

# PAIXÃO E RESISTÊNCIA: DUAS FACES DA MESMA MOEDA?

## *PASSION AND RESISTANCE: TWO FACES OF THE SAME CURRENCY?*

Eduardo Luiz Baccarin-Costa<sup>1</sup> (PPGL-UEL)

**Resumo:** Antonio Callado (1993), em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, questiona qual seria o problema, se houvesse algum, de a libido ser um elemento tão vivo na alma do revolucionário? Até que ponto a paixão carnal inibe a resistência e a luta pela restauração dos ideais democráticos? O presente artigo pretende discutir tais questionamentos a partir da análise dos contos *Crime e Perdão*, de Domingos Pellegrini, e *Camila numa semana*, de Ignácio de Loyola Brandão. Ambas as obras, ambientadas nos anos da Ditadura de Chumbo, discutem a questão da resistência literária ao Golpe, trazendo como pano de fundo histórias de paixões e resistência. Para isso, usaremos como referencial alguns estudos acerca da Teoria do Conto e da evolução do Conto no Brasil a fim de entendermos não só as obras, mas o momento histórico e o papel da literatura e do literato naquela conjuntura.

**Palavras-chave:** Domingos Pellegrini. Ignácio de Loyola Brandão. Ditadura. Resistência literária. Conto brasileiro.

**Abstract:** *In an article published in the news outlet Folha de São Paulo, Antonio Callado (1993), questions what the matter would be, if any, that the libido is such a present element in the soul of a revolutionary? To what extent does lustful passion inhibit resistance and the struggle to restore democratic ideals? This article aims to discuss such questions based on the analysis of the short stories Crime e Perdão, by Domingos Pellegrini Junior, and Camila numa semana, by Ignácio de Loyola Brandão. Both works, also set in the densest years of the Lead Dictatorship, touch upon the issue of literary resistance to the Coup, with stories of passions and resistance as a backdrop. With that intent, we shall use as a reference some studies on the Theory of the Short Stories and the evolution of Short Stories in Brazil in order to better understand not only the works, but the historical moment and the role of literature and the writer in that context.*

**Keywords:** *Domingos Pellegrini. Ignácio de Loyola Brandão. Dictatorship. Literary resistance. Brazilian short stories.*

### Introdução

A segunda metade do século XX foi bastante turbulenta, do ponto de vista político e social, em todo o mundo. O Brasil não foi exceção. Após sair de uma ditadura civil de quinze anos, o país começou a experimentar uma realidade de desenvolvimento tecnológico com uma expansão industrial nunca vista antes: eram os anos JK, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Letras pela UEL. Professor SEED-PR. E-mail: eduardobaccarin@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0459-0864>

Paralelamente, a arte, o teatro, a música e a cultura, de maneira geral, viveram uma espécie de ebulição. O *rock and roll*, as experimentações cênicas em que os limites corporais eram explorados quase ao extremo – como as intervenções associadas às artes plásticas, a chamada *Body Art* –, a dança e a própria literatura escandalizaram a moral tradicional e propuseram novos paradigmas.

Na música, se a voz e a dança de Elvis Presley chacoalhavam padrões, um ritmo surgido no Brasil, oriundo da mesma batida do Jazz que orientou o *rock and roll*, embalava também a mocidade sendo, inclusive, um dos tipos de canção preferidos pelo então presidente: a Bossa Nova. Embalados por esse ritmo, a juventude e, em especial, as mulheres começaram a reivindicar uma nova política para o corpo, o sexo, o prazer.

A literatura que, desde o final do século XIX, já passava por uma experimentação e uma revolução quanto a formas e temas captou rapidamente essa tendência de mudança no comportamento e começou a registrá-la em narrativas ousadas e transgressoras. É fato que, desde o Realismo, tais mudanças já estavam sendo gestadas. Madame Bovary, por exemplo, é um romance que ilustra bem essa guinada, para ficarmos em um só exemplo.

No Brasil, o fim do século XIX trouxe também transformações e popularizou um estilo que, de acordo com o professor Deonísio da Silva (1993), chegou ao Ocidente no século XIV: o conto. Sidney Xavier Santos (2018, p.10), em sua tese de Doutorado, analisa o percurso do conto no Brasil e afirma que o conto, como gênero literário, “foi introduzido no país por volta de 1840 basicamente em torno de periódicos que passaram a publicar seções literárias ao menos uma vez por semana [...] ainda que num primeiro momento tais seções publicassem apenas autores estrangeiros, só posteriormente os autores brasileiros tiveram vez”.

Barbosa Lima Sobrinho (2003) menciona que, desde o primeiro contato, o leitor brasileiro se identificou com o gênero, talvez pela proximidade do conto com a trama folhetinesca, já bem popular no país. Essa popularização, que se tornou ainda maior com Machado de Assis, fez com que vários autores abordassem questões delicadas e mais engajadas como temas de suas obras. Desde esse período, questões como preconceito racial, exclusão social, feminismo, violência, erotismo, sexo livre entre outros perpassaram, de uma maneira ou outra, nos contos brasileiros.

