

À luz de Bloch: a presença da utopia na literatura brasileira contemporânea



Laysa L. S. Beretta

Universidade Estadual de Londrina, Brasil
laysaberetta@gmail.com

RESUMO

É consenso entre os pesquisadores da arte e cultura pós-moderna que a utopia enfrenta o seu esmaecimento. Em *A Política da Utopia*, Jameson, por exemplo, pondera que “a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçada à perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia” (Jameson, 2006, p. 160). No Brasil e entre os pesquisadores que se concentram na literatura brasileira contemporânea, o consenso persiste. Beatriz Rezende, ao refletir sobre a produção da atualidade em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), afirma tratar-se de um “momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado” (Rezende, 2008, p. 27). Assim e frente ao discurso unísono de que a literatura estaria contaminada pelo *Zeitgeist* da crise das ideologias, volto-me para o século presente, para os argumentos que estruturam a ausência posta e para as contribuições de Ernst Bloch em *O Princípio Esperança* (1954-1959). Com isso, pretendo não apenas indicar a presença da utopia, mas propor a sua consanguinidade com os principais traços da literatura brasileira contemporânea. Para tanto, analiso o romance *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende.

Palavras-chave: Ernst Bloch; utopia; literatura brasileira contemporânea; Maria Valéria Rezende.

In light of Bloch: the presence of utopia in contemporary
brazilian literature

ABSTRACT

It is a consensus among researchers of postmodern art and culture that utopia is facing its diminishing. In *The Politics of Utopia*, Jameson, for example, ponders that

“postmodernity is paradoxically intertwined with the loss of that place beyond all history (or after its end) that we call utopia” (Jameson, 2006, p. 160). In Brazil, among researchers who focus on contemporary Brazilian literature, this consensus persists. Beatriz Rezende, reflecting on current production in *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI* (2008), states that it is a “moment of disbelief in the utopias that referred to the future, so favored by modernism, and a certain intangible sense of distance from the past” (Resende, 2008, p. 27). Thus, in light of the unanimous discourse that literature is contaminated by the *Zeitgeist* of the crisis of ideologies, I turn to the present century, to the arguments that structure the posed absence, and to Ernst Bloch’s contributions in *The Principle of Hope* (1954-1959). With this, I intend not only to indicate the presence of utopia but also to propose its consanguinity with the main traits of contemporary Brazilian literature. To this end, I analyze the novel *Quarenta Dias* (2014) by Maria Valéria Rezende.

Keywords: Ernst Bloch; utopia; contemporary brazilian literature; Maria Valéria Rezende.

There is a crack in everything.
That's how the light gets in
Leonard Cohen, *Anthem*

A literatura brasileira contemporânea sob o signo do presente

Como pontuei anteriormente, é consenso entre os pesquisadores da arte e cultura pós moderna¹ que a utopia enfrenta o seu esmaecimento: enquanto Jameson postula, não sem pesar – já que acredita que não chegaremos jamais à reconfiguração de práticas políticas e sociais sem a utopia –, que “a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçada à perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia” (Jameson, 2006, p. 160), Lyotard aponta para a crise das grandes narrativas e ideologias em *A condição pós-moderna* (1979), quando diz que “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (2003, p. 11), Russel Jacoby enxerga, em 2001, o fim da utopia na apatia da juventude e no malogro da experiência e do projeto socialista. Entre os pesquisadores brasileiros, a compreensão persiste e o discurso empenhado para justificar a ausência do traço utópico na literatura contemporânea é quase que uníssono, sobretudo no que tange à principal justificativa: a presença imponente do tempo presente e suas mazelas.

¹ Não pretendo articular conceitos classificatórios com relação à pós-modernidade até porque entendo a elasticidade (temporal e ideológica) do conceito, mas é importante esclarecer que reputo as asserções de Lyotard em *A Condição Pós-moderna*: “Ela [a pós-modernidade] designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Essas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas” (Lyotard, 2003, p. 11). Lyotard reconhece a imprecisão da situação e não considera um quadro geral ou um marco específico (apesar de afirmar que o processo de transformações se iniciou no final dos anos 50, variando de país para país e de atividade para atividade), mas uma condição das sociedades pós-industriais: o declínio das crenças nas grandes narrativas e no seu caráter emancipador.

Beatriz Resende, crítica literária, ensaísta e professora da UFRJ, publica, em 2008, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008). Na obra, a autora, além de expor reflexões sobre a produção literária de alguns escritores contemporâneos, como Santiago Nazarian, Bernardo de Carvalho, Ana Paula Maia e Daniel Galera, concentra-se em analisar a literatura na era da multiplicidade, a relação entre literatura, metrópole e tragédia e as noções de multiplicidade e presentificação, por exemplo. Interessa-me principalmente o que Resende constrói enquanto conceito de presentificação:

A primeira questão dominante que quero apontar é a presentificação, a manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado (Resende, 2008, p. 27).

De acordo com a pesquisa, a noção se relaciona com o painel literário geral. Por exemplo: é possível pensar na presentificação quando consideramos os novos meios de publicação e crítica; quando pensamos em mudanças formais nas narrativas (narrativas de curto fôlego, a dizer); quando nos lembramos das publicações virtuais; quando reputamos o sentido de urgência na produção literária, evidenciado através “da intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade” (ibíd., p. 27); e, principalmente, quando sentimos a insistência do tempo presente em todos os elementos da narrativa.

Para Resende, a dominância do presente esmaece a projeção utópica na ficção contemporânea, já que a persistência do presente está ligada também à esterilidade da expectativa e à representação crua da realidade, isenta da inclinação prospectiva e até mesmo da óptica melancólica, que reconhece o passado como um lugar seguro. Além disso, vale lembrar que as narrativas que partem, pautam-se e problematizam o presente estão prenhes de representações genuinamente contemporâneas, como as aporias da vida na sociedade urbana, a desigualdade, o descentramento do sujeito, a violência e as ordinárias e/ou trágicas mazelas das metrópoles: “na literatura urbana contemporânea, entre nós, qualquer alento é afastado. Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (ibíd., p. 93).

Em direção muitíssimo semelhante, pois sustentando a hipótese de que a literatura recente não elabora saídas utópicas porque limita-se à realidade presente, situa-se Beatriz Jaguaribe. Professora e pesquisadora da Escola de Comunicação da UFRJ, Jaguaribe discorre acerca do choque do real na literatura, mídia, fotografia e cinema em *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Já nas palavras introdutórias, quando nos indica as características unificadoras da estética do real, a autora tece considerações de primeira importância para a observação que aqui proponho:

Entretanto, ênfase que se há algum sentido unificador no conceito de realismo é que ele se caracteriza por uma visão de mundo que exclui ou coloca

em quarentena fantasias, crenças esotéricas, tradições místicas ou sonhos românticos que também se manifestam na fabricação social da realidade na modernidade. Daí o sentido comum de ser “realista” em contraponto ao devaneio fantasioso (Jaguaribe, 2007, p. 17).

Vale reiterar que a pesquisadora não se concentra essencialmente nas produções literárias. A despeito do meu olhar dirigido, Jaguaribe enxerga a estética do real como um fenômeno multidisciplinar, que atinge a fotografia, o fotojornalismo, as artes plásticas e o cinema. Há, inclusive, uma reflexão sobre Carandiru (1999), de Drauzio Varella e Cidade de Deus (1997), de Paulo Lins. De acordo com a autora, as produções fílmicas trabalham com uma realidade sem redenção: a desigualdade nas grandes cidades, o cotidiano nas favelas, a violência sistematizada e as imagens do horror. O realismo, assim, “exerce o ‘controle do imaginário’ por meio da codificação objetiva da realidade. A imaginação individual e coletiva se esgarça frente ao princípio de realidade” (ibíd., p. 112).

O poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos, em seu ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” publicado em *O Arco-íris Branco* (1997), pontua que, com a crise das ideologias² em âmbito internacional, o golpe militar de 64 e o recrudescimento ditatorial, “a poesia esvazia-se de sua função utópica” (Campos, 1997, p. 268):

A poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização de poéticas possíveis [...] a poesia de hoje é uma poesia do ‘agora’” (ibíd., p. 268).

Ao observar a poesia produzida no presente, Campos reconhece uma produção absorta pelo presente. Ainda de acordo com ele, a poesia moderna e de vanguarda, que empenhava projetos utópicos e possibilidades de futuro, perde espaço para poéticas possíveis, ou melhor, para a poesia “pós-utópica”.

Em direção análoga e bebendo na fonte de Haroldo de Campos está Flávio Carneiro. No ensaio “Das Vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX”, publicado como introdução em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), o escritor mineiro e professor da UERJ procura apreender a produção literária contemporânea confrontando modernidade e pós-modernidade. Para isso, recorre ao ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997), de Haroldo de Campos, e substitui o termo “pós-moderno” por “pós-utópico”, já que, para ele, o termo se acomoda melhor a um período em que o “princípio-realidade”³ toma o lugar do “princípio esperança” (em clara referência à principal contribuição de Ernst Bloch a respeito

² Cf. Bell (1960).

³ O termo “princípio-realidade” foi cunhado por Haroldo de Campos no artigo “O Poema pós-utópico” publicado em *O arco-íris branco* (1997) para ser contraposto ao “princípio-esperança”, de Ernst Bloch. O primeiro termo, de acordo com o poeta, está fundamentalmente “ancorado no presente” (Campos, 1997, p. 268), enquanto o último dispara em direção ao futuro.

da utopia) engajado nas vanguardas modernistas. Considera ainda que “ao princípio esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, voltado para o presente” (Carneiro, 2005, p. 13). Carneiro ainda pontua:

A designação me parece mais precisa que pós-moderno por dois motivos. Primeiro, porque evita certas ambiguidades – por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o pós sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado (ibíd., p. 9).

Para Flávio Carneiro, toda a produção estética atual (ou desde os anos 60) é pós utópica. Enfrentamos, então, uma era pós-utópica, já que a esperança, força motriz do imaginário modernista e da euforia engajada na década de cinquenta e sessenta, é substituída pela ausência de projetos futuros.

Não é tarefa árdua traçar pontos de contato entre os textos até aqui expostos. Aliás, veremos que as reflexões estão em frequente diálogo. A ideia de que a produção literária recente não elabora saídas utópicas porque limita-se à realidade presente (e a representações do que é urgente e palpável) ou porque sucumbiu à crise das ideologias é atestada, mesmo que a partir de reflexões mais breves, pela maioria dos mapeamentos e/ou reflexões sobre a literatura e cultura contemporânea brasileira.

Karl Erick Schøllhammer, por exemplo, publica, em 2011, a obra *Ficção Brasileira Contemporânea*, estudo que tece um breve mapeamento das produções atuais e discute, a partir de textos literários, questões cruciais para a compreensão das transformações que a literatura sofreu nas últimas décadas, como o miniconto, a literatura marginal, a possibilidade de um novo regionalismo, o lugar da experiência sujeito na ficção e o que ele chama de “hiper-realismo”. Sobre o último, é possível entrever, de antemão, claros pontos de contato com as proposições de Beatriz Resende e Beatriz Jaguaribe.

Já nas páginas iniciais, ao tentar significar a literatura brasileira contemporânea, Schøllhammer comenta sobre o lugar da utopia na atualidade. Para ele, ser contemporâneo é ter coragem de reconhecer e se comprometer com o presente. Nesse sentido, recorre a Beatriz Resende e comenta:

A crítica da literatura contemporânea ressalta insistentemente o traço da presentificação (Resende, 2007) na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada. Não se deve confundir, entretanto, esse traço com a busca modernista por um presente de novidade e inovação, que certamente foi um mote importante da literatura utópica, visando arrancar o futuro embrionário do presente pleno recriado na literatura. Mas, para os escritores do século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era”, tal como formulou Lyotard (1988, p. 104) (Schøllhammer, 2011, pp. 11-12).

O comentário é pontual, mas revelador, principalmente porque traz à cena um comentário bastante interessante de Lyotard. Além do diálogo com os conceitos e observações de Resende sobre o imediatismo nas produções e a representação crua do presente estéril de projetos futuros, Schøllhammer nos mostra de que forma Lyotard encara a relação entre as produções atuais e o tempo presente em *L'ihumain*: através da impossibilidade ou da fatalidade.

Para concluir a apreciação proposta e enriquecer a análise: Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (2009). A escritora, crítica literária e professora da USP, apesar de reconhecer que a maioria dos estudiosos apontam para o desaparecimento da utopia e que a literatura, de fato, parece acomodar-se à fragmentação e ao esvaziamento, diferencia utopias totalitárias e libertárias e, o mais importante, salienta a função construtiva da utopia supostamente perdida:

Os intelectuais pós-modernos reforçam esse “realismo” aceitando e proclamando “o fim das utopias”. Antes de festejar o fim das utopias, seria necessário, distinguir as utopias políticas totalitárias das utopias libertárias da arte. Sem a utopia, a história é aceita como fatalidade. A função exercida pela literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer não a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia (Perrone-Moisés, 2009, p. 206).

A análise empenhada por Perrone-Moisés não se afasta das observações expostas anteriormente. A pesquisadora indica a realidade fragmentada como agente do esmaecimento da utopia na literatura contemporânea, de maneira análoga a Nizia Villaça, Tânia Pellegrini, Beatriz Resende e Beatriz Jaguaribe. Por isso, além do clássico contraponto com relação à produção modernista, cujo presente “oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora” (Schøllhammer, 2011, p. 12) e da compreensão de que vivemos, de fato, um momento marcado pela ausência de um projeto estético definido (Carneiro, 2003, p. 12), predomina o discurso de que a persistência do presente e a representação da realidade sem ornamentos não concedem espaço para qualquer traço utópico.

Frente ao exposto, persigo a seguinte provocação: apesar da aparente causalidade, será mesmo que a representação obscura da realidade e as urgências do presente são responsáveis por uma literatura desprovida de utopia?

À luz da utopia de Ernst Bloch

A fim de fazer frente à compreensão estabelecida, recorro à utopia estruturada por Ernst Bloch (1885-1977) em *O Princípio Esperança*, reputando principalmente o que ele considera como categorias fundadoras para o pensamento utópico. Escrita entre os anos de 1954 e 1959 durante o exílio de Bloch Estados Unidos (logo

após a morte de Stálin e pouco antes da construção do Muro de Berlim) e dividida em três longos tomos, a obra condensa um extenso tratado sobre a utopia, mais precisamente sobre a ressignificação que o filósofo dedica ao nosso impulso de transformação (para ele, a utopia).

Tido como o mais arrebatado e menos ortodoxo entre os filósofos marxistas, Bloch é também o construtor da utopia contemporânea. Dedicar-se à expectativa, emoção inerente aos homens, que nos leva a agir contra o medo e contra o fracasso e que aponta para a frente, para o porvir, para o que ainda não é, mas que se aspira e espera. Vale dizer que a obra é o resultado de uma preocupação que atravessou a trajetória intelectual do pensador, pois, já no início de suas produções, em 1918, escreve *Geist der Utopie* (Espírito da Utopia), o que explica o porquê de, a despeito da tradução brasileira ainda recente, Bloch ser visto como “a antecipação que produz, em qualquer tempo, a estrutura simbólica da utopia” (Bosi, 1977, p. 159).

