

“AQUI TUDO PARECE QUE AINDA ERA CONSTRUÇÃO E JÁ É RUÍNA”: FRAGMENTOS PARA SE PENSAR A POÉTICA DO FRACASSO COMO UM TRAÇO DA PÓS-MODERNIDADE BRASILEIRA
AQUÍ TODO PARECE QUE TODAVÍA FUE UNA CONSTRUCCIÓN Y YA ES RUINA: FRAGMENTOS PARA PENSAR LA POÉTICA DEL FRACASO COMO UNA HUELLA DE LA POSTMODERNIDAD BRASILEÑA

“HERE EVERYTHING SEEMS LIKE IT WAS STILL UNDER CONSTRUCTION, BUT IT IS ALREADY A RUIN”: REFLECTIONS ON THE POETICS OF FAILURE AS A TRAIT OF BRAZILIAN POST-MODERNITY

Breno Fernandes
Universidade Federal da Bahia. Brasil
brenofernandes@gmail.com

Resumen: Este ensayo parte de una lectura comparativa entre tres novelas brasileñas publicadas a mediados de la segunda década del siglo XXI, cuyas narrativas traen de vuelta la dictadura militar brasileña (1964-1985): *A noite da espera*, de Milton Hatoum; *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski; y *Noite dentro da noite – uma autobiografia*, de Joca Reiners Terron. En primer lugar, se verifica que estas novelas están en sintonía con una poética del fracaso, que tiene a Roberto Bolaño como uno de sus principales defensores en Latinoamérica. En segundo lugar, se comparan la idea de Walter Benjamin de una estética de las ruinas (como la trata Katia Muricy) y la idea de poética del fracaso, y este paralelismo permite reflexionar sobre el comienzo de la posmodernidad brasileña en 1968. La conclusión principal es la que haber ocurrido en 1968 los eventos de mayo en Francia y el AI-5 en Brasil hizo de la sensación de fracaso un rasgo importante del espíritu posmoderno brasileño, pero esto no es malo como puede parecer.

Palabras clave: Alegoría. Dictadura militar brasileña. Fracaso. Literatura brasileña contemporánea.

Abstract: This essay departs from a comparative reading among three Brazilian novels published in the second decade of the 21st century, whose narratives bring back the Brazilian military dictatorship (1964-1985): *A noite da espera*, by Milton Hatoum; *K.: relato de uma busca*, by Bernardo Kucinski; and *Noite dentro da noite – uma autobiografia*, by Joca Reiners Terron. Firstly, it is verified that these novels are in syntony with a poetics of failure, which has Roberto Bolaño as one of its main defenders in Latin America. Secondly, Walter Benjamin’s idea of an aesthetics of ruins, as dealt with by Katia Muricy, is compared to the idea of a poetics of failure, and this parallelism is used to think about the beginning of Brazilian post-modernity in 1968. The main conclusion is that the occurrence of both the May

68 events in France and the AI-5 in Brazil in a short while made the feeling of failure an important trait of the Brazilian post-modern spirit, and this is not bad as it may sound.

Keywords: Allegory. Brazilian military dictatorship. Failure. Contemporary Brazilian literature.

Recibido: 27 de noviembre de 2019

Aceptado: 30 de mayo de 2020

1

Em 2010, eu trabalhava como repórter da editoria de cultura do jornal *A Tarde* e cuidava de uma coluna do suplemento dominical que apresentava escritores brasileiros contemporâneos por meio de brevíssimas entrevistas. Certa feita, ao entrevistar por e-mail Joca Reiners Terron, perguntei-lhe: “E se você fosse um personagem de livro em vez de escritor?” Sua resposta jamais me saiu da cabeça: “*Acho que o fracasso não seria muito diferente*” (Terron, 2010, p. 1; grifos nossos).

Ainda que ele tivesse se valido de recursos de formatação de texto que fizessem a palavra *fracasso* piscar ou dançar diante de meus olhos, o impacto não teria sido diferente. Ela me chamou atenção de imediato, talvez por não ter conseguido encontrar um tom de leitura que me parecesse adequado à declaração. Niilismo não era. Tampouco me soava como: (a) sarcasmo; (b) humor autodepreciativo, à Woody Allen; ou (c) o tipo de manifestação esperada de um sujeito blasê. Nada, nenhuma interpretação displicentemente tentada ao longo desses anos me pareceu escorreita, e a sucessão de fracassos hermenêuticos só contribuiu para eu não me esquecer da tal frase sobre o fracasso.

Por quase uma década, esse enigma me perturba. Creio, contudo, ter encontrado pistas para resolvê-lo finalmente. Melhor dizendo, para construir-lhe uma solução. Isso se deu graças a um exercício de literatura comparada baseado em três obras nacionais recentes: *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *A noite da espera* (2017), de Milton Hatoum; e *Noite dentro da noite — uma autobiografia* (2017), de Joca Reiners Terron. Três romances que flertam com a autoficção, cada um a seu modo, e cujas tramas se passam no período da ditadura militar brasileira. Três romances, a meu ver, sobre o fracasso.

Nasci no seio da classe média brasileira, em 1986. Esse é um biografema que importa para a ideia de fracasso que pretendo desenvolver neste ensaio, pois sou de uma geração que só há pouco se viu obrigada a romper com a fantasia ou utopia moderna da vida experienciada como uma história de progresso, como um percurso com a forma de segmento de reta que avança em ascensão, tal qual um gráfico de função de primeiro grau. Afinal de contas, eu e meus pares nascemos na aurora da Nova República. É certo que estávamos vivos à época da Guerra Fria e das agruras da hiperinflação, mas não vivemos tais eventos de fato. Nossa consciência e visão de mundo se constituíram à medida que experienciávamos aquilo que veio em seguida: a globalização e a relativa estabilidade econômica pós-Plano Real; a revolução internética e a eleição do Partido dos Trabalhadores (PT) em 2002; as primeiras ações afirmativas e políticas de combate à desigualdade social, bem como a participação efetiva do Brasil em tentativas de mudar a ordem internacional vigente. Em suma, crescemos e nos tornamos adultos enquanto, no país, ocorria uma nada desprezível série de avanços socioeconômicos e sociopolíticos. Embora nunca nos tenha faltado do que reclamar, os problemas eram tratados com mais ênfase em *quando* do que em *se* — ainda que o *quando* estivesse tão longe, que a distância acabasse por torná-lo confundível com o *se*.

Suponho que tudo mudou em algum momento entre as Jornadas de Junho de 2013 e o impeachment de Dilma Rousseff, em 2016. A própria ideia de uma história geracional se tornou insustentável a partir daí, quando, na esteira do antipetismo, multiplicaram-se narrativas divergentes sobre a Nova República, algumas delas servindo de pavimentação simbólica para o retorno do militarismo.

Gomes (2017), ao descrever o *zeitgeist* do Brasil de hoje em dia, atribui importância às pessoas de minha geração no que concerne à reparaçãõ de narrativas redentoras do regime militar. Diz ele:

Enquanto perdurou a memória social dos horrores da ditadura militar brasileira, a vergonha ou o medo do constrangimento funcionaram como focinheira democrática a conter a direita conservadora e a extrema direita brasileiras. Afinal, haviam chegado aos anos 1980 ainda com os dentes sujos de sangue. Passaram, a partir daí, pouco mais de 30 anos negando que tenham tido alguma coisa a ver com as trevas da ditadura militar, quietinhos no armário ou mudando de casca e roupa [...] para parecer outra coisa.

