

FORMAS DA VIDA INTERROMPIDA: A CONFORMAÇÃO DO LUTO EM *GLOSA* E *AOS MEUS AMIGOS*

FORMS OF INTERRUPTED LIFE: THE FORMATION OF MOURNING IN *GLOSA* AND *AOS MEUS AMIGOS*

Fábio Roberto Mariano^{1,2} 

¹Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

²University of Georgia, Athens, GA, Estados Unidos

Resumo

Partindo do enlace entre luto e alegoria proposto por Avelar (1999), este artigo propõe uma leitura comparativa dos romances, *Glosa*, de Juan José Saer (1985), e *Aos meus amigos*, de Maria Adelaide Amaral (1992). Em ambos, a ideia de uma vida individual interrompida enseja a investigação de uma temporalidade que também teria sido quebrada. A partir disso, pensa-se uma espécie de luto em múltiplos vetores, conectados pela dimensão alegórica: o que se perde não é apenas uma pessoa, mas a possibilidade de se localizar no mundo compartilhado por ela e pelos enlutados. Tal comparação requer, por um lado, a compreensão do processo amplo de integração da América Latina aos mercados internacionais; e, por outro, atenção às especificidades de Brasil e Argentina. Partindo dessa premissa, a hipótese de leitura apresentada é a de que ambos os romances buscam uma forma à altura desse luto complexo, permitindo que ele seja de fato processado.

Palavras-chave: romance latino-americano; temporalidade; forma; Juan José Saer; Maria Adelaide Amaral.

Abstract

Avelar (1999) proposes a link between mourning and allegory. Taking this as a starting point, this article presents a comparative reading of Juan José Saer's *Glosa* (1985) and Maria Adelaide Amaral's *Aos Meus Amigos* (1992). In both novels, the idea of an individual's interrupted life lends itself to speculations over the fracturing of a specific temporality. Mourning must thus be understood in multiple vectors, bound to the allegorical dimension: what is lost is not only a person, but the possibility of placing oneself in

Resumen

Desde el enlace entre duelo y alegoría propuesto por Avelar (1999), este artículo propone una lectura comparativa de las novelas, *Glosa*, de Juan José Saer (1985), y *Aos Meus Amigos*, de Maria Adelaide Amaral (1992). En ambas, la idea de una vida individual interrumpida da lugar a la investigación de una temporalidad también rota. Habría pues una especie de duelo en múltiples vectores, conectados por la dimensión alegórica: lo que se pierde no es solo una persona, pero la posibilidad de ubicarse en el mundo

the world they shared with the grieving. Such a comparison demands both an understanding of the broad process of integration of Latin America to world markets and attention to the specificities of Brazil and Argentina. Building on this premise, the argument proposed is that both novels attempt to find a form that matches the complexity of such mourning, allowing it to be in fact processed.

Keywords: Latin American Novel; Temporality; Form; Juan José Saer; Maria Adelaide Amaral.

compartido por ella y los dolientes. La comparación requiere tanto el entendimiento del proceso amplo de integración de Latinoamérica a los mercados internacionales como atención a las especificidades de Brasil e Argentina. La hipótesis de lectura presentada es la de que ambas novelas buscan darle una forma digna a ese duelo complejo, permitiendo que sea de hecho procesado.

Palabras-clave: novela latino-americana; temporalidad; forma; Juan José Saer; Maria Adelaide Amaral.

Imagens da vida interrompida

O período que se estende do limiar final da década de 1970 até o início dos anos 1990 merece destaque nas histórias literárias de Brasil e Argentina. Em termos políticos, é o momento de crise dos regimes ditatoriais e o início da implementação de democracias liberais, marcado, em cada Estado, por caminhos e estratégias particulares. No campo econômico, veem-se as reformas neoliberais do Consenso de Washington. Já no campo cultural, a relação com a censura, o avanço da cultura de massas, novos marcos teóricos e a organização do mercado editorial são relevantes. A compreensão do modo como essas características particulares se manifestam em cada país exige ajustes de perspectiva para capturar tanto a dimensão nacional, quanto sua integração numa regionalidade latino-americana. Pensando a maneira como a literatura apropriada e desloca esses fatores contextuais, proponho uma aproximação, a partir da ideia de conformações do luto, a dois romances: *Glosa* (1986), de Juan José Saer, e *Aos meus amigos* (1992), de Maria Adelaide Amaral.