Não demorou muito para a literatura, acompanhando as tendências que já vinham sendo gestadas nas estéticas modernistas, tornar-se mais política, mais engajada. Isso sem deixar os temas consagrados como paixão e desejo. O conto acompanhou essa tendência, transformando-se também num elemento de resistência literária às duas Ditaduras vividas pelo Brasil no século XX (a de

Vargas e às dos Militares). Entre os autores que transformaram sua produção literária em instrumento de conscientização e oposição aos governos ditatoriais, destacam-se: Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Thiago de Melo, Oswald de Andrade, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Renato Tapajós e Fernando Gabeira. Seja no romance, na poesia ou no conto, a arte foi marcante e até decisiva para que pudesse se entender mais o que acontecia e os fatos ocorridos nos trinta e seis anos em que vivemos em regimes monocráticos.

Para o presente trabalho, procuramos estudar dois contos *Crime e Perdão* e *Camila numa semana*, respectivamente, dos autores Domingos Pellegrini e Ignácio de Loyola Brandão. Ambos, à sua maneira, criticaram o regime militar, expondo suas atrocidades, as contradições e até as ironias de quem resistiu a ela. Com isso, pretendemos abrir a possibilidade de estudo desses dois textos, a fim de que se conheça um pouco mais como a literatura, e particularmente o gênero conto, opôs-se frontalmente a qualquer tentativa de silenciar a democracia, pois arte e literatura são transgressoras desde a sua gênese,

### **O conto: um gênero difícil?**

Alfredo Bosi (2007, p. 11), comenta que Machado de Assis, apontado como o grande popularizador do gênero conto em nossa literatura, considerava o conto um gênero difícil, apesar de sua aparente facilidade. Difícil no sentido de categorizá-lo, já que os próprios conceitos em torno dele permitem uma variedade de apreensões. A fim de entendermos um pouco mais suas características, trazemos abaixo algumas definições de importantes teóricos que irão permitir que entendamos melhor o gênero.

Para Magalhães Junior (1972, p. 10), por exemplo, o conto é a mais antiga e generalizada expressão de ficção, existindo antes mesmo da linguagem escrita, e “a finalidade dessa forma de ficção literária é narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutro caso a certas características próprias do gênero”. Enfatiza que o conto mantém uma estrutura narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Para ele, a linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial. O autor ressalta que o conto difere do romance, por ser este último constituído por uma sucessão de episódios interligados,

enquanto “o romance explora os acontecimentos e o estudo dos personagens de forma vertical, com uma profundidade a que o conto não pode aspirar”. (MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p.10)

A definição de Magalhães Junior já nos permite apreender uma das características essenciais do conto, ainda que não seja uma regra geral: a brevidade. Justamente por essa razão não é possível um aprofundamento nas características dos personagens, assim como uma ampliação do enredo. Araripe Junior lembra que “[...] o conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance como a atualidade dramática e representativa.”, pois o conto é sintético enquanto o romance é analítico. E acrescenta: “A forma do conto é a narrativa; a do romance a figurativa” (ARARIPE Jr. apud MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 15).

Por sua vez, Alfredo Bosi afirma que o conto tem assumido formas bastante variadas, visto que incorpora as “[...] exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal [...]”. Em alguns momentos, o conto se assemelha ao documento folclórico, em outros à crônica da vida urbana, em outros ainda o drama cotidiano burguês, e ainda enfim, “grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (BOSI, 1978, p. 7). Justamente por essa multiplicidade de formas assumidas pelo conto, é que o poeta modernista Mário de Andrade, ao tentar sintetizar uma definição para ele, afirmou: “conto é aquilo que o autor chama de conto”.

Alguns teóricos da literatura, veem no embate entre teoria e conto uma luta que pode ser inglória e que pode esvaziar o gênero em si enquanto se procura defini-lo. Algo bastante similar ao defendido por Júlio Cortázar (2006, p.150) em *Alguns aspectos do conto* quando enfatiza que, em última análise, o conto “se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...]; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo uma vida sintetizada”. Isso permite inferir que o conto não deve ser mensurado pelo número de páginas, mas pela qualidade que ele consegue atingir, com maior brevidade e objetividade possível, algo como “[...] um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”, sendo possível explicar pelas imagens o que a narrativa produz objetivamente, “a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

A questão da brevidade ou não do conto parece ser um dos grandes embates que os teóricos do gênero apreciam manter. Edgar Allan Poe, autor inglês a quem é atribuída a nova fase do conto na contemporaneidade, afirma que, neste gênero, “o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor”.

(POE, 1987, p.47) Cortázar, por sua vez, ao defender a brevidade do conto afirma que o escritor de conto breve possui uma presença alucinante a qual se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor. Tal fascinação se deve a essa economia que em nada desmerece o conto, muito pelo contrário, como já afirmaram vários teóricos, engrandece-o.