Até que a noite do antipetismo chegou, em 2015, e as focinheiras foram retiradas. E chegou na forma de uma geração de garotos de 20 a 30 anos, que não-viu-nem-lembra. A primeira geração de garotos que chega à idade adulta no Brasil republicano sem nunca ter vivido um período autoritário é uma geração de... autoritários. (Gomes, 2017, p. 1)

O ódio exacerbado que caracteriza o antipetismo não tem se restringido à esfera de representação política. Ele contaminou variados temas de interesse público¹ e diversos âmbitos da vida social, a exemplo dos outrora plácidos “grupos da família” no WhatsApp. Quando se soma a implantação de um projeto de governo de base neoliberal à rotina de brigas familiares, a rompimento de relações de afeto e a discussões desgastantes em redes sociais... tudo motivado pelo vírus do ódio... por vezes se defendendo dele... para uma parcela antiódio na qual me incluo o resultado parece ser a prevalência de um inédito mas já persistente sentimento de *fracasso*.

3

A sensação de fracasso me remete a Roberto Bolaño (1953-2003). Especificamente, à imagem dele que chegou a mim junto com sua obra: a de um escritor baudelairiano, maldito, sobretudo devido às circunstâncias do mundo que encontrou para viver. Bolaño foi de uma geração que nasceu e se tornou adulta enquanto um longo eclipse apagava o sol da América Latina. E a América Latina não era somente a grande pátria desse chileno que adolesceu no México, mas também era parte importante do projeto de modernidade do Ocidente, como é possível inferir da seguinte declaração:

A América Latina é como o manicômio da Europa. Talvez, originalmente, a América Latina tenha sido pensada como o hospital da Europa, ou como o celeiro da Europa. Mas agora é o manicômio. Um manicômio selvagem, empobrecido, violento, onde, em que pesem o caos e a corrupção, se você

¹ Afirmando isso tendo em mente, neste momento, o Programa Escola Sem Partido e os ruidosos clamores de censura, em 2017, à realização de palestra da pensadora Judith Butler no Sesc Pompeia, em São Paulo; da performance *La Bête*, do coreógrafo Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; e da exposição *Queermuseu*, no Santander Cultural, em Porto Alegre.

abre bem os olhos, pode ver a sombra do Louvre. (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 120; tradução nossa²)

Para Spiller (2009), “diante do fracasso da modernidade, depois do Holocausto e das múltiplas ditaduras militares na América Latina e no mundo” (Spiller, 2009, p. 2), Bolaño e muitos de seus contemporâneos se sentiam parte de uma *geração perdida*. De uma geração, que, diante do leviatã aparentemente invencível que é um Estado ditatorial, sem pendor para o enfrentamento físico e talvez sem coragem para o sacrifício da luta armada, foi obrigada a conviver desde cedo com a sensação de fracasso. E conseqüentemente impelida a transformar o fracasso em *poiésis*, em matéria de vida.

No campo da literatura, Roberto Bolaño se tornou um ícone dessa *poética do fracasso*, dessa postura “que adota a crise mesclando um espírito rebelde e lutador a um humor derrotado e por vezes grotesco” (Spiller, 2009, p. 1). Isso se dá tanto em sua obra quanto em sua própria vida. Afinal de contas, o autor chileno que escrevia desde a adolescência só alcançou o reconhecimento literário aos quarenta e poucos anos, quando já enfrentava severas disfunções hepáticas, as mesmas que o matariam poucos meses após completar 50 anos. “No campo dos triunfadores, podem-se encontrar os seres mais miseráveis da Terra” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 105; tradução³ e grifos nossos).

Em sua obra, encontramos recorrentemente poetas em situações nada poéticas, como é o caso de *O espírito da ficção científica*, *Os detetives selvagens* e *2666*. Para Villoro (2013), o poeta bolañesco é “o investigador heterodoxo do real, o detetive selvagem” (Villoro, 2013, p. 16; tradução nossa⁴) que busca transformar “a experiência em obra de arte” (Villoro, 2013, p. 16; tradução nossa⁵), mas quase nunca o fazendo por escrito, de modo que é a ação que acaba se tornando uma “estética de vanguarda” (Villoro, 2013, p. 16: tradução nossa⁶). Spiller (2009), em jogo linguístico sagaz, diz que isso acontece porque, nos romances de Bolaño, “a

² “Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 120).

³ “En el campo de los triunfadores uno puede encontrar a los seres más miserables de la Tierra” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 105).

⁴ “[...] el investigador heterodoxo de lo real, el detective salvaje” (Villoro, 2013, p. 16).

⁵ “[...] la experiencia en obra de arte” (Villoro, 2013, p. 16).

⁶ “[...] estética de vanguardia (Villoro, 2013, p. 16).

narração do fracasso contém o fracasso da narração” (Spiller, 2009, p. 4). E diz algo ainda mais instigante, apreendido na obra do autor: “Os que não se lançam no caminho tampouco podem fracassar” (Spiller, 2009, p. 4).

Tal constatação me parece corroborar a hipótese de que a geração de Bolaño não vê o fracasso como obstáculo, mas como condição incontornável do viver. Em sua vida adulta, talvez tenha sido um ponto de partida. Nas suas narrativas, aparentemente é um ponto de chegada. Isso não quer dizer que a vida seja um ciclo de fracassos. Há demasiada constância nos ciclos, enquanto a vida é regida pelo imprevisível. Nunca estamos a par de como fracassaremos ou, antes, dos fracassos com os quais nos defrontaremos, haja vista que há fracassos e fracassos, fracassos de todas as naturezas e de todas dimensões, sendo a morte o maior de todos. Nem por isso é desejável abrir mão de vivê-los.

Bolaño me inspira a pensar assim também com base em declarações suas, dadas em entrevistas. Ao cotejar algumas dessas falas, compiladas por Braithwaite (2013), a poética do fracasso me salta aos olhos não somente como práxis literária, mas também, e principalmente, como *modus vivendi*.

- (a) “*Non acredito no triunfo. Ninguém que tenha o mínimo de discernimento pode crer nisso*” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 105; tradução⁷ e grifos nossos).
- (b) “*O êxito, ele não é nenhuma virtude, é só um acidente*” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 47; tradução⁸ e grifos nossos).
- (c) “*A felicidade plena, ou mesmo sua busca, engendram imobilidade ou campos de concentração*” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 47; tradução⁹ e grifos nossos).
- (d) “*Os momentos de felicidade absoluta quase não são literatizáveis, exceto se você é um escritor como Tólstoi, mas mesmo as melhores páginas dele são sobre a infelicidade*” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 99; tradução¹⁰ e grifos nossos).

⁷ “No creo en el triunfo. Nadie, con dos dedos de frente, puede creer en eso” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 105).

⁸ “El éxito, pero el éxito no es ninguna virtud, es sólo un accidente” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 47).

⁹ “La felicidad perfecta, o su búsqueda, engendra inmovilidad o campos de concentración” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 47).

¹⁰ “Los momentos de felicidad absoluta casi no son literaturizables, excepto si eres un escritor como Tolstoi, pero incluso sus mejores páginas son sobre la infelicidad” (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2013, p. 99).

