar na mesma obra

que o gênero possuísse uma essência, deixa transparecer que esta é a ambiguidade: “Quanto à essência, parece ela aspirar a uma espécie de existência ambígua” (VAX, 1972, p. 172).

Da mesma forma, Lovecraft (2008) não pretende definir o gênero fantástico, no entanto menciona o efeito que ele deve provocar no leitor: “um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada” (p. 18). Não seria essa afirmação um conceito sucinto para o gênero, aqui também marcado pela introdução de um acontecimento estranho no mundo das personagens, assim como na teoria de Todorov (2004)?

O medo na literatura fantástica, conforme Arlete Cavaliere (1990), é o medo do que não se sente, porque a perplexidade do leitor representado ocorre diante de uma “significação ausente”, causada pelo “esvaziamento da significação do fantástico” que oferece ao leitor “hipóteses falsas”. A leitura torna-se “um exercício conflitual, não porque seja o insólito inquietante em si mesmo, mas porque conduz a neutralização da função referencial” (p. 108).

Todorov (2004) aponta três funções dos elementos do fantástico tradicional em uma obra: a primeira seria produzir um efeito particular sobre o leitor — medo ou horror, curiosidade, admiração, dúvida; Vax (1972) acrescenta os efeitos de nojo e escândalo; a segunda é manter o suspense da narração, permitindo “à intriga uma organização particularmente fechada” (TODOROV, 2004, p. 100); a terceira seria a função tautológica, que descreve repetitivamente um universo fantástico sem pretender apresentar qualquer realidade fora da linguagem. NVPN manifesta todas essas funções.

O teórico búlgaro-francês nomeia como elementos do fantástico, entre outros: discursos ambíguo e hiperbólico; narrador-personagem; temas do eu (do olhar): metamorfose e desdobramento da personalidade; transformações do tempo e do espaço e atmosfera; temas do tu (do discurso): desejo sexual puro e intenso; crueldade que provoca ou não prazer; e incesto. Esses elementos serão analisados no romance NVPN, no capítulo três desta dissertação, mas para que a análise torne-se fluente, faz-se necessário aqui discorrer sobre eles, levando-se em consideração a opinião de Todorov (2004). Como o teórico nomeia os elementos do fantástico, mas não se preocupa muito em explicá-los, serão consideradas também as ideias de outros teóricos, a exemplo de Lovecraft (2008) e Vax (1972), além dos estudos de Furtado (1980), entre outros.

O discurso ambíguo é inerente ao gênero fantástico, de acordo com Todorov (2004) e com Furtado (1980). Vax (1972) da mesma forma considera que “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (p. 98). Todavia, Furtado (1980) alerta que é praticamente impossível encontrar uma obra totalmente fantástica. Todorov (2004), à proporção que mostra a fragilidade do gênero (considerando-o evanescente), propõe que ele deva envolver a obra por completo: “seria falso pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá” (p. 50), e cita como exemplo a obra *A volta do parafuso*, de Henry James, cuja trama não permite decidir se fantasmas assombram uma propriedade ou se trata de alucinações da professora, vítima do clima inquietante que a cerca. Em NVPN, a ambiguidade se mantém além da leitura em vários aspectos, por exemplo, em relação à personagem Daniel e ao furo na mão do protagonista Souza.

Apresentar o discurso hiperbólico é uma das condições para a manifestação do fantástico, possibilitando através de sua leitura em sentido literal o surgimento do sobrenatural: “se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque nelas encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova” (TODOROV, 2004, p. 90). Jorge Schwartz (1981, p. 70), considera a hipérbole como a “figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa”, apresentando o exagero por aumento ou por diminuição. No romance de Loyola existe exagero por redução (personagens que viram pó) e por ampliação dos acontecimentos, como no caso da infestação de piolhos no apartamento de um personagem que Souza conheceu nas “Marquises Extensas” (BRANDÃO, 2001, p. 322)<sup>18</sup>, a extensão dos espaços, a intensidade do calor, e em diversas outras situações da história.

O discurso hiperbólico ampliado causa mal-estar, mesmo assim seduz o leitor pelo exagero de suas informações. A esse respeito, Vax (1972) destaca o fantástico não pelas impossíveis explicações, mas pelas ameaças que transparecem desse discurso: “O sobrenatural fantástico é o sobrenatural ameaçador. É fantástico porque é ameaçador e não porque é inexplicável” (p. 176).

---

<sup>18</sup> Esta é apenas uma das páginas onde aparece a expressão “Marquise Extensa”, ela reincide no romance diversas vezes. Optou-se então por não citar mais a página quando essa expressão aparecer novamente nesta dissertação.

Fábio Lucas Pierini (2004) considera que o sobrenatural de Brandão colabora para a economia da narrativa e é real, ou seja, o que assusta as personagens não são espectros, mas algo físico: “o sobrenatural de Loyola é real, faz parte da economia da narrativa e o estranhamento fica por conta das diferentes reações que os personagens têm diante de um evento sobrenatural” (p. 9). De acordo com Furtado (1980), o sobrenatural negativo é indispensável ao fantástico para o surgimento de um mundo alucinante, inseguro e contrário ao que acontece na natureza, possibilitando que se realize “inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar” (p. 22).

Conforme Todorov (2004), o narrador-personagem é mais confiável do que uma simples personagem. Ele não deve se submeter à prova da verdade, apesar de que como personagem pode mentir. Seria o tipo de narrador ideal para o fantástico por permitir mais facilmente a identificação com o leitor. Esse narrador é geralmente um “homem médio” (p. 92) em quem o leitor possa se reconhecer:

O narrador representado [ou personagem] convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso desse narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quanto à personagem, deve se submeter à prova (p. 94).

Furtado (1980) concorda que o narrador-personagem seja o mais convincente para insuflar confiança no destinatário, apesar de fingir esclarecer dados com o objetivo de confundir. Acrescenta que para manter a credibilidade, o narrador pertence a uma classe social respeitável, como Souza, e exerce ou exerceu profissões que o situam nos estratos privilegiados da sociedade:

Esta figura [narrador-personagem], geralmente oriunda de uma camada socioprofissional considerada respeitável, contribui com a expressão da sua incredulidade para insuflar confiança no destinatário do discurso, para aparentar estar do seu lado como crítico entendido e severo de qualquer manifestação alucinante que venha a ter lugar, para fazer sentir que não vai ser grosseiramente enganado (p. 57).

O testemunho do narrador-personagem, de acordo com Furtado (1980), deve se apoiar em documentos e referências factuais do contexto da narrativa:

“acontecimentos históricos ou factuais contemporâneos da produção da narrativa; dados científicos ou pseudocientíficos de várias índoles” (p. 56), consoante Souza apresenta seus relatos em NVPN.

Os temas do eu (do olhar) referem-se ao “isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando esse confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado” (TODOROV, 2004, p. 164). Entre os temas do eu encontram-se no romance NVPN: metamorfose e desdobramento da personalidade; e transformações do tempo e do espaço e atmosfera.

A metamorfose, para Todorov (2004), é a transformação do homem em um outro ser animado ou não, como animais e pedras e também de animais em pessoas. Seriam transformações em seres diferentes do que a personagem já apresentara na história: “metamorfosear e metamorfosear-se; arrebatado ou deslocar seres e objetos no espaço. Estamos aqui diante de uma das constantes da literatura fantástica: a existência de seres sobrenaturais mais poderosos que o homem” (p. 118). O teórico considera que a multiplicação da personalidade é o exemplo máximo da metamorfose porque na literatura fantástica o limite entre matéria e espírito continua para servir de pretexto a transgressões, tendo como consequências imediatas a formação de diversos aspectos físicos que já existiam na mente da personagem:

As metamorfoses se formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida. [...]. A multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente (p. 121 e 124).

De acordo com Juliana Seixas Ribeiro (2008), a metamorfose também ocorre “através da troca de papéis entre os homens e os [animais]” (p. 65), consoante se observa em personagens que se comportam como macacos no romance de Brandão. Vax (1972) denomina a metamorfose de licantropia: “bruxos e bruxas são considerados capazes de se metamorfosearem em lobos, panteras, gatos, porcos e outros animais reputados cruéis, diabólicos ou viciosos. Pode dar-se o nome geral de licantropia a estas metamorfoses” (p.34). Ainda conforme Vax (1972), a metamorfose deve causar problemas para a personagem vitimada: “numa narrativa fantástica, a metamorfose é um acontecimento que provoca um problema:

como se torna possível uma tal coisa?” (p. 123). Em NVPN, a metamorfose causou desemprego, abandono e violência em suas vítimas.

A multiplicação da personalidade é considerada por Vax (1972) um aspecto relevante da literatura fantástica, no qual diversas personalidades podem existir em um mesmo ser que se manifesta não só no interior das personagens, mas também no seu exterior: “O homem já não é apenas duplo no interior, vê o seu duplo no exterior. [...]. A ideia de que a personalidade possa ser dupla ou tripla parece opor-se à de que ela faria de diversas personalidades um mesmo ser” (p. 40). A personagem Adelaide é um bom exemplo desse elemento fantástico em NVPN.

De acordo com Ribeiro (2008), a metamorfose é um recurso para produzir medo, angústia e terror que abala “a rotina e convicções do protagonista” (p. 49), ressalta que o agente causador da metamorfose não é identificado para manter a ambiguidade do texto: “No gênero fantástico é comum que se mantenha em suspenso a identificação do agente, havendo uma dúvida se ele seria de natureza sobrenatural ou não [...]” (p. 49). Não se sabe a causa das metamorfoses em NVPN, existem apenas suposições para esses acontecimentos.

Para Márcio Cícero de Sá (2003), a metamorfose consiste numa possibilidade de modificação física, da mesma forma que ocorreu em Souza e outras personagens do romance em estudo, não necessariamente na transformação do homem em animal ou vice-versa: “A metamorfose incluiria tanto a possibilidade de alteração física de um ser natural quanto à geração de um ser sobre-humano” (p. 47).

As transformações do tempo e do espaço do fantástico são bem específicas, segundo Todorov (2004), o tempo e o espaço dos textos fantásticos não são os mesmos da vida cotidiana: “O tempo parece aqui suspenso, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível [...]. O espaço é transformado do mesmo modo” (p. 126), consoante são apresentadas as noções temporais e espaciais de NVPN.

Sá (2003), em relação a esse elemento do fantástico tradicional, expressa um ponto de vista parecido com o de Todorov (2004), porém mais conciso e organizado do que o oferecido pelo teórico búlgaro-francês. O pesquisador apenas comenta que o tempo se alonga ou se reduz e o espaço é ampliado ou reduzido: “o tempo físico se alongaria ou se encurtaria. Da mesma forma, o espaço físico se distenderia ou se comprimiria apesar de sua realidade” (SÁ, 2003, p. 48). As

Marquises Extensas bem como a cidade de São Paulo, são exemplos de espaços exageradamente distendidos no romance de Brandão.

Os sonhos ou os pesadelos são recursos constantes no fantástico para tornar o tempo ambíguo para as personagens e para os leitores, consoante Ribeiro (2008), eles se mesclam à realidade e indefinem os rumos da história, assim como acontece com o tempo vivido pela personagem Adelaide em relação a Daniel, no romance em estudo. Eis a opinião da pesquisadora sobre esse aspecto:

A utilização do sonho ou pesadelo como possível explicação para uma experiência sobrenatural é constantemente utilizada pela literatura fantástica. O fantástico se manifesta justamente com a impossibilidade de uma resposta definitiva; isto é ou não um sonho? imaginação ou realidade? A hesitação e os questionamentos sentidos pelo protagonista são compartilhados com o leitor (p. 67).

O espaço fantástico, para Vax (1972), é descontínuo, desconhecido, com habitações iguais e desertas, escolhido por ser contraditório e incontrolável, consoante ocorre com São Paulo, o espaço de NVPN. O teórico acrescenta ainda que esse elemento causa mal-estar no leitor em função de não ser outro espaço, mas o dele transformado e apodrecido:

O amador do fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo. Não olha o exterior, deixa-se enfeitiçar. Não é um outro universo que se ergue em frente do nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro. [...] o mal-estar provém, sem dúvida, de que este espaço não é nem o nosso, nem um espaço completamente diferente: neste mundo ambíguo, procuramos em vão determinar o seu estatuto (p. 24 e 89).

Conforme Lovecraft (2008), a atmosfera que envolve as personagens nesses ambientes insólitos ou espaços modificados é o elemento mais importante da literatura fantástica, seria a marca de autenticidade do gênero, seu critério de julgamento, a causa da emoção suscitada no leitor, sobretudo o temor diante do desconhecido fisicamente apresentado ou sentido como o efeito de um poder incomum e aterrorizante:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. [...]. Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intencidade emocional que ele provoca. [...]. Um conto é fantástico muito simplesmente se o

leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (p. 17).

A ambientação das personagens do fantástico é incômoda e aparentemente impossível porque o espaço não lhe oferece conforto, antes forma uma atmosfera estranha, angustiante e até aterrorizadora, sendo preferida, de acordo com Ribeiro (2008), em consonância com a teoria de Lovecraft (2008), a do mundo noturno, porque “ajuda a compor o ambiente de mistério” (RIBEIRO, 2008, p. 95). A preferência pela noite pode ser uma herança do Romantismo, já que o gosto pelo noturno é um aspecto relevante desta estética e Lovecraft (2008) lembra que o fantástico tem origem romântica.

Hohlfeldt (2001) classifica NVPN como um não-valor espacial, cujo espaço negativo e degradante é um dos elementos mais importantes do romance que se revela de acordo com a movimentação do protagonista. “*Não verás país nenhum* é um não-valor espacial. [...]. Temos esta perspectiva de negatividade que se dá ao nível do espaço que se degrada gradualmente, e cuja revelação depende das andanças da personagem” (p. 125).

Os temas do tu ou do discurso apresentam como ponto de partida o desejo sexual, em suas formas excessivas, bem como as suas diferentes transformações ou perversões. Tratam da relação do homem com seu desejo, com forte ação sobre o mundo circundante. Serão explicados a seguir os temas do tu que se destacam no romance NVPN: desejo sexual puro e intenso; crueldade que provoca ou não prazer; e incesto.

Todorov (2004) considera o desejo sexual como uma experiência essencial à vida, capaz de dominar quem a experimenta, não sendo, pois, apenas mais uma experiência de vida: “[o desejo sexual] não se trata de uma experiência entre outras, mas daquilo que é mais essencial na vida” (p. 135). O teórico classifica esse desejo em puro ou intenso. Em NVPN, Souza viveu o desejo por Adelaide, de forma pura, supostamente porque esta era religiosa, uma vez que Todorov (2004) declara que “afirmar a sensualidade, é negar a religião” (p. 139). O desejo intenso ocorreu entre o protagonista e a jovem Elisa que fez “o desejo sexual exercer um domínio excepcional sobre o herói” (TODOROV, 2004, p. 136).

A crueldade está relacionada ao desejo sexual e pode provocar ou não prazer em quem a pratica, de acordo com Todorov (2004). O teórico menciona cinco tipos de crueldade: próxima ao sadismo — as personagens são castigadas,

perfuradas; pura — a origem sexual nem sempre é aparente, mas descreve uma alegria sádica; torturas que provocam prazer em quem as inflinge; violência puramente verbal — o ato de crueldade consiste na articulação de certas frases, não numa sucessão de atos efetivos; natureza verbal da violência — crueldade, com referência não a quem a exerce e sem provocar, portanto uma alegria sádica na personagem.

A natureza verbal da violência, conforme descreve Todorov (2004), não pretende causar alegria sádica em quem a provoca, nem visa caracterizar uma personagem como violenta; objetiva envolver a história em sensualidade, apesar da violência ali demonstrada: “os atos de crueldade não visam caracterizar uma personagem; mas as páginas em que são descritos reforçam e matizam a atmosfera de sensualidade em que se banha a ação” (p. 143). No romance de Brandão isso aconteceu quando Souza e Elisa foram levados para um presídio e estavam nus.

Vax (1972) também associa crueldade com sexualidade e refere-se à crueldade como parte do homem que ele nunca pode dominar bem, assim como não domina a própria sexualidade: “Tal como a crueldade, a sexualidade é uma parte bestial dele próprio que o homem nunca pôde subjugar bem” (p. 72). Nota-se que para este teórico a sexualidade não é tão importante quanto é para Todorov (2004).

De acordo com Todorov (2004), o uso do fantástico permite que se trate de assuntos polêmicos sem vulgarizá-los, livrando-os da censura institucionalizada e da censura da própria psique dos autores: “O fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (p. 166). E cita, por exemplo, o incesto, o homossexualismo, o amor a vários e uma sensualidade excessiva como temas que já foram censurados e que ainda podem ser, caso não se recorra ao fantástico. Entretanto, o teórico ressalta que a opção pelo gênero não significa livrar da censura as obras sobre esses temas. Existiriam então duas censuras para inibir a produção literária, caso não se recorresse ao fantástico: a institucionalizada e a particular de cada autor, gerada pelo medo de se expor inadequadamente sobre temas que a sociedade considera “proibidos”:

Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus (p. 166).

A literatura fantástica ilustra muitas transformações do desejo, pertencentes a um “estranho social, sendo que o incesto constitui aqui uma das variedades mais frequentes” (TODOROV, 2004, p. 140). O teórico refere-se a vários exemplos deste estranho social, como na obra de Perrault onde o pai criminoso se apaixona pela filha; em *As mil e uma noites* há casos de amor entre irmão e irmã, mãe e filho e em “O monge”, Ambrósio apaixona-se por sua própria irmã, Antonia, viola-a e mata-a” (p. 140). Em NVPN, o provável incesto acontece entre Adelaide e Dominginhos, tia e sobrinho.

Conceituando, caracterizando ou estabelecendo os elementos do fantástico tradicional, cada teórico tenta mostrar algo que considere a marca do gênero, seja hesitação, arrepio especial, atmosfera, inquietação ou simplesmente declarar-lhe indefinível, inexplicável; assim, o fantástico segue seu percurso como um gênero que seduz e angustia teóricos e leitores que arriscam se envolver em seus mistérios.

## 2.2 O fantástico moderno

Falamos de um mundo onde manifestações insólitas figuram a título de condutas normais (SARTRE, 2005, p. 140).

O fantástico moderno, de acordo com Sartre (2005), recorre ao próprio homem para transmitir seu discurso, envolvendo-o em situações absurdas que podem levar o leitor a refletir sobre a forma como o homem vive no mundo moderno, envolto em situações complexas que travam a vida e fazem-no sentir-se insignificante.

Este fantástico apresenta uma origem simplificada, mas é rico em conceitos, principalmente na teoria de Sartre (2005), que é o autor do fantástico moderno. Além deste, poucos são os estudiosos que tentaram conceituar o gênero. No fantástico moderno existe uma pequena quantidade de elementos, mas eles envolvem a obra de forma abrangente e impactante, como se a contornassem por inteiro, causando a impressão de que os acontecimentos de uma obra que os apresenta estão presos a seus domínios.

### 2.2.1 Origem do fantástico moderno

Por culpa de Blanchot, agora há um estereótipo do fantástico “à la Kafka” (SARTRE, 2005, p. 148).

Ao contrário da origem do fantástico tradicional, a origem do fantástico moderno não é controversa, Sartre, em 1947, determinou o século XX como início do gênero e dessa forma é considerada até este século XXI. Dantas (2002) ainda tentou levantar outra data para o nascimento do gênero, mas a teoria de Vax (1972) já inviabilizara essa possibilidade.

O fantástico moderno foi estudado consistentemente por Sartre, em 1947, no ensaio “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. Este ensaio analisa os romances *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *Aminadab*, de Maurice Blanchot. Nas duas obras, Sartre (2005) considera como objeto do fantástico o próprio homem, isto é, no fantástico moderno, o homem normal é o ser fantástico. Ele vive as situações inusitadas, como ser transformado em um inseto e mesmo assim não estranha a nova forma de vida, como Gregor Samsa em *A metamorfose*, ou ser dominado por um ambiente, como o misterioso Thomas, de *Aminadab*.

O fantástico moderno é o desenvolvimento do tradicional, realizado no século XIX e teria Kafka como precursor e grande representante, conforme Sartre (2005). Mas para desenvolver sua teoria, ele analisa com mais proximidade a obra de Blanchot, e comenta que ela possui muito em comum com os textos de Kafka, entretanto ressalta que o autor do romance *Aminadab*, publicado em 1942, declarou não ter lido textos kafkianos antes de produzi-lo, fato esse que levou o teórico a concluir que Kafka representa apenas uma etapa do fantástico e que a inclusão de Blanchot no gênero serviu para fazer um balanço dessa teoria e libertá-la de Kafka que até então parecia ser o único conhecedor dos procedimentos que levavam a produção de uma obra com aspectos do fantástico moderno:

Sua incursão [de Blanchot] no fantástico não foi sem consequências: fez um balanço. Kafka era inimitável; permanecia no horizonte como uma eterna tentação. Por tê-lo imitado sem o saber, Blanchot nos liberta dele, ilumina seus procedimentos. Catalogados, classificados, congelados, inúteis, esses procedimentos não mais causam medo ou

vertigem: Kafka seria apenas uma etapa [...] (SARTRE, 2005, p. 149).

Na obra de Blanchot não há fantasmas, há apenas homens, vivendo em um mundo estranho, como Thomas, que parece ser chamado por uma mulher que estava na janela de uma república. Ao entrar no prédio ele demorou a encontrar a jovem e quando a encontrou descobriu que o chamado não era para ele. O jovem tentou sair do lugar sem conseguir. Debitado, foi acometido por uma doença misteriosa e ainda descobriu que se tornou um empregado do prédio sem saber. Nada é explicado, nem a personagem hesita diante dos fatos que parecem um pesadelo. Situações assim são comuns no fantástico moderno e, de acordo com Sartre (2005, p. 138), ajudam o homem moderno a rever a própria imagem: “[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana [...]”.

O precursor do fantástico moderno, segundo Dantas (2002), é Gogol com a obra *O nariz*, publicada em 1836. Ele considera a novela muito diferente do fantástico tradicional que vigorava naquela época, uma vez que não apresenta ambiguidade entre natureza e sobrenatureza, nem hesitação, mesmo diante de um acontecimento assombroso que é um nariz viver independente de seu dono. Desta forma o pesquisador defende seu ponto de vista:

Precursor dessa modalidade de fantástico [moderno] é *O nariz*, de Gogol (que começou a ser escrito em 1832, tendo sido publicado quatro anos depois), pequena novela em que muito se diferencia do fantástico de seu tempo. Sem maiores explicações, um homem perde seu nariz e descobre mais tarde que o mesmo leva uma confortável vida como conselheiro de Estado (!). Não há ambiguidade entre natureza e sobrenatureza, não há tentativa de explicação [...] como se espera no fantástico tradicional, não ocorre hesitação, embora o evento seja assombroso. Como assume o narrador ao final do relato: “acontecem neste mundo coisas das quais a verossimilhança foi banida” (DANTAS, 2002, p. 50).

Por outro lado, Vax (1972) declara que as partes do corpo humano independentes constituem um grande tema do fantástico tradicional comuns às obras contemporâneas de *O Nariz*, não representariam, portanto o início do fantástico moderno: “[...] diversas partes do corpo humano, escapando à direção central, põe-se a viver uma vida própria [...] que escandaliza os laços racionais do homem” (p. 37). O teórico faz referência a várias obras que tratam desse tema e

percebe-se que as mãos eram as partes preferidas dos escritores, a exemplo de um texto de Nerval: “num conto de Nerval, uma mão encantada, espantosamente hábil para a esgrima; já não está ao serviço do homem; é ela que o arrasta, salva-lhe de início a vida, provoca enfim sua perda” (p. 37). O teórico diz que a vida independente das partes separadas do corpo ocorre em consequência da influência estranha que o homem sofre porque não podendo se dominar, utiliza a ação ou conhecimento em detrimento da percepção: “O sentimento de estranheza do mundo exterior explica-se assim: o homem deixou de utilizar a percepção em vista da ação ou do conhecimento (que é a ação intelectual), sofre a presença opaca, pesada e maciça das coisas” (p. 39).

No Brasil, considera-se como precursor do fantástico moderno o escritor Murilo Rubião, todavia Antonio Candido (2002) ressalta que, mesmo antes de o fantástico virar moda, com a ruptura do pacto realista, principalmente nos anos 1970, J. J. Veiga já escrevera textos pertencentes a esse gênero, como se entende da seguinte caracterização da literatura brasileira dos anos 1960 elaborada pelo teórico:

Ruptura agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de 200 anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar J. J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) — contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica (CANDIDO *apud* DANTAS, 2002, p. 128).

De acordo com Pierini (2004), algumas obras do escritor Brandão apresentam elementos do fantástico moderno, como *Zero*, de 1975; *O homem que odiava a segunda-feira*, publicado em 1999; *Cadeiras proibidas*, de 1976; e, principalmente NVPN, lançado em 1981, que sob a aparente preocupação com o meio ambiente, mostra a impotência do homem diante da natureza e de um regime militar que perdurou vinte e um anos no Brasil:

O fantástico explorado por Loyola origina-se no meio urbano, quando o homem já não tem mais contato com as lendas e mitos do passado e não sabe mais inventar uma explicação para seu mundo [...]. Os personagens têm suas vidas submetidas a um controle e a uma indiferença, sem precedentes, nem procedência, muito menos explicação (PIERINI, 2004, p. 14 e 15).

Sartre (2005) considera Kafka como um dos raros e maiores escritores do século XX que mostra a vida humana em constante aflição com uma transcendência impossível, mas deixava óbvio que no fantástico kafkiano as personagens tinham objetivos em suas vidas, enquanto que na obra de Blanchot (*Aminadab*) não se sabe por que Thomas luta, além disso, não apresenta caráter nítido, “não tem objetivos, quase não tem interesses” (Sartre, 2005, p. 149). O protagonista de NVPN aparenta ser um misto de personagens desses dois autores, haja vista que, ora demonstra ter objetivos, ora seus interesses e objetivos parecem que nunca existiram. É interessante ressaltar que nas obras de Blanchot e de Kafka a natureza foi banida assim como foi banido o homem sem importância coletiva: “baniram o homem natural, quer dizer, o homem isolado, o indivíduo [...] sem importância coletiva” (Sartre, 2005, p. 142).

### **2.2.2 Conceitos, características e elementos do fantástico moderno**

Para o homem contemporâneo, o fantástico torna-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, 139).

O fantástico do século XX não apresenta mais hesitação, de acordo com Sartre (2005), já que o objeto fantástico é o próprio homem, ele não se assusta diante de si próprio, por mais absurdos que aparentem ser os acontecimentos. No fantástico moderno não há fantasmas, gênios e duendes, há apenas homens, que sofrem, não pela ação de bruxas, mas pela maldade do próprio homem, tornando-o desamparado e angustiado, em busca de uma realidade inacessível. Apresenta pesadelos e manifestações insólitas que figuram a título de condutas normais:

Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram — há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. [...]. [O fantástico moderno] é o retorno do humano, [...] em busca de uma realidade transcendente, mas ela está fora de alcance e serve para nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano (p. 137 e 139).