Assim, o conto se afirma como um gênero que rapidamente seduz o leitor e que o tem na mão, levando-o pelos mais variados e densos caminhos. A extensão pode ajudar nas propostas defendidas pelo autor ao longo de sua narrativa, porém, para afirmar que um texto se constitui em conto, é necessário que outras características do gênero sejam mantidas, como a tensão desde o início e a trama “única”, sem um grande aprofundamento do enredo.

Pensando nesses outros elementos também delimitadores do gênero é que optamos, no presente trabalho, por dois contos extensos de importantes autores contemporâneos: *Crime e Perdão*, de Domingos Pellegrini e *Camila numa semana*, de Ignácio de Loyola Brandão. Nas duas narrativas, ambas com aproximadamente cinquenta páginas, o amor e a resistência à Ditadura Militar permeiam a visão de dois autores que – à sua maneira – registraram como a Literatura se opôs ao regime ditatorial, pois transgressão e oposição ao velho são marcas indelévels do fazer literário.

### ***Crime e Perdão e Camila numa semana: quando paixão e ideologia andam lado a lado.***

Domingos Pellegrini é considerado um dos grandes nomes na Literatura Brasileira contemporânea. Os dois prêmios Jabutis que ganhou em 1977 e 2001 são prova disso. Autor de trinta e três livros publicados (romances e contos) entre 1977 e 2016, Pellegrini também é poeta e mais recentemente se dedicou a escrever haicais e os divulga em suas redes sociais, das quais era avesso até bem pouco tempo atrás. Foi o primeiro secretário de Cultura de Londrina (PR), sua terra natal, e em sua gestão transformou o Varal de Poemas – evento literário em que teria sido sua primeira aparição pública como poeta – em calendário oficial da cidade. O Varal resistiu até o final dos anos 1990.

Jornalista e publicitário, Pellegrini acumulou polêmicas durante bom período de sua vida como o embate com autoridades locais em busca de silêncio no centro da cidade, e declarações contundentes como numa entrevista à *Folha de Londrina*, quando afirmou que abandonara o Curso de Letras na Universidade Estadual de Londrina porque estava “desaprendendo a escrever”. A este

período, Pellegrini faz referência como uma fase urbana turbulenta, que ocorreu antes de ele mudar-se para uma chácara na periferia de Londrina, local que o inspirou, por exemplo, a escrever o livro *O Caso da Chácara Chão* que irá lhe render alguns prêmios literários.

Os anos 1970, época em que a obra de Pellegrini começa a ganhar reconhecimento nacional, foi um período de profunda crítica social, seja na Literatura como nas artes em geral. No que tange especificamente à produção literária, o período revelou uma “geração de autores que deram respostas à dureza do militarismo, e que [...] muitos produziram um modo singular do fazer literário engendrando novas formas nos mecanismos poéticos já conhecidos” (SILVA, 2015, p.7).

Domingos Pellegrini sintetiza bem esse modo singular a que Alessandra Silva (2015) se refere em sua Tese de Doutorado. No caso do autor paranaense, a maneira simples, próxima da oralidade e do contador de histórias que mais se aproxima do que se distancia do fato narrado, é característica bastante presente em seus contos. Em vários deles, a resistência à Ditadura aparece, mas Pellegrini não poupa críticas à própria desorganização das instituições que se opunham aos militares. O resultado disso, geralmente, são situações de humor e escárnio que provocam reflexão, entre risos. Afinal, como dizia Gil Vicente num dos seus princípios teatrais “é rindo que se critica os costumes.”

*Crime e Perdão*, conto que abre o livro *Paixões*, publicado pela Editora Ática em 1984, é um exemplo desse tipo da poética que Pellegrini adota em seus contos. Mantendo, por outro lado, uma característica comum à sua obra: usar como espaço seu estado, Paraná, e a região Norte dele, onde fica Londrina, sua Terra Natal. A narrativa começa quando dois jovens, Palma e Zanqueti, estudantes ligados a UNE e à Resistência à Ditadura chegam a Paranópolis para convocar estudantes para a grande assembleia estudantil que definirá metas que a classe adotará para fazer uma oposição dura ao regime. Aqui uma fina ironia do narrador: a divulgação massiva para o maior encontro clandestino de estudantes da América Latina.

Paranópolis é descrita, num primeiro momento, da seguinte maneira pelo narrador: “uma cidade com ferrovia, casas com varanda, cachorros ainda sem medo de trânsito e a Faculdade ainda sem muros pichados” (PELLEGRINI, 1984, p. 6). Paranópolis, de certa forma, representa não só Londrina, mas muitas cidades paranaenses na fase da colonização, o que é uma característica regionalista, afirma Lucas Vieira Araújo (2008) em sua Dissertação de Mestrado, na qual analisa também o estilo de Pellegrini.