(e) A literatura se parece muito às lutas dos samurais, mas um samurai não luta contra outro samurai: luta contra um monstro. Além disso, ele geralmente sabe que vai ser derrotado. Ter valor, sabendo previamente que você vai ser derrotado, e partir para a luta: isso é a literatura. (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 98; tradução nossa¹¹).

(f) A única experiência necessária para escrever é a experiência do fenômeno estético. Mas não me refiro a uma certa educação mais ou menos correta, e sim a um compromisso, ou melhor, a uma aposta, na qual o artista põe sobre a mesa sua vida, sabendo de antemão que vai ser derrotado. Este último fator é muito importante: saber que você vai perder. (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 25; tradução nossa¹²)

Relendo essas citações, espoucam em minha mente tentativas de melhor definir o fracasso com base na perspectiva que Bolaño tem dele. De início, penso na quebra ou no abandono de ideais. Mas não é só isso.

Penso no fracasso como a curva senoide a que os psicanalistas frequentemente recorrem para ilustrar a ideia da vida como desequilíbrio, como uma sucessão de altos e baixos. Sucede que não é bem isso, desequilíbrio.

Penso no fracasso como entropia. Logo penso melhor: a entropia parece ser, antes, a causa do fracasso. Talvez o fracasso seja o resultado de colisões quânticas, o efeito da dança de partículas subatômicas...

Não sei. Por ora, satisfatoriamente, não consigo ir além do vislumbre do fracasso como um imperativo da pós-modernidade. Como um *zeitgeist* desse período. Tal ideia me ocorreu quando notei, meio que ao azar, que as vozes narrativas de *A noite da espera*, *K.* e *Noite dentro da noite* pareciam ter um timbre comum. O mesmo que li na resposta que Joca Reiners Terron deu à minha entrevista, em 2010. E o mesmo que me chama atenção nas mencionadas declarações de Roberto Bolaño.

¹¹ “La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 98).

¹² “La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder” (Bolaño apud Braithwaite, 2013, p. 25).

4

O senhor K., que dá título ao romance de Bernardo Kucinski e o protagoniza, é um imigrante judeu polonês que veio para o Brasil fugindo do nazismo. À época da ditadura militar, ele já havia se estabelecido em São Paulo como proprietário de loja, tinha os filhos crescidos e vivia um segundo casamento pacífico, podendo então dedicar seus dias e toda sua energia ao estudo do iídiche, a língua das comunidades judaicas da Europa, cujo número de falantes sofrera uma tremenda diminuição com o holocausto.

De repente, sua filha, A., com a qual tinha contato esporso, some sem deixar rastros. Tudo indica que ela se tornou vítima do aparato repressor governamental, sem que K. fizesse ideia de que a moça se envolvia com a oposição política. Ele, aliás, não sabia nada das crenças e dos valores da filha, sempre tão ocupado com seu grupo de escritores de língua iídiche.

É uma situação desoladora. Para K. sobram apenas o remorso e as buscas. Primeiro, o velho procura a filha desaparecida: missão fracassada. Depois, vai atrás do corpo da filha, outra tarefa na qual não logra êxito. Finalmente, dedica-se a tentar preservar a memória da filha, um projeto que, apesar de parecer mais simples do que os anteriores, por não envolver confronto direto com o Estado, termina igualmente em fracasso, não só pela ausência de empatia de sujeitos como o rabino de sua comunidade, que proíbe a colocação de uma lápide com o nome da moça no cemitério local, mas também porque o próprio K. acaba morrendo.

Sua morte acontece dentro de uma penitenciária, em sua rotina de visitar presos políticos, para os quais leva chocolates e cigarros e aos quais fala sobre sua filha. Por trás desse compromisso firmado consigo próprio está a expectativa de que, ao menos entre os guerrilheiros, A. seja lembrada, uma vez que o governo, a universidade e a sinagoga haviam se recusado a continuar falando sobre ela.

Pouco antes de o mal-estar da morte se instaurar, K. sente seus efeitos na língua. “Tropeçava nas palavras. No meio da fala saíam palavras do iídiche. Repetia como um refrão, *mein tiere techeterl*, minha filhinha querida” (Kucinski, 2016a, p. 161), logo sendo acometido pelo choro convulsivo e pela náusea. É instigante que a incomunicabilidade salte à vista nessa cena, a única visita ao presídio que somos dados a acompanhar. Por um lado, o acontecimento permite inferir que K. não obtém êxito em sua empreitada de preservação da memória da filha. Por outro, sendo uma espécie de clímax do anticlímax que perpassa o romance inteiro, parece evidenciar a poética do fracasso como o fio mesmo com o qual a obra foi costurada. É

uma ilustração quase pedagógica de que “a narração do fracasso contém o fracasso da narração” (Spiller, 2009, p. 4).

Como se para não haver dúvidas quanto à visão de mundo que se deseja destacar nessa cena, ademais da incomunicabilidade, a morte também se apresenta como ilustração da poética do fracasso, notadamente depois de termos sido alertados de que “[s]obreviver na derrota seria, isso sim, uma vitória” (Kucinski, 2016a, p. 28). O leitor que se vale da chave de leitura do fracasso encontra nessa frase a sentença extemporânea dada pelo narrador ao protagonista. Dito de outro modo, já nas primeiras páginas do livro está decretada a morte de K. Nem por isso é desejável abrir mão de acompanhá-lo em suas buscas.

5

A noite da espera é o primeiro volume de uma trilogia de formação, ainda não publicada na íntegra, intitulada *O lugar mais sombrio*. Trata-se da história de um grupo de adolescentes que se conectam sobretudo pelo interesse em arte, em política e na relação entre ambas. Mas é principalmente uma história sobre fracassos, com ênfase em um dos acontecimentos mais fortes simbolicamente que um indivíduo pode experimentar: ser abandonado pela mãe.

O narrador personagem do romance é Martim, um rapaz paulista que tem de lidar com o divórcio dos pais e com a mudança abrupta da mãe para o interior de São Paulo. Dada a época em que a trama se passa, o período do regime militar, e pelo comportamento esquivo que a mãe de Martim adota, supõe-se que ela esteja envolvida com a militância ou a guerrilha antiditadura. Sem entender direito por que não pode viver com ela e seu novo marido, resta ao garoto continuar morando com o pai, com quem tem uma relação conflituosa. E, quando o pai, funcionário público, muda-se para Brasília, instaura-se a passagem do seio familiar para o seio de um grupo de amigos, estudantes secundaristas que participam de protestos, encenam peças de teatro com textos politicamente engajados e fundam uma revista de artes.

Na verdade, o relato desse tempo de atividades estudantis, que começa no marcante ano de 1968, é feito pelo Martim de uma década depois. No início do romance o encontramos em

Paris, em 1978. Ao que tudo indica, é um exilado à espera de ordens e, sem muito o que fazer, rememora a vida a partir do momento em que se separou da mãe, por quem ainda busca.