O furo na mão de Souza parece mostrar bem a condição humana como propõe o fantástico moderno; ele representaria a falta de liberdade e um apelo para

que o homem percebesse que tinha sua vida monitorada de muito perto, a ponto de sentir como se parte de seu físico fosse invadida ou retirada. O círculo é, simultaneamente, presença e ausência: presença da repressão e ausência de privacidade, de individualidade, um espaço vazio na vida da personagem, conforme se pode concluir da seguinte análise dessa particularidade de algumas personagens loyolanas, elaborada por Pierini (2004):

[...] o furo na mão. Essa marca, que não foi impressa por opção do personagem, retoma a ideia de que alguns homens foram escolhidos por uma força maior que aquela que os expulsa do convívio social para cumprir um papel definitivo: o de despertar outras pessoas para a realidade absurda em que todos vivem e que o direito à liberdade individual de expressão está sendo sacrificado em função da segurança coletiva. Na verdade, não se trata do bem comum e sim, da manutenção de um sistema político corrompido e sem compromisso com o eleitorado (p. 13).

Conforme Sartre (2005), o objeto do fantástico moderno é considerado o homem completo, envolvido com as questões sociais, mas incapaz de agir adequadamente, porque se sente dividido, em consequência de saber que, o que vale para suas ideias, não vale para seu corpo, em vista de corpo e alma serem considerados separados; dessa forma, ele não logra êxito diante dos problemas simples ou complexos, em vista de pensar muito e agir o mínimo possível:

Não há senão um único objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada. Nele: não em seu corpo (p. 139).

Salvatore D'Onofrio (2001) declara que pertencem ao fantástico moderno os textos literários em que não há nenhuma explicação racional possível para os fatos extraordinários apresentados. Em busca de sua definição, ele também analisou a obra *A metamorfose*, de Kafka, elaborando o seguinte conceito para o gênero: “todo texto literário cujo conteúdo fabular, além de não ter acontecido no plano histórico, não tem sequer a virtualidade de poder acontecer [...]. O fantástico é, portanto, o extraordinário incrível” (p. 157), como a substituição dos mananciais pela urina humana, em NVPN. Sartre (2005), no entanto afirma que o fantástico não

precisa ser extraordinário, basta “expressar algumas ideias banais sobre a vida humana” (p. 136).

Conforme Paes (1985), o fantástico “sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito” (p. 189) e a respeito do fantástico moderno, enfatiza que esse gênero deixa os autores livres ao produzirem suas obras, tornando-as mais ricas do que as inerentes ao fantástico tradicional, porque aquele se libertou de alguns entraves que normatizavam as obras, deixando-as muito previsíveis; além disso, o fantástico moderno devolve ao homem o senso de mistério humano, bem como o mistério do mundo:

[...] a “abertura” da racionalidade no Século XX veio afinal libertar o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural [...]. Agora ele goza de plena liberdade para fazer o que queira — tornar o relato todo absurdo, como em Kafka, ou intercambiar ficcional e real a seu bel-prazer, como em Borges e Cortazar — a fim de devolver ao homem o sentido de mistério de si mesmo e do mundo (p. 192).

O fantástico moderno é um gênero a ser decifrado, uma vez que aparentemente não faz sentido. Esse aspecto levou Pierini (2004, p. 10) a denominá-lo de “literatura de maluco” e “bomba relógio”, enfim um texto para ser lido agora e processado mais tarde. Ribeiro (2008) também observa essa particularidade do fantástico e caracteriza-o como um gênero bastante complexo e sedutor, mas que depende das crenças e contradições do receptor para que sejam insuficientemente explicadas as novidades apresentadas:

Ambivalente, contraditória, ambígua, a narrativa fantástica é essencialmente paradoxal. Para seduzir, a obra fantástica deve ser descoberta, decifrada e para tanto o sujeito deve dialogar com suas próprias crenças e suas contradições. Encarregada da novidade e de possíveis explicações, ela apresenta tudo como insuficiente. Constitui a riqueza de seu espetáculo e de seus subentendidos uma “figura da falta”. Multiplica suas questões com o objetivo de unir seus contrários (p. 38).

O fantástico moderno é descrito por Dantas (2002) como o gênero literário que quebra a mimese realista, envolvendo fantasmas ou perseguições burocráticas: “atualmente, é considerada fantástica toda e qualquer narrativa que rompa, em maior ou menor grau, a mimese realista, seja contando histórias de fantasmas ou perseguições burocráticas” (p. 68). Sua definição, na verdade, junta aspectos dos

fantásticos tradicional e moderno, indo, em parte, de encontro com a proposta de Sartre (2005) para o fantástico moderno, que deve considerar como único objeto o homem, não mais os fantasmas.

Furtado (1980) expressa que na forma de construção do fantástico moderno transparece sempre uma ideologia, mesmo quando não explicita uma polêmica, o modo de narrar dirige o leitor para esse caminho, principalmente para polemizar sobre o conhecimento. Quais seriam suas vantagens?

[...] mesmo que omita qualquer polêmica ideológica expressa (o que, de resto acontece frequentemente), a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambiguidade de que vive, uma tomada de posição potencial, velada, embora a favor do irracional. Daí constituir amiúde um meio ideal de por em causa as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular (p. 135).

No romance loyolano, há polêmica sobre o saber que é desvalorizado a ponto de um título de doutorado valer menos que alguns quilos de feijão. A ciência e a tecnologia também são postas em dúvida, pois o que ali se propuseram a fazer não conseguiram ou ficou mal feito, tornando-se prejudicial ao homem, como será visto na análise.

A teoria de Sartre (2005) traz os seguintes elementos do fantástico moderno: o desamparo do homem diante do ser humano, atmosfera sufocante, a revolta dos meios contra os fins, os empregados fantásticos e as leis sem finalidades, renúncia às fantasias fisiológicas, o herói e o leitor, já mencionados nesta pesquisa. É interessante acrescentar que, às vezes, a explicação dos elementos surge dentro de novos conceitos do fantástico moderno, criados pelo teórico, e seus efeitos sobre o leitor são depreendidos, em sua maioria, dos efeitos sobre as personagens, uma vez que Sartre (2005) não se preocupou muito em explicitar os efeitos do fantástico moderno sobre o leitor, trazendo textualmente apenas “mal-estar do leitor” (p. 148), entretanto percebe-se que sua teoria transparece basicamente estes: solidão, desamparo, angústia, insegurança, sensação de sufocamento e de aprisionamento, insignificância, dependência, visão confusa e contraditória dos problemas, desesperança. O efeito senso de mistério do homem e do mundo foi acrescido por Paes (1985), incômodo, identificado por Spinola (2005). Faz-se necessário aqui uma leitura sobre os elementos do fantástico

moderno, a fim de que se compreenda melhor a análise desses no romance NVPN que será feita no capítulo três desta dissertação.

O desamparo do homem diante do ser humano, de acordo com Sartre (2005), apresenta a vida solitária, como a de Souza, ao mesmo tempo em que exige que o homem não se isole e tenha importância coletiva. Oferece a ele o poder de decidir seu destino e criar leis às quais deve se submeter e submeter os outros. O homem torna-se estranho e transparece a imagem simultânea de vítima e de culpado pela situação difícil e contraditória em que se encontra a condição humana:

O homem está só, ele decide sozinho o seu destino, ele inventa a lei à qual se submete; cada um de nós, estranho a si mesmo, é para todos os outros uma vítima e um carrasco; em vão procuraríamos transcender a condição humana [...]. Essas verdades, no entanto, brilhavam com um estranho esplendor quando deslizavam entre duas águas ao remontar a corrente da narração. É porque a víamos do avesso: eram verdades fantásticas (p. 146).

Brandão, em entrevista a Marcello Rollemberg para a revista Cult, afirma que a percepção do isolamento do homem contemporâneo é um dos temas de seus romances, principalmente a solidão política, e fica admirado de poucas pessoas terem observado esses aspectos em suas obras, inclusive, em NVPN, como se percebe neste trecho:

Cult: Seus livros, como *Zero*, *Não verás país nenhum* e este último [*O homem que odiava a segunda-feira*] tratam muito da solidão, não é?

I.L.B.: Tratam sim. O próprio *O verde violentou o muro*, que reescrevi e cuja versão ampliada e atualizada está saindo agora, também. A solidão é mais política do que social. Isso tudo está nos meus livros e é curioso como quase ninguém a examinou dessa forma, a contextualizou em meus livros (ROLLEMBERG, 2000, p. 9).

De acordo com Sartre (2005), para o homem do fantástico moderno, a vida é confusa e decadente, com objetivos inatingíveis, fazendo-o sentir-se humilhado. Na sociedade, ele se considera sempre aprisionado e, mesmo que lute para reverter a situação, jamais conseguirá a liberdade desejada, sobretudo porque ele não clarifica seus pensamentos, nem se organiza em equipes, antes luta embarçadamente sozinho. Esses pensamentos embarçados acontecem também em consequência de a essência desse fantástico, segundo o teórico, ser a apresentação da imagem invertida da alma e do corpo:

Tudo é desgraça: as coisas sofrem e tendem à inércia sem jamais atingi-la; o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las. O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaraçados (p. 137).

No mundo fantástico moderno, o herói, às vezes, é acometido por doenças para as quais não há explicações, de acordo com Sartre (2005, p. 149): “Nesse mundo ao avesso nada prepara ou explica essa doença<sup>19</sup>. É que ela tem sua razão de ser fora desse mundo, nos desígnios providenciais do autor”. Em NVPN, não existe justificativa para o furo que surgiu na mão do protagonista.

O fantástico moderno visa descrever um mundo insólito, portanto uma das primeiras preocupações do escritor de literatura fantástica moderna é excluir de suas obras a impassível natureza, isto é, uma natureza que servisse para o deleite das personagens, criando dessa forma uma atmosfera sufocante. Ele deve buscar a natureza que interage, principalmente para aterrorizá-las, porque a lei do gênero as condena a não encontrarem nada além de utensílios, que manifestam uma finalidade fugidia e insólita, da mesma forma que em NVPN, cuja natureza abafada e sem árvore aterroriza as personagens. Essa é a atmosfera ideal para o fantástico moderno, de acordo com o que se depreende da seguinte afirmação de Sartre (2005):

Daí a atmosfera sufocante que lhes é comum [...]. [As personagens do fantástico moderno] jamais verão florestas, prados, colinas. [...] a lei do gênero as condena a não encontrarem nada além de utensílios. Esses utensílios não têm a missão de servi-los, mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita (p. 141).

Consoante a teoria de Sartre (2005), no universo do fantástico moderno encontram-se meios monstruosos e ineficazes dotados de fins imobilizados: “o meio se isola e se põe para si” (p. 141), dessa forma há mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente e para o destinatário errado. Ou seja, o meio absorve o fim. Janelas e portas que levam à paredes, não a espaços, também são colocadas por Sartre (2005) como exemplos desse elemento fantástico. Os meios se revoltam contra os fins, aniquilam-se, destroem seus aparentes objetivos e exibem uma visão confusa e contraditória para a personagem e para os leitores, como ocorreu com as

---

<sup>19</sup> Refere-se à doença de Thomas, personagem de *Aminadab*, do autor Blanchot.

Marquises Extensas do romance em estudo. É o que se compreende do seguinte conceito do gênero elaborado pelo teórico francês:

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (p. 140).

Sartre (2005) destaca também como elementos do fantástico moderno o os empregados fantásticos e as leis ambíguas e sem finalidades que regem suas vidas, de forma burocrática, tornando o homem mais atormentado ainda ao sentir-se controlado por elas, apesar da aparente falta de sentido que deixam transparecer. As leis geram insegurança e sensação de vigília constante, pois não se pode escapar de seus rigores. Os empregados fantásticos são detalhistas, honestos, parecem exercer suas funções impecavelmente, mas quando observados com mais atenção, percebe-se que exercem um trabalho sem sentido e mesmo conhecendo essa realidade, obedecem as leis sem questioná-las:

Os empregados fantásticos, minuciosos, escrupulosos, me parecerão a princípio exercer diligentemente sua função, mas logo descobrirei que esse zelo é desprovido de sentido ou mesmo culpável: é apenas um capricho. Já um gesto precipitado, que me scandaliza por sua incongruência, revela-se, num exame mais amplo, perfeitamente conforme à lei se desagrega em capricho e o capricho subitamente deixa entrever a lei. [...]. No entanto essa lei ambígua que oscila entre a regra e o capricho, entre o universal e o singular, está presente em todo lugar, ela constringe, sobrecarrega, a violamos quando pensamos a estar seguindo e, quando nos revoltamos contra ela, descobrimo-nos obedecendo-a à revelia. Supõe-se que ninguém a ignore e no entanto ninguém a conhece. Ela não tem por finalidade conservar a ordem ou regulamentar as relações humanas: ela é a lei, sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar (p. 142–143).

Diante dos efeitos das leis ambíguas e sem finalidades, segundo Sartre (2005), não adianta os funcionários quererem conhecê-las, investigá-las, na tentativa de descobrirem se elas são de procedência qualificada ou não, se foram criadas anonimamente, nem a quem se dirigem: a uma única pessoa? Ou a toda uma sociedade? Eles sentem os efeitos das leis, a exemplo de Souza e seus colegas de escritório, entretanto não podem conhecê-las:

Em vão eu exigiria códigos, estatutos, decretos: velhos regulamentos se acumulam sobre as escrivatinhas e os empregados se conformam a eles sem que se possa saber se essas ordens emanam de uma personalidade qualificada, se são o produto de uma rotina anônima e secular ou jamais poderei determinar se eles se aplicam a todos os membros da coletividade ou se dizem respeito apenas a mim (p. 142–143).

Renúncia às fantasias fisiológicas, no fantástico moderno, significa não passar com clareza a imagem física das personagens, não oferecer retrato físico mais elaborado. O que interessa é o retrato político-social, consoante as ideias de Sartre (2005), as personagens do fantástico moderno “são fisicamente ordinárias” e caracterizadas com poucas palavras, de passagem, “mas em sua realidade total de *homo faber*, de *homo sapiens*” (p. 139), assim como é descrito Souza.

Furtado (1980), ao contrário de Sartre (2005), defende que além da falta de descrição física, exista também a ausência de retratos psíquicos ou sociais mais elaborados à personagem do fantástico moderno, a fim de que o texto mantenha a ambiguidade, conforme se percebe na seguinte reflexão: “A necessidade de evitar qualquer leitura não ambígua da narrativa [...] impede a atribuição de retratos físicos, psíquicos ou sociais mais elaborados à personagem” (FURTADO, 1980, p. 87). Adelaide seria um exemplo de descrição de personagem conforme as ideias desse pesquisador.

O herói do fantástico moderno é um homem, geralmente o próprio narrador, como Souza de NVPN. Um ser misterioso que é uma espécie de guia que proporciona ao leitor um sobrevoos da condição humana. Adotando o ponto de vista desse narrador, o leitor chega a condenar fatos sem compreendê-los e a contemplar sem surpresa o que o deixaria pasmo, caso estivesse fora de uma obra que não pertencesse ao universo fantástico. O herói induz o leitor a raciocínios que não levam a nada, como se o objetivo dele fosse apenas proporcionar raciocínios, conforme diz Sartre (2005):

[O herói] é como uma caixa. Ora adentramos, ora nos deixam à porta, E quando lá entramos é para encontrar raciocínios já começados, que se encadeiam como mecanismos e supõem princípios e fins que ignoramos. Seguimos seus passos de perto; já que *somos* o herói, raciocinamos com ele. Mas esses discursos nunca levam a nada (p. 144).

No fantástico moderno o herói acomoda-se às situações, por mais estranhas que lhes pareçam, e o leitor ao segui-lo vê o fantástico de dentro e, ao mesmo tempo, de fora, “como um espetáculo, como se uma razão em vigília contemplasse placidamente as imagens de nosso sonho” (SARTRE, 2005, p. 143). Ribeiro (2008) demonstra uma opinião semelhante à ideia de Sartre (2005), ao afirmar que no fantástico moderno as personagens acomodam-se às situações insólitas, não existindo mais, portanto, hesitação: “a hesitação foi substituída pela acomodação” (RIBEIRO, 2008, p. 27), assim como Souza acostumou-se com a metamorfose de sua mão.

O caráter ambíguo do fantástico moderno não se propõe a causar hesitação, como no fantástico tradicional, mas aproximar situações opostas, tornando-se responsável pelo incômodo que a leitura causa e pela impotência tanto do herói quanto do leitor diante dos fatos que aceitam sem explicações ou questionamentos, como ocorre na invasão do apartamento do protagonista de NVPN. A ambiguidade faz o herói e o leitor seguirem numa situação indefinida. É o que se conclui da seguinte reflexão de Spinola (2005):

Quando ressaltamos o caráter ambíguo do texto fantástico contemporâneo, não estamos pensando em sua capacidade de fazer hesitar, mas pensamos, por outro lado, em sua capacidade de aproximar pares opostos de tal maneira, que não haja qualquer possibilidade de definição ou de separação entre uma ou outra possibilidade. A ambiguidade nesse caso é tão marcante que é possível observar a neutralização da oposição que esses pares suscitam. Assim, nada resta ao leitor e ao protagonista além de aceitar os fatos inexplicados e indefinidos sem maiores questionamentos, muito embora o incômodo com essa indefinição permaneça durante todo o relato (p. 65–66).

Para Sartre (2005), o herói do fantástico moderno é mergulhado “no seio de uma atividade febril, extenuante e ininteligível” (p. 142) e o leitor, ao aceitar ver a história através do herói, torna-se fantástico também: “Ora, sabe-se que o leitor começa sua leitura identificando-se com o herói do romance. É este então que, ao nos emprestar seu ponto de vista, constitui a única via de acesso ao fantástico” (p. 143). Forma-se então uma espécie de pacto entre herói e leitor que parecem caminhar juntos durante a história. E esse leitor deve ser atento e disciplinado, já que, de acordo com Todorov (2004), na leitura de literatura fantástica não se devem saltar capítulos, pois as mudanças são constantes, tornando impossível o

acompanhamento do herói, caso a obra não seja lida por completo e na ordem apresentada pelo livro. Leitor e herói devem sentir-se dentro da narrativa (o leitor sente-se ao mesmo tempo fora dessa), confundindo-se ou explicando-se, consoante acontece em NVPN.

O herói do fantástico moderno é indefinido, melancólico, intelectual, introspectivo, isolado, anti-social, um herói-vítima, anti-herói e ao mesmo tempo com “importância coletiva” (Sartre, 2005, p. 144). Conforme Furtado (1980), o herói geralmente é aniquilado, metamorfoseado, como Souza, ou exterminado; reage fracamente ou é passivo diante das forças incompreensíveis que se agigantam contra ele, tornando-o muito mais “um brinquedo do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que sujeito do seu próprio destino” (p. 87), mesmo assim Sartre (2005) elege o herói como a forma de o leitor chegar ao fantástico em uma obra.

### **3 O FANTÁSTICO NO ROMANCE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM***

A obra de Ignácio de Loyola Brandão pode simplesmente ser abordada como uma perspectiva da mente do homem que repentinamente se vê atolado numa situação absurda e sem saída, cuja origem é sua própria inação. E quando esse homem age, ou é muito tarde, ou ele focaliza erroneamente seu alvo (PIERINI, 2004, p. 6).

### 3.1 Os elementos do fantástico tradicional presentes em *Não verás país nenhum*

Escrever é meu modo de gritar contra as dores do mundo, o sofrimento da condição humana, é o meu depoimento sobre minha época (BRANDÃO, 2002, p. 7).

No romance NVPN entrelaçam-se elementos do fantástico tradicional e do fantástico moderno, apesar de Brandão (2001)<sup>20</sup> declarar que escreve instintivamente, não tendo, portanto consciência do emprego de teorias literárias, ao mesmo tempo em que confirma que gosta de ler Sartre e que sua incursão no fantástico foi inspirada na *Bíblia*. Mas em virtude de o romance mostrar a condição humana e a preocupação com os aspectos políticos e sociais, o fantástico moderno torna-se mais visível, principalmente porque Sartre (2005) afirma que o fantástico deve fazer o homem refletir a própria imagem: é o homem tentando viver, alcançar seus objetivos e, ao mesmo tempo, em função do controle a que é submetido involuntariamente, torna-se consciente de que não os atingirá. Entretanto, os elementos do fantástico tradicional, estudados por Todorov (2004), que também podem ser associados a aspectos políticos e estruturas sociais, aparecem no romance em grande quantidade, acentuando o caráter ambíguo da obra e tornando mais complexa a vida das personagens do que se apresentasse apenas os elementos do fantástico moderno.

Neste capítulo, serão analisados os elementos do fantástico tradicional e do fantástico moderno presentes no romance. Como os dois teóricos principais desta pesquisa aceitam a possibilidade de o gênero mostrar histórias sobre a vida, sempre que possível, nesta análise, os acontecimentos do livro serão associados com fatos político-sociais do Brasil no período ditatorial compreendido entre 1964 e 1985. A conexão dos elementos fantásticos do livro com o mundo real terá como apoio informações históricas que constam no primeiro capítulo desta dissertação, bem como novas informações que também se tornaram imprescindíveis para melhor persuasão de que Loyola se utilizou da liberdade que o fantástico permite para “intercambiar ficcional e real”, como reforça Paes (1985, p. 192). Colaboraram para essa associação, principalmente as informações de Habert (2006), Bastos (2000),

---

<sup>20</sup> Cf. CAPOVILLA (2001).

GASPARI (2002; 2003; 2004a; 2004b), D'Araújo (1994), Pandolfi e Heymann (2005), Marly Rodrigues (2003) e Paes (2004), sobre o período mencionado.

NVPN apresenta as três condições estabelecidas por Todorov (2004) para que um texto insira-se no fantástico tradicional: o mundo ali apresentado leva o leitor a considerá-lo como o das pessoas vivas, pois não existem fantasmas, vampiros, bruxas, fadas; assim, por exemplo, quando o furo está se formando na mão do narrador-personagem Souza, o leitor parece ser induzido a fazer uma leitura literal do fato, não alegórica ou poética. Além disso, o protagonista hesita diante do que está acontecendo, não sabe se é verdade ou ilusão o que parece surgir em sua mão. Percebe-se que o leitor implícito também é levado a hesitar diante daquele fato insólito.

Os elementos do fantástico tradicional causam no leitor os efeitos de curiosidade, estranheza, admiração, medo, horror, dúvida, suspense — “que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar” (TODOROV, 2004, p. 100). Somando-se a esses efeitos, Vax (1972) acrescentou nojo e escândalo; Spinola (2005), inquietação; e Lovecraft (2008), terror. Para Furtado (1980), os efeitos do fantástico sobre o leitor devem ser “a percepção ambígua e a perplexidade” (p. 80). Estes e outros efeitos dos elementos do fantástico estão presentes no objeto de estudo, entretanto quando Souza chegou a casa com um furo cicatrizado, no centro da mão, sua esposa Adelaide comportou-se de forma a demonstrar um misto de efeitos do fantástico (admiração, medo e curiosidade), de forma alardeante, indo além da hesitação proposta por Todorov (2004), chegando ao estado angustiante de inquietação sugerido por Spinola (2005), desestruturando quem até então era aparentemente discreta em suas reações:

Ficamos diante da televisão, esperando o início da novela. Quando surgiram os leiteiros, mostrei o furo. Ela me olhou, inquieta. Esperando que eu explicasse, que eu dissesse alguma coisa. Não é normal o marido voltar para casa com um furo na mão, como se nada tivesse acontecido.

Adelaide começou a chorar quando me viu quieto, indiferente. E eu parecia disposto a não explicar. Também explicar o quê? Uma coisa que eu mesmo não entendia? Ela não é habituada a aceitar sem que digam o porquê. Tem de ser tudo muito claro. A única exceção é para religião.

— Dói muito?

— Não dói nada.

— Foi acidente?

— Não! Apareceu de repente!

- Não, Souza. Uma coisa dessa não aparece. Alguma coisa aconteceu. O que foi?
- Nada, estava no ônibus e a mão coçou. Quando coçou de novo, vi que o buraco estava começando. Quando desci na cidade, o furo estava pronto.
- O que você está escondendo?
- Nada. É pura verdade, juro.
- Você sempre me contou tudo, Souza (BRANDÃO, 2001, p. 44).

A função de nojo, acrescida ao fantástico por Vax (1972), é constante na obra, haja vista que muitas vezes as personagens estão sujas e imersas em ambientes sem condições higiênicas adequadas e até mesmo nos lixões. Vale ressaltar, neste sentido, uma situação vivida por Souza, no lixão, na qual ele sentiu nojo do próprio corpo e considerou-se pior que um porco:

O ar deslocado pelas pás atirava lixo miúdo, com violência, em todas as direções. A podridão me batia no rosto, penetrava na boca, feria as narinas, grudava na testa. Melecas indefiníveis, gosmentas, sabor amargo, se agarravam em meu pescoço, escorriam pelos braços. Sentia-me sujo e desconfortável, esquecido das balas que espoucavam ao meu lado. Mais lamentável que porco refocilando em pocilga (BRANDÃO, 2001, p. 259).

Os elementos do fantástico tradicional presentes no romance em estudo, analisados neste capítulo, são os nomeados e teorizados por Todorov (2004), vistos no capítulo dois desta pesquisa, destacando-se: os discursos ambíguo e hiperbólico; o narrador-personagem; temas do eu (do olhar): metamorfose e desdobramento da personalidade; transformações do tempo e do espaço e atmosfera; temas do tu (do discurso): desejo sexual puro e intenso; crueldade que provoca ou não prazer; e incesto.

### 3.1.1 Discursos ambíguo e hiperbólico

Um texto só se inclui no fantástico quando para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso (FURTADO, 1980, p. 40).

O discurso ambíguo causa, em NVPN, a impressão de que o romance não é coerente diante de várias possibilidades de resolução dos episódios (nenhuma satisfatória), permanecendo o efeito de dúvida sobre o leitor. Brandão emprega,

entre outros recursos, a modalização e o imperfeito, para manter a ambiguidade de sua obra. Observou-se na teoria que, segundo Todorov (2004), tais procedimentos de escritura sustentam a ambiguidade do texto fantástico e conseqüentemente a hesitação, o efeito de dúvida, ou seja, a essência do fantástico para o teórico. Esses recursos tornam ambíguos, entre outros aspectos da obra, a gravidez de Adelaide, conforme se observa no seguinte trecho em que os imperfeitos das expressões “*estava grávida*”, “*A barriga crescia*”, “*ela enjoava*” e o emprego da expressão modalizadora “Ao menos” suscitam a dúvida sobre a gravidez — Esteve grávida? Não houve gravidez? Uma doença foi confundida com gravidez?