Minha hipótese de leitura é que a busca, nessas obras, por formas distintas de elaboração da narrativa resulta da tentativa de reorganizar a relação com o tempo presente, através de um processo de luto que articula temporalidades distintas. Em ambos os romances, a possibilidade de se referir ao passado e de nele ancorar o agora é colocada sob suspeição, propondo-se, com a história, uma relação diferente daquela disponível no conjunto de obras literárias que parecia dominar o horizonte de expectativa da intelectualidade combativa. De maneiras particulares, cada um dos romances desmonta as teleologias narrativas que parecem consolidadas, sinalizando que as transformações do momento significavam uma interrupção que impunha, aos indivíduos, a busca por outros paradigmas de localização no tempo.

O que unifica as obras cuja análise proponho é uma imagem persistente: a do encontro com vidas interrompidas. Em cada uma dessas histórias, confluem, em algum momento, personagens que parecem habitar tempos distintos. Nem sempre esse descompasso é claro para todos os envolvidos; o leitor, entretanto, se vê diante de ramificações do fluxo do tempo, de uma espécie de suspensão que se inscreve na organização das obras. O tempo é tematizado, mas também representado como uma espécie de encontro abstruso, como um tipo particular de anacronismo. Não se trata de uma simples *blast from the past*, mas da contemplação de algo que parece pertencer a outra ordem de coisas. Ao propor sua reflexão sobre a América Latina no ano 2000, Josefina Ludmer (2020, p. 28) parte do princípio de que está diante de um novo mundo, o que requer novas categorias de ordenamento. Estabelece, assim, um vínculo entre o individual e o coletivo na possibilidade de uso das categorias: a mudança de configuração do capitalismo carrega consigo uma mudança de palavras e noções. A maneira como os indivíduos percebem a realidade perde o chão e demanda novos instrumentos. O confronto entre esses dois ferramentais de observação do mundo pode ser produtivo enquanto fonte estética. Postulo que a apreensão do público leitor das categorias que regem as ações dos personagens enforma ambos os romances, já que neles a forma produz um vislumbre da transformação do significado contido nas possibilidades de ação dos personagens.

Transição coletiva, transições individuais

Se aceitamos a proposição de Ludmer de que o ano 2000 se encontra numa ordem temporal distinta, caberiam três perguntas fundamentais. Em primeiro lugar, quando ocorrera de fato a mudança? Em segundo, em relação a quê? E, por fim, quais seriam suas características dominantes? Algumas das propostas críticas do período apontam caminhos para responder a essas questões. Em todas elas, a relação com o passado, bem como a definição das historiografias nacionais do momento de corte com o passado, ocupa um espaço de destaque; dito de outro modo, a resposta não pode passar ao largo de uma noção que parece ter sido exaurida: a de transição.

Flora Süssekind, por exemplo, inicia seu ensaio *Ficção 80: dobradiças e vitrines* afirmando que a ficção brasileira se distanciara de formas definidas ou por um memorialismo individual, ou por um naturalismo explícito, e que se apoiava numa ideia de nação sem fraturas (Süssekind, 2003, p. 149-150). A pesquisadora debruça-se sobre obras que, ao desafiar essa mesma ideia, promovem uma ruptura percebida através da figura do narrador e de sua subjetividade. Os dois veios principais que identifica, nesse sentido, são romances que lançam mão da linguagem do ensaio, para colocar em suspenso a voz narrativa (as dobradiças), e incorporam criticamente a lógica dos meios

de comunicação em massa e da espetacularização, para narrar experiências vazias ou constatadas como impossibilidades (as vitrines) (Süssekind, 2003, p. 150-151). Sua classificação e, sobretudo, a oposição subjacente a ela, aponta três fatores decisivos na ficção brasileira dos anos 1980: a presença de um mercado editorial que demanda continuidades parciais e repele certos incômodos; a crescente presença de uma linguagem do espetáculo, fomentada pelos meios de comunicação de massa; e a incorporação, pela ficção, de uma linguagem ensaística que questiona o lugar da voz narrativa como instância centrada, sólida, portadora de uma nacionalidade unívoca (Süssekind, 2003, p. 150-160). A partir dessas três ideias, é possível desenhar melhor o que estaria em transição na sociedade brasileira.