Na mesma cena em que somos informados de sua condição de exilado político, um de seus amigos do tempo de Brasília, o diretor da peça de teatro que o conectou ao grupo brasileiro, encontra, em meio às coisas que Martim levou para a França, o roteiro da tragédia que encenaram: *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo. O que era para ser uma adaptação repleta de críticas ao regime militar, depois de censurada, acabou sendo assistida e até aplaudida pelo general Médici. Por isso, talvez, a pergunta do amigo: “Será que vale a pena colecionar fracassos?” (Hatoum, 2017a, p. 15). O *talvez* da linha acima é porque não se deve desconsiderar que essa seja uma pergunta que o narrador personagem também faz a si próprio, ainda no princípio de sua decisão de relatar como viveu a última década.

Seja como for, essa provocação não impede Martim de escrever sua narrativa. Ao final de *A noite da espera* o encontramos em fuga emergencial de Brasília, após descobrir que está na lista de procurados da polícia. Agora ele está mais sozinho do que nunca, “o coração dividido pela amargura e a esperança” (Hatoum, 2017a, p. 236) de não perder de vez seus laços afetivos, seu maior medo. Um medo que havia se instaurado no garoto desde o afastamento da mãe. E que marca sua personalidade a ponto de, ao longo do romance, ser crescente a impressão de que o companheirismo encontrado junto à turma de Brasília parece ser a maior — ou até a única — motivação de Martim para se engajar nos protestos contra o regime militar.

Sim, a ideia de *carência afetiva* se adequa ao rapaz. Com o agravamento de ser motivada por um clichê freudiano, há o risco de que se tome Martim por um sujeito infantilizado e, conseqüentemente, que se veja a poética do fracasso como uma visão de mundo imatura. Portanto, a essa altura, é pertinente lembrar daquilo que fala Kehl (2006) quando reflete sobre o ressentimento.

Para a psicanalista, o ressentimento seria uma espécie de autocontenção com vistas a preservar a imagem narcísica. Seria submissão voluntária ao outro, a adoção de uma postura passiva, que em última instância nos desresponsabiliza ou isenta de escolher ou de agir nas ocasiões em que o preço cobrado pela ação obriga a renunciar a boa imagem que fazemos de nós mesmos. Por isso Kehl (2006) toma o ressentimento como “uma versão do Édipo infantil que permanece na vida adulta” (Kehl, 2006, 00:31:32-00:31-41), capaz de se replicar em todas as relações, inclusive nas relações com o Estado: “As pessoas que esperam das

autoridades [...] uma predileção amorosa [...] estão, diante de uma circunstância da vida adulta, na mesma posição das crianças diante de seus pais” (Kehl, 2006, 00:31:42-00:32:06).

Com tais ideias em mente, é difícil ver Martim como sujeito infantilizado, ainda mais se considerarmos que seu paradigma edipiano começa a se desmantelar no momento em que a mãe se nega a levá-lo consigo para sua nova casa. Ao romper com o pai e ao confrontar o regime militar, mesmo sem paixão revolucionária, o adolescente evidencia sua não passividade frente às duas maiores autoridades de sua vida em Brasília. E paga todos os preços desses desacatos. Não sem dor, é claro. Não sem culpa por ter sido o único dentre os amigos que conseguiu escapar à prisão, nem sem vontade de ser acolhido nos braços da mãe ou da namorada. Porém, apesar da dor, da culpa, da falta, ele foge, pois é o que deve ser feito. Foge, mesmo sentindo que “[a] capital perdia sua forma, e o cerrado, cercado de vazio, era uma perspectiva sem pontos de fuga...” (Hatoum, 2017a, p. 235).

Fugir quando não há pontos de fuga... O mesmo paradoxo proposto por Bolaño ao pensar na criação artística. E que só é um paradoxo porque a gente não costuma aceitar que agir e fracassar, ainda assim, é agir.

6

Dos três autores comentados neste ensaio, Joca Reiners Terron é aquele que acompanho há mais tempo. No geral, percebo que sua literatura é marcada por uma espécie de bricolagem de elementos dos mais diversos âmbitos, a exemplo da historiografia, da cultura pop, da cultura e das literaturas marginais, ordenados de modo a criar um efeito de bizarria, que, se não deixa de flertar com a tradição latino-americana do realismo fantástico, me parece mais afinado com o “humor derrotado e por vezes grotesco” (Spiller, 2009, p. 1) atribuído à poética do fracasso. Em *Noite dentro da noite*, o *bricoleur* Joca Terron elege como seu protagonista um garoto mudo, que, em 1975, aos 11 anos de idade, machuca a cabeça e tanto perde a memória quanto passa a não reter direito novas lembranças — o que talvez seja decorrência do abuso de fenobarbital, usado para tratar a epilepsia que o acometeu após a lesão cerebral.

Logo o garoto começa a suspeitar de que aqueles que afirmam ser seus pais não o são de fato. Esclarecer essa dúvida, investigando sua árvore genealógica, com todas as limitações de sua condição psiquiátrica, é o que ele faz ao longo do romance, levando o leitora a conhecer

uma inventiva história familiar, que começa no final do século XIX, quando Elisabeth Förster-Nietzsche (irmã do filósofo Friedrich Nietzsche) e Bernhard Förster (seu marido) se metem no Chaco Boreal paraguaio para fundar uma colônia ariana; passa pelo Centro de Eutanásia de Bernburg, na Alemanha nazista, onde são feitas experiências com barbitúricos e com um líquen alienígena encontrado nos confins do Pantanal, chamado pyhareryepypepyhare; contempla a prisão de Ilha Grande, onde a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) manteve prisioneiros alemães depois que se juntou aos Aliados na Segunda Guerra Mundial; alcança os anos da ditadura militar, que tomam a maior parte da narrativa; e termina em 1989, dias depois de o protagonista, agora adulto, colaborar com o assassinato de um avatar de Luiz Inácio Lula da Silva em um comício no Rio de Janeiro.

De modo geral, as referências históricas que compõem a cronologia do romance parecem escolhidas para realizar um movimento de ampliação do alcance da imagem do título, *Noite dentro da noite*, que então deixaria de se referir somente ao escuro em que se encontra um garoto que perde a memória em um período obscuro como a ditadura militar, mas também faria alusão à onipresença espaçotemporal da escuridão na vida humana, social e individualmente considerada. Com essa interpretação em mente, é quase imperativo recordar Agamben (2009) e seu famoso ensaio, *O que é o contemporâneo?*, no qual o filósofo italiano defende que o poeta — o contemporâneo — “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas os escuros.” (Agamben, 2009, p. 62). Joca Reiners Terron demonstra que, mesmo em um tempo tão resplandecente quanto se diz que o nosso tem sido, pelo menos desde o século XX, quando as luzes começaram a tomar conta do mundo, nem que fosse na forma de clarões gerados por bombas, há ainda muitos lugares ou muitos períodos repletos de trevas.