Na porta do quarto, olhei para o baú em cima do guarda-roupa. Olhei para lá nem sei dizer por quê. Foi automático. O baú de vime já escuro. A última vez que foi aberto, Adelaide estava grávida. Ao menos pensávamos que estivesse. A barriga crescia, as regras foram interrompidas, ela enjoava (BRANDÃO, 2001, p. 46).

Quando Souza estava agitado, com fome e com medo de ter uma crise de enxaqueca que o obrigaria a ficar no escuro, o narrador se expressou da seguinte forma: “[...] fico inquieto, quero o relógio, não sei para quê. Talvez por ser a hora de comer” (BRANDÃO, 2001, p. 210). A expressão modalizadora “talvez” suscita a dúvida do narrador quanto ao que está falando, sua inquietação pode ter outras causas que não seja a fome.

Em NVPN, a ambiguidade permanece além da leitura, como requer Todorov (2004), também em relação aos invasores do apartamento de Souza e Adelaide, entretanto a existência ou não de Daniel (filho de Souza e de Adelaide) e o furo na mão do protagonista deixam o leitor intrigado.

Não se precisa quem eram os invasores do apartamento do protagonista: nordestinos, espiões, foragidos, paulistas, Civiltares? A cada nova informação que o narrador oferece, aumenta a incerteza dos fatos em relação a esses homens que aparentavam ser militares bem treinados: “[...]. Parece que tinham sido preparados para reagir eletronicamente ao menor sinal de perigo” (BRANDÃO, 2001, p. 156). Os invasores pareciam corajosos, entretanto demonstravam ter medo de que outras personagens se aproximassem do apartamento como se estivessem se escondendo: “[...], agora reunidos na sala de visitas, de pé, numa atitude de desafio, defesa” (BRANDÃO, 2001, p. 173) e defendiam-se agredindo ou atirando em quem os ameaçasse: “O homem que sempre comia doces atirou na porta. Dois tiros.

Corrida e silêncio. Logo cortado por um gemido” (BRANDÃO, 2001, p. 159). Não eram solidários a ponto de negarem água para dois metamorfoseados que pareciam estar morrendo. Alegaram que a água seria desperdiçada, pois os homens morreriam mesmo se a bebessem. O homem que se senta sempre à ponta da mesa foi o único que ainda tentou explicar a própria identidade, mas a forma como agia parece que não convenceu Souza de que era um nordestino, mesmo com um longo relato de possíveis experiências vividas naquela região: “Trabalhei numa tecelagem até que ela fechou [...]. Fiz universidade, peguei meu diploma de sociologia [...]” (BRANDÃO, 2001, p. 198-199).

Considerando a teoria de Todorov (2004) citada no tópico “O fantástico como opção estética frente à censura estatal”, segundo a qual é possível existir uma analogia entre regimes políticos e os temas do fantástico, a presença dos desconhecidos no apartamento de Souza aparenta a forma utilizada pelo Exército, quando infiltrava civis ou sargentos nos movimentos estudantis e nos sindicatos, como forma de obter informações sobre os investigados, a exemplo do que ocorreu com o líder estudantil Vladimir Palmeira que, segundo depoimento de Adyr Fiúza de Castro, ex-chefe do Centro de Informações do Exército (CIE), a D’Araújo (1994) mais da metade dos seguranças de Vladimir eram sargentos comandados por Adyr: “mais de metade dos seguranças do Vladimir era composta por sargentos meus. De maneira que eu conhecia todos os passos que ele dava, o que fazia, o que não fazia” (p. 40).

No período em que o apartamento de Souza foi invadido, o protagonista não representaria perigo, pois quase não demonstrava sua opinião, entretanto como já expressara ideias proibidas pelo governo, quando era professor, talvez o Esquema ainda o considerasse uma ameaça, além disso, os três invasores observavam de perto os outros habitantes do prédio e quando o Esquema pareceu traído pelo barbeiro, este foi assassinado pelo homem que se senta sempre à ponta da mesa, ação que a princípio fora negada pelos invasores, sendo confessada para Souza apenas quando eles achavam que o ex-professor não sairia vivo do lixão onde fora despejado. Mas Dominginhos, personagem militar, afirma para Souza que tem poderes para matar: “Vou te confessar uma coisa. A minha patente no Novo Exército tem permissão para matar” (BRANDÃO, 2001, p. 265). O fato de os militares do romance terem liberdade para matar pode estar relacionado à ditadura militar; conforme Habert (2006), os militares conquistaram o direito de matar, no

período em que o país foi governado por uma Junta Militar que substituiu o General Costa e Silva, através de novos atos institucionais, que “decretaram a pena de morte, a prisão perpétua e o banimento político” (HABERT, 2006, p. 10).

A situação ambígua em relação à personagem Daniel foi construída da seguinte forma: o narrador deixou transparecer que Adelaide teve uma gravidez psicológica, depois sugeriu que ela abortou a criança espontaneamente e até que ela nunca engravidou, portanto não teve filhos: “[...] a vizinha que teve um filho, quando ela [Adelaide] nunca teve nenhum” (BRANDÃO, 2001, p. 152). Em seguida disse que a criança não podia ficar no Brasil, precisava ser exilada e até ofereceu detalhes sobre a fuga: “Uma noite de verão descemos até Santos. Na mala, os documentos do menino. Se ele fosse maior, teria desfrutado. No porto, o navio era imponente. Decadente, mas monumental” (BRANDÃO, 2001, p. 365). Somando-se a isto, Adelaide parecia contar a Souza o conteúdo das cartas que o filho escrevera para ela, mas o narrador reconheceu que elas não existiam: “Fantasias turbulentas, as cartas quiméricas de Adelaide eram reconfortantes. Um pequeno mundo nosso” (BRANDÃO, 2001, p. 362), ao mesmo tempo em que os pesadelos da esposa de Souza mostravam Daniel e as outras crianças exiladas morrendo afogadas no navio que as transportava. Em seguida, o narrador diz que o filho teria dois anos, e mais tarde se questiona sobre a idade que Daniel teria: “Que idade terá agora o nosso Daniel? Foi Adelaide que escolheu o nome, eu queria André” (BRANDÃO, 2001, p. 375).

Souza chega a propor o enigma para o leitor ao encontrar a nota da compra de uma chupeta: “O que significa o recibo de uma chupeta? Sim, claro, significa que existiu uma criança. A questão é saber: havia uma criança nesta casa, ou a compramos para dar de presente? Chupeta de presente? Ridículo” (BRANDÃO, 2001, p. 155). Não satisfeito com a hesitação que causara, o ex-professor sugere que criou o filho à distância e que o jovem não deveria vir ao Brasil: “[...] bem que nosso filho podia ter escrito. Vai ver ficou com medo que insistíssemos em sua volta. Coisa que jamais faríamos, não havia nenhum sentido viver neste país” (BRANDÃO, 2001, p. 362). É impossível, portanto o leitor tirar conclusões sobre Daniel, reduz-se a leitura a indagações, tornando-se incapaz de respondê-las diante de um discurso ambíguo bem construído: Daniel não existiu? Fora criado fora do Brasil? Faleceu quando criança? É um jovem universitário? Um intelectual exilado? Ainda é uma criança? Quando o leitor parece convencido de uma versão

dessa história, surgem novos dados que retomam a dúvida, fazendo-o “mergulhar” no universo fantástico e reagir, como propõe Todorov (2004), numa hesitação de “quase acreditar” (p. 16).

O provável exílio de Daniel pode ser uma referência aos brasileiros, sobretudo pertencentes à classe média intelectualizada que foram exilados no período da ditadura militar no Brasil. Quanto às supostas cartas que ele escrevera à mãe poderiam aludir ao tipo de correspondência mais utilizado pelos exilados ou dirigido a eles, como as seiscentas cartas que Henrique de Souza Filho, Henfil, escreveu, inclusive enquanto morava nos Estados Unidos, sob o pretexto de que eram escritas para dona Maria, mãe do escritor; entretanto muitas delas eram publicadas no jornal *Pasquim*, conforme Crislaine André e Rosana Gonçalves (2009). Esta foi a forma que Henfil encontrou para mostrar seu inconformismo com a ditadura e clamar por dias melhores, mesmo correndo risco de também se tornar um exilado, como seu irmão Herbert de Souza, Betinho, foi durante oito anos. As cartas de Henfil foram lançadas em dois livros: *Cartas da mãe e Diário de um cucaracha*, publicados em 1983. Segundo Dulce Pandolfi e Luciana Heymann (2005), as cartas que Betinho escreveu durante o exílio tinham como tema recorrente o Brasil real ou sonhado: “Seja o Brasil real — o que acontecia no país, os avanços e recuos do regime —, seja o Brasil imaginado — o país que iriam construir quando as condições políticas permitissem, quando a anistia chegasse e a democracia vencesse o autoritarismo e o medo” (p. 8). As cartas do sociólogo foram publicadas em 2005, no livro *Um abraço, Betinho*.

A ambiguidade em relação ao furo na mão de Souza leva mais tempo para arrebatá-lo, pois primeiro o narrador gradativamente quase o convence de que o círculo existe, diante de vários detalhes sobre como este apareceu, a partir de uma coceira e de uma mancha vermelha que começou a afundar até formar um círculo cicatrizado. Estas informações mais aumentavam a dúvida do que o explicavam o fato:

Coceira nas mãos. Arde e no lugar está uma pequena depressão, como se eu tivesse apertado uma bola de gude por muito tempo. [...]. O centro da minha mão está afundando. [...]. Olhei a mão. A mancha estava de um vermelho vivo e juro que me pareceu perceber um aumento na depressão. Bem funda. Aperto, não dói. Coça ainda, mas é uma coceira agradável, dessas que dão prazer, me arrepiam todo. Loucura, na minha idade ficar me arrepiando assim com

coceiras. [...]. Só fico inquieto com o afundamento na mão. Agora todo vermelho (BRANDÃO, 2001, p. 18, 25, 21, 28).

Depois o narrador apresenta as hesitações das outras personagens em relação ao inofensivo orifício: um homem ficou apavorado ao vê-lo e ameaçou correr: “— Calma, meu senhor, calma [...]. Olhe a minha mão. Tem um afundamento aí? Ele procurou se livrar. Viu a mão e talvez tenha se apavorado mais [...]. Só não saiu correndo porque é impossível correr nestas calçadas atravancadas (BRANDÃO, 2001, p. 260); os vizinhos ameaçaram chamar a polícia, caso o casal não fosse embora do prédio: “‘fiquem longe, Levem esse furo na mão para outro lugar’. ‘Vamos chamar os Civiltares se vocês não se forem’. ‘Desapareçam’” (BRANDÃO, 2001, p. 81); a esposa e a empregada da vítima abandonaram o apartamento do casal; Souza foi expulso do transporte público e ainda perdeu o emprego de revisor. A dúvida em relação ao furo é instalada pelo caráter incomum do acontecido, haja vista que as pessoas não possuem furos inexplicáveis nas mãos.

Entretanto, quando o protagonista sugere que o furo desprendeuse, pretende procurá-lo no chão e, em seguida, tenta justificar que ele não existiu; a ambiguidade atinge o ponto máximo no romance e leva o leitor a repensar a história inutilmente atrás de pistas que pudessem justificar o que dizia agora o narrador, mas é uma busca vã, encontram-se somente vazios e indeterminações inerentes ao fantástico, assim como foi mencionado na pesquisa de Cavaliere (1990). Quanto mais o leitor pensa, mais fica confuso sobre o círculo na mão do protagonista. A própria forma como o narrador menciona que o furo não existiu fortalece a ambiguidade:

O furo nunca existiu. Pode ser? Jamais aconteceu coisa alguma em minha mão. Não houve furo, assim como não havia cartas de meu filho. Olha aí a mão. Intacta. Nenhuma marca. Acham que, se tivesse havido um furo na minha mão, não teria deixado marca? Juro que é impossível em medicina (BRANDÃO, 2001, p. 372).

O suspense também é um efeito do fantástico que pode ser causado pelo discurso ambíguo, menciona Todorov (2004). Em NVPN, existe suspense, por exemplo, em relação a uma mancha que parece envolver Souza a ponto de adormecê-lo. No início das aparições, o protagonista vê algumas imagens que parecem trazer informações indefinidas, depois trazem aspectos de sua infância, sua convivência com o avô e a colaboração deste para a destruição de uma floresta.

A visão confusa trazida pela mancha incomoda a personagem em pequenas doses: “A mancha voltou, marrom sobre o verde, enquanto meu corpo paralisava. Queria andar, não saía do lugar: marrom-verde. Algo familiar” (BRANDÃO, 2001, p. 136). Os momentos de Souza com a mancha mantêm o suspense até o fim da história. O narrador até tenta justificá-la como a suposta visão de um caminhão carregado de madeira; mas não convence e o suspense continua. Como e por que uma mancha atormentaria tanto uma personagem? Existia mesmo ou era ilusão?

Brandão, ao apresentar o avô de Souza derrubando árvores e a forma como era carregada a madeira extraída da floresta, parece chamar atenção para o desmatamento desordenado, incentivado pelos militares, que, consoante as informações de Habert (2006), estava ocorrendo na floresta Amazônica. O discurso ambíguo proporcionou a abordagem do assunto de uma forma discreta, já que o texto não afirmava o fato e o autor ainda se valeu do discurso hiperbólico para mencionar que a floresta Amazônica não existe mais, foi substituída por um deserto que é considerado a nona maravilha do mundo. Como então destruir algo inexistente? Dessa forma, Brandão se protegia da censura institucionalizada e passava a impressão de que esse aspecto de NVPN relacionava-se apenas com a ficção, não era provocado pelo real. Como pensar que a floresta Amazônica não existia, se todos ainda viam sua imensidão?

O discurso hiperbólico causa um efeito atordoante no leitor, ao apresentar acontecimentos excessivos sem nenhuma precaução. A falta de antecedente da hipérbole ajuda na economia da obra porque assusta e desestabiliza o leitor com poucas palavras. Em NVPN, o discurso hiperbólico tanto amplia quanto reduz os acontecimentos, com predomínio da ampliação, como acontece nas teorias de Todorov (2004) e de Schwartz (1981). Os acontecimentos foram reduzidos, por exemplo, em relação às personagens que viraram pó, conforme ocorreu com o homem que sempre ouvia rádio que, após ser atropelado por um helicóptero, foi atingido por algo desconhecido, desintegrou-se, liquifizeu-se e virou poeira:

A claridade se desprende do objeto, bomba, granada, sei lá o que, nunca mexi com esses troços. Iluminou o rosto e começou a comer a pele os olhos, o nariz. Expulsava os dentes, que se esparramavam pelo ar, estilhaçados. Roía os ossos, reduzia tudo a pasta, massa, poeira. [...]. E, então, ossos, dentes, carne, pele, massa pareceram se juntar de novo, transformando-se em poeira. Soprada por um vento, que nada mais era que o próprio ar deslocado pela claridade.

Não sei se me entendem, foi assim que vi naquele breve espaço em que o tempo estancou (BRANDÃO, 2001, p. 261-262).

Mencionou-se nesta dissertação que Todorov (2004) considera o horror como um efeito dos elementos do fantástico. Nojo e terror são efeitos propostos respectivamente por Vax (1972) e Lovecraft (1980). Acrescente-se a esta informação que esses efeitos podem surgir em decorrência do discurso hiperbólico ampliado chegando a causar mal-estar no leitor, como em NVPN, por exemplo, no relato feito por um companheiro de Marqueses de Souza, sobre o período em que foi enganado por um Civiltar, quando alugou um apartamento e só depois de ocupá-lo descobriu que se localizava no Conjunto Habitacional Piolhento. O exagero na quantidade de piolhos e os danos que eles causaram nas personagens é de causar nojo como requer Vax (1972), enquanto que o desespero suscitado após o governo ter isolado a área com um círculo de fogo, restando à família a tentativa de suicídio e a queima de todos os pertences, representaria o “horror” e a “experiência do terror” defendidos por Todorov (2004) e Lovecraft (2008) para o fantástico:

— [...]. Gente, que negócio horroroso. Em três dias estávamos tomados de piolhos. Raspamos a cabeça, eles continuavam. O couro virou uma ferida só, tanto nos coçávamos. Um infestava o outro. Os Civiltares apareceram com inseticidas. Jogavam de mangueira, que nem bombeiro. Era pior, o inseticida grudava na pele. Morria gente sem parar. Pensei que ia ficar louco.

— Por que não fugiu antes?

— Vai me dizer que não conhece o Conjunto dos Piolhentos?

— Nunca ouvi falar.

— Três dias depois de entrarmos, o governo isolou a área. Fizeram um círculo de fogo em volta. Uma camada com três metros de fogo permanente. Atravessada de vez em quando por carros blindados. Garantiram que o círculo era provisório, só enquanto durasse a peste. Tentei me jogar da janela, pular no fogo. Me seguraram. Não havia muita escolha. Resolvemos queimar todos os móveis e objetos da casa (BRANDÃO, 2001, p. 368-369).

Os piolhos, assim como a presença de outros insetos que atacavam as personagens, talvez possam ser relacionados às pragas que, em decorrência da falta de saneamento básico, infestavam as casas dos operários da indústria e da construção, empregadas domésticas, ambulantes e *office-boys* que habitavam nas favelas e cortiços dos centros urbanos brasileiros na década de 1970, conforme Habert (2006).

No romance em pauta, o efeito de horror, na acepção todoroveana, pode ser causado pelo discurso hiperbólico a respeito do calor e do sol a que eram submetidas constantemente as personagens. O calor insuportável invadia os apartamentos, as ruas, enfim, os ambientes e paisagens do livro. Quem se expusesse às altas temperaturas, poderia ter a pele queimada e descascada, ou até morrer e ter a pele e os ossos dissolvidos pelo sol, que se transformou numa fonte de morte instantânea:

Muito calor deixa a gente de miolo mole. [...]. Não dava mais para se expor ao sol. Você saía à rua, em alguns segundos tinha o rosto depilado, a pele descascava, a queimadura retorcia. A luz lambia como raio laser. Quem caía dentro [dos bolsões de soalheira], não se salvava. O sol atravessava como verrume, matava. Ao menos era a imagem que a gente tinha, porque a pessoa dava um berro enorme, apertava a cabeça com as duas mãos, o olho saltava, a boca se abria em busca de ar. Num segundo o infeliz caía, duro sem contorcer. A gente via, a alguns passos, a pessoa murchando, secando, desidratada, a pele se desgrudava como folha seca, mais um pouco e os ossos dissolviam (BRANDÃO, 2001, p. 172, 202, 203).

As personagens de Brandão assustam-se com o exagero de dificuldades que enfrentam para viver, consoante mostra a teoria de Pierini (2004). Em NVPN, a ameaça descrita pelo discurso hiperbólico ampliado sobre alimentação e educação são incômodas em decorrência do horror que suscitam, efeito descrito por Todorov (2004) e inquietantes, efeito percebido por Spinola (2005). Em relação a alimentos, no período em que Souza conta a história não existem mais os naturais, são todos factícios e representam grande ameaça à população, pois suspeitava-se de que eles destruíam as vísceras de quem deles se alimentasse. Mas quando existiam alimentos naturais a vida das personagens também era difícil; destaca-se, por exemplo, o sacrifício exigido na compra de feijão natural, haja vista que elas passavam até dez dias nas Vergonhosas Filas do Feijão (escorregando numa encosta de morro na qual muitos morriam) para comprar alguns quilos: “Adelaide e eu nos revezamos nas filas. Perdi três dias de trabalho e ele, sete. Voltamos com oito gloriosos quilos de feijão preto e conquistei meu sogro” (BRANDÃO, 2001, p. 232).

O discurso hiperbólico em relação aos alimentos expõe também o efeito admiração, atribuído ao fantástico por Todorov (2004) e que é responsável por situações inusitadas na obra. Uma delas é quando o homem que está sempre

comendo doce, um dos invasores do apartamento de Souza, conta-lhe que ao chegar ali não acreditou na quantidade de ovos que viu na geladeira. O homem ficou deslumbrado. Lembrou que tinha visto um ovo há dez anos. O estado de êxtase em que ficou o rapaz parecia que ele havia feito uma descoberta incrível:

— [...]. Quando entrei na sua casa e vi a geladeira cheia de ovos, juro mesmo que fiquei maluco, doido da cabeça, tudo batendo e chacoalhando, porque ovo é uma coisa que não dá mesmo para te dizer como é bom. [...] fiquei maluco, maluco mesmo [...]. Tava lá um bruta ovo, enorme, até brilhava [...]. Fiquei vidrado (BRANDÃO, 2001, p. 221-222).

A escassez de alimentos no romance pode ter uma conexão com a realidade em que vivia o Brasil no período pós-64, uma vez que devido ao baixo poder aquisitivo da população, mesmo com homens, mulheres e crianças trabalhando, as famílias não tinham condições financeiras para comprar os alimentos necessários para o sustento e o país liderava a triste estatística de ter a população predominantemente subnutrida, como afirma Habert (2004, p. 12): “Segundo dados de 1975, 72 milhões de brasileiros (67% da população) eram subnutridos”.

O discurso hiperbólico sobre educação transparece na angústia de não se poder falar nem questionar. Vai-se à escola para ouvir e ouvir pouco, já que ela é um aglomerado de pessoas (classes com quinhentos alunos) vigiadas e que correm risco de serem punidas, caso não aceitem as imposições da instituição, confirmando o efeito de horror sobre o leitor. O narrador resume a questão desta forma:

Quando eu dava aulas, os estudantes perguntavam sobre tais tempos. Eram alunos que as escolas reputavam incômodos e terminavam afastados dos cursos. A direção ouvia as gravações das aulas e me chamava. Para que eu informasse quem tinha me interrogado. Denunciasse.

No início recusava. Havia justificativas. Naquelas classes de quinhentos alunos e grandes telões, eu alegava, era impossível saber quem tinha feito a Pergunta Intragável, como dizia a direção. Que tamanho terão as classes hoje? Mil alunos? Bem que gostaria de saber (BRANDÃO, 2001, p. 22–23).

No Brasil, durante o regime militar, as questões relativas ao ensino assemelhavam-se com as do romance de Loyola, pois, segundo Habert (2006), nas escolas e universidades, alunos eram reprimidos, professores e funcionários eram demitidos, perseguidos e presos. As aulas eram vigiadas e o currículo peneirado;

incluíam-se disciplinas de educação moral e cívica em todos os níveis de ensino. O conteúdo dessa disciplina “encobria a existência de conflitos sociais no Brasil e exaltava o culto da Pátria, da religião, das Forças Armadas, das leis e instituições vigentes” (p. 30).

O mundo alucinante do fantástico, conforme propõe Furtado (1980), corroborando com as ideias de Todorov (2004) e de Schwartz (1981), em NVPN, é descrito, principalmente através do discurso ambíguo e do recurso estilístico da hipérbole; há a presença constante do exagero nas situações negativas e indefinidas, como requer o gênero fantástico, não se exagera para amenizar ou tornar agradável a situação, mas para torná-la densa, retraída e aparentemente circular, pois o livro transparece uma divisão truncada de vários episódios. A cada nova história que Souza conta ou escuta, o aspecto negativo se sobressai.

### **3.1.2 O narrador-personagem**

O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir (TODOROV, 2004, p. 91).

Conforme foi vislumbrado na teorização, para Todorov (2004), o narrador-personagem é o tipo que convém ao fantástico porque facilita a identificação do leitor com as personagens e não submete seu discurso à prova da verdade, enquanto narrador, mas como personagem seu discurso deve ser investigado. Furtado (1980) concorda com o ponto de vista do teórico. Souza é o narrador-personagem e protagonista do romance, mas ele seria confiável em algum momento da história, já que o fantástico não requer a certeza dos fatos? O leitor confia no narrador e, ao mesmo tempo, fica em dúvida. Esse jogo duplo entre narrador e leitor é um ponto forte do fantástico no romance em pauta. A constante insegurança do leitor prende-o ao narrador-personagem, na tentativa de se inteirar sobre os acontecimentos, de forma mais concreta, entretanto este percebe que é uma tarefa impossível de cumprir na leitura de uma obra com aspectos fantásticos. Resta-lhe a sensação de que “deixou as informações escaparem” diante de seus olhos e nada pôde fazer.

Para ganhar a credibilidade do leitor, como defende Todorov (2004), Furtado (1980) diz que o narrador-personagem do fantástico deve pertencer a uma camada socioprofissional considerada respeitável, como foi citado no capítulo dois. Em NVPN, Souza é formado em história e ex-professor universitário, com cinquenta anos de idade, o tipo ideal para escandalizar e, ao mesmo tempo, adormecer a razão do leitor, reforçando cada vez mais a incerteza dos fatos e instalando a perplexidade em sua mente. O protagonista é esclarecido e culto, cursou doutorado e tem experiência internacional: “[...] nada representava para meu sogro. Ter um bom diploma. Possuir uma tese nota dez sobre o verdadeiro número de mortos na batalha de Tuiuti. Passar um ano nos Estados Unidos avaliando os métodos históricos dos brasilianistas” (BRANDÃO, 2001, p. 233). O narrador aparenta ter tido contato com livros, música, teatro e filmes desde criança. Sua autoridade é conferida por meio de documentos, documentários, textos jornalísticos e oficiais. A presença desses elementos em um texto de literatura fantástica tornam-no mais plausível, segundo o ponto de vista de Furtado (1980).

Souza lança mão de dados históricos, a exemplo da ditadura militar, e dados pseudocientíficos, como a morte do rio São Francisco e a transformação da Amazônia e do nordeste em deserto. Na tentativa de convencer ou confundir o leitor sobre a inexistência de árvores, o narrador refere-se ao documentário *O último corte* e cede a voz para o Esquema fazer o convite à população para que assista a ele, mas durante a exibição um narrador secundário é utilizado para confundir o leitor, que continua sem saber se a cerimônia existiu ou não, ou ainda pior: será que não existem mesmo mais árvores, já que o documentário parece forjado?

[...]. Veja agora, a cerimônia do corte da última árvore do Brasil na pequena vila de Santa Úrsula.  
Planos de florestas. Pântanos, lagos rios, cachoeiras, regatos, troncos colossais.  
— Santa Úrsula? Ah, essa cidade nunca existiu, disse o homem que comia doces (BRANDÃO, 2001, p. 165).