Bloch parte da premissa de que “a falta de esperança é ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (2005, v. I, p. 15) e considera o campo das pulsões freudianas para observá-las não apenas enquanto “traço básico da consciência humana, mas, retificado e compreendido corretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva como um todo” (ibíd., p. 17).

Ainda de acordo com o texto, são as situações rotineiras do presente que proporcionam aos homens a “efervescência utópica” (ibíd., p. 194) e essas situações são marcadas, sobretudo, por momentos de insatisfação, porque “enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua experiência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor do que a lhe coube até o momento” (ibíd., p. 15).

Há, assim, um estreito vínculo entre as potencialidades do que ainda não foi manifesto e a elaboração da consciência antecipadora. É a ideia de que o indivíduo vive o futuro no presente na medida em que, conscientemente, permite que os sonhos de uma vida melhor sejam um meio de transcender o que foi posto. Dessa forma, a utopia deixaria o campo das ideologias constituídas pela realidade social para tornar-se ação para a liberdade. Ainda nessa direção, Bloch acrescenta:

Ainda não está decidido o que há de emergir: aquilo que agora é pântano pode ser drenado. Redobrando-se a coragem e o saber, o futuro não virá como fatalidade sobre o ser humano, mas o ser humano virá sobre o futuro e ingressará nele com o que é seu (ibíd., p. 195).

Em inegável desencontro com relação às asserções de Beatriz Resende e Haroldo de Campos, por exemplo, Bloch reflete que só nos movimentamos porque existe a consciência de que há muito de inconcluso na ordem dos dias, pois nada “circularia interiormente se o exterior fosse totalmente estanque” (ibíd., p. 194).

O presente e tudo o que há de inacabado na vida do ser humano sustenta a imaginação projectiva ou, de modo mais amplo, o princípio-esperança, perspectiva que se afasta sobremaneira do que pensa Haroldo de Campos e Flávio Carneiro ao apresentar o “princípio-realidade” e o princípio esperança em arenas opostas.

É a ordem dinâmica da vida e da história que viabiliza o princípio esperança, pois “nenhum objeto poderia ser reelaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados” (ibíd., p. 194) ou, como propõe Mannheim: enquanto houver algo de novo, enquanto a história não for uma repetição do passado, a utopia sobrevirá (Mannheim, 1968, p. 285). Ainda nesse sentido, pontua que “a esperança [...] é que irrompe subjetivamente contra o medo, e que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção casual dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, *porque ambas brotam do não à carência*” (ibíd., p. 16, grifo meu). Quer dizer, reflete que, para transpor utopicamente as barreiras da realidade, é preciso desordem e desalento.

É de primeira importância para este trabalho lembrar que Bloch estabeleceu um número expressivo de conceitos estruturantes para o sentimento utópico. Além do sonho diurno, último feito da imaginação projectiva, que Bloch define como “a realização fabulante e antecipadora” de um cenário melhor, o filósofo considera a construção da utopia a partir de categorias como: o urgente, o apetite, os afetos expectantes (angústia, medo, pavor, desespero, esperança e confiança) a expectativa ativa e as categorias de front, *novum* e *ultimum*.

O primeiro alicerce para a fundação da utopia observado por Bloch é a urgência ou “o que sucede como urgente”. Para ele, trata-se da sede latente, “de uma agitação dentro de nós quando se diz que o ser humano não vive para viver, mas ‘porque vive’” (Bloch, 2005, v. I, p. 49). Inerente à natureza humana, pois todo homem lida com essa agitação, a urgência é vaga, indefinida e latente, mas quer se expandir, quer sair de si mesmo para lidar com o vazio, para tornar-se ávida e almejanter. É, pois, a agitação anterior à ação, o interior que procura e elabora o que precisa vir à tona: o anseio (almejar dirigido a um objeto) e/ou a avidez (almejar irrequieto, errante e, por isso, insaciável).

Não distante do que define como almejar, anseio e avidez, Bloch volta-se para o que chama, a partir de uma perspectiva mais ampla, de apetite – a pulsão básica mais sólida – e desejo. Para ele, o mero apetite e a sua pulsão dirigem-se, primeiramente, para o que está ao seu alcance, “mas o desejar imaginativo contido neles ambiciona mais. Assim, ele se mantém insatisfeito, isto é, nada do que existe lhe basta de fato” (ibíd., p. 51).

Posterior à emergência, o apetite, pulsão primeira de autopreservação na medida em que pretende nos proporcionar condições mais cômodas, desdobra-se com sua fome e amplia-se, transformando-se em desejar (apetite que imagina a forma do que te apetece). Com a imaginação, o apetite torna-se desejo. Para Bloch,

o ato de desejar é amplo, indeciso e os desejos nada fazem, mas dão forma ao que deveria ser feito e mantêm-se, sempre, insaciáveis.

Perseguindo ainda as categorias postas, chegamos aos sentimentos expectantes: a esperança, desespero, medo e confiança – vale lembrar que eles podem ser negativos ou positivos. De acordo com Bloch, o *appetitus* e seu desejo irrompem frontalmente nos afetos expectantes – até mesmo nos negativos e, por isso, passivos – e, quando irrompem na esperança, “afeto contrário à angústia e ao medo”, ela toma como referência “o horizonte mais amplo e mais claro” (ibíd., p. 77) e torna-se expectativa ativa, “como um sonho brilhante, que impulsiona decisivamente para a frente” (ibíd., p. 78).

O apetite, com a imaginação, torna-se desejo. E o desejo, com a esperança, torna-se expectativa ativa. Neste momento, então, os desejos deixam de nada fazer, deixam de movimentar-se de modo errante para converterem-se em auto expansão: insistência para a frente, rumo ao novo. É, inclusive, após a compreensão do movimento da expectativa ativa que Bloch propõe, enfim, o sonho diurno: o sonho disperso, que não sabe se abster nem se saciar, que vai do ponto de partida (o desejo) até o lugar da realização:

Os sonhos despertos, na medida em que contêm um futuro autêntico, rumam para esse ainda-não-consciente, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que não foi plenificado. [...] Pois somente na descoberta do ainda-não-consciente, a expectativa, sobretudo a positiva, obtém a sua dignidade: a dignidade de uma função utópica, tanto no afeto quando na imaginação e na ideia (ibíd., p. 114).

Ainda nesse sentido, vale esclarecer que, a despeito da abstração que geralmente consideramos quando julgamos palavra “sonho”, Bloch aponta para o movimento, para o ainda não consciente presente no sonho diurno. Quero dizer: não há inércia ou resignação ao empenhar a consciência antecipadora (o sonho diurno), há, ao contrário, movimento para o conteúdo-alvo, para a resolução da sensação de falta que o homem experimenta no mundo real: “Seu pressuposto é caminhar firme, uma vontade que não se deixa preterir por nada já existente: esta firmeza é seu privilégio” (ibíd., p. 146). Não à toa, Fernando Birri e Eduardo Galeano afirmam que a função da utopia é justamente fazer com que não deixemos de caminhar (Birri apud Galeano, 2001, p. 230).

Por fim, as categorias *front*, *novum* e *ultimum*, que são elencadas pelo filósofo no momento em que o último reflete sobre a utopia como possibilidade real ou como contragolpe na existência imperfeita.

Para Bloch, o otimismo militante, aquele que abandona a imobilidade, dirige-se, considerando o processo da história, para o *front*, o trecho mais avançado (não necessariamente distante, mas que se pode vislumbrar) e utopicamente aberto. O *front*, então, apresenta-se como um trecho aberto que, preenche de promessas, pode romper com a repetição do processo e colocar não o futuro como fatalidade sobre o homem, mas o homem sobre o futuro com tudo o que é seu.