A ditadura militar brasileira decerto foi um desses momentos, “noite dentro da noite, pyhareryepypepyhare, o instante mais denso de escuridão que antecede o alvorecer incerto, o instante mais negro de toda a existência, pois não se sabe se haverá o seguinte” (Terron, 2017a, p. 144). Mas é preciso sobreviver à noite, é preciso lidar com o breu. E fazer as pazes com o fracasso, redimensioná-lo ou repensá-lo pode bem ser uma solução. É exatamente isso o que *não* faz um dos tios do protagonista, aquele que lhe conta os últimos detalhes da história da família. Tendo passado por dolorosas frustrações, perdas, decepções — como qualquer pessoa —, já velho e com um impulso de morte cada vez mais vigoroso, o tio sentencia:

O mais humilhante do envelhecimento deve ser isso, a gente não se lembrar dos planos da mocidade. Como se as lembranças ficassem guardadas numa montanha muito alta cujo topo está sempre nevado e encoberto pelas nuvens. Ao envelhecermos nossos anseios são esquecidos, disse Hugo, porém nunca nos livramos dos fracassos em que terminam por se transformar. (Terron, 2017a, p. 426-427)

É compreensível que o tio se sinta assim, genericamente humilhado e negativamente fracassado. Em vez de abrir mão da idealização de seus ideais, ou seja, de reconhecer-lhes a natureza frágil, vaga-lumes que são no breu da noite, ele prefere transportá-los para uma montanha esbranquiçada, coberta de neve e de nuvens, de modo que possa continuar acreditando que são um tesouro de valor inestimável, mas que só poucos teriam competência de alcançar sem arriscar a vida. O tio assume a postura do ressentido de que fala Khel (2006): é um sujeito passivo. E não é o caso de se pensar que, se agisse diferente, talvez ele pudesse, digamos, ser feliz, sentir-se realizado ou pleno. Como tudo isso é mito, como o fracasso é o que se impõe a nós, dele o tio não escaparia. Mas talvez o sentimento de humilhação não o perseguisse, a julgar pelo contraexemplo que encontramos ao observar o ânimo de seu sobrinho no desfecho do livro:

Descanse agora [...]. Tem de estar preparado, disse a voz de pyhareryepypepyhare com seu hálito vegetal, e seus olhos de líquen não indicavam nenhuma chance de misericórdia ou felicidade.

Eram os últimos anos de 1989.

Em dez anos, ao final de dezembro, a década também terminaria e com ela o século XX.

Ninguém estava a salvo.

Era o fim do mundo, o fim do seu mundo.

E estava tudo bem. (Terron, 2017a, p. 463)

Neste excerto, não parece acertado inferir que há contentamento. Tampouco há pesar. Se há resignação, não há aquilo que costuma acompanhá-la: nem o orgulho dos estoicos, nem

o abatimento dos apáticos. Este é um ponto relevante, o da apatia. De acordo com Agamben (2009), saber encarar o escuro, como faz o protagonista de *Noite dentro da noite*,

[...] não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (Agamben, 2009, p. 63).

Acredito que o conforto ou o *je ne sais quoi* que o anti-herói alcança ao final do romance é fruto do aprendizado de que o fracasso é incontornável, da mesma forma que alguma escuridão sempre acompanha a luz — quer se trate de escuridão compartilhada, quer daquele quinhão de breu que só diz respeito a um indivíduo.

7

Em nota a uma recente edição de *Capão pecado*, Ferréz (2016) rememora o esforço que foi manter-se focado em escrever e não perder de vista o desejo de tornar-se escritor, mesmo enfrentando privações de toda ordem “num país que já decretou pena de morte a todo periférico que nasce” (Ferréz, 2016, p. 12). Diz ele que, mesmo sem saber se realizaria seu sonho, tampouco pensava na derrota, pois “a gente não pode se dar ao luxo de pensar em fracassar morando na quebrada” (Ferréz, 2016, p. 9). Essa frase me apareceu em meio à escrita deste ensaio, quando já estava condicionado a atentar-me às menções a *fracasso* feitas a meu redor. A princípio me causou a impressão de que o fracasso, como o venho pensando até aqui, não deixaria de ser repetição de algumas teses de mal-estar da civilização, de ideias niilistas ou apocalípticas. Hoje em dia, tais ideias têm sofrido críticas, sendo apontadas como vindas de um lugar de fala específico, em termos de raça e de classe principalmente,¹³ bem como sendo questionadas quanto à sua efetiva utilidade.¹⁴

¹³ Servindo de argumento de defesa à identificação do fracasso como sintoma de um grupo específico, ademais da declaração de Ferréz (2016), há também o filme de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?* (2015), no qual se contrastam a energia da protagonista, Val (Regina Casé), uma empregada doméstica com carga de trabalho pesadíssima, que emigrou do Nordeste para São Paulo, a fim de conseguir dinheiro para sustentar a filha; e a depressão ou melancolia que acomete seu patrão, José Carlos (Lourenço Mutarelli), um pintor que aparentemente não precisou realizar nenhum esforço para adquirir a condição material abastada em que vive. Há

Para me esquivar de tais críticas, é necessário falar um pouco de *alegoria*. Especificamente, das ideias que Muricy (1999) tem sobre este conceito, desenvolvidas com base no pensamento de Walter Benjamin (1892-1940), para quem a alegoria teria importância sobretudo para “a compreensão da atualidade estética” (Muricy, 1999, p. 159).

Na obra do pensador alemão, informa Muricy (1999), o estudo da alegoria tem início com uma crítica ao desvalor que o conceito teria conquistado, no Romantismo, em benefício do *símbolo*, categoria que pressupunha “a compreensão da obra de arte como ‘manifestação’ de uma ideia” (Muricy, 1999, p. 160), como símbolo de algo essencial, pertencente não a nosso mundo, mas ao mundo divino. Um dos grandes problemas dessa perspectiva, obviamente, é que, estando a arte sempre associada a algo que extrapola o humano, o *ético* é diluído no *estético*, na medida em que leva à exaltação da *unidade*, inclusive da unidade do sujeito, pois o artista capaz de plasmar o belo, de decalcar o divino, é visto como “um indivíduo de perfeição ética e estética”, “uma interioridade não-contraditória” (Muricy, 1999, p. 161). Para Muricy (1999), só se pode pensar o ético considerando-se que os sujeitos têm uma “interioridade quebrada, contraditória, excêntrica” (Muricy, 1999, p. 161), e a alegoria serve para pôr em evidência essa relação entre ética e estética no campo das artes, desde que seja compreendida como “uma forma de expressão, como a linguagem e como a escrita” (Muricy, 1999, p. 163).

Ainda hoje, o senso comum parece entender a alegoria como aquilo que o pensamento de base benjaminiana trata como símbolo, isto é, como forma (manifestação) que pode ser separada de seu conteúdo (ideia). Como exemplo, vem à mente um clichê das aulas de literatura da escola: o condor que voa nos céus da América, com frequência apresentado como uma *verdadeira* alegoria (ou símbolo) da liberdade. Ou como *ilustração* da liberdade. Uma ilustração que está lá, fixada no texto, e que cabe ao leitor descobrir, revelar. Esse é o porquê de Muricy (1999) comentar que, nessa perspectiva, que ela chama de *alegoria signo*, há ainda

ainda o estudo de Solidade (2017) sobre o samba como mobilizador e, talvez, metonímia do afeto da alegria, um instrumento de resistência simbólica à opressão vivida por uma parcela da população negra brasileira.

¹⁴ “Quanto a mim, eu não consigo imaginar um pensamento político que deixa a seu inimigo a definição e o controle de seus conceitos mais fundamentais” (Didi-Huberman, 2011, p. 106). A provocação de Didi-Huberman (2011) pode servir para levantar suspeitas de que uma teoria do fracasso vai diretamente de encontro às políticas de sobrevivência, às práticas contra-hegemônica ou às estratégias de resistência ao poder consolidado.

algo de metafísico. “O conceito teológico de Revelação articula a indissolubilidade do sensível e do suprassensível — toda a obra de arte seria ‘revelação’” (Muricy, 1999, p. 163).