Souza é um narrador astucioso, que mantém sua credibilidade também confundindo o leitor, sempre apresentando várias versões de um acontecimento sem se preocupar com o que já dissera antes. Esse aspecto causa a impressão de que cada parte da história torna-se independente e dependente simultaneamente. Dependente por se tratar do mesmo ambiente, quase sempre das mesmas personagens e dos mesmos acontecimentos; e independente porque não apresenta

coerência interna. Quando outro narrador conta uma história para Souza, a insegurança em relação ao acontecido piora, pois ele ouve calado, não esboça reações, o próprio narrador secundário levanta a dúvida sobre a veracidade dos fatos e, depois, longe de quem a contou, o protagonista tenta descredenciá-lo, reforçando a desconfiança sobre aquele ter ou não observado tais fatos, além de polemizar sobre a origem dessa personagem. É, por exemplo, o caso dos bolsões de calor incineradores usados como castigo pelos Civiltares que o homem que se sentava sempre à ponta da mesa diz ter observado no nordeste, de onde viera:

Não acredita, não é? Nunca ouviu falar disso. Ninguém falou, a imprensa jamais noticiou. [...]. Os Civiltares utilizavam os bolsões como castigo. Jogavam presos, desafetos inimigos, subversivos na soalheira e esperavam. Desaparecido o corpo, sem testemunhas, não há crime, diz a lei. Para conseguir confissões ameaçavam as pessoas no limite dos bolsões: *Fala, ou te jogo aí*. Falavam. [...]. Desconfio que não era nordestino coisa nenhuma. Nem nada do que me contou. Inventou todas aquelas histórias. Não passa de um capanga de meu sobrinho, deve ser praça do Novo Exército (BRANDÃO, 2001, p. 203 e 270).

O narrador, ao mesmo tempo em que mostra a violência dos Civiltares, levanta a dúvida sobre isso, inclusive se apoiando na falta de divulgação da notícia pela imprensa. Esse fato constitui mais um aspecto do romance que sugere sua matéria de extração histórica, conforme afirma Bastos (2000), afinal, a imprensa não divulgava os feitos dos militares porque estava censurada, como foi mencionado neste texto. Quanto ao desaparecimento dos corpos das vítimas dos Civiltares, no romance, assemelha-se a uma estratégia dos militares no período ditatorial brasileiro que consistia em ocultar os cadáveres dos presos, a fim de evitar denúncias, conforme Gaspari (2003, p. 388): “O sumiço dos cadáveres era uma resposta à estratégia do estorvo. Cortava caminho às denúncias baseadas nas autópsias ou em testemunhos de moradores da localidade”.

O narrador-personagem controla a narrativa do romance contando fatos de sua vida desde a infância, quando a vida não era catastrófica, até o horror em que se transformou sobreviver por culpa do próprio homem que extinguiu as árvores e os rios, substituindo-os por coberturas de cimento como se percebe nesse depoimento do homem que se sentava sempre à ponta da mesa: “Veja, enfiamos uns dois ou três rios nos tubos, e olha que um deles era bruto riozão, mas domamos

o bicho, fizemos uma cobertura bonita, toda de cimento, enorme, mas enorme mesmo, o batelão ficou lá embaixo” (BRANDÃO, 2001, p. 214).

Souza aproveita a credibilidade adquirida para tentar convencer o leitor de que é possível evitar que tais infortúnios aconteçam, mas não parece ter sido uma tarefa fácil, em vista dos raciocínios embaraçados que deixam — além da advertência para que a ditadura não volte e as catástrofes ambientais sejam evitadas — a possibilidade da inexistência do narrador protagonista, causando assim mais hesitação do leitor em torno desse porque o mistério da história torna-se mais interessante, já que Todorov (2004) diz que o narrador não deveria mentir, mas como personagem poderia. E agora? Souza mentia ou falava a verdade? Isso não importa uma vez que o fantástico não pretende provar nada, apenas designar um acontecimento estranho de forma inexplicável, conforme sugere Todorov (2004). A expressividade de Souza, neste caso, sugere conferir poderes ao leitor, inclusive de aniquilar aquele, se quiser. Este aspecto da narrativa assusta o leitor e reforça sua dependência do narrador, despertando uma necessidade de continuar seguindo-o de perto, numa mistura de poder e fragilidade, conseguida através do caráter ambíguo e da credibilidade que o narrador adquiriu, mesmo através das insuficientes explicações dos fatos. Segue-se uma parte da tentativa de conscientização do leitor expressa por Souza:

Temos de convir. Vocês são felizes conhecendo coisas que estão por vir. Nem todo mundo tem o privilégio. Não me perguntem: o que podemos fazer para evitar que tal época venha a existir? Se moverem um parafuso dentro da ordem das coisas, o que estou vivendo não acontecerá.

Atentem: não só meu tempo não existirá, como nem sequer vou nascer. Não nascendo, como poderia transcrever este relato? O problema, concreto é impenetrável, é: o relato está feito, entrou em circulação. Se vocês conseguirem eliminar meu tempo, o que serão destes fatos? (BRANDÃO, 2001, p. 328).

A forma como alguns acontecimentos do romance são contados causam o efeito de estranheza do fantástico, estabelecido por Todorov (2004), ao mesmo tempo em que surpreendem o leitor pelo aspecto inimaginável dos fatos; entretanto para manter a credibilidade do narrador-personagem, como defendem Todorov (2004) e Furtado (1980), quem conta este fato (que pode ser considerado um dos mais esquisitos da história) a Souza é uma professora. Trata-se da profissão de pintor de cocô de galinha em ovos factícios. A professora, que Souza conheceu

numa fila, garante que seu marido exerce esta profissão inusitada; dessa forma, os ovos pareciam naturais e eram vendidos como tais:

- Quer dizer que seu marido está bem! Tanto ovo.
- É que ele trabalha no Laboratório-granja.
- Ele é químico?
- Químico? Nem estudou. A única coisa que sabe fazer, e muito bem, é pintar, imitando aquela bostinha de galinha que vem nos ovos vendidos em casas de produtos naturais (BRANDÃO, 2001, p. 333).

A função tautológica do fantástico possibilita o retorno de acontecimentos que já estariam distantes do momento em que o narrador apresenta novos fatos, atualizando constantemente o leitor. Por exemplo, quando Souza foi solto do presídio e percebeu que corria risco de ser preso novamente, lembrou-se do que lhe tinha acontecido de uma forma que parecia reflexiva, com o objetivo de rever os fatos, lembrá-los para o leitor e evitar novos conflitos para o protagonista: “Outra briga, banho de mijo, fome, não quero de novo, vou saindo” (BRANDÃO, 2001, p. 311). No romance há muito reforço de informações, entretanto algumas dessas repetições acrescentam fatos que divergem do que foi dito em capítulos anteriores.

O narrador de NVPN foi construído de acordo com o que Todorov (2004) e Furtado (1980) consideram o ideal para o fantástico: narrador-personagem e protagonista e, na necessidade de um narrador secundário, este também parece ter observado os fatos de perto. Mas observá-los assim não concede plena credibilidade para os narradores secundários, pois sempre aparece uma nova informação para confundir o leitor e fazê-lo voltar a atenção para o narrador principal, que geralmente descredencia os secundários; entretanto não resolve o conflito, aumenta a insegurança para a decisão do leitor, mantendo-o no âmago do fantástico, como defende Todorov (2004). Sendo assim, o narrador-personagem de NVPN é um elemento primordial para a incursão da obra no fantástico, não tendendo para os vizinhos do gênero.

### **3.1.3 Temas do eu (do olhar)**

Os temas do eu [implicam] essencialmente uma posição passiva. O homem [...] se mantém como um observador isolado (TODOROV, 2004, p. 148).

Os temas do eu (do olhar), segundo Todorov (2004), referem-se à relação da personagem com seu mundo. A vista e a percepção assumem grande importância porque o homem torna-se um observador isolado que assume posição passiva e ocorre a ruptura entre o psíquico e o físico, a fim de que esta seja transgredida. Os temas do eu presentes romance loyolano que serão analisados agora são: metamorfose e desdobramento da personalidade; e transformações do tempo e do espaço e atmosfera.

As metamorfoses, como se observou no capítulo teórico, podem transformar o homem em outros seres, como também apenas modificar sua aparência, ou seus gestos, sendo que Todorov (2004) considera o desdobramento da personalidade como o exemplo máximo desse elemento fantástico. Além de passarem por modificações que as atordoam, as personagens ainda são submetidas ao espaço e ao tempo transformados, inviabilizando a possibilidade de vida confortável para elas.

### **3.1.3.1 Metamorfose e desdobramento da personalidade**

O fenômeno das metamorfoses [generalizado consiste em] dizer que uma pessoa se multiplicará facilmente. Nós nos sentimos todos como várias pessoas: aqui a impressão se encarnará no plano da realidade física (TODOROV, 2004, p. 124).

As teorias de Todorov (2004) e de Sartre (2005) em relação às modificações das personagens divergem em nomenclatura, pois o que Todorov (2004) denomina metamorfose e Ribeiro (2008) diz que não se conhece o agente causador, Sartre (2005) chama de doença inexplicável que acomete o herói. Este teórico só se refere às modificações no herói, enquanto que para Todorov (2004), as metamorfoses podem atingir todas as personagens. Diante das divergências teóricas optou-se por tratar sobre a falta de explicação da doença na mão de Souza no tópico “O desamparo do homem diante do ser humano”, um item do fantástico moderno, haja vista que a suposta doença afetou o herói. As demais modificações serão analisadas neste tópico como metamorfoses, inclusive o desdobramento da personalidade, que também é considerado metamorfose por Todorov (2004) e por Vax (1972).

Em NVPN, há metamorfose, de acordo com as ideias de Ribeiro (2008), de homens que apresentam seu comportamento transformado parcialmente em comportamentos animais, consoante se percebe neste depoimento de Souza mostrando seres humanos que guinchavam como macacos:

O homem que ficava na ponta da mesa puxou o revólver. Logo ele. Me parecia um sujeito pacífico, não-violento. Com a mão por fora da janela, atirava. Determinado. Um dos carecas sobre o motor caiu. Os outros foram pulando fora. Não gritavam, mas guinchavam como macaquinhos (BRANDÃO, 2001, p. 239).

No romance de Brandão, entre as metamorfoses encontram-se também alterações físicas como furos nas mãos das personagens (há referência a várias personagens que possuem essa marca, não é exclusiva do protagonista), como se percebe nesta constatação de Souza: “Ele [um moreno alto] inclina a cabeça ligeiramente, num aceno afirmativo. Ergue as mãos, e ora, não acredito. Tem um furo idêntico ao meu. Deve ser um sinal de reconhecimento, senha” (BRANDÃO, 2001, p. 371), perda das vísceras e outras modificações. Conforme Vax (1972), a metamorfose deve trazer um problema para a personagem que a sofre. Em NVPN, as metamorfoses causam constantes questionamentos a quem se torna vítima, sem obterem respostas, e as reações de incômodo e nojo em quem as observa, como Souza que ficou impressionado e com mal-estar, diante do aspecto desagradável exibido por uma vítima:

Um olhar surpreendente. Esquivo e ao mesmo tempo atravessador. O que me impressionou foi a cor da pele. Dava até mal-estar. Vermelha. De pessoa branca que ficou muito exposta ao sol. Nem um só fio de cabelo. A pele da cabeça transformada em placas ressequidas, como solo de caatinga (BRANDÃO, 2001, p. 26).

O aspecto horrível e repugnante de algumas personagens pode ainda ser piorado tornando-as semelhante a monstros com os olhos dependurados e remelentos, envolto em um cheiro insuportável vindo do ambiente ou da própria flatulência e com a pele desmanchando: “A gente testemunhava os casos mais estranhos. De repente, na rua, a pessoa começa a descascar, fica que é só sangue” (BRANDÃO, 2001, p. 58). Estas manifestações da metamorfose estariam mais de acordo com as ideias de Sá (2003), segundo as quais a metamorfose pode ser apenas modificação corporal, não necessariamente a transformação do homem em outro ser.

No romance não há justificativas para algumas personagens perderem a pele, o intestino, as unhas e os dentes, amolecerem os ossos e ficarem cegas: “As pessoas que andam perdendo as unhas? Os que sofrem de ossos amolecidos? Os que ficaram cegos? Ou sem dentes? Se a investigação científica existisse, saberíamos os porquês. Quem quer saber?” (BRANDÃO, 2001, p. 34). A falta do agente causador das metamorfoses, segundo Ribeiro (2008), serve para que o texto se mantenha na ambiguidade. No livro há apenas suposições de que foram causadas por alimentos artificiais ou por um acidente nuclear, mas não se chega a uma certeza. O fantástico não permite segurança de informação, como se observa na teoria de Todorov (2004).

As supostas doenças ou metamorfoses que vitimavam as personagens de NVPN podem estar associadas com as doenças que acometiam a população carente dos grandes centros urbanos, no período da ditadura, principalmente porque os bairros onde moravam eram desprovidos de saneamento básico e de serviços de saúde. Assemelha-se também aos problemas de saúde que acometiam os habitantes das margens da Transamazônica, foram ali abandonados pelo governo e estavam doentes e sem recursos para buscarem tratamento em outros lugares, como afirma Habert (2006).

As metamorfoses no romance são responsáveis por circunstâncias em que se mesclam vários efeitos do fantástico simultaneamente — curiosidade, admiração, medo e horror —, a exemplo da presença de mutilados: “Não tinham braços, um buraco só no lugar do nariz, orelhas imensas. Pareciam bichos” (BRANDÃO, 2001, p. 91).

As personagens mutiladas parecem uma forma de Brandão chamar atenção para o fato de que muitos brasileiros sofriam acidentes de trabalho na década de 1970. Compará-los a bichos e mostrar, além das mutilações comuns sofridas pelos operários como perda dos membros, as inusitadas, como a perda do nariz, parece uma escolha cuidadosa do autor para não aguçar a curiosidade dos militares sobre o problema ali mencionado, já que a ditadura vivia seu período de distensão, isto é, diminuía seus rigores, mas continuava existindo, como foi visto nas ideias de Habert (2006), no primeiro capítulo desta dissertação. Para a historiadora, a estatística de acidentados na referida década é imprecisa porque grande parte dos acidentes não eram registrados pelas empresas; mesmo assim, os números eram assustadores, colocando o Brasil no topo mundial desse problema: “Em meados da

década de 1970, o Brasil foi considerado campeão mundial em acidentes de trabalho. [...]. Estima-se que dos 36 milhões de pessoas que compunham a PEA (População Economicamente Ativa), dois milhões foram vítimas de acidentes de trabalho” (p. 12–13).

O desdobramento da personalidade, considerado por Todorov (2004) o mais importante tipo de metamorfose, em NVPN, é representado, sobretudo, através de Adelaide, esposa de Souza, que fingia desconhecer os vizinhos, não suportá-los, no entanto era amiga de todos na ausência do esposo; aparentava ser recatada e sem *glamour* para ele, mas era alegre, gostava de tocar piano e usava roupas extravagantes quando o marido saía, detalhe este descoberto por Souza apenas quando os móveis do apartamento deles foram despejados em um lixão e o baú que ela nunca o deixava ver abriu-se na frente dele, revelando a Adelaide desconhecida e aumentando a desconfiança do protagonista sobre a esposa: "Roupas de seda, de cetim, cores estampadas, vistosas, flores imensas, desenhos malucos, decotes, minis" (BRANDÃO, 2001, p. 250).

Mas a dúvida se mantém nessa questão, apesar dos indícios de veracidade dos fatos, principalmente porque o narrador não viu a outra Adelaide, apenas ouviu os vizinhos afirmarem que conheciam as diversas personalidades de Adelaide. Souza até tentou se convencer de que aquelas roupas não eram o estilo preferido da esposa, ao mesmo tempo em que se indagava sobre qual seria o verdadeiro temperamento daquela senhora:

Tentei imaginar Adelaide naquelas roupas, não consegui. Estava habituado a sua figura frágil dentro de tailleurs discretos ou vestidos leves de cores sóbrias. Para mim, ela não encaixava em roupas cintilantes. E se fosse esta a sua verdadeira imagem, extrovertida? (BRANDÃO, 2001, p. 251).

A metamorfose traz para o leitor os efeitos de nojo, medo, angústia, horror, percepção ambígua, perplexidade e dúvida que causam a sensação de que a qualquer momento as personagens podem ser metamorfoseadas e muitas o são. Nem Dominginhos, que parecia tão poderoso e sábio, escapou das modificações corporais, já que ele também em determinada parte da história perdera suas vísceras.

### 3.1.3.2 Transformações do tempo e do espaço e atmosfera

Não tenho noção de espaço, horas, dias, semanas. Quanto tempo passou entre eu descobrir o furo e Adelaide me deixar? Não sei. Nem tem importância. [...]. O que conta agora não são os dias e os meses, e sim as situações e os acontecimentos (BRANDÃO, 2001, p. 183).

As transformações do tempo e do espaço, no livro em estudo, envolvem as personagens e o leitor em uma atmosfera desagradável que parece seduzi-los e expulsá-los simultaneamente da história. O tempo em que o narrador conta a história de NVPN é o presente, como deve acontecer no fantástico, em decorrência da hesitação, conforme Todorov (2004). Entretanto, Souza já vive em um futuro indeterminado, provavelmente entre 2020 e 2030, pelas mínimas pistas que surgem no livro, como a idade de Dominginhos, que tem vinte e três anos e nasceu depois dos Abertos Oitenta, expressão que, de acordo com Bastos (2000), como foi visto no primeiro capítulo, refere-se aos anos 1980 do século XX, o período em que o Brasil tentava sair da ditadura militar.

Em episódios entrelaçados, surgem histórias da vida do protagonista, aparentemente chega aos anos 1970 e 1980 com as dificuldades impostas pela natureza e pelo poder dos militares. Percebe-se que o tempo da obra é mais um aspecto ambíguo, impossível de se precisar, pois na maior parte da história o protagonista tem cinquenta anos, mas não se sabe quando ele está narrando. Para Schwartz (1981), esse distanciamento no tempo ou sua imprecisão deixa “a irrealidade menos real” (p.56). Seria uma forma de Brandão reduzir as semelhanças de seu romance com a história do Brasil pós-64, já que a realidade se prende a tempos exatos e o tempo de seu livro é indeterminado, o que colabora para que esse elemento do romance seja fantástico. Assim o autor iluminava os tempos da ditadura militar, confrontava os militares, mas instalava a dúvida sobre os fatos pela imprecisão temporal, causando a impressão de pura ficção e mantendo o romance, ao mesmo tempo, próximo e distante desse período histórico.

Ampliado, reduzido ou suspenso, como classifica Todorov (2004), o tempo, em NVPN, faz as personagens perderem a noção temporal em que estão envolvidas, como aconteceu ao protagonista, quando foi preso a primeira vez e tentava em vão se situar temporalmente: “uma semana, um mês, dois, sei lá, nem

interessa” (BRANDÃO, 2001, p. 308). Consequentemente as personagens não davam importância ao tempo. Souza, por exemplo, alega que precisava de duas horas para percorrer duzentos metros nas calçadas de São Paulo e certa vez dormiu um dia e meio continuamente e não demonstrava consciência disso, pensava que havia dormido alguns minutos. O tempo parece suspenso no apartamento do casal Souza e Adelaide, quando ainda moravam juntos, porque ambos se comportavam como se quisessem aprisioná-lo, colecionando calendários velhos enrolados em papel pardo há trinta e dois anos e expondo pelo apartamento inúmeros do ano vigente, sempre marcando o dia primeiro do ano como um dia infinito:

Os calendários desta casa permanecem sempre no primeiro do ano. O [1] vermelho, fraternidade universal. O vermelho desbota, torna-se rosado ao fim do ano. [...]. O [1] eterno. Não é preciso marcar o tempo, basta abandoná-lo, ela me disse uma vez. De que adianta saber que dia é hoje? As horas, sim, são importantes. O dia é bem dividido. Cada hora uma coisa certa. Melhor viver um dia só, sem fim. O que tiver de acontecer, é dentro dele (BRANDÃO, 2001, p. 13).

Vax (1972) define o tempo do fantástico como retardado, acelerado ou invertido, por isso, mesmo que o narrador esteja apressado, seus movimentos são incrivelmente lentos. No romance, Souza perdeu o emprego de revisor e voltou para casa apenas três dias depois do acontecido, mas a forma como é narrada esta parte do livro retarda mais ainda a noção de tempo, parece que a personagem está andando pelas ruas há vários meses: “Estou há três dias fora de casa. Talvez mais. Sei lá. Não importa” (BRANDÃO, 2001, p. 113). O tempo parecia insignificante para o protagonista, a ponto de ignorar as convenções da divisão temporal e afirmar que percebe o tempo através de acontecimentos:

Me irrita ante a perspectivas de perder a casa, os móveis, enquanto a perda maior, ela, me deixou insensível longo tempo. Ou foi pouco tempo? Não tenho noção de espaço, horas, dias, semanas. Quanto tempo passou entre eu descobrir o furo e Adelaide me deixar? Não sei. Nem tem importância. [...]. O que conta agora não são os dias e os meses, e sim as situações e os acontecimentos (BRANDÃO, 2001, p. 183).

Os sonhos de Adelaide com o suposto filho parecem transportá-la da fronteira do tempo real para o irreal: “Foi o sonho. Tão nítido. Real como aquela noite no porto” (BRANDÃO, 2001, p. 16); ela se torna aparentemente uma mulher sem grandes objetivos, vivendo em função da esperança ou da desesperança

trazida por um sonho com o possível filho. Após os sonhos, a personagem parece confundir o tempo onírico com o tempo real, conforme sugere a pesquisa de Ribeiro (2008), e vai para a portaria do edifício esperar cartas do garoto.

De acordo com Todorov (2004), o espaço é transformado do mesmo modo que o tempo nos textos fantásticos: ampliado ou reduzido. O autor não oferece muitos detalhes sobre esse aspecto do gênero, mas, pelos exemplos que descreve, predominam espaços grandes, desordenados e sombrios, sem conforto e com altos edifícios, assim como em São Paulo do objeto de estudo desta pesquisa, que passa a impressão do estado ter-se tornado nessa única cidade, onde não existem mais casas, somente prédios altos, semelhantes, sujos, desconfortáveis e que parecem expulsar os habitantes para as ruas:

Aí observei que tinha me enganado [de prédio]. Era um hall igual, porém não era meu prédio. Também são todos semelhantes. Uniformes. Feitos com uma só planta. Arquitetura econômica dos Abertos Oitenta. [...]. Não esperamos os elevadores, fomos subindo [...] as escadas são imundas, camadas pretas e oleosas empestam cada degrau. Escorregamos, a pasta se gruda aos sapatos. [...]. As paredes ardem como brasa. O sol da manhã bate direto. Vai ser mais sufocante que ontem, pior que anteontem. Muito melhor que amanhã. Suando, paramos no vigésimo nono [andar], ouvindo barulhos familiares de pratos e panelas, o chiado do gás. Ao menos gás é coisa que não falta, produto reciclado do lixo. Sobra matéria prima nesta cidade (BRANDÃO, 2001, p. 102 e 193).

Sá (2002), assim como Todorov (2004), refere-se ao espaço do fantástico como algo de proporções gigantescas. Um exemplo de espaço exageradamente distendido, no livro de Brandão, são as Marquises Extensas, pois até da Lua era possível ver a palavra Brasil, desenhada no formato da construção:

Instituíram a taxa de calamidade, a população financiou a imensa construção, obra faraônica, destinada ao orgulho brasileiro. Deitou-se falação, arquitetos elogiaram a vigésima maravilha, comparável aos Jardins suspensos da Babilônia, ao World Trade Center, à Torre Eiffel, ao Colosso de Rhodes. [...]. Fotografadas do espaço pelo satélite, viu-se que as Marquises formavam a palavra Brasil, visível até da Lua (BRANDÃO, 2001, p. 341).

O exagero passado através do tamanho das Marquises parece uma alusão às grandes construções realizadas no Brasil no período da ditadura militar, como a Ponte Rio-Niterói, de 14 quilômetros de extensão e a rodovia Transamazônica formada por 5 500 quilômetros, ambas patrocinadas pelo governo,

segundo Habert (2006), para alardear a ideia de que o país havia crescido e favorecer o rápido enriquecimento de “grandes empresas financeiras, empreiteiras e mineradoras” (HABERT, 2006, p. 15). A palavra Brasil formada pelo desenho das Marquises parece uma forma que Brandão encontrou para manifestar que os brasileiros sentiam-se como se o país tivesse se transformado numa grande prisão no período ditatorial.

Quando Souza tentou voltar do lixão onde foi deixado por Dominginhos, há uma descrição do espaço consoante com a opinião de Todorov (2004) acrescida das ideias de Vax (1972) para esse elemento fantástico, no que se refere a lugares abandonados e desconhecidos. O protagonista encontrou vários prédios desertos por uma rua não habitada, em contradição ao aglomerado de pessoas que ele costumava observar pelas ruas daquela cidade. Esse espaço desolador tornou impossível que ele formasse o mapa de sua localização e conseqüentemente impossibilitou seu retorno ao apartamento onde morava, pois os raros habitantes que o ex-professor encontrava desconheciam o bairro e a rua onde o protagonista residia: “— Sabe onde fica o Jardim Pirajussara? / — Nunca ouvi falar. / — Rua Mitim. / — Menos ainda (BRANDÃO, 2001, p. 310). A não localização da personagem causa a impressão de que ela se tornou prisioneira ao ar livre desse espaço.

A ambientação noturna do fantástico defendida por Lovecraft (2008) e Ribeiro (2008) é observada em NVPN, porque as personagens deveriam andar pelas ruas predominantemente à noite para não adoecerem, nem serem mortas pelo sol; além disso, aspectos importantes da história aconteceram à noite, como o primeiro encontro de Souza e Adelaide, o provável embarque das crianças para exílio, o despejo de Souza no lixão, a apresentação do furo na mão de Souza para a família dele e o final da história também ocorre à noite. As noites do romance são rotineiramente angustiantes, com as personagens incomodadas por sirenes e alarmes, além de acontecerem incêndios com frequência, como se percebe desta conversa entre Souza e Adelaide:

- conseguiu dormir?
- Com as sirenes tocando a noite inteira?
- Era alarme de roubo? Faço confusão.
- Incêndio. Me deixa com os nervos estourados. A falta de sono até aguento. Mas os alarmes me perturbam.

— Não chega o calor infernal durante o dia? Ainda tem incêndio à noite? (BRANDÃO, 2001, p. 13).

O espaço degradante e negativo que levou Hohlfeldt (2001) a classificar NVPN como não-valor espacial, é apresentado de acordo com a movimentação de Souza no decorrer da história e, apesar de abafadiço, à proporção que sufoca o leitor e as personagens parece seduzi-los, pois Souza aparentava gostar de suas andanças, dando mobilidade à história. O espaço também aterroriza porque fica sempre a impressão de desconforto e que o protagonista corria riscos na exploração dos lugares. Esse espaço insólito, para Vax (1972), é um dos aspectos que confirmam o caráter fantástico de uma obra cuja atmosfera deve ser séria, um pouco pesada, a fim de que seja convincente e sedutora na ambientação de suas personagens em um lugar metamorfoseado ou podre, como se encontrava a cidade de São Paulo do romance em estudo.