Na Faculdade de Paranópolis, a constatação das diferenças de realidades do mundo estudantil do interior e capital, muito provocada pelo Regime Militar que controlava, inclusive, os conteúdos que eram ministrados em salas de aula. Mesmo sem ter contato, ainda, com os alunos, os protagonistas entendem que o trabalho que foram fazer ali será difícil, pois as perspectivas dos alunos são bem diferentes das deles. Ao entrar nos corredores, Palma e Zanqueti veem o mural do Centro Acadêmico: “aviso de excursão, piadinhas, anúncio de baile, cartaz do alistamento militar”. Irritado, ele joga tudo isso no lixo e ela, descontrolada, bufa: “– Alienação dá nojo” (PELLEGRINI, 1984, p. 7).

Depois de muito procurar, encontram o presidente o Diretório Acadêmico e marcam uma assembleia com os alunos, porém, só na hora do intervalo para não prejudicar as aulas e não provocar a irritação do Capitão Amauri. Aqui uma metáfora da opressão militar sobre os estudantes.

A descrição da assembleia é outro momento de intensa ironia e sarcasmo do narrador em relação à alienação de boa parte dos estudantes no que tangia ao momento político e social. O vocabulário usado por Zanqueti e Palma provoca interpretações ambíguas e o que era para ser uma discussão política acaba ganhando uma conotação moral. Também por isso não despertam nenhuma curiosidade nos jovens em participar do grande congresso estudantil. Tentando apelar, informam que a hospedagem e as passagens serão pagas pela coordenação do evento, mas nem assim os estudantes se mostram interessados.

Quando termina a reunião e constatam que o encontro foi um grande fracasso, um “magrelinho espinhento, corado como se saísse de um banho quente...” (PELLEGRINI, 1984, p. 13) vem até eles e pergunta quando irá ser o congresso. Depois de uma conversa tensa que começa na faculdade e acaba num bar, o tal magrelinho é escolhido para representar Paranópolis no Congresso sob o codinome Ernesto de Paranópolis.

No dia seguinte, o rapaz embarca para a cidade grande e lá conhece mais militantes. Entre eles, Lena. Totalmente alheio aos assuntos, Ernesto fala uma linguagem que aparenta ser um código e isso dá a ele um status de observador privilegiado dos acontecimentos. Na verdade, o rapaz não tinha a menor ideia do que tratavam os assuntos dos seus anfitriões. É o sarcasmo de Pellegrini, mais uma vez, aparecendo.

Lena era “[...] meio estrábica e o cabelo escorria engordurado, mas não era feia, muito menos bonita”. (PELLEGRINI, 1984, p. 18). Apesar da aparência revelada pelo narrador não a favorecer, a moça se mostra alguém atenciosa, carente, disposta a viver um grande amor, mesmo

vivendo o dilema que um guerrilheiro de verdade não deve fraquejar diante das coisas do coração, máxima que aparece em que alguns livros da época como *Bar Don Juan*, de Antonio Callado, e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony.

Ernesto fica hospedado no apartamento de Lena, que também é usado para reuniões estratégicas da organização, e o inevitável amor acontece. A paixão descontrolada do rapaz encontra resistência na virgindade da moça. Aqui, tem-se um novo embate entre ideologia e paixão, com pitadas de sarcasmo do narrador, e a consumação do ato fica programada para acontecer durante o Congresso.

Nessa primeira parte do conto, vê-se um diálogo com vários livros produzidos nos anos 1960 a 1980, e se encontram alguns perfis que são descritos no livro *1968, o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura. Ao longo dessa obra, Ventura (1988) traça um amplo painel do movimento político-cultural do ano mais emblemático da década de 1960 e mostra como questões relativas ao amor e ao sexo livre encontravam, ainda que isso parecesse contrassenso, resistência quando se falava nessa liberdade extrema dentro do ambiente revolucionário. Havia, sim, uma ideia pré-concebida de que muita paixão desviava o foco da revolução.

Ventura também destaca que os anos 1980 tem uma semelhança com os anos 1960 porque é neles que, principalmente, a esquerda vai ganhar força e conseguir destituir regimes autoritários, como também é nesse período que as questões do corpo, do prazer sem culpa e do sexo livre retomam o centro das discussões em torno da moralidade. É, segundo ele, definitivamente nos anos 1980 que virgindade deixa de ser tabu, por exemplo.

Lena e Ernesto são representantes desses dois momentos. Seus atos reproduzem o comportamento de uma juventude, que assim como a dos anos 1960, via na transgressão do corpo e da mente um gesto político e revolucionário. Aliás, a primeira parte do conto de Pellegrini tem como presente da enunciação o final dos anos 1960. É mais ou menos evidente que o Congresso Estudantil a que o narrador se refere em *Crime e Perdão* dia é uma analogia ao Congresso da UNE, no emblemático ano de 1968, e que teve vários dos seus participantes presos e, num segundo momento, torturados e/ou exilados.