Já a alegoria benjaminiana pressupõe que “[c]ada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (Muricy, 1999, p. 168), a depender do que *nós* conseguimos estabelecer no processo de interpretação. Afinal de contas, “a alegoria é fruto do olhar do alegorista” (Muricy, 1999, p. 173). E, como alegoristas morrem, alegoristas nascem, as alegorias se renovam. Não chegam a morrer, pois são *objetos de saber*, e estes não têm o mesmo destino infeliz que temos nós, os seus arquitetos. Mas elas envelhecem, deixam de responder aos anseios do agora, motivo pelo qual surgem novas alegorias.

O processo de construção de alegorias está associado a uma *estética das ruínas*. A *ruína* pode ser compreendida como o *fragmento no tempo*. Em outras palavras, ela tem a ver com o alegorista, esse sujeito que é fragmentado e que, portanto, só dispõe de fragmentos para construir seu edifício alegórico; e também com as convenções, com aquilo que fica, que é aproveitado daquelas alegorias que desmoronaram com o tempo — a exemplo do voo de liberdade do condor. Além disso, o conceito de ruína também se relaciona à ideia de natureza, ou melhor, a uma visão da *história como natureza*, como se verifica no excerto a seguir:

A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da *decisiva categoria de tempo* [...]. Ao passo que no símbolo [...] o rosto metamorfoseado da natureza *se revela* fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hipocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, *sofrido e malogrado*, se exprime num rosto – não, *numa caveira*. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão [...], em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a *história biográfica de um indivíduo*. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, *da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio*. [...] *Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica*. [...] (Benjamin apud Muricy, 1999, p. 166; grifos nossos)

Comentando o excerto acima, Rouanet (1984) assim o resume:

Na perspectiva da história-natureza, o mundo é um campo de ruínas, como alegorias da história coletiva, e um depósito de ossadas, como alegorias da história individual. A caveira é “de todas as figuras a mais sujeita à natureza”. E a ruína é o fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos. “A palavra *história* está gravada,

com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza.” (Rouanet, 1984, p. 39).

A meu ver, não haveria danos ao pensamento benjaminiano se todas as ocorrências da palavra *ruína*, aqui trazidas, fossem substituídas pela palavra *fracasso*. No fim das contas, a *poética do fracasso* de que fala Spiller (2009) é, do ponto de vista do autor, o que Muricy (1999) apresenta como *estética das ruínas*, pensando no leitor. As duas expressões chamam atenção para as fissuras, as rachaduras de toda construção humana, bem como de sua própria “interioridade quebrada, contraditória, excêntrica” (Muricy, 1999, p. 161). Se prefiro falar em *fracasso*, em vez de *ruína*, é porque o segundo termo me remete demasiado a sítios históricos e a velhas edificações, enquanto o primeiro não escamoteia a dimensão humana de tudo aquilo que criamos com precariedade, inclusive a própria subjetividade.

Portanto não se trata de *optar* ou não por uma visão de mundo associada ao fracasso. Trata-se antes de uma questão de denegação.¹⁵

8

Em *Sobre a transitoriedade*, uma crônica escrita no primeiro quartel do século passado, Freud (2016) descreve o *luto* como o sofrimento que ocorre quando nossa capacidade para o amor (a *libido*) se vê obrigada a renunciar àquilo a que se vinculou. Comenta ademais que, num cenário social em que tanto foi perdido, como ao fim de uma guerra, é esperado que a *libido* das pessoas se direcione com mais intensidade a objetos abstratos, mais difíceis de serem destruídos, a exemplo da ideia de nação. Seria uma proteção contra o luto. Entretanto, para Freud (2016), um entusiasta da transformação da existência em obra de arte, é um erro ficar na defensiva e, por receio de sentir a dor do luto, privar-se de sentir afeição por aquilo que é transitório, mas que pode ser valioso para a vida emocional.

¹⁵ Como explica Gonzalez (1988, p. 69), a denegação, em sentido psicanalítico, é o processo no qual o sujeito expõe aquilo que recalca, mas continua na defensiva.

Como se depreende da leitura de Muricy (1999), o tempo ou a *transitoriedade* é característica fundamental para se compreender tanto o mundo material quanto o mundo simbólico. Não à toa, a ruína é tomada como um *fragmento no tempo*, bem como se diz que “[a]s alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin apud Muricy, 1999, p. 169). Seguindo essa linha de raciocínio, em aproximação com as ideias de Freud (2016), o luto talvez possa ser visto como o equivalente das ruínas no reino dos afetos.

E quanto ao fracasso? Talvez ele seja o somatório da ruína, da alegoria e do luto; a apreensão da precariedade experienciada simultaneamente na ordem material, simbólica e afetiva, o que só pode se dar em uma temporalidade que não é bem a do relógio, nem a da linguagem, nem exclusivamente a da subjetividade. Deve ser a isso que chamam *zeitgeist*.

9

Pensando a contemporaneidade com base nas teses benjaminianas, Muricy (1999) constata a emergência de um novo tipo de *barbárie*, uma *barbárie positiva*, compreendida como o ato de destruir o patrimônio cultural quando ele já se tornou obstáculo à construção do novo. Tal gesto

[...] supõe, por um lado, como impulso para a ruptura com o passado cultural, “*uma desilusão radical com o século*”. Supõe também, por outro, uma: “*total fidelidade a esse século*”, um compromisso definitivo do homem moderno com a sua precária atualidade. (Muricy, 1999, p. 185).

Essa observação não só ajuda a entender a modernidade, o grande tema do pensamento benjaminiano, mas também a pós-modernidade, a época em que estamos há mais ou menos meio século. Hobsbawm (1995) conta que, no fim do século XIX, na chamada *belle époque* europeia, a utopia da modernidade, o sonho de chegada a um estágio de plena evolução humana, alcançou o apogeu. Todavia, com as duas guerras mundiais que ocorreram em seguida, essa utopia, gestada pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, entrou em coma. Revelou-se crença ingênua e logo distopia cruel, sobretudo quando as vozes do então chamado Terceiro Mundo começaram a denunciar em alto e bom som as atrocidades da colonização europeia.

Segundo Hobsbawm (1995), nesse momento se criou a ideia de juventude: um feito simbólico para desvincular os filhos do pós-guerra das atrocidades cometidas pelas gerações anteriores. É um espaço simbólico de germinação de novos valores, haja vista que a ideia de rebeldia esteve desde cedo vinculada à imagem do jovem, como bem ilustra o personagem vivido por James Dean no filme *Juventude transviada* (1955).