A insistência e a caminhada em direção ao *front* são, entretanto, provocadas por uma segunda categoria: o *novum*. Bloch reputa a facilidade com que nos deixamos interromper pelo inesperado. O *novum* –ou essa oposição à repetição– é o que quebra o círculo que se completaria em si mesmo e nos desperta para algo que está além do processo: a possibilidade. Assim, “o reino da liberdade não assume a forma de retorno, mas do êxodo –ainda que para a terra sempre almejada, prometida pelo processo” (Bloch, 2005, v. I, p. 203).

Finalmente, a categoria *ultimum*. De acordo com Bloch, trata-se do momento em que há um salto radical para fora do alcançado até então, instante em que o novo se eleva até a sua repetição última e mais elevada. Não significa, entretanto, a realização final, já que o céu não é estático nem as imagens são plenificadas, mas a aparição do que está latente na consciência antecipatória.

Importa-me a noção de sonho diurno, a percepção de que a imaginação utópica deriva da realidade, a apresentação das categorias *front*, *novum*, *ultimum* e horizonte e, principalmente, a compreensão de uma utopia que não é projeto de castelos no ar, mas que, mesmo em situações limite, impulsiona o ser humano a atravessar o pântano e dirigir-se “para o lado de um novo cuja aurora se anuncia, do qual nunca antes se tivera consciência” (ibíd., p. 21). O filósofo pondera que os desejos movem, inclusive, sentimentos negativos, já que apenas entendemos um não desejo a partir do medo e/ou angústia causados por um desejo anterior. Em outras palavras, só conhecemos a manifestação de um desejo através do não desejo (e vice-versa). Por isso, naturalmente, o rompante utópico, para Bloch, é uma reação ao medo, à angústia e às aporias do tempo presente e, então, realidade e utopia não seriam traços excludentes, mas correlatos.

Naturalmente, Bloch não conhecia o final do milênio quando teceu as suas reflexões, tampouco poderia levar em conta os impactos da informatização. De todo modo, não me parece que deixou de reputar futuras mudanças viscerais quando considerou a sociedade industrial avançada e a ideia de que utopia sobreviria sempre que a história não fosse uma repetição do passado. Estamos, pois, diante de um sistema cujo “capitalismo [chegou] ao seu terceiro estágio” (Jameson, 2006) e de um momento em que as tendências literárias se movimentam de forma difusa e rizomática a partir de representações que são tudo, menos mera repetição do passado.

Diante do exposto, reafirmo a inquietação que justifica este artigo: estaria mesmo a literatura brasileira contemporânea contaminada pelo *zeitgeist* da crise das ideologias, do fim das metanarrativas, enfim, de um mundo pós-utópico? Quero dizer: a despeito do que aponta a maioria das pesquisas, já não estaria entre nós, ainda que a partir de nuances outras, a reinvenção da utopia na pós-modernidade? Não estaríamos passando despercebidos por resistências expectantes que intentam contra a obscuridade dos momentos de instabilidade social e rompem, como uma flor que não se nota, o rígido asfalto estabelecido na pós-modernidade?

À luz da utopia de Bloch: *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende

Escrito por Maria Valéria Rezende (1942) e publicado em 2014, *Quarenta Dias* narra o movimento de Alice, uma professora de francês aposentada que mantinha uma vida pacata em João Pessoa até ser obrigada pela filha a deixar tudo para trás e se mudar para Porto Alegre. O motivo: cuidar de um neto que a filha, professora universitária no Sul, planejava ter.

Através da narração em primeira pessoa, assistimos desde à resistência inicial de Alice até a sofrida concessão, quando a professora deixou o seu Norte: cidade, lar e vida vivida e por viver. Todo o movimento é acompanhado por memórias e ressentimentos, como o sacrifício de criar uma filha sozinha e a vontade (há algum tempo sufocada) de escrever e publicar um livro.

Quando em Porto Alegre e ao conhecer o novo apartamento, “de um prédio qualquer daquela cidade nenhuma” (Rezende, 2014, p. 40), Alice desejou ser a sua xará inglesa para tomar um xarope que a fizesse encolher e se encaixar na nova realidade: o ar gelado e o apartamento impessoal que mais parecia “um cenário emergente de novela de televisão” (ibíd., p. 41). Não bastasse o estranhamento, Alice foi surpreendida pela notícia de que Norinha, apesar de ter requisitado a sua presença às pressas em Porto Alegre, iria passar alguns meses fora do país para concluir uma pesquisa.

Além de procurar compreender a mágoa e o susto que lhe causou a notícia, Alice dedicava tempo a um caderno com capa da Barbie que havia encontrado durante a mudança. Ali, redigia suas sensações estrangeiras em uma cidade que parecia ser apenas “uma claridade vaga salpicada de pontos de luz esparsos” (ibíd., p. 60) e os registros da peregrinação errante que empreendera por quarenta dias após um telefonema de Elizete, a prima que deixara em João Pessoa. A última telefonou dizendo que Socorro, uma conhecida, perdeu um filho em Porto Alegre. Segundo Elizete, ele havia se mudado para o Sul com uma construtora e dava notícias à mãe toda semana, até que deixou de ligar e “agora Socorro está desesperada” (ibíd., p. 92). Sabia-se apenas o nome e o bairro onde vivera: Cícero Araújo e Vila Maria Degolada.

Difícil saber a quem o socorro se prestava, se à mãe paraibana ou à Alice, que vivia tão perdida quanto o filho da conhecida no tabuleiro de xadrez que Norinha havia mobiliado. O pedido bastou e Alice escorregou, como a rebelde personagem de Lewis Carrol, para dentro da cidade e de si mesma. Com a roupa do corpo e sem rumo, deixa o apartamento e, sem saber como voltar, se lança à metrópole hostil por quarenta dias e toma Cícero Araújo como cruz, sem saber, no entanto, se estava, de fato, à sua procura.

Não é precipitado, portanto, ponderar que *Quarenta Dias* se aproxima do que chamamos de literatura contemporânea brasileira, já que articula traços como

o esfacelamento do sujeito, narrador em trânsito,⁴ o cenário urbano, a solidão⁵ e, principalmente, o novo realismo, que é configurado a partir de um caráter denunciativo com relação às mazelas sociais.

Isso posto, neste momento dedico-me, ainda que brevemente, à aproximação da narrativa com o que propõe Bloch acerca do pensamento utópico, considerando sobretudo algumas das categorias elencadas –categorias que aqui chamarei de pontos luminosos. Pontos luminosos porque, malgrado o céu escuro da literatura brasileira contemporânea, essas categorias timidamente rasgam o breu. A intenção é não apenas indicar os pontos como quem aponta para o distante, mas também mostrar que, ao contrário do que afirma a maioria dos críticos brasileiros, são justamente as noites que nos desvelam as estrelas, ou melhor, a utopia.

A narrativa de Maria Valéria Rezende inicia-se já em plena ação, quando a narradora, após vender todos os seus pertences. O movimento e o esvaziamento do espaço físico e subjetivo são motivados, como relatado mais cedo, pela mudança de Alice para Porto Alegre.

A narradora afirma que não sabe se cedeu ou concedeu, mas o fato é que o convite-exigência feito pela filha lançou o inesperado diante dela, forçando a saída do habitual e rompendo com a ordem cíclica da “vida tão boinha” (ibíd., p. 8) até aquele momento. Assim, não me apresso quando afirmo que a primeira categoria estruturante quando pensamos na utopia (ou ponto luminoso) observada no texto de Rezende é o *novum*.