Depois de idas e vindas, tanto na organização do evento quanto nos jogos de sedução e nas preliminares do sexo não consumado, vão até a zona rural onde acontece o tal Congresso. Ali, no meio de árvores, mato, bichos, a virgindade de Lena acaba. O sexo é rápido e ela não teve prazer. Quando sai para buscar papel higiênico para se limpar do gozo de Ernesto, os dois são cercados por

policiais. Enquanto ela é levada aos gritos e safanões, ele, na maior desfaçatez, pede um cigarro para um dos policiais. Novamente, Pellegrini satiriza e critica o engajamento da juventude. Se havia uma pequena parte querendo mudar o país, tirando-o das mãos dos militares, a grande maioria não estava preocupada com isso. Queria apenas diversão. A arte e a literatura não atingiam essa parcela da população porque estavam alienados e a cultura letrada usava uma linguagem muito distante dela.

A segunda parte do conto começa com um salto temporal de dez anos. Os tempos já não são mais de perseguição, tortura e morte. O general Figueiredo – o último dos presidentes militares do ciclo da Ditadura – já assinou a Lei de Anistia, e aos poucos os militantes de esquerda que tinham sido banidos do país começam a voltar. Entre esses políticos que foram exilados, estão Zanqueti, Palma e Lena. Zanqueti agora assumiu sua homossexualidade, Palma é assessora do Partido, Lena é cotada para ser candidata a Deputada Federal. Os partidos de Esquerda começam a se unir, visando às eleições de 1982, a primeira com todos de volta e com a saída da clandestinidade do PCB.

Alheio a toda essa manifestação, Ernesto segue sua vida pacata. Agora está bem mais gordo e não perdeu seu lado irônico e, de certa maneira, suas perversões sexuais. Não leva a política a sério e acha o jogo partidário algo bastante enfadonho. Mas, não se esqueceu de Lena, e assim que sabe que ela está de volta ao Brasil procura contato com ela. Depois de um tempo, consegue o seu telefone e liga. Ela não demora muito e reconhece sua voz. O jogo de sedução rapidamente se estabelece, mesmo por telefone, e um encontro é marcado.

Neste reencontro de corpos afins e ideais antagônicos, a narrativa caminha para o que Tânia Pellegrini (2001, p. 35) define como uma característica da narrativa em prosa da década de 1980, ou seja, nesse período “emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de “eterno presente”, que deriva para a “diminuição do afeto” e a falta de profundidade”. Lena e Ernesto pensam no imediato. O país e o futuro político podem esperar, até que o desejo e a paixão reprimida por uma década sejam completamente saciados.

Lena e Ernesto – que, nesse segundo encontro, revela se chamar Jeremias – dão vazão a todos os desejos carniais. Amam-se no motel, no apartamento dela e no “matinho” procurando lembrar-se do congresso. Ele propõe-se a mudar de vida, emagrecer e até se engajar efetivamente na política, se tornasse o homem da vida dela, em todos os sentidos. Ela tenta, em vão, concentrar-se

na militância política e na eventual candidatura ao Congresso Nacional, mas o desejo também fala mais alto.

Num embate entre desejo e ideologia, vão dormir, numa noite, no apartamento de Lena. Amam-se selvagememente até caírem desfalecidos. No dia seguinte, pela manhã, quando Jerê acorda dá de cara com uma criança, que corre pela casa e pelos quartos. Olha-o e, para seu espanto, vê-se no menino. O filho de Lena é uma versão em miniatura dele mesmo. Não há dúvidas quanto à paternidade, mas ela faz questão de dar a notícia da seguinte forma, encerrando o conto: “É a minha cara. Pois é – ela pega o telefone – achei melhor você saber assim. Você é o pai dele. Meu filho, este é o seu pai. Disca. – Alô. Acorda, gente, não temos tempo a perder.” (PELLEGRINI Jr, 1984, p.58)

Outro autor que em suas obras, de maneira frequente, vê a paixão e o desejo associadas ao engajamento e à resistência política e literária é Ignácio de Loyola Brandão. Filho de um ferroviário, seu primeiro trabalho informal de jornalismo foi em uma crítica de cinema no jornal *A Folha Ferroviária* em 1952. Todavia, desde pequeno, Loyola sonhava conquistar o mundo com sua literatura ou, pelo menos, voltar vitorioso para sua cidade natal, Araraquara. Sua carreira começou em 1965 com o lançamento de *Depois do Sol*, livro de contos no qual o autor já se mostrava um observador curioso da vida na cidade grande, bem como de seus personagens.

Em 1968, publica o seu primeiro romance *Bebel que a cidade comeu*. Neste romance, a cidade que engole seus cidadãos – tônica que estará presente em *Zero e Não verás país nenhum* – já está presente, provocando nos personagens um vazio existencial e uma angústia profunda, como demonstram os personagens Bernardo e Bebel. Nas palavras de Bebel, a cidade é “algo monstruoso” (BRANDÃO, 2001, p. 280.). Também nesse ano, conquista seu prêmio pelo livro de contos *Pega ele, silêncio* e é nesse livro que aparece, pela primeira vez, o conto *Camila numa semana*, que iremos analisar mais adiante.

Marcos Hidemi de Lima e Andreia Bertoncini (2011, p. 89) afirmam que, nas crônicas e romances de Ignácio de Loyola Brandão, aparecem algumas características em comum “a ponto de ser possível entender como tema central da narrativa do autor a ideia do absurdo. Ou, para ser mais preciso, a maneira como o escritor extrai de seus personagens, aparentemente ordinários e comuns, histórias efetivamente extraordinárias e fora do comum.”