Em que pese o pioneirismo dos *beatniks* norte-americanos, buscando novas formas de vida já na década de 1950, os manifestantes do icônico ano de 1968, de certo modo, são a primeira geração de jovens do mundo contemporâneo, pós-moderno. A primeira geração de jovens que construíram e compartilharam valores de maneira global, utilizando-os para lidar com questões específicas dos locais onde viviam. Assim, na Checoslováquia, o autoritarismo do regime socialista foi corajosamente confrontado na famosa Primavera de Praga. Nos Estados Unidos, o fim da Guerra do Vietnã e a luta do povo preto por igualdade de direitos civis eram debatidos incessantemente. Enquanto isso, no Brasil, onde vigorava a ditadura militar, o resgate da democracia e a crítica à censura ganhavam força. Em setembro desse ano, o jovem Caetano Veloso, dando continuidade ao Movimento Tropicalista, lançado em 1967, amadurecendo-o, por assim dizer, no Festival Internacional da Canção, fez ecoar um dos slogans do Maio de 68, ocorrido na França: *É proibido proibir!*

O que tornou aquele Maio de 68 um evento tão marcante foi o fato de que os revoltosos criticavam tudo que aí estava, atravancando-lhes o caminho, mas não tinham nenhum programa, nenhum projeto de substituição da velha ordem. Era a liberdade apregoada em sua forma mais radical. *J'ai quelque chose à dire, mais je ne sais pas quoi!*¹⁶ — era outro dos infinitos slogans da revolução, divulgados em cartazes e pichações, e parece bem ilustrar a indefinição alardeada à época. Mas não se deve confundir esse *je ne sais quoi* com niilismo. Era justo o contrário. *L'avenir nous appartient!*¹⁷ e *Soyons réalistes, demandons l'impossible!*¹⁸ eram outras frases de ordem e, mais do que isso, eram o indício de que havia impulso de vida no centro dos acontecimentos.

No entanto é preciso lembrar que, no Brasil, justamente em 1968, com o chamado “golpe dentro do golpe”, que inaugurou o período mais brutal da ditadura militar brasileira,

¹⁶ “Eu tenho qualquer coisa a dizer, mas não sei o que é!” (tradução nossa).

¹⁷ “O amanhã nos pertence!” (tradução nossa).

¹⁸ “Sejamos realistas, demandemos o impossível!” (tradução nossa).

conhecido como Anos de Chumbo, as pessoas começaram a morrer de maneira massiva e brutal ao defender valores como o fim da desigualdade social, a democracia, a liberdade. De repente, não havia somente o alarido e a solaridade dos ideais da geração de 68. O silêncio, as sombras e a fuga não demoraram a se fazer necessários. Décadas mais tarde, Caetano Veloso saberia exprimir muito bem, com um único verso, o *chiaroscuro* com que a pós-modernidade brasileira começou a ser pintada no ano em que o Brasil viu surgir, com seis meses de intervalo entre um e outro, o disco *Tropicalia ou panis et circensis* e o Ato Institucional Nº 5. Escreveu Caetano: *Aqui tudo parece que ainda era construção e já é ruína*. Eu não saberia descrever de outra maneira o que venho sentindo desde 2013.

10

K. chega ao Brasil em 1935. É um jovem fugido do nazismo que então dominava a Polônia. Aqui formou família, estabeleceu-se economicamente e entregou-se com paixão ao iídiche, sua língua mãe, como se pela língua pudesse preservar ou reconstruir o que já não mais existia em sua terra natal. Todavia, desde a perda da filha, flagelando-se psicologicamente, ele se questiona se as coisas teriam sido diferentes “se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país” (Kucinski, 2016a, p. 16); se não tivesse ficado “distraído [...] pela devoção, pelo encanto fácil das sessões literárias” (Kucinski, 2016a, p. 16). Logo K. deixa de praticar literatura, pois, ao tentar escrever sobre a tragédia, reconhece em si um *bloqueio moral* e sente que “estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária [...]. Ainda mais que foi por causa desse maldito iídiche que ele não viu o que estava se passando bem debaixo dos seus olhos” (Kucinski, 2016a, p. 128).

11

Em passagem para a fase adulta, Martim valoriza seus pequenos triunfos simbólicos e materiais: o primeiro emprego, a emancipação financeira, os amigos que elegeu para sua esfera de intimidade, o namoro, o ingresso na faculdade. Na perspectiva da classe média, aí estão todos alicerces de uma vida. Mas, como sabemos, ele foge, e dez anos depois o encontramos em exílio, sozinho, vivendo em um muquifo e ganhando muito pouco com aulas particulares de português, pensando justamente no começo da sua vida adulta.

12

Anos antes de explodir o candidato à presidência de origem sindicalista, o protagonista de *Noite dentro da noite* vaga desmemoriado pelas ruas de uma cidade do interior do Mato Grosso na fronteira com o Paraguai. Enquanto seu pai, funcionário do Banco do Brasil, busca modernizar o funcionamento da agência da cidade, ele vasculha os pântanos que, vez ou outra, regurgitam armas e peças da Guerra do Paraguai (1864-1870). Não longe dali no espaço, mas sim no tempo, indo mais para trás, Elisabeth Förster-Nietzsche e seu marido veem desandar o projeto de uma Nueva Germania por causa da insalubridade do Chaco Boreal.

13

Os três comentários prévios evidenciam como a poética do fracasso, articulação entre a construção e a ruína, se faz de fato presente nos romances aqui analisados.

14

No capítulo 11 de *Literatura e vida literária*, intitulado *Retratos & egos*, Flora Sussekind (1985) propõe interpretarmos considerável parte da produção literária brasileira feita no período da ditadura militar com base no fenômeno que ela batiza de *síndrome da prisão*. Nas palavras da autora,

[c]omo é frequente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da “arte de protesto”; ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. Ora a tentativa quase sempre difícil de estabelecer contato com o maior número possível de “prisioneiros”, mesmo que para isso se tivessem que ressuscitar naturalismos e dicções oratórias; ora o autocentramento, que nem sempre é sinônimo de qualidade literária, a “solitária”, uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é pelo próprio ego. Estas as duas trilhas que, de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos últimos anos: de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a “literatura do eu” dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional. (Sussekind, 1985, p. 42)

A análise de Sussekind (1985) impressiona notadamente pelo volume de textos que ela consegue ordenar de maneira harmônica neste mosaico bífido. O problema é o tom adotado. Como se verifica na citação acima, Sussekind (1985) acaba soando normativa, ditando o que viria a ser mais ou menos literário em seu *corpus*. Isso faz perder de vista o mais intrigante da síndrome de prisão: a possibilidade de ela ser a emergência de uma nova postura ético-estética, que deixa à mostra as vigas e os tijolos da criação literária e da subjetividade de seu criador.

Sussekind (1985) comenta, por exemplo, que a literatura-depoimento da época era marcada pelo “[e]xcesso de minúcias nas cenas de tortura e violência ou excesso de pistas nas descrições de cunho alegórico” (Sussekind, 1985, p. 49). Seria descabido ver em tais marcas as ideias de Spiller (1999) a respeito tanto do grotesco como instrumento de transgressão do bom e do mau gosto quanto da narração do fracasso como fracasso da narração? Já quando expressa seu descontentamento para com poemas que não permitem “a separação entre o *ego scriptor* e o eu biográfico” (Sussekind, 1985, p. 55), Sussekind (1985) parece desejar ver autores acendendo holofotes e apagando sombras justo quando eles, os autores, talvez buscassem experimentar o jogo de luz e escuridão que é próprio do contemporâneo — e que veio desaguar, mais recentemente, na afirmação da *autoficção* como gênero ou antes como declarada premissa literária.