Ao apresentar o espaço do romance, Souza demonstrava também suas impressões anteriores ao momento da narrativa (já mencionando os aspectos negativos desse elemento), por exemplo, quando o narrador-personagem refere-se ao rio Tietê passa a impressão de que sempre achara o rio desagradável, pois afirma que ele passou de esgoto a uma vala seca: “À direita estende-se o valo seco do antigo Tietê. O rio era mais raso do que eu pensava. Como fedia, grosso, coalhado de detritos. Até foi bom secar, não passava de um estéril caudal de imundície, intestino podre da cidade” (BRANDÃO, 2001., p. 122).

A cidade de São Paulo é descrita como um lugar sujo e sem possibilidade de limpeza: “[...]. A vizinha varre o chão, furiosamente. Como se fosse possível lutar contra a poeira negra, a imundície. Não fornece água para lavar as partes comuns” (BRANDÃO, 2001, p. 7), além de estar seca, com racionamento de água, comidas artificiais, muita polícia, carros parados e abandonados nas ruas por falta de espaço para circular, obrigando a população a se locomover a pé, de ônibus ou de bicicleta; há chuva ácida, calor insuportável durante o dia e às vezes muito frio à noite. Há infestação de insetos marrons, moscas, ratos, piolhos e grilos que chegavam a enlouquecer as personagens: “O homem vive esfomeado, já foi apanhado roubando fichas. Não o denunciaram por compaixão. A mulher dele enlouqueceu durante a praga de grilos” (BRANDÃO, 2001, p. 37). Em decorrência disso, a maioria da população vive doente e faminta.

Somando-se a esses problemas, São Paulo está dividida em várias partes, limitando a liberdade de seus habitantes que dependiam de fichas de permissão para penetrar nas regiões que desejavam frequentar — “Os que se Locupletaram” (BRANDÃO, 2001, p. 33)<sup>21</sup> “Brasileiros Naturalizados Estrangeiros”, “Os que Especularam com as Maxidesvalorizações”, “Os que Compraram Companhias que estavam nas mãos de Estrangeiros”, “Os que se Embriagaram”, “A Sociedade Moldada da Cidade”, “Isolamento” (a oeste) e “Acampamentos Paupérrimos” (ao norte). Um ambiente insólito e assustador que representava uma ameaça à vida humana:

[...]. São Paulo fechado, dividido em distritos, permissões para circular, fichas magnetizadas para água, uma superpolícia como os Civiltares, comidas produzidas em laboratórios, a vida metodizada, racionalizada. [...]. O que há em volta de São Paulo? Um amontoado de acampamentos. Favelados, migrantes, gente esfomeada, doentes, molambentos que vão terminar invadindo a cidade. Eles não se aguentam além das cercas limite. Não há o que comer (BRANDÃO, 2001, p. 106-107).

A atmosfera de NVPN envolve as personagens em um ambiente fétido, com esgotos ao ar livre e personagens aparentemente mortas pelo sol, mas trazidas por caminhões verdes e amarelos, o que pode sugerir outras causas para as mortes, como serem vítimas da tortura existente no período da ditadura militar no Brasil, consoante as ideias de Gaspari (2002). Os corpos apodrecem expostos nas ruas, exalando mau cheiro, juntamente com o lixo que inunda a cidade, formando um misto de odores tão fortes que causavam sangramento nos narizes das personagens, deixando-as atordoadas a ponto de perguntarem se estão vivas. Essa atmosfera “pestilencial” causa uma sensação de horror e terror, efeitos estabelecidos por Todorov (2004) e Lovecraft (2008) para o fantástico. A fim de instaurar a atmosfera desagradável que acompanha toda a história, Brandão iniciou o romance da seguinte forma:

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho. [...]. Não há tempo para cremar todos os corpos. Empilham e esperam. Os esgotos se abrem ao ar livre, descarregam

---

<sup>21</sup> A divisão da cidade de São Paulo aparece em diversas páginas do romance NVPN, por isso optou-se por indicar apenas a página em que elas começam a ser mencionadas.

em vagonetes, na vala seca do rio. O lixo forma setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas. E o sol, violento demais, corrói e apodrece a carne em poucas horas (BRANDÃO, 2001, p. 11).

Os Acampamentos Paupérrimos, aos quais se refere Brandão, sugerem uma conexão com o aumento da quantidade de favelas nos grandes centros urbanos nos anos 1970<sup>22</sup>, visto que em decorrência do desenvolvimento econômico do país<sup>23</sup>, houve a instalação de muitas fábricas que ofertavam empregos atraindo a população do campo para os centros urbanos e como os operários eram mal remunerados, só era possível morarem em favelas e cortiços sem infra-estrutura básica, pois, assim como no romance NVPN, faltavam água e esgotos para a população: “a maioria dos trabalhadores mora em favelas e cortiços espalhados pela cidade e nos distantes bairros da periferia. Ali nas vilas e nos loteamentos clandestinos, falta tudo: água, esgoto, luz, calçamento, transporte, posto de saúde, creches escolas” (HABERT, 2006, p. 18).

O tempo e o espaço de NVPN não servem de orientação ou referência para as personagens, antes contribuem para seu desconforto e angústia, insere-as numa atmosfera de horror e de terror, tornando-as prisioneiras, e na tentativa de descobri-los ou esquecê-los as personagens vivem em constantes movimentos. O leitor compartilha dos mesmos sentimentos em relação a este elemento, sente-se angustiado e aterrorizado diante da falta de acolhida expressa pela atmosfera que o tempo e o espaço modificados transparecem.

### 3.1.4 Temas do tu (do discurso)

O desejo e suas diversas variações, inclusive a crueldade, são igualmente figuras em que se acham colocadas as relações entre os

<sup>22</sup> Na década de 1970 o Brasil “tornou-se efetivamente urbano: em 1960, 36% da população vivia nas cidades, passando para 64% em 1980” (HABERT, 2006, p. 72).

<sup>23</sup> Conforme Habert (2006) o desenvolvimento econômico do Brasil na década de 1970 “milagre econômico” foi em decorrência da “consolidação da expansão capitalista nos moldes que já vinham se delineando, contando com as bases econômicas e políticas anteriormente implantadas e com a recuperação a economia mundial a partir 1967-68” (p. 13); mas o governo da época também teve papel fundamental para a expansão capitalista: “removeu todo entrave à entrada dos capitais internacionais e à remessa de lucros [...] ampliou e modernizou a infra-estrutura necessária à expansão de grandes empresas (estradas, portos, telecomunicações, energia elétrica etc.) (p. 15). O “milagre” era sustentado por três pilares básicos: “o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política (p. 13).

seres humanos; ao mesmo tempo, a posse do homem pelo que se pode chamar rapidamente 'seus instintos' coloca o problema da estrutura da personalidade, de sua organização interna (TODOROV, 2004, p. 148).

Os temas do tu (do discurso) tratam das relações entre as personagens. No romance NVPN, destacam-se destes temas: o desejo sexual puro ou intenso considerado algo essencial à vida humana, segundo Todorov (2004), mas que o homem ainda não dominou, conforme Vax (1972); crueldade que provoca ou não prazer, geralmente causada pelos desejos não correspondidos ou serve apenas para envolver a história em sensualidade, através da natureza verbal da violência; e, incesto, que é um comportamento sexual visto por Todorov (2004) como um “estranho social” (p.140).

As personagens do livro relacionam-se de várias formas, desde as mais convencionais, como acontece entre Souza e Adelaide; às sensuais entre Souza e Elisa e entre o protagonista e uma desconhecida; além da relação estranha entre tia e sobrinho que parece envolver Adelaide e Dominginhos.

#### **3.1.4.1 Desejo sexual puro e intenso**

Mulher interessante, tem um jeito sensual que me chama, me desperta. [...]. E o sonho me deu alegria. [...] havia a voz de Elisa. Ah eu queria me deitar com ela num canto qualquer. Formigo todo só de pensar (BRANDÃO, 2001, p. 276 e 331).

Desejo sexual puro, nomeado por Todorov (2004), é o que Souza sente por Adelaide e vice-versa, sem muito entusiasmo, nem demonstração de sensualidade, embora exista um lado oculto na história sexual do casal e Souza lembra-se de que viveram bons momentos, ao refletir sobre as formas como vivia com e sem a esposa:

A solidão, o estar sem Adelaide, depois de trinta e dois anos. Amei aquela mulher, e o gesto de acariciar o seu ombro, todas as manhãs, jamais foi automático. Era carícia mesmo, ternura. Houve dias em que perdi o ônibus, porque depois daquele gesto voltávamos para a cama correndo (BRANDÃO, 2001, p. 373).

O protagonista e a esposa transpareciam um comportamento discreto: à noite ao ir para o quarto Souza apenas colocava a mão no ombro de Adelaide, sem

palavras ou comportamentos licenciosos. Esperava que ela escovasse os dentes e fizesse bochecho de uma solução de groselha. Ele a amava ou não amava por causa desse cheiro, desde o dia que a conheceu numa sorveteria quando, num encontrão, sujaram-se com sorvete de groselha. A descrição do relacionamento do casal talvez seja porque Adelaide era muito religiosa, pois segundo Todorov (2004), religião é incompatível com desejos sexuais, causando a recusa da mulher como objeto de desejo. Como Adelaide, aos olhos de Souza, era uma mulher católica, devota e aparentemente reprimida, ele não conseguia ver nela a sensualidade que lhe despertava desejo sexual incontrolável e declara que a história dos dois piorou depois que ela passou a frequentar assiduamente a igreja católica:

[...] tenho noção de quando começaram os meus problemas com Adelaide. A pior fase do nosso casamento foi após sua conversão. Passou do espiritismo para o catolicismo, levada pela febril campanha missionária que a igreja empreendeu a partir de uma bula papal especial para o Brasil (BRANDÃO, 2001, p. 151).

Souza não compreendia mais Adelaide, nem procurava conversar com ela para descobrir o que lhe acontecia, conformava-se a trinta e dois anos de monotonia ao lado daquela mulher. Só depois que ela desapareceu, o protagonista começou a perceber que a esposa transparecia sinais de que a história do casal não era tão boa quanto parecia ter sido: “Adelaide se foi porque estava na hora de ir. Não foi de repente. Há muito a ideia estava formada em sua cabeça. E vinha descendo. Ela tentou falar comigo algumas vezes. Nunca ouvi, não queria saber” (BRANDÃO, 2001, p. 372). Adelaide teria se transformado para Souza no que Vax (1972) denomina de “mistério feminino”: “O ‘mistério feminino’ é uma expressão da desordem do homem perante a sua companheira que ele já não compreende” (p. 39).

O desejo sexual intenso aflorou em Souza quando ele conheceu Elisa, uma bonita jovem de dezenove anos. A sensualidade da garota aguçou os sentidos do protagonista para os prazeres físicos, que o dominaram, em consonância com a opinião de Todorov (2004). Souza encantou-se com Elisa, perdeu o controle sobre o próprio corpo e até criou fantasias sensuais inspiradas na beleza e nos movimentos da jovem que dançava sozinha numa praça:

Está girando, sem responder, sem me olhar, ancas se agitando. Ancas. Onde encontro tais palavras de vez em quando? Tem um

belo traseiro, redondo. Torneado demais para uma danificada como ela. Sozinha. [...]. Se Adelaide estivesse aqui, me deitava com ela nesse cimento que queima. Fritaria a bunda dela ou a minha, mas faríamos amor ao sol, olhando por trás de janelas fechadas. [...]. Fantasias provocadas pela morena que gira. Gosto dessa mulher [Elisa] [...]. Me atrai. Suor gelado cobre minha transpiração normal. Meu pé direito bate nervosamente no rodapé da banquetta. Não tenho controle sobre ele. Nem sobre mim (BRANDÃO, 2001, p. 277 e 285).

No entanto, o fantástico não deixa o desejo apenas na fantasia; como afirma Todorov (2004), ele ilustra também a concretização do “amor intenso, mas ‘normal’ por uma mulher” (p. 140). Dessa forma, Souza reencontrou a jovem em um bar onde, após defendê-la de agressões, foi preso juntamente com ela. Ambos foram esquecidos pelos Civiltares dentro da viatura, não resistiram aos desejos e começaram a namorar:

Agora, o carro de presos tem cheiro forte, espesso, que nos envolve com violência e aspiro devagar. Um aroma novo, causado por nós e que impregna as paredes desta cela dolorida. Criamos este odor, nascido do sexo que vibrou, roçou, penetrou e se agitou incansável. Ela gritou muito. Tanto que tivemos medo, viesse um Civiltar. E daí? Já estamos presos, nada a perder. E era inútil que o medo me fizesse desperdiçar também este instante. Do mesmo modo que me fez deitar fora momentos e momentos através de minha vida. Gritei também (BRANDÃO, 2001, p.292-293).

Após esse encontro, Elisa desapareceu, um aspecto que, de acordo com Schwartz (1981), é comum no fantástico. Não se sabe se morreu, continuou presa ou fugiu da cidade — mantém-se a dúvida inerente ao gênero. Mas o desejo de Souza pela jovem continuou intenso; ele pensava na possibilidade de um novo encontro e sonhou com ela, mas a imagem onírica a trouxe morta. Será que Souza acreditou que ele não tinha importância para Elisa, conforme a jovem deixou transparecer ao comentar sobre o namoro com o protagonista?: “— Desliga, fiz porque queria. Estava com vontade, gosto. Preciso. Não fosse com você, seria com outro” (BRANDÃO, 2001, p. 297).

Mesmo longe de Elisa, os sentidos de Souza continuaram estimulados para o amor. Mudou o objeto do desejo, não a intensidade, pois quando se aproximava de uma mulher, uma agitação tomava conta de seu corpo e ele começava a seduzi-la. Foi o que ocorreu, por exemplo, quando ele estava preso nas Marquises e tentou se relacionar com uma mulher de quarenta anos, acariciando-a

na presença de várias pessoas que ele achava que não os observavam. Essa situação traz o efeito de perplexidade do fantástico, indicado por Furtado (1980) para o leitor, ao se deparar com o comportamento inusitado do protagonista que parecia bem à vontade, preocupado apenas em descrever mentalmente as sensações vividas no momento e comparar aquela mulher com Elisa. Mas essa tentativa de namoro do protagonista, quando parecia realizar os desejos do herói, foi atrapalhada por outras personagens ou mesmo recusada pela mulher que parecia conquistada, passando a agredi-lo e dirigir-lhe insultos, como chamá-lo de “velho impotente”:

- Me faz um favor? Me esquece? Faz de conta que não existo. Finge que está encostado numa coluna.
- Uma coluna não é tão macia como as suas coxas.
- Cafajeste, velho impotente e sem-vergonha. Aproveitador. Gosta de passar a mão. Maníaco, tarado (BRANDÃO, 2001, p. 360).

O desejo, a libido como tentação sexual, em NVPN, não aparece em forma sobrenatural, como é normal na literatura fantástica. Ocorre em forma de mulher sensual, apesar das condições higiênicas desfavoráveis, pois as duas que mais seduziram o protagonista estavam sujas e desprovidas de luxo e vaidade, mesmo assim Souza não resistiu aos encantos dessas mulheres.

Os desejos sexuais puros e intensos são tratados no fantástico de forma explícita e retraída, trazendo o assunto de forma “polida”, evitando que o texto seja vulgar ou obsceno, dessa forma, o autor livra-se das censuras social e pessoal. Em NVPN, há uma demonstração dos sentimentos de um homem cuja atualidade se deve principalmente a suas “agudas descrições do desejo” (TODOROV, 2004, p. 136). O protagonista descreve a intensidade de seus desejos sexuais diante de diferentes mulheres, mas ressalta que depois que conheceu uma mulher de sensualidade excessiva, seus desejos afloraram intensamente e ele tentava concretizá-los, mesmo vivendo em situações que não pareciam inspiradoras para namoro.

O elemento fantástico desejo sexual puro ou intenso traz para o romance também os efeitos de curiosidade e surpresa, apresentados por Todorov (2004), porque o leitor fica na expectativa de como reagiria Souza em relação a sua sexualidade nos próximos episódios, já que ele se demonstrava reservado em relação à esposa e até parecia que a situação não o incomodava, entretanto seu comportamento surpreende o leitor quando surge Elisa. Parece que o protagonista

libertou suas emoções. Coincidência ou não o nome Elisa significa “libertada” e Brandão explicou este significado no texto, quando o protagonista e a jovem se apresentaram: “— Bonito [nome], sim ! Vem do grego. Quer dizer libertada. Será que teus pais sabiam disso quando te puseram o nome? (BRANDÃO, 2001, p. 289).

### 3.1.4.2 Crueldade que provoca ou não o prazer

Os presos urram à nossa passagem, vendo Elisa nua. Gritam palavrões, sugerem convites, assobiam, estendem as mãos através das grades. No entanto, mesmo essa manifestação excitada se traduz em câmera lenta, os gestos são vagarosos, os gritos abafados, amortecidos (BRANDÃO, 2001, p. 304).

Todorov (2004) refere-se a vários tipos de crueldade que podem ou não causar prazer em quem as pratica, sendo, em sua maioria, desencadeadas pela rejeição do objeto do desejo sexual, como parece acontecer entre Elisa e os funcionários do bar, ou sendo percebidas pela forma como são descritas, sem a intenção de causar prazer em quem as pratica, mas envoltas em sensualidade, assim como as agressões sofridas por Elisa e Souza na cadeia. Existe ainda a crueldade pura, isto é, sem origem sexual aparente, provavelmente a sofrida por Tadeu. Como foi explicado na teoria, Vax (1972) também associa crueldade à sexualidade e as descreve como duas partes bestiais do homem que ele nunca soube controlar.

A impossibilidade da realização do desejo sexual causa crueldade, no romance de Brandão, na personagem Elisa que, após ser cortejada com olhares pelos funcionários de um bar, não correspondeu às expectativas dos rapazes, por isso, foi agredida. Essa violência seria um exemplo de crueldade próxima ao sadismo, nomeada por Todorov (2004), já que eles ferem a garota mesmo atordoados pelos desejos:

[...]. E se os garçons estiverem reparando? Que nada, estão bem perto, olham descaradamente para o vestido aberto, os seios empinados da menina nova.

— Essa vagabunda de novo? Põe a vaca fora daqui.

Os garçons sonolentos empurraram a menina. Ela voltou. Empurraram de novo, bateram, deixaram-na sentada na sarjeta [...] O rosto dela sangrava (BRANDÃO, 2001, p. 286–287).

A natureza verbal que descreveu a violência sofrida por Souza e Elisa na prisão assusta o leitor, uma vez que a jovem é assediada e insultada pelos outros presos e o protagonista é vítima de atrocidades a ponto de ficar inconsciente; todavia, à medida que esse estilo pesado transparece a crueldade, a sensualidade também se manifesta, consoante a teoria de Todorov (2004), porque as personagens estavam nuas:

Elisa caminha [nua] indiferente, é alguém que passou por isso, não se perturba. Sua calma me impressiona, estimula, porque ter medo desses homens por trás das grades? Por momentos me deixo enganar, pensando que o perigo são eles e não os Civiltares que nos escoltam. [...] com os Civiltares, nunca se sabe, criminosos ou não, vão pegando, prendendo, batendo. Não querem saber. Levaram Elisa.

Nem deu tempo de me despedir, o sujeito me empurrou, bateu a porta. Pouco depois, apareceu um homem pequeno, de dentes podres, macacão de plástico azul. Abriu um armário na parede, começou a desenrolar uma mangueira. Mandou que eu ficasse a um metro da parede do fundo.

O jato violento me atirou contra o muro. Devo, no mínimo, ter arreventado as costelas. Fico grudado à parede, enquanto a água bate em minha barriga como ariete. Sinto o intestino se revolvendo, tudo que havia dentro escorre pelas minhas pernas, que vergonha, meu Deus.

— Gostou do banho, velho? Não era para isso que ficou pelado? (BRANDÃO, 2001, p. 304).

A presença da água, como forma de castigar Souza, sugere o fato de que esse líquido era um dos principais elementos utilizados para intensificar as torturas às quais eram submetidos os prisioneiros no período ditatorial no Brasil. De acordo com Gaspari (2004a), nas aulas de tortura, o afogamento era uma prática e os professores chamavam atenção para o fato de que se o prisioneiro estivesse molhado a intensidade dos outros castigos aumentava, principalmente se ele fosse submetido a choques elétricos: “essa modalidade de tortura [pau-de-arara] ganhava eficácia quando associada a golpes de palmatória ou aplicações de choques elétricos, cuja intensidade aumenta se a pessoa está molhada” (p. 362).

A fim que a associação da água com outros castigos aplicados pelos militares não ficasse tão nítida, o autor empregou apenas este líquido como instrumento de tortura para Souza, porém seu efeito foi tão devastador para o protagonista quanto se ele tivesse sido submetido a todo o ritual ensinado pelo Exército brasileiro, uma vez que perdeu a consciência, delirou e quando sua consciência voltou, ele estava debilitado, não conseguia se levantar, isto é

apresentava o comportamento parecido com o que um prisioneiro deveria exibir após ser torturado, conforme afirma Gaspari (2004a): “[A tortura] ‘começa a fazer efeito quando o preso já não consegue manter o pescoço firme e imóvel. Quando o pescoço dobra, é que o preso está sofrendo’, ensinou o tenente-professor. O Exército Brasileiro tinha aprendido a torturar” (p. 362).

Existe também, em NVPN, referência a pessoas que se posicionavam contra o governo e desapareciam ou se suspeitava de que cometeram suicídio. É o caso de Tadeu, ex-professor envolvido em movimentos sociais, que tinha uma ampla visão dos problemas pelos quais o país passava e de repente Souza foi informado de que ele cometeu suicídio. O protagonista parece não acreditar na veracidade dos fatos pelo que se compreende de raciocínios como este: “Sinto a falta de um livro, de uma revista. Há quanto tempo não leio nada? Saber notícias, mesmo as mentirosas forjadas pela IPO<sup>24</sup>. Conversar com alguém. Como é que Tadeu foi se matar sem a mínima explicação? (BRANDÃO, 2001, p. 314).

Seria suicídio ou assassinato? Tadeu pode ter sido vítima da crueldade pura, ou seja, sem origem sexual aparente como define Todorov (2004), entretanto a ambiguidade não se resolveu, como é de praxe no gênero fantástico, embora Tadeu tenha deixado uma carta para Souza, este nunca a recebeu, ela se tornou um elemento do fantástico que Sartre (2005) denomina revolta dos meios contra os fins, ou seja, a carta torna-se mais importante do que a mensagem e não cumpre seu papel que é comunicar, permanece à distância de seu destinatário.

O provável suicídio de Tadeu poderia ser associado ao fato de que alguns presos que não resistiam às torturas dos militares nos presídios morriam e era comum as famílias serem informadas de que os detentos cometeram suicídio. Um dos “suicídios” que mais trouxe problemas para os militares foi o do jornalista e militante intelectual Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura, pois a foto que serviria de prova do ato não convenceu a opinião pública e desencadeou uma série de protestos e denúncias contra o regime, conforme Gaspari (2004b):

Na manhã de segunda-feira, duas gerações estavam mobilizadas pela morte de Herzog. Na primeira vinham os trezentos automóveis que seguiram o cortejo fúnebre até o cemitério israelita. Na segunda, os estudantes da USP. Uma testava o próprio medo. A outra testava o medo alheio (p. 183).

---

<sup>24</sup> Intensa propaganda Oficial.

A crueldade sem referência de quem a exerce, também estudada por Todorov (2004), passa quase despercebida, mas estende-se em todo o romance e causa a impressão de que as personagens não possuem uma referência familiar com a qual poderiam se identificar. É a questão referente aos nomes das personagens, uma vez que, ou elas não os possuem, como o homem que sempre comia doces, o homem que se sentava sempre à ponta da mesa, o homem que ouvia rádio, o homem da dentadura folgada, a vizinha do cabelo pintado, ou, em sua maioria, não possuem sobrenome, como Adelaide, Dominginhos e Elisa. Este aspecto é mencionado por Todorov (2004) como sendo o mais alto grau de destruição do ser humano; “Ser ‘sem nome’ é de fato o último grau da destruição” (p. 144).

Com a falta de nomes ou de sobrenomes de suas personagens Brandão insinua a situação vivida por muitos brasileiros que trocavam de nomes para se protegerem do Exército ou até negavam que os tivessem, como a ex-estudante de medicina Maria Lúcia de Souza que mudou seu nome para Sônia, quando participava da guerrilha do Araguaia e antes de ser morta disse que não tinha nome: “— Qual é teu nome? / — Guerrilheira não tem nome, seu filho da puta. Eu luto pela liberdade” (GASPARI, 2002, p. 443). Os exilados também não tinham como se identificar, visto que o governo brasileiro não concedia passaporte a eles. Assim como os nomes das personagens do romance não os identificavam com uma família, a falta de passaporte e de outros documentos para os exilados também não os permitia se identificarem com a cidadania brasileira, como se entende desta afirmação de Pandolfi e Heymann (2005):

Um comentário recorrente entre os que emigraram dizia respeito à falta de documentos. O governo brasileiro não concedia passaporte aos exilados, o que, em termos práticos, criava uma série de dificuldades e, do ponto de vista simbólico, representava sua condenação à condição de apátridas ou, em outros termos, sua perda de cidadania (p. 61-62).

Causando prazer em quem a pratica ou não, a crueldade é constante em na obra estudada e traz para o leitor o efeito de horror, estudado por Todorov (2004), em vista de apresentar violência física ou psicológica que se manifesta desde atos isolados dentro das residências, como aconteceu com Souza que foi insultado e espancado dentro do próprio apartamento por um dos invasores; em pequenos estabelecimentos comerciais, nas ruas, na cadeia, conforme aconteceu

com o protagonista e Elisa; até atingir a população quase toda do espaço do romance, quando se torna prisioneira nas Marquises Extensas, sem direitos mínimos garantidos.

### 3.1.4.3 Incesto

- Horror! O senhor está falando em horror? Fala por falar. Trem uma vida confortável, casa, comida, um sobrinho influente.
- Se está bem, se a influência é grande, por que nunca me ajudou a encontrar sua tia?
- A tia está bem.
- Como bem? Tem notícias dela?
- Não... quer dizer, tive... (BRANDÃO, 2001, p. 243).

Na teoria de Todorov (2004) consta que o incesto é um comportamento social estranho que envolve parentes. Em NVPN, o suposto incesto ocorre entre tia e sobrinho. As personagens envolvidas são Adelaide, esposa de Souza e Dominginhos, sobrinho de Adelaide que convivia muito com o casal. Se Adelaide correspondia ou não aos desejos do sobrinho, o livro deixa ambíguo, porque não mostra relacionamento íntimo entre os dois, entretanto ela sempre o defendia perante o esposo.