Lima também ressalta que o importante crítico Antonio Candido, classificou a obra de Brandão como de um realismo feroz que nos prende, mas nos atinge com a força de um direto no

estômago. Algo bastante similar ao que a crítica italiana Luciana Stegagno Picchio (2001), responsável pelo reconhecimento literário de Brandão em toda a Europa, definiu sobre seu estilo: uma voz "urbana, feroz e absurda" e que é "metáfora da nossa triste modernidade".

No conto elencado para o presente trabalho, a agressividade é apontada por teóricos como característica da obra de Ignácio de Loyola Brandão não está tão presente, apesar do vazio das relações humanas se sobressair.

*Camila numa semana* propõe uma interrogação quanto ao gênero a que pertence, estendendo ainda mais a discussão em torno da brevidade do conto. Com quase cinquenta páginas, aproxima-se muito do gênero novela, mesmo tendo um núcleo apenas – a relação entre o narrador e Camila – e a noção de espaço e tempo estejam bem caracterizados dentro dos padrões a que teóricos do gênero conto identificam como sua particularidade. Bosi (1985, p. 8) elenca algumas características essenciais do gênero, entre elas as situações que, no conto, “[...] tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra”. Por outro lado, Cortázar (2006) é enfático ao afirmar que, acima de vinte páginas, o texto deixa de ser conto e passa a ser qualificado como novela. Em seguida, faz a comparação de que um romance é como um filme, com uma sequência minuciosa de ações, e o conto é como uma fotografia que abrange até um campo grande, mas de ordem estática, sem ampliação do quadro.

Brandão consegue, em *Camila numa semana*, adequar-se tanto ao que Bosi qualifica como conto quanto com a imagem da fotografia que Cortázar sugere. Ainda que chegue perto de meia centena de páginas, o conto é linear, com um espaço quase sempre delimitado – o apartamento de ambos onde fluem os embates ideológicos e amorosos – e uma ação única: o processo de aquecimento e esfriamento da paixão dos protagonistas.

Escrito em primeira pessoa, *Camila Numa Semana* é o conto que encerra o livro *Pega ele, silêncio*, publicado em 1976. Para Luciana Stegagno Picchio (apud Lima, 2011), após este livro e, especialmente, após esse conto, a obra de Ignácio de Loyola Brandão irá passar por um processo de transição, tornando-se mais crítica, mais dura. Estruturado em forma de fluxo de pensamento, o conto é entremeado por letras de canções da Bossa Nova (“Berimbau”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes; “Vou por aí”, de Baden Powel e Aloísio Oliveira; “Maria Moita”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes; “Consolação”, de Baden Powel e Vinícius de Moraes; “Marcha da Quarta-feira

de Cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, entre outras), todas gravadas também por Nara Leão. Daí o subtítulo, *Ao som de Nara Leão*.

O conto narra a história de Camila e Caio que perpassa todo o auge da Bossa Nova, passando pelos anos do Governo João Goulart, chegando à Ditadura Militar até o período inicial do AI-5. Os encontros e desencontros do casal se misturam à agitada vida política do Brasil nos anos 1950-1970. Aqui um dado interessante: tanto no conto de Brandão quanto no de Pellegrini, os nomes dos protagonistas masculinos só são revelados ao final da narrativa, o que valoriza ainda mais o distanciamento entre leitor e narrador, para no desfecho, numa espécie de epifania, vir à tona a intimidade dessa voz narrativa.

O título do conto faz menção ao tempo em que o narrador demorou para levar Camila ao cinema a fim de ter um pouco mais de intimidade com a moça. A primeira frase da narrativa é: “Camila aconteceu, ao voltar da aula de italiano, uma tarde” (BRANDÃO, 1976, p. 67). Aqui chama a atenção a forma verbal “aconteceu”, no lugar, por exemplo, de “apareceu” ou “chegou”. Isso talvez seja explicado pelo próprio valor da palavra que, de acordo com o *Dicionário Houaiss*, quer dizer “tornar-se realidade, devido a uma ação ou a um processo”. Dentro da carga semântica que essa palavra terá ao longo da narrativa, já nos permite apreender que Brandão, ao optar pelo termo, quis trazer a noção de proximidade que vai permear toda a história. Aqui, portanto, na primeira frase, tem-se a unicidade temática que é marca do gênero conto.

O filme a que o narrador faz alusão é “A fonte da donzela”, de Ingmar Bergman, de 1959, com estreia no Brasil em 1960. A película narra a história de uma virgem violentada por dois pastores de cabras, no século XIV, num momento histórico em que havia uma tensão entre cristianismo e paganismo. Um tema nada romântico para um primeiro encontro, mas revelador do movimento político no qual estão inseridos e que delimita bem a tensão presente em toda a narrativa.