Para Bloch, *novum* é aquilo que, apesar do desconforto inicial (inerente a toda surpresa), inaugura uma nova ordem:

Assim, saltávamos como crianças, e nem sempre de susto, assim que a campainha soava. Seu som rasga a sala silenciosa e oca, especialmente ao anoitecer. Talvez agora tenha chegado aquilo que obscuramente se tem em mente, aquilo que procuramos e que, por sua vez, procura a nós [...]. Traz um novo tempo (Bloch, 2005, v. I p. 48).

É o *novum* que rompe a ordem anterior, arranca a narradora de sua terra pela raiz e faz com que ela atravesse o país. A partir dele, Alice, a professora Poli de João Pessoa, cai, como sua xará inglesa, em um buraco que desvela subterrâneos como uma boneca matriosca: o subterrâneo do Brasil, de Porto Alegre, dos homens e mulheres invisíveis e o seu.

Em *Quarenta Dias*, no entanto, o *novum* não aparece como categoria que antecede o *ultimum*, momento em que é possível vislumbrar o que está latente na consciência antecipatória, mas como gatilho para o espírito em incongruência com o

⁴Regina Dalcastagnè discute a tendência no artigo “Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea”, publicado em 2014.

⁵ Cf. Helena (2010).

estado de realidade dentro do qual ocorre ou, como reflete Bloch nas linhas iniciais do primeiro tomo do *Princípio Esperança*, “estado de angústia” (ibíd., p. 13). O *novum* quebra o círculo composto de círculos, mas não é recebido como frescor e possibilidade de recanto por Alice, é, ao contrário, encarado como surpresa e medo com relação ao desconhecido. É a categoria inaugurante. A partir dela, a narradora encara a nova cidade – “isto aqui não é João Pessoa, não, Porto Alegre é uma cidade enorme, moderna, metrópole, violenta...” (ibíd., p. 14)–, o novo apartamento – “showroom de móveis modernos” (ibíd., p. 23)–, o novo porteiro de nome italiano e os sentimentos.

A novidade, na medida em que inaugura o medo e a pequenez de Alice, faz emergir também uma vontade de se redescobrir grande ou ainda de descobrir uma nova Alice grande. Essa pretensão, aliás, está diretamente ligada ao ato de, no papel, expurgar as condutas da filha e do genro e elaborar ainda uma compreensão sobre os indivíduos invisíveis com quem conviveu durante quarenta dias nas ruas.

Ainda nesse sentido, vale dizer que a categoria *novum* faz-se ainda presente em um outro momento: a ligação de Elizete e o pedido de Socorro para que procure o seu filho, Cícero Araújo. O rapaz, como o coelho na história de Lewis Carroll, funciona como chamariz para a caminhada de Alice ou como, lembrando Bloch mais uma vez, impulsionador do sentimento expectante. É por ele e a partir dele que Alice deixa o espaço que insistiam em chamar de sua casa e se lança à rua e a um novo mundo, pois, como pondera Bloch, “somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surge a real dimensão da esperança” (Bloch, 2005, p. 28).

A segunda novidade, ou melhor, ou o segundo momento em que o *novum* se dá no texto de Maria Valéria Rezende é recebido com alívio. Nas palavras de Alice, qualquer buraco seria melhor do que “estado de suspensão da minha vida num entremundo” (Rezende, 2014, p. 102). Nessa direção e aproximando-se do que pensa Bloch ao afirmar que “o mundo está, antes, repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo” (Bloch, 2005, p. 102), a narradora confessa: “um alívio esquisito, uma distração, eu quis ir, sim, sair por aí, à toa” (Rezende, 2014, p. 102).

Assim, enquanto a primeira aparição do *novum* se relaciona à emergência do sentimento de incongruência com a ordem posta, a segunda aproxima-se da caminhada e da resistência. Enquanto a caminhada representa um “ato contra a angústia diante da vida” (Bloch, 2005, p. 13), a resistência vincula-se à escrita purgativa, já que Alice, como Pandora, verte nas páginas amareladas da Barbie todos os seus males, menos a esperança, que com ela carrega.

Os males que despeja nas páginas da Barbie, que além de estruturar a narrativa a nível temático (porque justifica a trama) e estético (porque metalinguístico), refletem também a presença de uma categoria fundamental para o emergir da utopia: a realidade em desajuste.

O *não* é inerente à utopia, mesmo em leituras mais tradicionais com relação à utopia –que a categorizam como devaneio, quimera, ideal inatingível ou castelos de areia construídos no ar–, jaz o reconhecimento de que há uma dimensão negativa na energia utópica, e que essa dimensão negativa é o combustível para a referida energia. Quero dizer: a utopia é nutrida pela realidade e, principalmente: por uma realidade que precisa ser superada.

Platão escreveu *A República* (428-347 a.c.) quando compreendeu a injustiça de uma sociedade corrompida pelos bens e pela política e elaborou um sistema liderado pelos mais sábios; More escreveu *A Utopia* (1516) quando esteve diante das sequelas do crescente capitalismo, miseráveis e excluídos sociais, no centro urbano da Inglaterra; Francis Bacon, frente à corrupção da ciência, momento em que cientistas submetiam as suas descobertas a métodos de dedução, meditação e superstição, escreveu *Nova Atlântida* (1624) e, assim, descreveu uma cidade fictícia, cuja sociedade é igualitária e pautada na ciência, que é desenvolvida para o controle da natureza e para o benefício humano; Alice, quando diante de uma metrópole estranha, o Sul do seu Norte, lança-se às vilas de Porto Alegre como uma andarilha por quarenta dias, a fim de olhar para subjetividades tão apedrejadas e esquecidas quanto ela.

Ainda nesse sentido, vale lembrar que, para Jameson (2006), é precisamente no presente nebuloso e na sua aparente impossibilidade imaginativa que a utopia se faz. Ainda nessa direção, Jerzy Szachi pondera que, se as utopias são sintomas de crise social, são também “sinal de que no seu interior existem forças capazes de saltar além delas” (Szachi, 1972, p. 129).

O *não* que movimenta a energia utópica em *Quarenta Dias* é a mudança da narradora para Porto Alegre. Depois de liquidar os pertences de uma vida e deixar o apartamento em João Pessoa, Alice viaja à capital riograndense tão oca quando a casa que deixou pra trás: “entrei no avião, feito um zumbi, o tempo todo, até chegar ao destino, à *fatalidade final* (Rezende, 2014, p. 38, grifo nosso). Longe do mar, em uma “cidade enorme, moderna, metrópole, violenta” (ibíd., p. 14), a narradora conhece avesso do seu Norte, o não-lugar, “a cidade nenhuma” (ibíd., p. 40): a capital fria e impessoal, o apartamento que, por conta da decoração em preto e branco, parecia um jogo de xadrez, a cozinha alheia, os doces vermelhos, os queijos serranos, os homens altos e louros. Alice era uma estrangeira: brasileira no estado que se quer e se entende europeu.

Além disso, a narradora havia, como sabemos, cedido às vontades e chantagens que fizeram com que ela acreditasse que o seu lugar era ao lado de sua filha única grávida. Assim, ao não-lugar, soma-se a mágoa e o ressentimento de Alice, que se via diminuída e paralisada como um peão em um jogo de tabuleiro manejado por Norinha. O *não*, ou seja, a realidade desajustada na narradora era o tempo presente, o espaço do apartamento e a condição de avó em tempo integral.

Os dias nebulosos colocaram Alice em suspensão, vivia “meio empurrada” (ibíd., p. 40) e mantinha aberta duas feridas: “Tudo o que era deixou de ser,

tudo o que será não é ainda” (Musset cit. em Saliba, 2003, p. 26). Seguindo seu curso, entretanto, a potência negativa da utopia presente no sétimo dia após a mudança da narradora elabora o movimento: vila Maria Degolada, Cícero Araújo e as ruas, “levantei-me e lá fui” (Rezende, 2014, p. 165).