Outra suspeita que recaía sobre Adelaide é que, enquanto Dominginhos era criança, ela queria que ele fosse padre, depois que ele cresceu, ela o convenceu a ser militar: “Eu me lembro, era garotinho, vinha brincar no seu quintal. Todos os dias na hora de lavar a mão, você vinha: vai ser padre filho. [...]. Depois parou de falar nos padres, meteu na minha cabeça que era o Novo Exército mesmo” (BRANDÃO, 2001, p. 75-76).

Dominginhos parecia experimentar uma perturbação sensual ao contemplar o corpo da tia e apresentava o comportamento estranho de olhar as pernas dela embaixo da roupa até os dezoito anos e observá-la tomando banho. O jovem não se entendia com outras mulheres, embora tenha procurado uma namorada parecida com a tia. Depois que Adelaide desapareceu, o sobrinho sugeriu que a tia era desinibida quando estavam a sós: “Ficávamos sozinhos os dois a maior parte do tempo. Lembra-se? Então ela tocava piano o dia inteiro sem parar. Modificava-se, era alegre, cantava, enfeitava-se” (BRANDÃO, 2001, p. 244). Em

consequência desses fatos, Souza desconfiou que ela estivesse morando com o sobrinho, quando abandonou o esposo:

- Sempre te achei muito calmo. Você nunca tocou no desaparecimento de sua tia. Apesar de mau-caráter, você sempre dependeu dela. Vou te dizer. Se algum dia você gostou de alguém, esteve apaixonado por alguém, foi pela sua tia. Desde pequeno.
- Que isso, tio?
- Com dez anos você se escondia debaixo da cama para olhar as pernas dela.
- Toda criança faz isso.
- Faz. Mas continuar fazendo aos dezoito anos já é estranho.
- Eu? Aos dezoito anos?
- Quantas vezes não te surpreendi olhando pela fechadura do banheiro?
- O senhor está doente.
- Por que nunca se casou? Por que uma vez arranjou uma namorada que era a cara de sua tia?
- Cala a boca, tio. Te mando pro Isolamento (BRANDÃO, 2001, p. 249).

O comportamento agressivo de Dominginhos para com Souza pode demonstrar que o ex-professor representava o empecilho para a concretização da relação amorosa do sobrinho com a tia ou pelo menos os constrangia, diante da possibilidade do incesto. Todorov (2004) inclui esse tipo de relacionamento, no gênero fantástico, para que seja visto com menos censura, inclusive pessoal dos autores, do que se não pertencesse a esse gênero. O efeito desse elemento do fantástico no texto é o de horror, mencionado por Todorov (2004), no sentido de que causa aversão e incômodo no leitor. Não se pode descartar também a perplexidade trazida para o gênero por Furtado (1980) e o escândalo, efeito incluído no gênero por Vax (1972), pois o leitor fica atônito diante da possibilidade do relacionamento estranho.

### **3.2 Os elementos do fantástico moderno em *Não verás país nenhum***

Há neste aprisionar um desamparo, e num relance, vejo que estamos os dois muito sós. E não existe nada que possa solucionar, uma vez que faz parte de nossa condição. O corpo humano dividido em cabeça, tronco, membros e solidão. Ela é física, parte integrante do corpo (BRANDÃO, 2001, p. 299).

No fantástico moderno, conforme a teoria de Sartre (2005), não existe mais hesitação, o herói não se espanta, não se escandaliza diante do insólito. Em NVPN, Souza também age de acordo com essa teoria, quando não hesita diante do insólito furo (depois de pronto) que surge em sua mão; ao contrário, o protagonista demonstrava ter orgulho do círculo inusitado, não pretendia escondê-lo e declarou que o amava:

Junto a mim carrego um carro de justificativas para permanecer como sou. Por isso amo este furo. Ele me mostra de repente que existe o não. A possibilidade de tudo mudar. De um dia para o outro. Amo e odeio Adelaide [...].  
 — Bom... deixa eu por um bandaide nesse furo.  
 — No furo? Nem morto.  
 Adelaide me olhou aflita. Perdida. Como se estivesse sentada numa barra de gelo, deslizando a toda velocidade por uma ladeira em dia de calor. O gelo derretendo, e ela sabendo que vai se ralar toda. Desse jeito me olhou apenas uma vez na vida. No dia em que eu disse: vamos nos casar (BRANDÃO, 2001, p. 55–55).

Liberado do compromisso de hesitação entre natural e sobrenatural, como ocorre na teoria de Paes (1985), o fantástico moderno traz a hesitação, a dúvida diante do que é considerado sólito. No romance, há o caso de uma planta que nasce nas Marquises e faz Souza hesitar diante daquele ser que ele conheceu bem, quando era criança e que, na idade adulta, não existe mais na natureza; mesmo assim, não havia motivos para tanto alarde, diante do pequeno arbusto. A forma como esse fato foi narrado tornou o trecho rico em ambiguidade e hesitação, pois ora o narrador afirma, ora nega a existência da planta, como deve ser a ambiguidade do fantástico moderno na opinião de Spinola (2005), permanecendo o fato inexplicado e sem maiores questionamentos:

Então vi. No chão gretado, havia um pequeno arbusto. Duas folhas. Verdes. Ou algo parecido com o verde. Talvez eu é que o fizesse verde. Fechei os olhos, abri de novo. Ele estava lá. Uma pequena e alegre planta, crescendo corajosamente entre as fendas calcinadas. Não era apenas questão de coragem. Não havia nenhuma explicação aceitável para esse vegetal surgir. Erguer-se nessa planura estéril, alimentar-se desta terra cansada, sugada. A menos que não seja um vegetal. Apenas um ramo plastificado, atirado ali por alguém. E plástico factício, olhe lá (BRANDÃO, 2001, p. 349).

Serão analisados neste tópico os elementos do fantástico moderno presentes no romance NVPN: o desamparo do homem diante do ser humano; atmosfera sufocante; a revolta dos meios contra os fins; os empregados fantásticos

e as leis sem finalidades; renúncia às fantasias fisiológicas; e o herói e o leitor, de acordo as ideias de Sartre (2005). Os efeitos do fantástico moderno sobre o leitor são estes: solidão, desamparo, angústia, insegurança, sensação de sufocamento e de aprisionamento, insignificância, dependência, visão confusa e contraditória dos problemas, desesperança, além de “mal-estar do leitor” (SARTRE, 2005, p. 148). O senso de mistério do homem e do mundo foi acrescido por Paes (1985) e o incômodo, identificado por Spinola (2005).

### **3.2.1 O desamparo do homem diante do ser humano**

Descubro que não tenho dinheiro, identidade, permissão, nada. Não existo, sou ninguém (BRANDÃO, 2001, p. 332).

Sartre (2005) considera que o fantástico moderno apresenta o homem solitário e desprotegido, como a personagem Souza do livro em estudo, que se sentia sozinho até quando vivia com a esposa ou se encontrava com o sobrinho, pois com Adelaide a comunicação era restrita porque ele não se sentia à vontade para falar o que pensava. Com Dominginhos não adiantava falar, porque este não considerava o ponto de vista do tio. Souza pouco se comunicava com os vizinhos e declarou que só tinha um amigo, Tadeu Pereira, com quem tinha pouco contato. Entretanto, um amigo representaria a possibilidade de companhia, de conforto e no caso de Tadeu, uma das poucas personagens que parecem completas pelo fato de possuir nome e sobrenome e ser politicamente consciente e corajosa o suficiente para manifestar-se contra o governo, poderia representar a possibilidade de dias melhores, por isso foi morta.

Assim, o protagonista seguia sua trajetória de solidão, desesperança e abandono, decidindo o que fazer da vida, no entanto ficava a sensação de que ele não tinha muitos objetivos, conforme requer uma personagem fantástica na visão de Sartre (2005). Souza não tinha muitas ocupações, nem mesmo quando estava empregado, porque considerava seu segundo trabalho inútil e mais um ambiente para sentir-se solitário, já que a comunicação no escritório era restrita. O protagonista é uma personagem desamparada também pelo poder público que, em vez de protegê-lo, espancava-o e aprisionava-o, como foi mencionado neste texto. Não tinha a quem recorrer diante dos problemas que se apresentavam, conforme se

pode observar quando ele estava preso nas Marquises e não podia queixar-se às autoridades, já que a prisão era uma forma de os governantes se livrarem da população necessitada. Nas Marquises, o barulho e a movimentação eram constantes, impossibilitando a comunicação, confirmando, dessa forma, o aspecto solitário das personagens fantásticas, mesmo que aparentemente acompanhadas e “amparadas” pelo poder público:

— E a segurança de toda essa gente?  
 — O Esquema não está nem um pouco preocupado com a segurança daqui.  
 — O que significa isso?  
 — Aqui é o fim, tio.  
 Atenção! Muita atenção! Atenção!  
 Cuidado com seus lugares sob a Marquise. Não são permitidas Reservas, nem lugares fixos.  
 Favor não se movimentarem muito,  
 A fim de facilitar nosso trabalho (BRANDÃO, p. 358 e 351).

Souza representa bem o homem microcosmo, defendido por Sartre (2005), porque é uma personagem simples, mas que permeia vários grupos sociais, uma vez que no decurso da história há indícios de que a personagem manteve contatos com prestadores de serviços, intelectuais, cientistas, religiosos e políticos. Entretanto, como é inerente ao fantástico o aspecto negativo das situações, ele nada consegue fazer para modificar ou beneficiar a própria vida — “[Tenho] os [problemas] normais de todo mundo. Muito calor, sede, sufocamento, falta de ar, soluços, cansaço permanente, fome de vez em quando, medo. Agora, fiquei também sem casa” (BRANDÃO, 2001, p. 338) —, nem a sociedade que lhe é apresentada, embora tenha consciência de que sendo um intelectual muito poderia fazer para conscientizar e alertar a sociedade sobre os riscos que corriam diante do governo vigente, esta situação evidencia entre outros efeitos do fantástico moderno sobre o leitor, o senso de mistério do homem, identificado por Paes (1985), haja vista que o protagonista tem consciência de que poderia agir, mas continua com os impulsos contidos, a exemplo da situação em que viu um cientista ser preso e nada fez para ajudá-lo, apenas raciocinou sobre o fato, concluindo que os intelectuais eram ingênuos e despreparados:

Fomos ingênuos. Como eu, muitos. Tínhamos nas mãos posições por meio das quais era possível, lentamente, instalar um gesto de lucidez, um pouco de consciência. Semente de inquietação. Alarme.

Mesmo com toda vigilância. Afinal, um professor em quem alunos confiam é muito mais que um pai. [...]. Sim, aquele cientista protestou. Teve coragem. Quem lembra seu nome, hoje? Havia na universidade um livro negro. Intenso relato da perseguição que professores, pesquisadores, médicos, cientistas sofreram [...]. O cientista punido [...]. Ao passar por nós, no hall, parecia o mesmo homem de todos os dias. Nem a cabeça abaixada, derrotado. Nem erguida, sinal de orgulho e indiferença. Homem normal. Tinha acabado de perder os seus direitos. O de professor, o de circular, comprar, conversar com os outros. O de viver, enfim. [...]. Que raios de pesquisadores éramos se não tínhamos sequer possibilidades de analisar lucidamente a situação? Pessoas com as nossas informações de realidade política e social deviam estar preparadas (BRANDÃO, 2001, p. 64 e 65).

A ingenuidade e a falta de preparo dos intelectuais a que se refere Souza em relação ao regime político que dominava o país no romance assemelham-se à decepção da classe média com a ditadura militar que ajudou a construir no Brasil, segundo Gaspari (2004a), principalmente depois que os militares espancaram e torturaram os estudantes (filhos dessa classe) que tentavam se posicionar contra o governo, através de manifestações públicas ou de reuniões aparentemente secretas, mas que os militares acabavam descobrindo através de seus serviços de informação, como aconteceu no dia 11 de outubro de 1968, em um congresso clandestino da UNE, num sítio em Ibiúna, onde houve “o maior arrastão da história brasileira, capturaram-se 920 estudantes” (GASPARI, 2004, anexo). Os jovens que na família eram considerados engraçados com suas rebeldias, para os militares eram estudantes atrevidos e a educação que o regime prometera ser um de seus principais projetos, passara a ser alvo de combate:

A classe média, assustada pelas pancadarias, não entendia mais o governo que ajudara a entronizar. O regime, que prometia fazer da educação uma de suas joias, não entendia que alguma coisa estava mudando. [...] [no] governo que prefere bater em estudantes atrevidos (GASPARI, 2004a, p. 233).

O homem do fantástico moderno vive situações que de tão estranhas não há possibilidade de existirem, de acordo com as ideias de D’Onofrio (2001). Em NVPN, há muitos fatos que infringem as leis da realidade que se conhece, entre eles, a existência de pessoas vivendo sem as vísceras e a substituição de mananciais pela urina humana que era coletada em postos confortáveis ou na rua em mictórios que tapavam apenas a visão do sexo. Em seguida a urina era reciclada ou mal reciclada, a fim de que fosse usada nas prisões como instrumento de tortura,

utilizada na fabricação de alimentos e vendida à população em consequência da escassez de água:

A sua urina é comercializada. Com a falta de água, aparelhos recolhem os mijos saudáveis numa caixa central, onde se procede a reciclagem. Há mistura, tratamento químico intenso, filtragem, purificação, refinamento, transformação. A urina retorna branca, pura, sem cheiro, esterilizada (BRANDÃO, 2001, p. 30).

A falta de água no romance pode ter uma conexão com a falta de água nas favelas e cortiços onde moravam os operários nas grandes cidades brasileiras no período conhecido como “milagre econômico” que atraía as famílias para as cidades, e uma vez que eram mal remuneradas instalavam-se em favelas ou cortiços que não possuíam água, como afirma Habert (2006). Quando Brandão descentraliza o problema, há um esforço para mostrar a condição em que vive o homem sem água e, como o problema no livro é geral, deu margem a debates que incentivaram políticas públicas que melhoraram o acesso das pessoas à água própria para o consumo e até para que se evite o desperdício do líquido.

Em NVPN, o indivíduo é esmagado pelas forças sociais e políticas. Há uma descrição do desespero do homem ante os contrastes da existência, mostrando-o como um ser sem importância, consoante a teoria de Sartre (2005) exposta no capítulo dois desta pesquisa. A insignificância das personagens do romance também as condena a não ter privacidade; é o que se verifica, por exemplo, quando o professor Souza, que tinha suas aulas gravadas pela universidade onde trabalhava, mesmo depois que deixou de exercer essa profissão, ficou sendo monitorado com vigílias a sua residência e grampo telefônico porque respondera às perguntas “intragáveis” dos alunos (sobre o Período da Grande Locupletação):

Depois, a situação foi ficando mais difícil, era sempre em minhas aulas que as perguntas intragáveis surgiam. A direção queria saber por quê. Que tipos de coisas eu andava dizendo fora das classes. Mandaram me seguir, plantonaram minha casa, grampearam meu telefone (BRANDÃO, 2001, p. 23).

Conforme Gaspari (2004a), monitorar as pessoas e até grampear seus telefones, como fizeram com Souza, era uma prática dos militares em busca de provas contra possíveis militantes. O SNI dividia as fitas gravadas e “degravadas”,

isto é, transcritas para o papel, com o Exército e até o Presidente dava a entender que era capaz de “ouvir os telefonemas alheios” (p. 165).

O espírito submisso, em uma busca solitária e infrutífera, como menciona a teoria de Sartre (2005), pode ser observado em NVPN, quando Souza relata acontecimentos da prisão nas Marquises, onde pessoas morriam rotineiramente, por falta de solidariedade dos companheiros de prisão e pelo descaso do governo com a população, ao aprisioná-la em péssimas condições, aparentemente sem motivos. Além disso, ainda tentava convencer os prisioneiros de que estariam protegidos e bem abrigados: “O Esquema está entregando as Marquises, a grande solução para os dias de calor — ninguém mais ao desabrigo” (BRANDÃO, 2001, p. 329) e em um lugar saudável e seguro: “[...]. Aos que se encontram protegidos pelas saudáveis e seguras Marquises Extensas [...]” (BRANDÃO, 2001, p. 344), como se os prisioneiros não raciocinassem mais e fossem incapazes de perceberem a injustiça da qual eram vítimas. Mas não adiantava ser consciente dos fatos naquele ambiente. Conscientes ou não, a luta era individual, cujo objetivo era tentar se manter no centro do presídio, o que representava a vida, pelo menos num curto período, porque todos ali suspeitavam que teriam a morte como destino:

Daqui não se sai mais. Vez ou outra, a multidão se movimenta. Ninguém suporta ficar comprimido. O mormaço é visível acima das cabeças. Flutua como uma camada, a ponta de um iceberg. Gritos, mais um caiu fora das bordas. Ninguém tenta segurar, tem medo de ir junto, a solidariedade morreu, já se viu (BRANDÃO, 2001, p. 369).

Portador de doença inexplicável, o protagonista do fantástico torna-se mais reles, pois a esperança de tempos melhores não é cogitada, aumentando dessa forma, o aspecto negativo que deve envolvê-lo, consoante Sartre (2005). Em NVPN, não se sabe o agente causador da modificação da mão de Souza, surgem apenas indagações especulativas: foi poluição, um sabonete, picada de inseto?: “Fiquei passando o dedo pela depressão, sentindo cócegas. Será uma picada de inseto? Não senti nada” (BRANDÃO, 2001, p. 18). Pode ser delírio?: “O centro de minha mão está afundando. Só pode ser delírio provocado pelo calor” (BRANDÃO, 2001, p. 25). Ou será que Souza está com câncer?: “Meu Deus! Será que peguei câncer galopante? (BRANDÃO, 2001. p. 28). Nada de pistas concretas, o furo é inexplicável: “Para mim, a realidade é este afundamento, sem dor, coceira. Inexplicável como tudo hoje em dia” (BRANDÃO, 2001, p. 26). A falta de poder de

decisão que atinge o leitor deixa-o atordoado e solitário, pois constata que Souza não pode ou não quer solucionar a questão.

O furo na mão parece uma forma encontrada por Brandão a fim de que Souza fosse menosprezado pela sociedade e, sobretudo pela família. Dessa forma, foi permitido ao protagonista que externasse tristeza e perdesse um pouco da impressão de que os acontecimentos não o atingiam, deixando transparecer a infelicidade que acompanha as personagens do fantástico, principalmente ao constatar que a pessoa que aparentemente o amava sentia vergonha de sua companhia, induzia-o a esconder a suposta doença, evitava contato com o protagonista e demonstrava ressentimentos:

Adelaide caminha um pouco à frente. Tem vergonha do furo na mão. Claro que tem. Hoje ela me detesta porque resisti ferozmente às faixas, ao bandaid. Para não mortificá-la muito, fico com a mão no bolso, a fim de evitar curiosidade. Mesmo assim ela está ressentida. Assume e me evita (BRANDÃO, 2001, p. 89).

Seria o furo na mão do protagonista mais uma referência aos acidentes de trabalho que vitimavam muitos trabalhadores na década de 1970? Consoante as ideias de Habert (2006), expostas neste capítulo. Afinal a personagem saiu de seu apartamento para ir trabalhar em um escritório e voltou com esse problema o que mostraria o cuidado do autor ao falar sobre os acidentes de trabalho, uma vez que as vítimas reais eram, em sua maioria, operárias de construtoras e para despistar mais ainda os militares, Souza não foi vitimado em seu trabalho, nem sabe contar o que lhe aconteceu, mas desta vez o autor mostra a reação da família da vítima, primeiro de desespero, medo, susto, como foi visto no trecho em que Souza mostrou o furo para a esposa, depois de rejeição, vergonha e até abandono, conforme ocorre na citação anterior. Talvez a reação da família de Souza seja algo parecido com a situação das famílias brasileiras, ao receberem os parentes mutilados nos rotineiros acidentes de trabalho.

O furo que parece existir na mão de algumas personagens loyolanas, como em NVPN, seriam os sonhos dessas personagens que estão na frente delas e não são vistos por causa da situação desfavorável em que se encontram, de acordo com Pierini (2004). Quando essa marca desaparece, como supostamente aconteceu com Souza, o pessimismo é completo, pois se não existem sonhos, não há mais o que realizar, restando à personagem a consciência de sua desvalorização perante

os outros homens. O protagonista era insignificante e sabia que o era, por isso, mesmo quando estava indignado com algum problema, tinha consciência de que seus raciocínios eram inúteis, não provocariam mudanças nem reações, até porque muitas vezes não eram externados, conforme se depreende desta reflexão da personagem:

Ah, Souza, você é incrível. Às vezes tão desligado do mundo real, tomado por pensamentos tão inúteis quanto um impotente diante das pernas abertas de uma mulher. Esfomeado, apertado, a cabeça estourando, língua ardendo, os pés em fogo, olhos lacrimejando, e ainda assim se indignando.

Repisa na cabeça o óbvio, num moralismo pueril. Tudo que pense agora de nada adiantará. Você nem está falando. Pensa, simplesmente. A vida inteira pensou. Para dentro de você. Nem falação deitou, obedecendo a um processo de catarse (BRANDÃO, 2001, p. 344).

As personagens do fantástico moderno, sentem medo do próprio homem, principalmente do homem que representa algum poder que parece insólito, já que deixa sobressair o aspecto negativo da instituição, de acordo com Vax (1972), como agressões injustificadas contra a população, conforme aconteceu com Souza, que ao tentar embarcar em um ônibus foi agredido antes que se explicasse e depois teve a agressão negada. Este fato aumentou a insegurança do ex-professor, pois ao mesmo tempo em que se lembrava da violência sofrida, sabia que levar a acusação adiante nada adiantaria, já que fora esquecida por quem a causou. Só restava então para Souza ser agredido e permanecer calado, como se nada tivesse acontecido. Continuar apanhando sem ser interrogado, como era normal nas atitudes dos Civiltares:

O cobrador voltou acompanhado de um Civiltar. Com a rudeza normal, o Civiltar não perguntou nada. São famosos por atirar antes e não perguntar depois. Ele me agarrou. Quem é que pode mais que um Civiltar? Me atirou à calçada, como quem joga uma bolota de papel. Vai ser forte assim no inferno. [...].

— Nunca se proibiu ninguém de andar de ônibus. [...].

— não deixaram, forcei, entrei, me atiraram fora.

— Algum mal-entendido. Um cobrados substituto...Vai ver foi isso...

— Foi contigo.

— Não me lembro do senhor. Vai sentar, vai... É melhor (BRADÃO, 2001, p. 95, 96, 113).

Associando esse acontecimento do romance com o regime militar vigente no Brasil entre 1964 e 1985, conforme Gaspari (2006), percebe-se que era prática

comum do governo militar não investigar denúncias de maus-tratos supostamente praticados por militares e estes negavam a existência de espancamentos e torturas como forma de defender o regime, pois entendiam que se confirmassem tais atos estariam atacando o governo e legitimando o que pretendiam deixar transparecer que não passava de opiniões de pessoas que não compreendiam o regime:

Negar a tortura significava defender o regime. Denunciá-la ou confirmá-la era atacá-lo. A prática da tortura nas guarnições militares deixava de ser um fato em si, tornando-se matéria de opinião contaminada por alguma forma de incompreensão a respeito da obra do governo (GASPARI, 2006, p. 149).

Diante da vida atormentada a que é submetido, o homem do fantástico moderno deve viver pouco. Na obra em estudo, a média de vida é de quarenta e três anos, apesar de a ciência ter prometido oitenta anos. Não há como viver muito em um contexto tão desfavorável e pessimista onde o povo era visto como uma coisa que ocupava o terceiro lugar de um país que privilegiava o Esquema, mesmo que aparentemente, não se conseguisse precisar os representantes que se escondiam por trás da figura do presidente Caldeira, um velho doente e inválido, mas sentiam-se os efeitos catastróficos das ações desse governo. O efeito deste elemento do fantástico sobre o leitor é o mesmo que incide sobre as personagens, uma sensação de impotência, solidão, desesperança, insegurança e desespero, atribuídos ao fantástico moderno por Sartre (2005), e senso de mistério do homem, acrescido ao gênero por Paes (1985), já que o protagonista não clarifica suas ideias, prende-se a pensamentos exaustivos e atormentados que não se externam.

### **3.2.2 Atmosfera sufocante**

Meu avô tinha orgulho, achava que sua profissão [madeireiro] deveria ser transmitida. Jamais pensou certamente que chegaria esse instante em que não haveria mais matas (BRANDÃO, 2001, p. 140).

A primeira providência de um escritor de obras fantásticas modernas é excluir a impassível natureza de seus livros, de acordo com Sartre (2005). As personagens não verão florestas, prados ou colinas encontrarão apenas “utensílios com finalidade fugidia e insólita” (SARTRE, 2005, p. 141). Essa natureza que não

serve para o deleite das personagens é um diferencial importante entre a atmosfera do fantástico moderno e a do tradicional. Em *Manuscrito encontrado em Saragoça*, livro que inicia o fantástico tradicional, conforme Todorov (2004), por exemplo, Alphonse é um andarilho que vive predominantemente pelas florestas, rios, vales e campos de Sierra Morena: “O campo pareça-me esmaltado com as mais vivas cores [...]” (POTOCKI, 1988, p. 52). Ao passo que a atmosfera insólita de NVPN estaria mais de acordo a do fantástico moderno, haja vista que as personagens vivem numa natureza abafadiça, onde não existe vento para refrescar o calor insuportável, entretanto formam-se redemoinhos para atormentá-las e aumentar o desconforto. Não veem mais florestas, porque estas foram extintas na natureza — “[...] tudo que se via era a terra calcinada, nenhuma vegetação” (BRANDÃO, 2001, p. 197) — e as poucas plantas que restaram são disputadas em leilões de galerias de arte a preço de raríssimas obras ou trocadas por telas de pintores famosos: “Nos leilões, trocam-se Picassos por samambaias, Portinaris por avencas” (BRANDÃO, 2001, p. 184). Como apenas alguns podiam comprá-las, a maior parte da população contentava-se com os desenhos de plantas que eram feitos nas paredes dos edifícios, tornando-se uma profissão na qual trabalhava a personagem Elisa, por exemplo:

[...]. Acredita, nunca vi uma árvore de verdade na minha vida? Sempre morei em São Paulo, nunca deu para viajar. Até bem pouco tempo ainda havia reservas, não havia? Meu namorado planejava uma excursão, iríamos ver árvores, plantas. Então eu desenharia coisa que tinha visto, não precisaria mais gravuras, fotografias, filmes que projetávamos no estúdio (BRANDÃO, 2001, p. 302).