A partir daí, há uma série de encontros e desencontros em restaurantes italianos e bares – nova representação semiológica do antagonismo cristianismo (Roma – sede do catolicismo) x paganismo (bar) – e os apartamentos de ambos. A cada nova revelação desses encontros, trechos de canções da Bossa Nova, gravadas por Nara Leão, situação que irá perdurar até o final do conto. Cronologicamente, o presente da enunciação abrange o período entre 1961 até o início de 1963 quando as notícias a respeito de um eventual golpe por parte dos militares são bastante comentadas.

Nessa parte, outra característica predominante na obra de Brandão: a retomada do ambiente das redações de jornais, espaço bem conhecido por ele, e onde as informações eram controladas e censuradas, e denotavam a realidade vivida no Brasil. Em meio a essa agitação, a relação do narrador – ainda inominado – e Camila é uma simbiose de resistência e lascívia. Ora participam de atividades ligadas à manutenção do regime democrático e em oposição a forças conservadoras, ora deixam tudo de lado para se entregarem à paixão e ao sexo. É pela janela do apartamento deles que veem a Igreja tradicionalista e seus devotos organizarem – com apoio do exército e de outras forças conservadoras – pequenos eventos que darão forma à famosa “Marcha pela Família” que, de certa maneira, irá avalizar o Golpe de 31 de março de 1964. É o que se vê em:

A praça se animava. Enchia. Até que não havia mais canto e as pessoas que vinham ainda pelas ruas não tinham outra solução se não ficar distantes. Gente subia no palanque. Moleques nas árvores. Eletricistas experientes testavam os alto-falantes. Camila junto de mim. E enquanto o cântico começava junto ao palanque eu tirava a roupa. A minha e a de Camila. E nos deitamos, a fazer. Quando terminamos ( e ela tinha lágrimas, porque sempre que fazíamos ela parecia chorar) fomos para a janela. Um padre falava, rouco, os alto-falantes eram ruins, não se entendia nada. Houve novo cântico. Uma voz pausada soou na praça. Os alto-falantes funcionaram e a voz chamava para o terço em conjunto. ‘A família que reza unida permanece unida! Oremos irmãos para que o nosso Brasil seja salvo. Somente as preces farão com que Deus nosso Senhor nos ouça e nos dê forças, a fim de que aniquilemos o ultraje de nossa pátria, entregue aos vendilhões’”. (BRANDÃO, 1976, p. 84)

Após o Golpe, porém, Camila e o narrador começam a sentir a opressão e a repressão do governo recém-inaugurado. O amor continua tórrido assim como a militância. Os jornais começam a ser devassados e censurados. Prisões sem motivo acontecem diante de todos. No entanto, enquanto dão vazão à libido, os personagens constatarem que tudo parecia caminhar para a normalidade, pois

Não estavam mais ameaçados. Preservados, intocáveis. A cidade continuaria. O estado crescendo; as fábricas; quantas fábricas mais. Sem perigo. Valia a pena. Não estavam sós. Compartilhavam com o povo a grande vitória. Tinham-na dado ao povo. E o povo acreditara. Um povo que acredita é uma coisa muito importante. Pode-se ficar calmo quando se diz as coisas e o povo acredita.” (BRANDÃO, 1976, p. 93)

Calmaria que não acontece com eles. O presente da enunciação avança mais um pouco – após um trecho de “Marcha de Quarta Feira de Cinzas”, canção com letra ambígua e de teor político, apesar de não parecer – e os personagens já estão inseridos no período pós AI-5. A perseguição aos opositores torna-se mais intensa e violenta. Camila e o narrador se veem, nessas

condições, forçados a sair da cidade e procurar um esconderijo num sítio no qual o proprietário é, aparentemente, simpático à causa revolucionária. Ali a paixão se torna avassaladora e aos poucos vai caindo na monotonia. Os valores ideológicos passam a unir e ser motivo de embates em relação ao sentimento afetivo. Aos poucos, e só na parte final do conto, um revela ao outro sua verdadeira intimidade: ele queria ser livre, viver vários relacionamentos abertos; ela queria um amor exclusivo. O conflito sentimental provoca em Caio, o narrador agora nominado, uma sensação na qual representara suas convicções ideológicas. Tem-se aqui o conflito que Antonio Callado (1993) já revelou, em um artigo publicado na *Folha de São Paulo* e no qual questiona: qual seria o problema, se houvesse algum, de a libido ser um elemento tão vivo na alma do revolucionário? Até em que ponto a paixão carnal inibe a resistência e a luta pela restauração dos ideais democráticos? O narrador não entende assim e entra numa espécie de vazio existencial quando, na parte final do conto, diz:

Eu representei para eles o tempo todo. Fica engraçada a coisa assim friamente mostrada, como um peixe no prato. Principalmente se não pedi peixe. No entanto, é o que todo mundo faz. O peixe tem gosto podre. Eu devia ter raiva de Camila agora. E não sinto nada por dentro. Penso apenas nos outros que se foram; é constante, dia e noite. Eu me perdi num mundo de palavras”. (BRANDÃO, 1976, p. 113)