A agitação experimentada pela protagonista de Rezende indica que “a fecundidade da utopia e seus limites devem-se à sua característica de ser a tomada de consciência de um problema e a tomada de consciência de um desejo” (Dubois, 2009, p. 26). Nesse caso, o desejo de ir “à procura do Cícero Araújo [...] da família do morto, de um qualquer” (Rezende, 2014, p. 46) ou, quiçá, dela mesma.

De informante a informante, Alice toma a frente como destino, não volta tampouco contorna, caminha firme como quem deixa o Sul para encontrar ou redescobrir o seu Norte. A rota é continuamente para o *front*: o trecho mais avançado e aberto que se possa vislumbrar (Bloch, 2005, v. I). Não há pressa ao caminhar. Apesar dos passos firmes, a narradora não tem pressa; ao contrário, Alice recebe que, ao fim do trajeto e missão, caia “de novo num vazio” (ibíd., p. 104) sem que esteja saciada da liberdade que experimenta.

A despeito do interesse e da solicitude das pessoas com quem cruzava, que ouviam atentas aos detalhes que Alice inventava a cada vez que repetia a história de Cícero Araújo, não sabiam do paraibano, mas indicavam sempre um novo rumo à narradora. A caminhada era certa, Alice caminharia, mas sentia-se aliviada com as indicações de frestas por onde se meter. A peregrinação era sobre Cícero Araújo até não ser mais. Até o momento em que o filho perdido retomou o seu lugar de pretexto para o movimento e Alice passou a se concentrar na sua missão diante da cidade, diante de figuras como Arturo e Lola (companheiros andarilhos cujas histórias fascinavam a narradora) e diante de si mesma: “Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde (Rezende, 2014, p. 138).

Como um *flâneur*, Alice experimenta a cidade e a liberdade por quarenta dias após conhecer uma vivência esvaziada de significado. Dorme em rodoviárias, se esquece em sebos e retira-se em praças para leitura. Mistura-se à cidade e a suas fissuras e personagens como uma missionária de si mesma, a fim de se esquecer dos outros e do ressentimento que lhe causaram: “Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora” (ibíd., p. 199).

Ao descortinar a cidade e, principalmente, o que ela esconde, a narradora descortina, sem amarras, as suas histórias, dores, gostos e missões. Alice vai para as entranhas da cidade e para as suas. Procura o avesso, intenta o seu vulnerável, pois sabe que, quando é fraca, é forte:⁶

Estava mesmo sem teto, a minha casa tinha sido desmanchada lá em João Pessoa, uma espécie de vergonha misturada com coragem. Eu devia tomar juízo, me

⁶ “Por isso, por amor de Cristo, regozijo-me nas fraquezas, nos insultos, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias. Pois, quando sou fraco, é que sou forte” (Coríntios, 12, 10).

levantar dali, voltar pra casa que haviam me designado e cuja chave eu trazia na bolsa. Mas não fui. Fiquei, agora apenas modorrando, deitada no chão, à beira de um caminho por onde já passava muita gente [...] e eu largada, vendo o mundo de baixo pra cima (ibíd., p. 165, grifo nosso).

O estabelecimento das dicotomias fragilidade/força; baixo/cima; inércia/movimento; apatia/expectativa relacionam-se com a natureza utópica. Assim como já adiantei anteriormente, a natureza utópica contém um movimento que parte do vazio para o cheio; do escuro para a luz; de baixo para cima; da estabilidade para o movimento; da fragilidade para a força e ele pode ser observado na narrativa de Rezende principalmente quando consideramos a caminhada.

As aparentes dicotomias são, na verdade, dialéticas, pontos em tensão para a construção de uma tese: a utopia. É preciso que o homem submerso volte a tentar o lado de cima; que caído se levante; que o descrente espere; que o frágil encontre a força e que o vencido caminhe.

Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot* (Samuel Beckett, 1953), e Drogo, de *O Deserto dos Tártaros* (Dino Buzzati em 1940) esperam⁷ –movimento oposto/complementar à apatia– e Alice, por sua vez, caminha. Caminha para resistir à sina imposta; caminha para redescobrir o seu papel e função; caminha para decidir os seus próximos passos; caminha para conhecer o subterrâneo; caminha para se levantar e, enfim, caminha para, do chão e na fragilidade, tentar o lado de cima e se descobrir forte.

Além de a caminhada manter um olhar aberto e fixo em direção ao horizonte em processo de formação e ser contrária, na teoria e na prática, à conformidade e à resignação, é também inerente a ideia de que há um espaço aberto a ser explorado, cujas possibilidades estão em suspenso, um vir-a-ser: objetivo da energia expectante e catalítica da utopia: “¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar” (Birri cit. en Galeano, 2001, p. 230).

O componente do vir-a-ser, que acompanha o caminhar decidido da protagonista, é a imaginação, outro alicerce fundador quando pensamos na utopia para Bloch. Segundo o filósofo, “os sonhos despertos, na medida em que contêm um futuro autêntico, rumam para esse ainda-não-consciente, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que não foi plenificado” (Bloch, 2005, p. 114). Ele não deixa de fincar o impulso desiderativo na realidade e no presente quando pondera que eles são os responsáveis por nos desgarrar do mundo em presença –e de todas as suas aporias e atrocidades– e nos arrastar em direção ao porvir, para a frente, para adiante.

No romance de Maria Valéria Rezende, a imaginação ou o sonho diurno não se vinculam à abstração onírica inerente ao sonho e, por isso, nos escapa no

⁷ Não elenco a peça de Samuel Beckett a fim de classificá-la enquanto utópica, mas com a intenção de exemplificar o movimento entre descrença e espera. Reconheço que há discussões sobre a presença da utopia na peça, mas a maioria delas aproximam-se do conceito de utopia enquanto ideal inatingível.

primeiro olhar. Aproxima-se, entretanto, do índice de liberdade e, sobretudo, do movimento para o que há de ainda não consciente no sonho diurno: o *front*.

É a consciência antecipadora que tira Alice dos dias de zonzeira, que lhe “ressuscitou” (Rezende, 2014, p. 91), e lhe indica o conteúdo-alvo ou o fim da falta que a narradora experiencia na superfície do mundo real: Cícero Araújo.

Alice vai às ruas porque imagina Cícero Araújo, Alice se mantém nas ruas porque faz com que os transeuntes imaginem Cícero Araújo e só deixa as ruas quando possui material imaginativo suficiente para a escrita. Não que Cícero Araújo ou registros sobre Lola e Arturo sejam puramente frutos da sua imaginação, mas existe um traço imaginativo e a narradora o reconhece: “Contei a minha história, com uns toques mais dramáticos, como tinha aprendido das mulheres da Vila Maria Degolada, Cícero, Paraíba, a mãe chorosa, eu aflita, procurando só de pena da mãe dele...” (ibíd., p. 128).

No romance, o pressuposto da imaginação “é caminhar firme, uma vontade que não se deixa preterir por nada já existente: esta firmeza é seu privilégio (Bloch, 2005, p. 146) e a caminhada, impulsionada “pela sua dor de mentira” (Rezende, 2014, p. 162) pelo conterrâneo, faz com que a imaginação seja empenhada enquanto ferramenta para a sua liberdade.

A sua “imaginação de quase menina, leitora voraz de contos de fadas durante a infância e de romancinhos de banca de jornal na adolescência, viajava longe” (ibíd., p. 230) a transportou para o buraco subterrâneo da Alice de Lewis Carroll. Nele, a narradora cria personagens para a filha e para as figuras que encontra: Cícero Araújo era o Gato Chesire, que ora aparecia e ora desaparecia para lhe indicar o caminho; Norinha era a rainha Nora, que havia montado um apartamento/jogo de xadrez para lhe aprisionar; e Arturo o chapeleiro maluco, quem lhe oferecia chá, neologismos e poesia.