O fato de não existirem mais florestas no romance seria uma referência à parte da floresta Amazônica devastada no período da construção da Transamazônica e de sua colonização em um processo de ocupação que tinha entre suas características “a devastação ecológica” (HABERT, 2006, p. 22). No entanto, a forma como esta e outras questões ambientais já mencionadas neste texto são apresentadas no livro, dão visibilidade ao problema, levantam debates imediatos a respeito do assunto e desviam a atenção de muitos leitores dos problemas político-sociais que ali também eram retratados. Com o viés ecológico, além de mostrar os perigos que a natureza agredida representa para o homem, o autor e a obra se protegem da censura institucionalizada.

É frequente, na atmosfera sufocante do fantástico, a presença de labirinto de corredores, tabuletas sinalizadoras que nada indicam, inumeráveis signos que

pontuam os itinerários, mas que não são compreendidos e avisos com letras apagadas, consoante Sartre (2005). Em NVPN, há várias manifestações deste aspecto, por exemplo, quando Souza vai ao teatro, os avisos sobre peças teatrais estão desbotados, causando uma sensação de repulsa em quem frequenta aquele ambiente: “me vem a vontade de ir embora. Sobre a porta, o painel desbotado, há muito esquecido ali. Anuncia o espetáculo: *Adão e Suas Sexy Sete Evas*. Todas loiras, olhos azuis. Adão com a maçã” (BRANDÃO, 2001, 112).

Souza e Tadeu, em busca de uma suposta reserva ambiental, andavam rastejando por um labirinto subterrâneo tão estreito e sujo que o sufoco transparecido pela atmosfera que envolvia as duas personagens parecia asfixiar e angustiar o leitor, pois além da forma como se encontrava aquele lugar, ambos ouviam gritos de personagens que pareciam sentir dor, o que pode ser uma alusão aos gritos de dor oriundos dos chamados porões da ditadura onde muitos brasileiros foram submetidos a torturas como “choques elétricos”, ficar de “pés descalços sobre as bordas de latas abertas”, apanhar de “palmatória nas mãos e na planta dos pés”, ser pendurado no “pau-de-arara”, “esmagamento dos dedos com barras de metal” (GASPARI, 2004a, p. 361-362).

Quanto aos signos não compreendidos pelas personagens, Vax (1972, p. 47) os denomina de “signo regressado ao estado selvagem” que solicitam e decepcionam o desejo das personagens e do leitor, transformando-se em “sentimento de mistério”. Esses elementos são abundantes no romance, entre os quais se encontram siglas, letras, desenhos, símbolos e o misto de letras e números como o que se encontra no ônibus utilizado por Souza: a letra S e os números 7.58 (S-7.58) que o protagonista jamais soube o que significavam:

Apesar de tudo, cheguei ao ponto antes do S-7.58 chegar. Que S seria esse? existem tantos nomes, siglas, números, letrinhas, desenhos, símbolos, visuais incompreensíveis, Cada um designando uma seção, departamento, organização. Acho que um homem levaria mais de um ano para compreender tudo, conhecer todas (BRANDÃO, 2001, p. 95).

É possível que os símbolos ou siglas que atordoavam as personagens de NVPN refiram-se ao excesso de siglas, palavras ou expressões que os militares introduziram no léxico cotidiano: “cassar”, “maus-tratos”; ou no direito constitucional: “AI” (GASPARI, 2004a, p. 141), por exemplo. Siglas como SNI, órgão de espionagem da ditadura militar (1964-1985) preocupavam os brasileiros porque este

órgão relacionava em suas fichas informações sobre “funcionários públicos, dirigentes sindicais, redatores da imprensa esquerdista e signatários de manifestos políticos” (GASPARI, 2004a, p. 155), tornando mais fácil a captura dos fichados, caso fosse necessário.

A atmosfera sufocante e assombrada que envolve as personagens fantásticas causa a impressão de sufocamento, mal-estar, angústia e aprisionamento nessas e no leitor que não mais hesitam diante de algumas situações difíceis e demonstram ter consciência de que estão envoltas em uma confusa e desagradável realidade. O leitor também é envolvido pelo efeito de mistério do mundo, atribuído ao fantástico por Paes (1985).

### **3.2.3 A revolta dos meios contra os fins**

O meio absorve o fim (SARTRE, 2005, p. 142).

Na revolta dos meios contra os fins, os meios absorvem os fins e não cumprem seus supostos objetivos, conforme Sartre (2005). No romance NVPN existem várias manifestações desse elemento, por exemplo, quando Souza tenta ligar para a casa de Tadeu na tentativa de se informar sobre o provável suicídio do amigo, o telefone guarda a ficha e não faz a ligação: “A ligação caiu, me esqueci dos três minutos. Apanho outra ficha, ocupado. Desligo, o aparelho me come a ficha” (BRANDÃO, 2001, p. 284). A carta que Adelaide deixou para Souza, quando foi embora, não transmitiu a mensagem porque o destinatário a ignorou, amassando-a e jogando-a em um recipiente que continha urina; as prováveis cartas de Daniel, suposto filho de Adelaide, também exemplificam esse elemento, aparentemente chegando para outras mãos, restando a Adelaide apenas o desejo do que gostaria de ler nestas correspondências, como se observa no depoimento de Souza:

Era essa a carta que Adelaide esperava, todas as tardes, escondida no corredor de entrada. A carta em que nosso filho diria tudo bem queridos pais. Estou crescendo, entrando para a faculdade, começo a trabalhar, vou me casar, o neto vem chegando, estou apertado de dinheiro, alegre (BRANDÃO, 2001, p. 362).

Sartre (2005) ressalta que na revolta dos meios contra os fins a comunicação também pode ser distorcida, consoante aconteceu quando os personagens de NVPN ouviam falar sobre as Marquises Extensas, um projeto do Ministério de Obras Faraônicas Populares e concluía, pelos comunicados oficiais, que se tratava de um lugar confortável onde estariam protegidos do calor: “A solução está nas Marquises Extensas, aguardem” (BRANDÃO, 2001, p. 277), assim, compraram vagas, não obstante a comunicação era deturpada, já que se tratava de uma prisão, um lugar de tortura cujo slogan – “O trabalho liberta” (BRANDÃO, 2001, p. 309) — era o mesmo que estava no portão de entrada de Auschwitz, o campo de concentração alemão em que se exterminaram seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, referência essa que parece esclarecer um dos propósitos de Brandão no romance em pauta: pôr a literatura fantástica a serviço de denúncias políticas, uma vez que ainda era impossível tratar às claras dos problemas que o Brasil sofria em razão da ditadura militar estabelecida em 1964. Dessa forma, as Marquises Extensas transformam-se em um ambiente propício para a manifestação do fantástico moderno. Segue-se uma reflexão de Souza sobre esta prisão:

Esperávamos espaço, sistema de ventilação certa comodidade, banheiros, bebedouros. Nunca pensei vir aqui, mas julgava que fosse assim a partir da Intensa Propaganda Oficial. Como se pudéssemos esperar alguma coisa do Esquema. Que não saibam desses pensamentos pessimistas, ou me isolam. Fomos despejados dos ônibus (ônibus; uma vagonete imunda abafada, onde viemos comprimidos) à noite. Descemos numa planura (que lado de São Paulo é este?) ainda escaldante. Fomos nos ajeitando, sem enxergar nada, estranhando a falta de iluminação. Breu total, nem lua havia para ajudar (BRANDÃO, 2001, p. 340).

A intensa propaganda do Esquema que mostrava apenas aspectos positivos das Marquises, no romance, não se confirmou, mas as personagens foram persuadidas de que lá era o lugar ideal para viverem. Algo parecido aconteceu no Brasil em relação à colonização da rodovia Transamazônica, quando o governo prometia distribuir terras na Amazônia com toda a infra-estrutura para as famílias que quisessem habitar naquela região. Muitas foram para lá, entretanto as promessas do governo, assim como no livro não se realizaram e os colonos ficaram abandonados, passavam dificuldades e só tinham tristezas para contar: “endividados, passando fome, doentes e ameaçados de expulsão; totalmente à

mercê das violências dos pistoleiros de aluguel a mando dos poderosos latifundiários e grupos econômicos instalados na região” (HABERT, 2006, p. 21).

Como se observa, os habitantes da Transamazônica tinham uma vida parecida com a vida de personagens de literatura fantástica, descritas por Sartre (2005), em busca de uma realidade intransponível. No romance, esse problema se restringe à área urbana, pode ser a forma que o autor encontrou para não tornar a associação entre literatura e história explícita demais, evitando, dessa forma, comprometer o valor literário da obra, como defende Dantas (2002). Sugerindo os problemas que a população brasileira enfrentava no período pós-64, Brandão enfrentava a censura, uma vez que eles estavam ali, sejam ampliados ou centralizados, para serem percebidos só precisavam apenas de um olhar mais atento do leitor.

Outro exemplo de revolta dos meios contra os fins ocorreu quando Souza entrou numa fila para comprar um guarda-chuva de seda preta que salvaria sua vida, caso encontrasse um bolsão de calor insuportável; ali ele descobriu que essa fila era para selecionar prisioneiros para as Marquises e, mesmo relutante, viu-se obrigado a passar por um processo de adaptação e tornar-se prisioneiro:

- Quer dizer que estou preso?
- Não, apenas uma fase de transição para verificação de condicionamento.
- O quê?
- Uma sessão preparatória a fim de saber se o senhor se ajusta às condições de vida em comunidade.
- Acaso não moro na cidade? E a cidade não é uma comunidade?
- Mas tem características diferentes das Marquises. Estamos estudando os candidatos às Marquises, para saber em que grupos colocá-los. Assim, o corpo de psiquiatras trabalha a fim de ajustar as pessoas, de modo que não criem problemas.
- Mas quem disse que eu quero ir para as Marquises?
- O senhor entrou na fila.
- Entrei na fila do guarda-chuva de seda preta.
- E, agora, o senhor vai para a Marquise. Só que sou obrigado a retê-lo por alguns dias na revisão para balanceamento de posições. Três dias, uma semana. Perdi a conta. A soma dos dias não interessa mais. Enfrento-os um a um como momentos isolados, estanques. Inenarráveis conversações, sessões de cinema, leitura de folhetos, provas, revistas, curta-metragens. Fui engolido, até me considerarem apto. E aqui estou (BRANDÃO, 2001, p. 339–340).

A revolta dos meios contra os fins contribui para o isolamento das personagens, deixando-as vulneráveis e propícias a situações de risco, pois a

aparência dos meios as ludibria a percepção e espalha a falsidade do fantástico, conforme menciona Furtado (1980, p. 134): “[...] o fantástico toma realmente partido, fazendo alastrar a este plano a falsidade que lhe é usual”. Dessa forma, as personagens perdem a consciência sobre contra o que devem lutar e o susto da surpresa negativa contribui para que elas permaneçam instáveis, inseguras, sem saber o que esperar diante de novas situações. Outro efeito do elemento revolta dos meios contra os fins no leitor, além da instabilidade e da insegurança, é a visão confusa e contraditória dos acontecimentos, porque ele é preparado para contemplar um acontecimento e surge outro que contraria as expectativas.

### **3.2.4 Os empregados fantásticos e as leis sem finalidades**

O universo fantástico apresentará o aspecto de uma burocracia (SARTRE, 2005, p. 142).

Os funcionários fantásticos, como foi mencionado na teoria de Sartre (2005), no capítulo dois, exercem funções inúteis, aparentemente de forma caprichada. Em NVPN, eles são observados, por exemplo, no período em que Souza era revisor e achava essa função monótona e desnecessária; seus colegas, porém, a executavam sem questioná-la e Souza, como há doze anos não encontrava um erro, calculava o tempo que aqueles levavam para revisar uma folha, não a conferia e passava adiante. Comportamento bem de acordo com a obediência às leis absurdas do fantástico moderno, segundo Sartre (2005), afinal quando se pensa que não as estão obedecendo aí é que as obedecem mesmo; uma vez que elas não têm objetivos. O trabalho burocrático e aparentemente inútil de Souza e seus colegas de escritório é descrito assim:

Todo o trabalho sobre a mesa. Fitas longuíssimas de papel amarelo. Fileiras de números, meu trabalho é conferir. Papéis que vieram dos computadores. Somos obrigados a revisar. Faz doze anos que ninguém, mas ninguém, nem um só de nós, descobriu um erro, imperfeição, deslize, falha. Para contentamento do doutor Álvaro. Ele pensa que somos perfeitos, quando o computador é que é. Até hoje não achei a utilidade desta seção. Ninguém descobriu. Meus colegas fazem a revisão conscientemente. Eu, não. Assino o que cai na minha frente. Para que ficar questionando (BRANDÃO, 2001, p. 28).

As leis sem finalidades parecem estar, em NVPN, a serviço de um poder insólito, de origem desconhecida, por isso não se precisa se vêm de uma instituição qualificada ou não. Existem, por exemplo, referências de que os decretos que deveriam mostrar direitos e deveres das personagens são secretos, tornando-se também revolta dos meios contra os fins, consoante a teoria de Sartre (2005), pois deveriam informar e não informam, e, mesmo assim, devem ser cumpridos, como se observa quando Souza é demitido, omitem-lhe o motivo e depois ele descobre que a decisão foi baseada em Decretos Secretos:

- O senhor está demitido.
- Tem de me explicar. Ora, se tem!
- Para que saber, se já está demitido e não vai adiantar? Às vezes é pior saber o motivo. [...].
- Estão demitindo baseado nos decretos secretos.
- Nunca ouvi falar.
- São secretos. Produtos do Ministério de Planejamento. Demissões em massa (BRANDÃO, 2001, p. 102).

Lima (1982) defende que o fantástico para ter sentido deve manter uma conexão com o mundo real, caso seja estabelecida uma conexão entre os decretos secretos baseado nos quais Souza foi demitido de seu emprego de revisor e fatos reais, aqueles poderiam ser relacionados aos decretos-leis assinados pelo Presidente Medici, dos quais eram divulgados no Diário Oficial somente os números e o conteúdo era de conhecimento apenas das altas autoridades do poder, conforme Habert (2006):

Um exemplo desta grande centralização de poder autoritário foi o decreto, baixado em 1971, que permitia ao presidente assinar decretos, cujo conteúdo era do exclusivo conhecimento das altas esferas do poder, publicando-se apenas seu número no Diário Oficial (p.25).

As leis ambíguas tornam a vida das personagens burocrática e entediante, de acordo com Sartre (2005). O simples fato de chegarem ao local de trabalho coloca-as diante de um emaranhado de exigências, a fim de que possam trabalhar um dia. O protagonista do romance loyolano, todas as manhãs, ao chegar ao escritório onde conferia números, passava por uma rotina estressante de identificação, obedecendo a um manual desconhecido, em que supostamente constam apenas obrigações que devem ser cumpridas pelos funcionários daquela empresa:

Declarei no guichê nome e número, matrícula, CIC, IR, ISS, repartição. A luz amarela acendeu. Atraso de meia hora, então. Não sei que punições posso sofrer, nunca abri o manual. Não li, pouco me importa. Todos sabem, por ele não temos direitos, somente deveres e obrigações. [...].

— Que tal um desconto em folha? O sábado e o domingo perdidos? Um dia de férias? [disse o empregador, doutor Álvaro] (BRANDÃO, 2001, p 27).

Os empregados fantásticos, submetidos às leis sem finalidades, tornam-se automáticos no cumprimento de seus deveres. Não as questionam e até quando tentam desobedecê-las, estão sob seus rigores, em vista de legislarem todas as situações da vida humana, apesar das origens e dos destinatários não ficarem determinados. O efeito deste elemento sobre o leitor é de impotência, insegurança, vigília e tédio porque os empregados fazem sempre as mesmas atividades. E quando o leitor tenta apreendê-las, o efeito de impotência torna-se pleno, uma vez que elas não se deixam observar, diante da burocracia em que estão inseridas.

### 3.2.5 Renúncia às fantasias fisiológicas

Não descrevo fisicamente os personagens [...] o leitor sempre forma em sua cabeça um tipo que ele julga ser correto — espaço para a imaginação visual do leitor (BRANDÃO, 1990, p. 113)<sup>25</sup>.

Observou-se no capítulo dois desta pesquisa que Sartre (2005) defende uma descrição restrita dos aspectos físicos das personagens e uma descrição rica de seus aspectos psicológicos e sociais, como são descritos Souza, Dominginhos e Tadeu. Entretanto, Furtado (1980) defende que as personagens do fantástico moderno não tenham retratos físicos, psicológicos ou sociais bem elaborados, assim como é descrita Adelaide.

Brandão elaborou o retrato físico de Souza de acordo com a teoria sartreana, posto que a aparência do protagonista é uma incógnita. Sabe-se apenas que tinha cinquenta anos, possuía um fio de cabelo branco: “— Tem um fio de cabelo branco. O que é isso paizinho? Mal fez cinquenta anos” (BRANDÃO, 2001, p. 16); apareceu-lhe um furo na mão; manca em consequência de uma artrose e em grande parte da história, não por vontade própria, está sujo e mal vestido “Minha

---

<sup>25</sup> Cf. SALLES, 1990.

roupa está suja, faz uma semana que não me troco. Vai ver estou fedendo (BRANDÃO, 2001, p. 361).

As descrições psicológica e social do narrador-personagem também seguem os princípios do fantástico moderno porque ele é bem retratado, reflete coerentemente sobre os aspectos sociais de sua época e de sua vida particular. Souza tinha consciência do que acontecia ao seu redor e ainda advertia seus alunos sobre o momento sociopolítico em que viviam, para tanto desobedecia o currículo da instituição em que trabalhava: “ À frente dos alunos, diante do quadro-negro. Eles gostavam de mim porque eu insistia em sair dos currículos estreitos, organizados de modo a formar baterias conformadas de tecnoburocratas” (BRANDÃO, 2001, p. 111).

O protagonista também tentava convencer Dominginhos, o sobrinho militar, de que os desmandos do Esquema pioraram as condições de vida da população, inclusive negando informação e cultura através da censura da imprensa: “os jornais não dizem palavras [...]. A televisão está vigiada” (BRANDÃO, 2001, p. 22), de músicas e de livros, como os que mostravam que os Militecnos haviam sofrido metamorfose cerebral, reduzindo-lhes o tamanho e a sensibilidade:

As obras desses norte-americanos estão banidas. Encontram-se em algumas bibliotecas particulares. Chegam antes dos interditos postais. Hoje, abrem todos os pacotes nos correios, revistam nos aeroportos, confiscam. Computadores fornecem rapidinho as listas de proibidos (BRANDÃO, 2001, p. 33).

A censura, no romance loyolano, remeteria para o período em que essa punição era considerada indispensável pelos militares para a manutenção de seu projeto econômico, político e ideológico, estendendo-se a todas as áreas negando cultura e informação para os brasileiros, consoante as ideias de Habert (2006), expostas no primeiro capítulo desta pesquisa.

Souza, apesar de se considerar omissos, em virtude de ser mais um que permitiu que acontecesse a “Era da Grande Locupletação” (BRANDÃO, 2001, p. 107), assim como a divisão e venda de grande parte do território brasileiro, não se nega a analisar a real situação do país, ao contrário de Adelaide, que se recusava a discutir problemas sóciopolíticos, e do sobrinho Dominginhos, capitão do Novo Exército, que sempre defendia o Esquema, como depreende da seguinte conversa entre Souza, Dominginhos e Adelaide:

- Gosta ou não do Esquema, tio? [...].
- Não gosto do Esquema, não posso gostar. Tudo que está aí foi por causa dele.
- Tudo o que está aí?
- Tudo. O país despedaçado, os brasileiros expulsos de suas terras, as árvores esgotadas, o deserto lá em cima. [...].
- Tio, os conceitos de nação mudaram. O que vale agora é o internacionalismo. A multiplicidade. Aqui é um pedacinho. Você soma com os pedacinhos que temos por aí afora. Reservas no Uruguai, na Bolívia, pedaço no Chile, na Venezuela. Cada Savana na África, quero ser transferido para a África, triplica o soldo e a gente tem casa, comida, economiza.
- Pois é, entregamos o nosso e fomos colonizar outros territórios.
- Não é colonização, tio, é diferente. São reservas multinternacionais. O mundo se globaliza. [...].
- Por que vocês discutem? Cada vez que ele vem nos visitar, sai uma discussão nesta casa, Souza. Por quê? Não podemos fazer como todas as famílias? Ficar alegres, conversar coisas boas? Há tanto assunto bonito (BRANDÃO, 2001, p. 77–80).

O retrato político e social bem construído de Souza o faz também uma personagem crítica dos próprios atos e consciente de sua fraqueza diante da busca de seus objetivos, pois sabe que não os realizará, como se observa na teoria de Sartre (2005). Essa consciência traz para o protagonista um aspecto de sofrimento que parece impedi-lo de buscar a felicidade e o obriga a contentar-se com o conformismo de que seus esforços seriam inúteis. Segue-se a reflexão de Souza sobre esse conflito.

Que fraqueza, reconheço. Mas não sou forte. Sou apenas um homem comum que tenta viver seu dia a dia, quer ser feliz, realizar alguma coisa na vida. Mas, de repente, este realizar não tem sentido. Porque não há para onde ir. Mas não posso me sentar e ficar esperando a morte (BRANDÃO, 2001, p. 85).

A personagem Dominginhos também foi construída em convergência com a teoria de Sartre (2005), de seu físico sabe-se apenas que tinha vinte e três anos, usava bigode negro e tinha olhos matreiros. Porém seus retratos psicológicos e sociais são marcantes na obra, apresentando um rapaz extrovertido e cativante que demonstra possuir influência política e social. É seguro nas decisões que toma e consciente da situação política vigente; envolve-se com o poder público e tira proveito da situação. Todavia, mesmo os retratos psicológicos e sociais podem deixar dúvida, por exemplo, não se sabe qual a dimensão do poder desse jovem. Seria politicamente influente como deixava transparecer ou passava uma imagem deturpada para coagir as outras personagens?

Devia haver muita gente envolvida. Mas envolvida no quê? Não posso acreditar que meu sobrinho, garotão de vinte e poucos anos, tenha tal influência. E aí as perguntas se encadeiam na minha cabeça: influência sobre o quê? Em que áreas? Qual o setor em que se movimentam? (BRANDÃO, 2001, p. 228).

Mas é Tadeu a personagem cuja descrição chegou ao extremo da renúncia às fantasias fisiológicas uma vez que as poucas referências a seu físico são que ele tem cinquenta e cinco anos e está “envelhecido e acabado” (BRANDÃO, 2001, p. 102). O ascensorista parece invisível fisicamente, todavia sua descrição sociopolítica é muito precisa, visto que, apesar de ter sofrido represálias, como a aposentadoria compulsória do emprego de professor, não esconde o senso crítico, está sempre avaliando os fatos, tecendo juízos e externando-os: “— [...]. Este é o nosso dia-a-dia, Souza, a realidade. Pessoas morrendo de fome junto da gente, sem que possamos fazer nada” (BRANDÃO, 2001, p. 144).

Furtado (1980) defende a total ausência de retratos das personagens. A descrição de Adelaide estaria de acordo com esse ponto de vista, já que não é possível formar-se um retrato dessa mulher. Pouco é descrito seu físico: era magra, tinha a “pele bonita. [...] e as mãos bonitas. Brancas, dedos finos” (BRANDÃO, 2001, p. 69 e 169). As atitudes da esposa de Souza também não eram precisas, percebe-se que ela se calava diante dos problemas político-sociais porque era desconfiada e medrosa, não refletia sobre a própria vida e desapareceu, aparentemente sem deixar pistas.

A construção das personagens, no romance NVPN, deixa sempre a ausência de algum aspecto que dificulta descrevê-las. Quando se pensa ter formado um retrato inteligível, surgem novos fatos que o desconstrói. Termina-se a leitura com o incômodo — efeito atribuído ao fantástico moderno por Spinola (2005) — de não se conhecer as personagens. Há um mistério em torno delas que não deixa o leitor contorná-las, apreendê-las. Parecem “escorregadias”, indefinidas, inatingíveis, sendo que os retratos físicos são os menos elaborados, em vista de, segundo Sartre (2005), o físico do homem do fantástico moderno não ter importância, o que interessa é o que ele pensa e faz ou tenta fazer. A renúncia às fantasias fisiológicas externam também sobre o leitor o efeito de insignificância, quando esse percebe a fragilidade com que é mostrada a imagem do homem, tornando-o quase imperceptível.

### 3.2.6 O herói e o leitor

[O herói do fantástico moderno] jamais se espanta: escandaliza-se, como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural mas reprovável, como se possuísse dentro de si uma estranha norma do Bem e do Mal (SARTRE, 2005, p. 144).

O leitor conhece a obra fantástica através do herói, de acordo com Sartre (2005). Em NVPN, Souza e o leitor funcionam como brinquedos influenciáveis ao pessimismo do gênero; após inúmeros fatos negativos expostos, ambos parecem envolvidos por uma “aura” pessimista e de cumplicidade, entretanto o efeito dessa cumplicidade sobre o leitor é de dependência. O herói até sugere pedir ajuda a este para resolver algumas questões, por exemplo, encontrar Adelaide e tenta se justificar por algo que acha que não fez direito, como dizer que fica devendo uma descrição mais completa da esposa, alegando que não o fez porque sentia dor, colocando-se dessa forma na situação de herói-vítima, segundo Furtado (1980). É interessante a forma como o herói pede a compreensão do leitor para as indefinições de sua história e ainda pressupõe que não foi entendido porque o leitor não acompanha a velocidade de seu pensamento:

O que me move, agora, é a imensa curiosidade. Indefinível, inexplicável. Vocês querem provavelmente uma situação, não querem nada abstrato no ar.  
Lamento decepcionar, no entanto temos de viver com o pé no chão. Cada um dentro de seu tempo. Pode ser que não me entendam, existimos dentro de circuitos de ondas diferentes. Muito distantes. Vamos dizer que vivo 220kw e vocês dentro de 110, precisamos de um transformador (BRANDÃO, 2001, p. 328).

No romance de Brandão, são frequentes as tentativas de esclarecimentos dos fatos por Souza, sendo que não explicam os acontecimentos e confundem o leitor porque às vezes as explicações são contrárias ao que foi narrado em capítulos anteriores, o que revelaria o caráter antisocial do herói, defendido por Furtado (1980) uma vez que parece dificultar o acesso às informações para o leitor, fazendo-o sentir o efeito de desamparo, ou simplesmente testar a capacidade de atenção de sua companhia de percurso, como neste caso, em que através do resumo dos fatos, Souza acaba construindo uma situação agradável, ao inverter as informações do pesadelo em que vivia:

Não tem ninguém em casa, não estou vendo carecas, não tenho furo na mão, não está fazendo calor, não tenho dor de cabeça, não perdi o emprego, Adelaide não se foi, não existem barreiras, a cidade não está superlotada, não faz calor, minha casa está vazia, sossegada. Em paz (BRANDÃO, 2001, p. 160).