“Eu me perdi num mundo de palavras”. Essa frase sintetiza bem o universo tanto do conto de Pellegrini quanto do conto de Ignácio de Loyola Brandão. Em “Crime e Perdão”, Zank e Palma, Jerê e Lena se atropelam em discursos de resistência e se “esquecem” de viver um amor por inteiro. As paixões, assim como a ideologia, perduram por mais de uma década, mas no final todos se sentem vazios. Lutar pela restauração da Democracia foi fundamental, mas por causa dessa luta, os personagens esqueceram-se de viver seus amores. No universo de Lena e Jerê – desde quando esse era o Ernesto de Paraisópolis – a paixão resultou num filho e isso pode se converter numa retomada da história e agora da reconstrução do país, sendo ela deputada ou uma atuante da Esquerda. A pré-história da humanidade, como afirma o narrador no começo e no final da narrativa, ainda está dando seus primeiros passos na construção de uma vida e de um ideal de amor e liberdade plenos. Situação semelhante vivem Camila e Caio. A fuga da repressão e, por extensão, a fuga da cidade grande mostrou universos e sentimentos que, mesmo latentes, acabavam sufocados. Na zona rural, no meio do silêncio da natureza, desnudam-se, mas sem perder de vista a reconstrução de um país, quando a Ditadura terminar. Diferentemente de Jerê, Camila, Caio e Lena buscaram no exílio uma forma de

redescoberta de si. Muitos jovens dos anos 1960 viveram situação parecida. Lutar pela reconstrução do Brasil como Nação Soberana e Democrática, muitas vezes, fez com que fossem sublimados sentimentos, desejos, paixões. *Camila numa semana* e *Crime e Perdão* mostram exatamente isso.

A forma encontrada por Pellegrini e Brandão para narrarem essa situação revela um momento importante da Literatura Brasileira, na qual ela se tornou um bastião de resistência ao Governo Militar. Se nos anos 1970-1980 vivíamos um momento desesperançado por parte de nossos escritores, por outro lado há de se ressaltar como essa falta de perspectiva faz com que possamos entender aquele período e possamos compreender o cidadão que emerge dessas narrativas.

É evidente que o homem que se revela nesse tipo de conto e romance não é e nunca mais será um ser inteiro como antes. Permanecerá fragmentado e, cada vez mais, resultado dos “amassamentos” ideológicos, sociais, culturais. Isso se alinha ao pensamento de Jameson (1997) para quem a chamada Pós-Modernidade fará o homem vivenciar uma nova realidade, por ser um período de fragmentação, de supervalorização da individualidade, de uma nova forma realista de ver o social, de uma cultura engajada à Esquerda na qual as intertextualidades e as paródias expressem esse novo descontínuo, múltiplo e sem qualquer noção de coletividade.

Por outro lado, suprimir a libido para manter-se na luta contra a Ditadura, assim como acontece nos contos *Camila numa semana* e *Crime e Perdão*, é revelar o lado esquecido por parte da história: o endurecer-se, perdendo a ternura, para não esvaziar os ideais. Dessa maneira, como refere Eurídice Figueiredo (2017, p.29), “Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar o que foi vivido por homens e mulheres”, trazendo viva parte da história que alguns tentam negar e descaracterizar.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Lucas V. *Os contos de Domingos Pellegrini (1977 a 1998): a confirmação do escritor*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina - PR, 2008. Acesso em: 2019-11-08.
- BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1985
- BRANDÃO, Ignácio de L.. *Pega ele, silêncio*. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.
- CALLADO, Antônio. *Dois livros que sairão da prisão*. Folha de S. Paulo. 4 abr. 1993.

BACCARIN-COSTA, Eduardo Luiz. **PAIXÃO E RESISTÊNCIA: DUAS FACES DA MESMA MOEDA?**

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FONTE DA DONZELA, A. Direção Ingmar Bergman. Estocolmo: Svensk Filmindustri. 1960.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Marcos Hidemi e BERTONCINI, Andreia Fleury. América Latíndia De(zer)icizada. in. *Revista Travessia*, v.1, n. 4, p. 1-10 UNIOESTE. Universidade do Oeste do Paraná: Cascavel – PR, 2011.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

PELLEGRINI, Domingos. *Paixões*. São Paulo: Editora Ática, 1984.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar, 2001.

SANTOS, Sidnei Xavier dos. *A conquista da forma: o amadurecimento do conto no Brasil em Machado de Assis, Raul Pompeia e Lúcio de Mendonça*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Acesso em: 2019-11-17.

SILVA, Alessandra Lacerda. *A poética de Domingos Pellegrini: leitura de As sete pragas*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10022017-105336/publico/2016\\_AlessandraLacerdaDaSilva\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10022017-105336/publico/2016_AlessandraLacerdaDaSilva_VCorr.pdf) Acesso em: 2019-11-17

SILVA, Deonísio (org.). *Os melhores contos de Ignácio de Loyola Brandão*. São Paulo: Editora Global, 1993.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Recebido em 04/01/2021

Aprovado em 17/06/2021