Há, então e como no romance de Carroll, personagens que lhe aprisionam e outros que lhe indicam, ainda que veladamente, a liberdade quando, por exemplo, dizem: “Um poeta no necessita de nada, yo no tengo ni quero nada, sou poeta” (ibíd., p. 236).

O último excerto, proferido por Arturo –o seu chapeleiro maluco– ecoa nos raros, mas expressivos, sonhos diurnos que Alice elabora sobre si mesma:

Eu não, Barbie, aquilo era sonho demais pra mim, mas que era bonito de imaginar, era!, eu chegando à Rive Gauche com manuscritos no bolso e uma mão na frente e outra atrás, quase como eu me sentia naquele momento, e poder dormir na livraria em troca de ler e resenhar um livro por dia. Fiquei lembrando, sentada numa pilha de livros, ninguém podia me impedir. Fui longe (ibíd., p. 177).

Ainda que mais concentrada em outros personagens, algumas vezes o borboletear de sua imaginação pousava sobre si mesma e era, como afirmou, “bonito de imaginar”.

Imaginava lugares, caminhadas ao lado do mar em João Pessoa e, principalmente, uma vida em que fosse livre das funções impostas a uma mulher idosa e que pudesse ser dedicada aos livros, único bem que carregou em uma mochila infantil de rodinhas durante os quarenta dias no seu deserto. Nesses momentos, ela se imaginava em Rive Gauche,⁸ escrevendo resenhas em troca noites dormidas nas livrarias.

A imaginação era o seu lugar para e de liberdade. Mas, voltando às personagens que lhe indicavam a liberdade: quem podia lhe impedir? Do que precisava para ser poeta? Do que precisava para ser livre e escrever, quando já experimentava ser livre e escrevia? Arturo, que parecia perdido em completa insanidade, a indagava de forma irretocável: “O loca, bos te queres cair y lastimar?, adonde bais sem mirar pa frente?” (ibíd., p. 222), pois para ser o que se é basta ser.

Assim e diante do que foi exposto, se a imaginação é, a priori, o pontapé para a caminhada e, a posteriori, a resistência para a mesma, torna-se, no final de sua quarentena, componente criativo, já que Alice escreve, não resenhas, mas o registro da sua libertação, pois “o homem age por que sonha agir” (Maffesoli, 2001, p. 77).

O que nos leva ao próximo ponto luminoso: “o urgente”.

A narrativa de Rezende começa *in media res*, quer dizer, vemo-nos, já nas primeiras páginas, diante do seu principal problema: a mudança de Alice para Porto Alegre. Na verdade, conhecemos o enredo ao mesmo tempo em que acompanhamos o processo de escrita de Alice no caderno da Barbie, a quem, como sabemos, ela confia a sua peregrinação.

A cada seção – o livro não é dividido em parágrafos, mas imagens dos flyers recolhidos na rua por Alice seccionam a narrativa – Alice dirige-se à Barbie e anuncia um novo momento de escrita, ou melhor, essa “vontade premente de dizer tudo”, de “escrever pra não sufocar (Rezende, 2014, p. 17).

A verdade é que, se organizamos os eventos seguindo o seu curso cronológico, Alice retorna ao seu apartamento quando Lola, depois de ter lhe visto assombrada, machucada e com as roupas rasgadas por ter visto o corpo de um homem morto em uma viela, lhe diz “basta, tu não aguenta mais, tu não precisa disso, tu vai voltar pra tua vida que a gente também não precisa de mais uma na rua, à toa [...] tu só não esquece da gente” (ibíd., p. 245). Alice, por sua vez, obedeceu sem resistência: voltou e não os esqueceu. “Exausta, carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias, dei com o olho na Barbie e soube logo onde vou descarregar tudo isso” (ibíd., p. 13).

⁸ Vale ponderar que *Rive Gauche* (a metade de Paris à margem esquerda do rio Sena) é sede de antigos bairros boêmios, artísticos e intelectuais da primeira metade do século XX, em contraposição à *Rive Droite*, margem direita ligada a um estilo de vida mais sofisticada e onde se situa Champs-Élysées e a Avenue Montaigne.

Prenhe de imagens, sentimentos, figuras, autonomia e resistência, Alice se viu diante do urgente: a escrita. A ideia de escrever, mesmo que fossem resenhas –comentar sobre o que o outro diz–, lhe surgia vez ou outra, mas Alice a afastava como fumaça com as mãos por ir longe demais, sonhar muito alto. Quando de volta ao apartamento, entretanto, nenhuma outra ideia lhe surgia, estava engasgada e agora tinha tudo: as anotações, a experiência, as personagens, o tempo, o espaço, as metáforas e, principalmente, a sua voz para descarregar como bagagem, e o fez, antes mesmo de usar o banheiro e beber água.

Tudo estava ali como potente material criativo e o registro era urgente: precisava “esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mijá e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e vende e fala e sangra e se vende e sonha e morre e ressuscita sem parar” (ibíd., p. 16).

“A agitação dentro de nós” que antecede a ação (Bloch, 2005, p. 49), o que Ernst Bloch chama de urgente, é, no romance de Rezende, a elaboração do que precisa vir à tona: a história daquela gente humana, simples e viva que lhe tirou da dormência e lhe apresentou um novo modo de ser no mundo. Escrever para compreender, lembrar e se libertar. Para Alice, era urgente passar a limpo o que havia visto deles e, por consequência, dela própria: “Eu é que vou me vendo” (Rezende, 2014, p. 199).

Ainda nesse sentido, a narradora não escapa também de alguma percepção de sua nova condição quando se refere à professora Poli e à organização com seus pertences no passado, pois uma outra organização, e de primeira importância, a convidava com urgência: a dela própria.

Assim, a urgência de Alice em recorrer às palavras não se relaciona apenas, como pondera Barthes quando reflete sobre o porquê escreve, à produção de “sentidos novos, ou seja, forças novas, apoderar-me das coisas de um modo novo, abalar e modificar a subjugação dos sentidos” (Barthes, 2004, p. 102), mas também com a sua consciência antecipatória, com o seu anseio ainda não consciente de liberdade e autonomia através da escrita: quando lia a história dos outros, ficava “imaginando o quanto lhes custou escrever tudo aquilo ou se, como eu, escreveram pra desabafar e se aliviar. agora é minha vez” (Rezende, 2014, p. 127)

A hora e a vez de Alice chegaram e, o que durante a caminhada por Porto Alegre lhe ocorria vez ou outra de modo tímido e beirando a impossibilidade, agora era visível. A ex-professora organizada e a mãe que fez tantas concessões, enfim, escrevia. Não numa oficina literária em terra de autores, como sugeriu Norinha, com escritores que são escritores porque alguém diz que o são, mas com Arturo, com a cidade e suas personagens inscritas dentro dela e depois de quarenta dias vivendo como andarilha. Sobre isso, Alice determina:

Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e necessidade. Aí a Elizete vai ver se é verdade que eu só não tenho um livro publicado, até hoje, porque tenho preguiça de escrever, como ela diz. Tenho preguiça não, o que tinha, ou achava que não tinha, era o que dizer (ibíd., p. 77).

Então, o urgente, exteriorizado primeiramente como almejar que alguma coisa, desvela um desejar imaginativo ou um sonho diurno: escrever um livro.

Segundo Bloch, o desejar imaginativo irrompe precedido sempre por uma carência, (Bloch, 2005) e à Alice, quando em Porto Alegre, faltava muito, sobretudo autonomia, identidade e sonhos que ficaram pelo caminho.