A capacidade fraca de reação de Souza faz com que ele se acomode a situações inacreditáveis, como acontece nas teorias de Sartre (2005) e de Ribeiro (2008), porque o protagonista aceita, com mínimas demonstrações de descontentamento, a invasão de seu apartamento por três homens estranhos, barulhentos e comilões, trazidos por Dominginhos. Os desconhecidos tratavam o espaço íntimo do protagonista como depósito de comida, aparentemente contrabandeada, um centro difusor do Esquema. À medida que os invasores iam se apropriando dos cômodos, os pertences de Souza eram amontoados em espaços cada vez menores até que o proprietário foi avisado que um caminhão iria fazer sua mudança. Os invasores arrumaram a bagagem no transporte e Souza, sem relutar, foi no mesmo carro, como se fosse mais um objeto do apartamento. Esta acomodação do protagonista é observada também por outras personagens do romance, como o homem que senta sempre à ponta da mesa, um dos invasores que põe em dúvida se o protagonista desagradou o Esquema a ponto de ser aposentado compulsoriamente:

— O senhor é uma pessoa estranha, senhor...  
 — Souza.  
 — Muito estranha! Apático, enquanto o mundo se arrebenta em volta. O senhor não reage, está indiferente a tudo. Desde ontem, observo. Hoje provoquei. Quando disse que não ia sair de sua casa, estava fazendo um teste. O senhor se conformou. Teve um esboço de irritação. Qualquer outro teria colocado a gente para fora aos pontapés. É difícil acreditar que seja professor de História. O senhor está parado no tempo, impassível, não dá para imaginar que algum dia tenha provocado uma compulsória. Não consigo vê-lo fazendo qualquer coisa que desagrade ao Esquema e o obrigue a agir com violência. O que foi que o levou a se transformar desse jeito? (BRANDÃO, 2001, p.168).

Assim como o herói de NVPN foi expulso de seu apartamento, há referência a outras personagens que também perderam suas casas e até existe profissão de “desalojador” (BRANDÃO, 2001, p. 291) que viviam de organizar situações propícias “toda a sorte de coisas passava a cair sobre o telhado, a emporcalhar o quintal. Pedras, ferro, panelas, vasos pesados, lixos, bosta, saco

plástico de miijo, o que você imaginar” (BRANDÃO, 2006, p. 291), a fim de que os donos abandonassem suas casas ou as vendessem para darem lugar a construção de grandes edifícios ou servissem de mais um espaço para o Esquema se organizar. Essa profissão era exercida pelo pai de Elisa e por quadrilhas, por exemplo, que inclusive tomaram o apartamento que o pai da jovem deixou para ela e os três irmãos: “— Uma quadrilha me desalojou, me botaram na rua, fiquei sem saber o que fazer, na pior, no desespero. E ninguém acredita em mim” (BRANDÃO, 2002, p. 289).

Com as personagens perdendo suas moradias, Brandão aparenta insinuar a condição em que viviam alguns habitantes da zona urbana ao sentirem-se obrigados a venderem suas casas para cederem espaços para grandes construtoras e também da zona rural como colonos e posseiros habitantes da região por onde passaria a Transamazônica que foram expulsos de suas terras e obrigados a trabalhar em condições subumanas, como afirma Habert (2006, p. 22): “Os colonos da Transamazônica e os posseiros do Brasil central foram expulsos de suas terras e transformados em ‘peões’ em regime de quase escravidão nas grandes fazendas, madeireiras, mineradoras”. Somando-se a isso, como os militares pretendiam aumentar a exportação de café, algodão e açúcar, o processo de mecanização da produção também ocasionou a expulsão de trabalhadores de suas terras, consoante menciona Habert (2006, p. 17): houve “violenta expropriação e expulsão de milhões de pequenos proprietários e trabalhadores rurais das terras e das fazendas”. Tratando a questão apenas como urbana, focalizando mais de perto a expulsão do herói e de forma gradativa, Brandão não afrontaria o governo, afinal o problema real concentrar-se-ia mais no espaço rural e de forma abrupta, sendo assim os militares poderiam não associar as questões do livro com os acontecimentos reais, pois conforme Maria Celina D’Araújo (1994, p. 22), “a polícia não era tão abastecida de cérebros”.

Nessa fala do invasor fica explícita mais uma situação negativa que envolve o herói de NVPN. Trata-se de sua aposentadoria compulsória do emprego de professor de história em uma universidade. Estabelecendo-se uma analogia entre este fato e o regime político vigente no Brasil pós-64, aquela pode aludir ao efeito de um direito que assistia aos militares de aposentar compulsoriamente os funcionários públicos civis e militares que aparentassem representar alguma ameaça ao governo,

conforme as ideias de Habert (2006) expressas no primeiro capítulo desta dissertação.

Apesar de o herói do fantástico moderno reagir fracamente, consoante afirma Furtado (1980), na forma como esse conta a história, transparece sempre uma ideologia, seja ela polêmica ou não. O jeito como Souza narrou a história polemizou principalmente sobre a ciência e a tecnologia. O saber científico foi questionado, em NVPN, de uma forma assustadora e polêmica, por exemplo, em relação à energia nuclear, já que se gastou conhecimento e dinheiro para construir as usinas nucleares de Angra dos Reis e uma delas já afundou, podendo ter causado abortos nos “Tempos do Ventre Livre”, ou o nascimento de crianças mortas ou deficientes, desencadeando um grande número de laqueaduras no “Grande Ciclo da Esterilidade”. A polêmica sobre o conhecimento científico leva o leitor a indagações como estas: Até que ponto esse conhecimento beneficia o homem? Será que os prejuízos não estão sendo maiores que as vantagens? Conforme se deduz desta citação:

Provocado (também se cochichou) pela catástrofe da usina nuclear. Aquele afundamento que nos deixou sem eletricidade e sem filhos, o país a beira do abismo, povoado por noites escuras. Então abateu a Grande Insegurança. De que modo manter vivas as crianças que existiam? (BRANDÃO, 2001, p. 364).

A morte de crianças ao nascer, assim como a provável morte de várias crianças em um navio, pode ser uma forma que Brandão encontrou para mostrar que a mortalidade infantil era absurdamente grande no Brasil e através disso suscitar debates que poderiam culminar com a implementação de políticas públicas que diminuíssem o problema. Chamar atenção para a mortalidade infantil possui importância relevante no romance, porque segundo Habert (2006), nos anos 1970, mortalidade de crianças aumentou no Brasil inclusive nas regiões mais desenvolvidas “Em 1970, de cada 1 000 crianças nascidas vivas, 114 morriam em menos de um ano, tendência esta crescente nos anos seguintes” (p. 12). Essa estatística colocava o país entre os primeiros do mundo nesta questão.

A ciência e a tecnologia são polemizadas ainda em relação ao computador, à produção de alimentos e à tentativa de transformar a água do mar em água potável. O computador é descrito como perfeito e inútil, porque ele não comete erros, mas o trabalho que faz não tem importância, nem sentido. Quanto à produção

de alimentos, a ciência inventou os factícios, mas a técnica empregada para levá-los ao mundo prático não consegue adicionar aromas, não acerta os sabores, que são desagradáveis, nem a consistência, que é ruim, chegando a colar na boca dos consumidores:

A falta de cheiro nessas comidas vindas das indústrias ministeriais me inquieta. Sabe-se lá de que modo são sintetizadas. Se fazem água da urina, vai-se ver o que estamos a comer. Esses alimentos são assépticos demais. [...]. Como o intragável feijão factício, fabricado em laboratório, que nunca dá consistência. Ou vira sopa, ou enrijece feito borracha, cola, gelatina pegajosa na boca (BRANDÃO, 2002, p. 49–50).

Na tentativa de transformar a água do mar em água potável, a ciência e a tecnologia também falharam, conseguiram como resultado apenas um líquido cinza com cheiro de ovo podre e o narrador ainda sugere que esses ramos do saber foram utilizados para poluírem o mar através das construções que facilitaram a chegada dos esgotos ao oceano:

[...]. Nem água do mar se consegue tirar para tratamento e distribuição à população. Construíram-se todos os tipos de filtros para torná-la potável. Inúteis. A água termina o ciclo de refinação com uma cor cinza e um cheiro enjoativo de ovo podre. Parece vingança do mar. Então construíram emissários gigantescos. Os esgotos do país fluem para o oceano dia e noite (BRANDÃO, 2001, p. 94).

A polêmica sobre a ciência e a tecnologia pode refletir a preocupação do homem na época da produção do romance e até certo medo diante do que seria possível ser realizado através dessas, uma vez que ainda se vivia sob o impacto de o homem ter chegado à Lua, viagem esta que, segundo Maria Helena Simões Paes (2004), só foi possível por causa da terceira geração de computadores ordenadores empregando o circuito integrado que substituiu as válvulas, lançados pela IBM em 1964: “com eles, o homem pode aprimorar os próprios computadores, além de conseguir a comunicação via satélite, os mais modernos engenhos balísticos e a sua chegada à Lua” (p. 14). A viagem do homem à Lua, no romance, é considerada inútil e o satélite é descrito como um lugar tão poeirento quanto o terraço do apartamento de Souza: “E flutuamos, soltos, do mesmo modo que os astronautas antigos, aqueles homens que na década de sessenta percorreram inutilmente o espaço. Semelhante aos dois que na Lua pisaram pó depositado por milênios” (BRANDÃO,

2001, p.194). A ciência e a tecnologia, em NVPN, suscitam questões como esta: como foi que a ciência e a tecnologia levaram o homem à Lua e não conseguem fazer nada de útil para ele na terra? Não parecia sensato confiar em ambas, já que se demonstram prejudiciais a ponto de destruir o homem adulto assim como matara as crianças.

Tanto para Todorov (2004) quanto para Sartre (2005), o leitor é o centro do fantástico, pela estratégia de leitura que ele adota, mas pelo que se percebe numa obra fantástica, este gênero teria um tríplice centro, formado pelo texto (associado ou não a fatos reais), seja ele concedido com o propósito de causar hesitação, como queira Todorov (2004), seja centrado na ambiguidade, conforme defende Furtado (1980); o herói ou narrador-personagem, considerado o ideal para Todorov (2004) e para Furtado (1980); e o último componente deste centro seria o leitor, que se torna cúmplice do herói da narrativa, sem buscar excessivamente explicações, contribuindo, dessa forma, para a existência e manutenção do fantástico numa obra literária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de estudo aqui desenvolvida, cuja questão central é: como os elementos do fantástico são utilizados, no romance *Não verás país nenhum*, para produzirem efeitos sobre o leitor e sentidos que relacionam a obra com o contexto sociopolítico brasileiro do período de sua publicação?, permite chegar a algumas conclusões ora apresentadas. Constatou-se que no romance estão imbricados elementos do fantástico tradicional e do moderno, nas acepções de Todorov (2004) e de Sartre (2005), teóricos norteadores desta pesquisa, logo para que o livro seja compreendido, segundo esta ótica, faz-se necessário que o leitor tenha domínio desses elementos, caso contrário o romance pode ser visto como uma obra incoerente, maçante e desagradável. O estudo comprovou que Brandão empregou os elementos do fantástico tradicional e moderno de uma maneira que transformou *Não verás país nenhum* em uma obra ambígua e de conteúdo de compreensão mista, isto é, parte dele é explicitamente apresentada, outra parte precisa de mais tempo para ser compreendida.

O conteúdo explícito está relacionado às consequências que a destruição do meio ambiente pode trazer para o homem e foi manifestado, sobretudo através dos elementos fantásticos transformações do tempo e do espaço, atmosfera sufocante e discurso hiperbólico, inserindo as personagens aparentemente em um futuro sem água, sem plantas, com um calor insuportável e um sol capaz de matar e incinerar o homem. O susto que aquele ambiente desagradável causa no leitor viabilizou debates ecológicos e despertou o interesse pela preservação do meio ambiente. Essa preocupação com os problemas ambientais fez o livro estimular o interesse dos leitores desde seu lançamento e é um dos aspectos que o mantém visível e atual, mesmo tendo sido publicado há vinte e nove anos. O viés de catástrofe ecológica futurista do romance amplia seu caráter ficcional e disfarça as questões sociopolíticas de origem real que permeiam o livro.

O conteúdo de *Não verás país nenhum* protegido pelos elementos do fantástico que precisa de mais tempo para ser compreendido — e às vezes também da conexão do fantástico com estruturas sociais e políticas, como admitem Todorov (2004) e Sartre (2005), — é o que sugere a condição em que a população brasileira vivia no período da ditadura militar, compreendida entre 1964 e 1985: submetida à

censura, tortura, péssimas condições de trabalho, moradia, saúde, educação; além disso, o país estava entre os primeiros do mundo em subnutrição, acidentes de trabalho e mortalidade infantil, consoante informações de Gaspari (2002; 2003; 2004a; 2004b) e Habert (2006). À luz do fantástico, esses problemas foram deslocados, ampliados, ou descaracterizados, tornando-se visíveis, mas de um jeito embaraçado dificultando, desta forma, a conexão entre o romance e os fatos sociais ou políticos brasileiros do período pós-64.

Dessa forma, parece que Brandão encontrou uma maneira de enfrentar a censura, iluminar os problemas que os militares estavam causando no Brasil e, ao mesmo tempo, proteger-se e proteger o romance da censura institucionalizada, já que seu texto intercambiava ficcional e real, no entanto aparentava estar além do que a realidade foi capaz de apresentar, efeito este conseguido principalmente através dos elementos do fantástico: discurso ambíguo; transformações do tempo e do espaço; metamorfose; crueldade que provoca ou não prazer; desamparo do homem diante do ser humano; os empregados fantásticos e as leis sem finalidades; a revolta dos meios contra os fins; e renúncia às fantasias fisiológicas.

Como exemplo de episódios do romance que foram associados a questões da realidade nacional, pode-se citar o despejo de Souza do próprio apartamento, um problema que no livro foi centralizado na cidade, mas que, na realidade, se estendia também para o campo, onde muitas famílias perderam suas terras para cederem espaço à construção da Transamazônica, ao plantio de cana, algodão e café, a fim de serem exportados. A centralização deste problema enfrentava a censura, porque a questão era sugerida, à proporção que desviava a atenção dos militares através da localização inexata ou restrita.

Nem todos os elementos do fantástico presentes em *Não verás país nenhum* foram associados ao mundo real, uma vez que assim o livro perderia seu caráter ficcional e se transformaria em história. Além disso, Todorov (2004) aconselha também a leitura literal das obras com elementos fantásticos e Sartre (2005) acrescenta que não se deve traduzir o fantástico, pois dessa forma ele se esvanecerá. Para Furtado (1980), uma obra fantástica não deve ser associada ao real, a fim de que a ambiguidade permaneça, entretanto a existência ambígua do fantástico permanece mesmo quando seus elementos são associados a fatos reais, uma vez que o gênero não oferece segurança de informação. Os elementos que não foram associados a acontecimentos reais são, por exemplo, os que foram

empregados com o intuito de proteger o autor de sua própria censura ou da censura social, ao tratar de assuntos considerados proibidos pela sociedade, assim como o desejo sexual puro e intenso; e o incesto. É o caso do relacionamento de Souza com Adelaide, considerado puro, e o do protagonista com Elisa, descrito de forma intensa. O incesto pode ter acontecido entre Adelaide e o sobrinho Dominginhos.

Os elementos fantásticos, no romance em pauta, viabilizaram a Brandão tratar de um assunto árduo como a ditadura militar e mostrar a insatisfação em que se encontrava a sociedade brasileira com esse regime político, de uma forma sedutora e que proporciona ao leitor pensar nas ideias veiculadas pelo romance além da leitura, como sugere Todorov (2004). Dessa forma, o livro aguça o pensamento do leitor sobre as questões ali sugeridas, podendo desencadear iniciativas para amenizá-las. Esse efeito se fortalece porque, segundo Sartre (2005), o leitor de obras fantásticas também se considera um herói da história.

Além de suscitar reflexões sobre meio ambiente e ditadura militar, *Não verás país nenhum* polemiza o saber, principalmente em relação à ciência e à tecnologia, ao mostrar o lado negativo destas, em um período em que se exaltavam suas qualidades. No romance, elas trouxeram mortes, deformações e produtos defeituosos como um reator nuclear que em vez de produzir energia afundou, tornando-se a provável causa de abortos, mortes e metamorfoses; alimentos com sabores desagradáveis, consistência ruim, sem cheiro e que adoeciam quem se alimentasse deles.

*Não verás país nenhum*, em virtude dos elementos do fantástico tradicional e moderno, apresenta-se como uma obra imprevisível, com um senso de mistério que não se resolve no texto. Transparece os efeitos do fantástico tradicional sobre o leitor: medo, angústia, admiração, suspense e dúvida, estudados por Todorov (2004); nojo e escândalo acrescidos ao gênero por Vax (1972); inquietação, conforme Spinola (2005); além da percepção ambígua e da perplexidade, de acordo com Furtado (1980). O romance ainda transparece os efeitos do fantástico moderno sobre o leitor depreendidos da teoria de Sartre (2005): impotência, solidão, desamparo, angústia, insegurança, sensação de sufocamento e de aprisionamento, insignificância, dependência, visão confusa e contraditória dos problemas, desesperança, mal-estar; senso de mistério do homem e do mundo, este estudado por Paes (1985); e incômodo, identificado por Spinola (2005).

A relação entre o narrador e o leitor é um aspecto importante para a manutenção do fantástico no romance, porque o leitor sente-se desafiado a acompanhar a história e entendê-la insuficientemente, sem questionar demais sobre os fatos, mesmo percebendo que Souza é contraditório e parece que não sabe que é assim, conta a história como se linearmente tivesse fazendo seu relato e, pela credibilidade adquirida diante do leitor, parece confiar que será seguido até o final. Enfim, as acepções tradicional e moderna do gênero proporcionam uma leitura com hesitação, conforme Todorov (2004), ao mesmo tempo em que levam o leitor a contemplar, sem surpresa, o que o deixaria pasmo, caso não fosse descrito à luz do fantástico, como defende Sartre (2005).

*Não verás país nenhum* apresenta um efeito dos elementos do fantástico que poderia se chamar desafio, uma vez que desperta um misto de reações no leitor: assusta, desagrada, encanta, diverte — em pequenas doses, já que o fantástico deve ser sério, segundo Furtado (1980) e discreto, conforme Vax (1972) — e por fim, o seduz a ponto de não se contentar com uma única leitura, diante da aparente capacidade de renovação contínua do romance. A descoberta desse aspecto desperta no leitor uma vontade de dominá-lo, mas o livro parece que vive em eterna fuga, não se deixa apreender por inteiro, fortalecendo o desafio com o leitor.

## REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Crislaine; GONÇALVES, Rosana. **A mãe e a madrasta**: um estudo das cartas de Henfil. Disponível em: <[http://web03.unicentro.br/pet/pdf/08\\_crislaine.pdf](http://web03.unicentro.br/pet/pdf/08_crislaine.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2009.

BASTOS, Alcmemo. Duas ficções antecipatórias: o insólito Brasil de *Bolero* e *Não verás país nenhum*. In: \_\_\_\_\_. **A história foi assim**: o romance político brasileiro nos anos 70/80. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. De onde nascem as histórias. In: \_\_\_\_\_. **O homem do furo na mão e outras histórias** (edição especial). 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 72-79.

\_\_\_\_\_. Diário de trabalho. In: \_\_\_\_\_. **Não verás país nenhum** (edição comemorativa de 25 anos). 25. ed. São Paulo: Global, 2007.

\_\_\_\_\_. **Não verás país nenhum**. 24. ed. São Paulo: Global, 2001.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O ato de escrever é prazer e diversão. In: \_\_\_\_\_. **O homem do furo na mão e outras histórias** (edição especial). 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 5-7.

BLANCHOT, Maurice. **Aminadab**. Paris: Gallimard, 1942.

CAPOVILLA, Maurice et all. Dentes ao vento. **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 11, p. 35-57, jun. 2001.

CARVALHO, Maria S. O entrelaçamento entre o gótico e o fantástico em *Aura*, de Carlos Fuentes. In: BRANDÃO, Saulo. C. S. (Org.). **O natural e o sobrenatural na ficção**: aspectos da teoria literária. Teresina: Center Gráfica e Editora, 2005. p. 61–73.

CASTELLO, José. Escritores estão presos ao século 19, diz Wilson Martins. **O Estado de São Paulo**. 30 jan. 1998. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/castel16.htm>>. Acesso em: 05 ag. 2009.

CAUSO, Roberto de Sousa. Mito, realidade e ficção especulativa. In: \_\_\_\_\_. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil**: 1875 a 1950. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003. p. 25-50.

CAVALIERE, Arlete. A magia das máscaras. In: GÓGOL, Nicolai. **O nariz & A terrível vingança**. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: EdUSP, 1990. p. 87-190 (Criação & Crítica, 4).

COSTA, Cristiane. Literatura vs. jornalismo no Brasil. **Entre livros**: jornalismo x literatura – fronteiras entre ficção e realidade. São Paulo, Duetto, n. 11, p. 16-23, set. 2009.

DANTAS, Gregório Foganholi. **O insólito na ficção de J. J. Veiga**. 2002. 196 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira) – UNICAMP, Campinas, 2002.

\_\_\_\_\_. **Uma ficção científica do 3º mundo**: crítica a *Não verás país nenhum*. Disponível em: <http://ficcao.online.pt/E-nigma/criticas/naoveraspaisnenhum.html>. Acesso em: 31 jul. 2009.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. Depoimentos: Adyr Fiúza de Castro. In: \_\_\_\_\_. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 32-80.

\_\_\_\_\_. Rompendo o pacto do silêncio. In: \_\_\_\_\_. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 07-29.

D'ONOFRIO, Salvatore. A narrativa fantástica de Franz Kafka. In: \_\_\_\_\_. **Teoria do Texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 153–165.

FERNANDES, Fábio. **A construção do imaginário cyber**: William Gibson, criador da cibercultura. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GASPARI, Elio. A costura da púrpura. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 375-409.

\_\_\_\_\_. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

\_\_\_\_\_. A floresta dos homens sem alma. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 399-464.

\_\_\_\_\_. Mataram o Vlado. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. p. 160-215.

\_\_\_\_\_. O milagre e a mordça. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 207-221.

\_\_\_\_\_. O regime é implacável. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 426-436.

GINWAY, M. Elizabeth. Ficção distópica brasileira: protestos contra a repressão. In: \_\_\_\_\_. **Ficção científica brasileira**: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005. p. 93–140.

HABERT, Nadine. 4. ed. **A década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. O verbo violentou o muro: ficção científica nos anos 70: O caso Ignácio de Loyola Brandão. **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 11, p. 109–135, jun. 2001.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). **O livro do seminário**: ensaios. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1982. p. 173–218.

LOVECRAFT, Howard Philips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2008.

MACHADO, Josué. Literatura e profecia. **Língua portuguesa**: Nelson rasga o verbo. São Paulo, Segmento, ano III, n. 36, p. 13-17, out. 2008.

MARTINS, Wilson. Mais utopias e cacopias. In: \_\_\_\_\_. **Pontos de vista**: crítica literária. São Paulo, T. A. Queiroz, 1995, v. 11. p. 40-43.

\_\_\_\_\_. Os contemporâneos. In: \_\_\_\_\_. **Pontos de vista**: crítica literária. São Paulo, T. A. Queiroz, 1996, v. 12. p. 474-482.

\_\_\_\_\_. **Resumo crítico de Não verás país nenhum**. Disponível em: <<http://www.netsaber.com.br/resumos>>. Acesso em: 02 jun. 2008.

MEDINA, Cremilda de Araújo. Ignácio de Loyola Brandão. In: \_\_\_\_\_. **A posse da terra** – escritor brasileiro hoje. Lisboa/São Paulo, Imprensa Nacional/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1985. p. 447-454.

ONOFRE, JOSÉ. País do passado: *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. **Veja**, edição 690, p. 142, 25 nov. 1981. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: \_\_\_\_\_. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184–192.

PAES, Maria Helena Simões. Tempos de prosperidade. In: \_\_\_\_\_. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Atica, 2004. p.11-19.

PANDOLFI, Dulce; HEYMANN, Luciana (Org.). O BRASIL fora do Brasil. In: \_\_\_\_\_. **UM abraço, Betinho**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 54-125 Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 30 nov. 2009.

PASSOS, Mateus Yuri Ribeiro da Silva. Distopias: presságios de um futuro nefasto. **Revista Estudos do Futuro**, 1 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.nef.org.br/revista>>. Acesso em: 9 mar. 2009.

PIERINI, Fábio Lucas. **Literatura Fantástica**: O fantástico burocrático em Ignácio de Loyola Brandão. Disponível em: <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/loyola1.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2004.

POTOCKI, Jean. **Manuscrito encontrado em Saragoça**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a ótica do fantástico. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

RODRIGUES, Marly. As cores da abertura. In: \_\_\_\_\_. **A década de 80**: Brasil: quando a multidão voltou às praças. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 12-37.

RODRIGUES, Selma Calasans. Fantástico ou fantásticos? In: \_\_\_\_\_. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. p. 14-49.

ROLLENBERG, Marcello. Ignácio de Loyola Brandão fala de seu retorno à ficção. **Cult**: Revista brasileira de literatura: Ignácio de Loyola Brandão – as fábulas do cotidiano, São Paulo, Lemos editorial, n. 30, p. 4-3, jan. 2000.

ROSAS, Maria do Socorro. **O fantástico e o ideológico em Não verás país nenhum de Ignácio de Loyola Brandão**. 1985. 67 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1985.

SALLES, Cecília Almeida. Gênese da crítica genética. In: \_\_\_\_\_. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo, 2008: EdUC, 2008. (Série Trilhas). p. 11-15. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>. Acesso em: 10 out. 2009.

\_\_\_\_\_. **Uma criação em processo**: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”. 1990. 253 f. Tese (Doutorado em Ciências – Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

SÁ, Márcio Cícero de. **Da Literatura fantástica (Teorias e Contos)**. 2003. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135–149.

SCHWARTZ, Jorge. O universo fantástico. In: \_\_\_\_\_. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981. p. 55–82.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. A comunicação literária. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2006. v. 1. p. 181-338.

SPINOLA, Renata de Souza. **O fantástico em discussão**: da tradição teórica às narrativas de Antonio Brasileiro. 2005. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

STEEN, Edla Van. Ignácio de Loyola Brandão. In: \_\_\_\_\_. **Viver & escrever**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. p. 180-203.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. 4. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-166.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. **Ignácio de Loyola Brandão**: um escritor urbano. Portal de literatura e arte Cronópios. 03 out. 2008. Disponível em: [http://www.releituras.com/ibrandão\\_bio.asp](http://www.releituras.com/ibrandão_bio.asp). Acesso em: 16 abr. 2009.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Arcádia, 1972.

WHITE, Hayden. A interpretação na história. In: \_\_\_\_\_. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 64-95.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)