15

Como ensaio — ensaio fragmentado —, seria difícil, à guisa de conclusão, fazer qualquer tipo de síntese quando restam tantas dúvidas, e a *poética do fracasso* ainda se mostra a mim algo difusa. Não me parece contraproducente afirmar que ela é um traço da pós-modernidade brasileira, embora não seja capaz de dizer em que medida está assimilada na literatura e fora dela. A sensação de que *aqui tudo parece que ainda era construção e já é ruína*, suscitada ao observar a conjuntura política brasileira da segunda década do século XXI, é semelhante àquela produzida pela leitura das obras literárias das quais aqui tratei: *A noite da espera*, *K*. e *Noite dentro da noite*. E o fato de esses três romances retratarem outro período politicamente tenso do país — bem mais tenso do que atual até então — não me parece um retorno pedagógico, com vistas a alertar à gente do presente o que se passou não faz muito tempo.

Nas entrevistas que vi dos três autores, em nenhum momento esse paralelo foi traçado. Bernardo Kucinski, em entrevista ao vlog *Livrada!*, disse que sua motivação para *K.* foi que “eu comecei a escrever muito tarde [...] e eu tenho que escrever nesse tempo curto e útil que me resta aquilo que só eu posso escrever” (Kucinski, 2016b, 00:02:15-00:02:38). Milton Hatoum, em longa entrevista para o jornal *Nexo*, confessou que sua trilogia começou a ser pensada em 1980, mas então “[n]ão havia distanciamento temporal, um recuo no tempo. E a experiência da literatura, do narrador, depende muito desse recuo no tempo” (Hatoum, 2017b, 00:21:13-00:21:45). Não à toa, em outro momento da entrevista, o escritor declara que “a memória, pra mim e pra tantos outros, é uma espécie de musa tutelar da literatura” (Hatoum, 2017b, 00:08:26-00:08:33). Quanto a Joca Reiners Terron, no programa *Sempre um papo*, este revelou que, tendo de fato sofrido severo traumatismo craniano na infância, acidente que o obrigou a tomar barbitúricos em excesso, um considerável pedaço de suas lembranças do período é nebuloso. *Fait divers* à parte, o escritor também faz um comentário sobre a família, que serve de chave de leitura para *Noite dentro da noite*: “Família serve pelo menos para isso, né? Como testemunha da passagem do tempo, testemunha de episódios que possam ter acontecido no passado — nem que sejam falsos os relatos” (Terron, 2017b, 00:14:30-00:14:47).

O que salta à vista em tais declarações é a valorização da memória. Não como fonte de verdade, mas como manancial ou forja de material literário, sem desconsiderar que ademais seja lócus da idiosincrasia, da singularidade, daquilo que somente o *eu* pode oferecer, como colocado por Kucinski (2016b). Nesse contexto, é intrigante verificar que três autores de diferentes idades, mas todos tendo vivido o regime militar brasileiro, ao tornar àquele período, acionam elementos que aqui vêm sendo associados a uma poética do fracasso pós-moderna: “mesclando um espírito rebelde e lutador a um humor derrotado e por vezes grotesco” (Spiller, 2009, p. 1); ousando lidar com o fracasso da narração; sem pudores em relação ao “[e]xcesso de minúcias nas cenas de tortura e violência ou excesso de pistas nas descrições de cunho alegórico” (Sussekind, 1985, p. 49); e mandando às favas “a separação entre *ego scriptor* e o eu biográfico” (Sussekind, 1985, p. 55). Não parece ser mera coincidência que, nos três romances, as estratégias narrativas e o tempo da narrativa coincidam. Antes, parece uma pista de que ali, naquele período, o *zeitgeist* do fracasso já existisse com considerável espraiamento, pois, ao buscar na pretensa memória *individual* uma narrativa sobre a época do

regime militar, para ser ficcionalmente moldada, os três escritores se defrontaram com a mesma tônica, criaram personagens e narradores com posturas bastante próximas: nem alienados, nem militantes. Nem entusiastas panglossianos, nem incendiários niilistas.

A contrario sensu, são vozes que, cientes e não temerosas da precariedade, do escuro que enxergam ao redor, parecem compreender a ideia bolañesca de que *o êxito não é nenhuma virtude, é só um acidente*. Sendo assim, não é preciso que reduzamos nossa vida à busca do êxito de nenhuma causa. Melhor é nos dar permissão para seguir a máxima beckettiana: *fracassar, tentar de novo, fracassar de novo, fracassar melhor*.

*Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura & Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/Ufba). Pesquisa o discurso nacionalista em romances de guerra civil contemporâneos. E-mail: brenofernandes@gmail.com.

*Este artigo é fruto de reflexões nascidas do diálogo entre o pesquisador e sua orientadora, a Prof.^a Dr.^a Rachel Esteves Lima, que aqui recebe os devidos agradecimentos por sua generosidade intelectual.

Referências

Agamben, G. O que é o contemporâneo?. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 55-73.

Braithwaite, A. (Org.) *Bolaño por si mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Ferréz. *Capão pecado*. 2a ed. São Paulo: Planeta, 2016.

Freud, S. *Sobre a transitoriedade*. [S.I.], 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/dUKHAc>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Didi-Huberman, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex, com revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Gomes, W. [comentário pessoal]. *Facebook*. 17 ago. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/9zdE5p>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

Gonzalez, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92/93, n. 47/68 (1988): 69-82.

Hatoum, M. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. *A noite da espera: entrevista com Milton Hatoum: depoimento* [16 out. 2017b]. Entrevistadora: Juliana Domingos. [S.I.], 2017. 1 arquivo digital (33 min), son., color. Entrevista concedida ao Nexo Jornal. Disponível em: <<https://youtu.be/RpRrVL9MreA>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Hobsbawm, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita, com revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Kehl, M. R. “Identidades sociais e ressentimento psicológico”. 2006. In: Costa, J. F. (Org.) *Café filosófico: identidades contemporâneas – a psicanálise e os novos referentes da subjetividade*. São Paulo: TV Cultura, 2006. 1 arquivo digital (50 min), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/FFDb8KR1rCM>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Kucinski, B. K.: *relato de uma busca*. 4a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. *Ep. #89: entrevista com Bernardo Kucinski: depoimento* [27 nov. 2016b]. Entrevistador: Yuri Al’Hanati. Curitiba, 2016. 1 arquivo digital (11 min), son., color. Entrevista concedida ao vlog Livrada!. Disponível em: <https://youtu.be/l_2RSVWw7To>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Muricy, K. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 155-212.

Rouanet, S. P. “Teoria do alegórico”. In: Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 37-44.

Solidade, L. L. C. *Blues e samba traduzindo corpos de mulheres negras em performances de Billie Holiday e Elza Soares*. 2017. 142 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

Spiller, R. *Fracassar com sucesso*. Humboldt. [S.I.], 2009. Tradução de Marcelo Backes. Disponível em: <<https://goo.gl/87dem6>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

Sussekind, F. “Retratos & egos”. In: _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 42-87.

Terron, J. R. *Perfil para o jornal A Tarde* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <bfernandes@grupoatarde.com.br> em 22 jan. 2010.

_____. *Noite dentro da noite – uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. *Joca Reiners Terron no #SempreUmPapo: depoimento* [10 abr. 2017b]. Entrevistador: Afonso Borges. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo digital (55 min), son., color. Entrevista concedida ao programa Sempre Um Papo. Disponível em: <<https://youtu.be/jeLa9Qd1zmM>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Villoro, J. “La batalla futura”. In: Braithwaite, A. (Org.) *Bolaño por si mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. 9-20.