Com isso, a escrita manifesta, além do registro da dialética da libertação em processo, a realização de uma liberdade simbólica há muito aventada por Alice. Não à toa o leitor percebe, diante da metaficção, a simbiose entre escrita e identidade, ou melhor, entre escrever e se redescobrir.

Assim e “entregue à linguagem e liberto [a] por uma palavra da qual é, contudo, senhor [a]” (Derrida, 2014, p. 92), Alice nos permite vislumbrar um salto radical fora de todo o alcançado até então – o que nos leva à próxima e derradeira categoria, ou melhor, ponto luminoso: a transcendência da situação imposta ou *ultimum*.

Ao discorrer sobre o *ultimum*, Bloch pontua que inúmeras possibilidades reais que não foram cantadas no início –no *novum*– podem emergir neste momento. Para ele, o final não é reconstituição do início, mas a eclosão da primeira matéria prima:

Dito de outro modo: o ômega do para-onde não se evidencia num alfa do de-onde, da origem, um alfa existente nos primórdios, pretensamente de realidade plena, e sim, pelo contrário: essa origem evidencia a si mesma só no *novum* do final. Como origem em si mesma ainda fundamentalmente não realizada, ela se torna realidade somente junto com esse *ultimum* (Bloch, 2005, p. 202).

Isso explica por que, reputando as reflexões de Bloch, a escrita e a liberdade não aparecem como fins a serem perseguidos no início da caminhada. O *novum*, que na narrativa de Rezende representa o conterrâneo sumido, não deixa de conter a liberdade como “*primum agens materiale*” (ibíd., p. 202), mas a imagem perseguida era Cícero Araújo. Mais tarde, naturalmente, compreendemos que o rapaz não passava de pretexto para Alice viver por quarenta dias nas ruas de Porto Alegre, andando “pra adiante, sempre em frente” (Rezende, 2014, p. 143). O motivo, revelado já no meio da narração/escrita, era a resistência à vida e aos papéis que tentavam lhe impor.

Dessa forma, é possível compreender a aparição da escrita como potência de liberdade como *ultimum* no romance ao perseguir o seguinte trajeto: o *novum*, representado pela mudança de Alice para Porto Alegre e pela notícia do sumiço

do conterrâneo, impulsiona a caminhada, que desvela a resistência, a recusa ao reino da necessidade e a conseqüente dialética da libertação. A escrita, por sua vez, é empenhada para o registro da libertação da narradora e irrompe depois do retorno de Alice. Ela surge em outros momentos como “antecipação criadora, essa aurora da vontade humana” (Bloch, 2005, p. 200), por exemplo quando a narradora descreve as tardes que passava nos sebos copiando citações no verso de flyers ou quando imagina-se produzindo resenhas em Paris, mas a urgência em escrever e, com isso, ser livre, manifesta-se de forma nítida apenas no *ultimum*, corroborando a ideia de que a “origem evidencia a si mesma só no *novum* do final” –ou *ultimum*, que “representa a novidade última, ou seja, a mais elevada” (ibíd., p. 200).

Frente ao que foi exposto e partindo de Bloch, o *ultimum*, ou o momento em que identificamos um salto radical para adiante do que foi visto até então, relaciona-se com a escrita e com a Alice revelada a partir dela. Não significa, no entanto, a realização final, pois, além de entendermos a utopia como processo e não como realização, o céu e o *front* não são estáticos. Representa, então, a esperada e concreta aparição do que está latente nos sonhos diurnos e uma conclusão, não realização, pois, relembando Bloch, “o chão balança” (Bloch, 2005, p. 13) e “a vida [está] recomeçando sempre” (Rezende, 2014, p. 19)

É sobre o céu escuro que as estrelas se inscrevem

Começo esta seção com um breve apêndice sobre o romance escolhido a fim de explicar principalmente por que tomo uma única análise como arquétipo para repensar a literatura produzida na atualidade. Ainda que uma exceção à regra já fosse suficiente para afirmar a presença da utopia na literatura contemporânea brasileira, o que pretendo mostrar, a partir do que atesta Bloch, é que os argumentos que sustentam a sua ausência vão ao encontro das categorias responsáveis pelo emergir da utopia. Quer dizer: as particularidades da literatura recente, como a falta, o indivíduo sem totalidade, o indefinido, o provisório, a dissolução de fronteiras, as grandes cidades, o hiper-realismo, o tempo presente etc., são condições para a utopia existir, não o contrário. Nesse sentido, a análise do romance é, sim, um arquétipo.

Assim e sob o céu escuro da literatura brasileira contemporânea, que, ao se estender como terreno para infinitas possibilidades e tendências, nos mostra muito pouco a olho nu, volto-me, neste momento, para o luzir dos pontos luminosos analisados a fim de observar o desenho inscrito no céu: a construção da utopia. A lente para enxergar tão longe: Ernst Bloch e a compreensão que transcende a acepção comumente legada à utopia para constituí-la enquanto movimento: da incongruência à resistência e imaginação. Além das categorias aqui expostas, que serviram como instrumento de análise, Bloch traça o perfil de uma utopia que se afasta dos gêneros literários (livros de viagem, como ilha descrita por Thomas More) e daquelas que justificam tão somente ideologias políticas, para afirmá-la como energia do sujeito que, ao ver o mundo claramente,

acessa a sua capacidade irrestrita de imaginar. Desse modo, além de fazer frente às crenças a respeito das condições para a utopia, Bloch nos faz perder de vista significações como quimera e projetos impossíveis.

No fim, jaz a ideia de investir contra as vicissitudes do tempo presente enquanto imaginamos um futuro melhor. Aliás: serve a quem que não sejamos utópicos?

Bibliografia

- » Barthes, R. (2004). Inéditos. En *Teoria*. São Paulo: Martins Fontes.
- » Bell, D. (1960). *The end of ideology*. Glencoe: Free Press.
- » Bíblia. (1987). *Sagrada Bíblia: Antigo e Novo Testamentos* (trad. de Centro Bíblico Católico). São Paulo: Editora Ave Maria.
- » Bloch, E. (1993). *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- » Bloch, E. (2005). *O Princípio Esperança* (Vol. I). Rio de Janeiro: Editora Contraponto.
- » Bosi, A. (1977). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo.
- » Campos, H. (1997). *O Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago.
- » Carneiro, F. (2005). *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco.
- » Dalcastagnè, R. (2014). Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, 3(1).
- » Derrida, J. (2014). Edmond Jabès e a questão do livro. En *A escritura e a diferença* (trad. de M. B. M. Nizza Silva). São Paulo: Perspectiva.
- » Dubois, C.-G. (2009). *Problemas da utopia* (trad. de A. C. R. Ribeiro; Pref. à edição brasileira por C. E. O. Berriel). Campinas: UNICAMP–IEL–Setor de Publicações.
- » Galeano, E. (2001). *Las palabras andantes* (5a ed.). Buenos Aires: Catálogos S.R.L.
- » Helena, L. (2010). *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- » Jacoby, R. (2001). *O fim da utopia: política cultura na era da apatia* (trad. de C. Marques). Rio de Janeiro: Record.
- » Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- » Jameson, F. (2006). A política da utopia. En E. Sader (Org.), *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo.
- » Lyotard, J.-F. (1986). *O pós-moderno* (trad. de R. C. Barosa). Rio de Janeiro: José Olympio.
- » Maffesoli, M. (2001). *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina.
- » Perrone-Moisés, L. (2009). *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- » Resende, B. (2008). *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional.
- » Rezende, M. V. (2014). *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- » Saliba, E. T. (2003). *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade.
- » Schøllhammer, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- » Szachi, J. (1972). *As utopias ou a felicidade imaginada* (trad. de R. C. Fernandes). Rio de Janeiro: Paz e Terra.