Mas seria possível extrapolar essa análise para outras realidades nacionais? Florencia Garramuño (1997) argumenta que, apesar de as especificidades de cada processo complicarem generalizações, a conjunção entre os esforços da redemocratização e a reestruturação do estado resultam no mesmo ambiente de revisão dos parâmetros sociais e culturais em Brasil e Argentina (Garramuño, 1997, p. 49).¹ É válido pensar, portanto, que um mesmo processo social ocorre, manifestando-se de maneiras distintas. Na superfície, há a diferença óbvia das datas: a ditadura argentina que agoniza na década de 1980 é a do chamado Processo de Reorganização Nacional, estendendo-se de 1976 a 1983; a brasileira se inicia a partir do golpe de 1964, é radicalizada em 1968 e tem seu último governante militar em 1985. A similaridade estaria na derrocada desses regimes e na maneira como se desdobraram em um exercício de revisão dos conceitos que ordenam a vida social – o que, novamente, remete à ideia de uma transição.

As diferenças nas décadas pregressas são, no entanto, cruciais, e, se desejamos entender os anos 1980 como uma transição, é necessário entender o ponto de partida. Idelber Avelar (1999) aponta algumas das particularidades do caso argentino. Creio que duas delas são cruciais para refinar o esforço comparativo das transições entre os dois países, sendo a primeira a constituição do debate literário na Argentina através das revistas. Se Süssekind aponta a chegada ao Brasil de novos elementos intelectuais, que tensionam debates e ensinam a produção de novos romances na contramão daqueles aceitos pelo mercado, Avelar mostra como a circulação desses debates no meio intelectual argentino ocorre de maneira bastante mais contínua e dinâmica, com a incorporação dessas contribuições intelectuais via tradução e debate em revistas como *Sur*, *Contorno*, *Pasado y Presente* e *Punto de Vista*, que conjugam

¹ Garramuño (1997) inclui, ainda, o Uruguai em sua análise.

posições políticas e preferências literárias (Avelar, 1999, pp. 48-53).² Outra diferença importante é a configuração política. No Brasil, a derrubada de João Goulart no golpe de 1964 interdita qualquer oposição real de esquerda pela via democrática, e a instituição do AI-5, em 1968, encurrala a oposição mais explícita pela via cultural; tanto as guerrilhas de esquerda, quanto a produção cultural estão, portanto, inscritas nesse quadro, o que complica sua articulação a movimentos de massas. Avelar argumenta que, na Argentina, há uma conjunção entre movimentos globais de emancipação nacional de cunho socialista e a persistência do peronismo numa democracia institucional sempre incompleta, falseada e à beira do próximo golpe (Avelar, 1999, p. 48-49). Não há, portanto, como no Brasil, uma interpretação unívoca, dominante da cultura literária à esquerda nos anos 1970, como modelo a ser desarmado na década seguinte (base do argumento de Süsskind). Os casos de Brasil e Argentina apresentam, portanto, diferenças fundamentais em termos da configuração do campo e da produção intelectual.

Há, entretanto um movimento geral perceptível, uma orientação ou ideário que diz respeito não apenas aos dois países, mas, de um modo mais geral, à América Latina: o desenvolvimento. Se, em ambos os países, as décadas de 1960 e 1970 são marcadas por uma política que restringe os projetos políticos à esquerda num momento fundamental de transformações estruturais, é porque o controle dessas mudanças significava o controle sobre esse processo e, em última instância, sobre o tempo em que a sua realização parecia contar com as condições geopolíticas mais adequadas. A disponibilidade de crédito internacional, o influxo de mão de obra e tecnologia estrangeiras nos anos anteriores e a configuração de projetos industriais de larga escala pareciam dar as condições para que as nações da América Latina realizassem um destino que se queria grandioso. Armavam-se, portanto, os pressupostos de uma teleologia que, em ambos os lados do espectro político, apoiava-se num consenso sobre a necessidade de construir um futuro distinto do presente. Participar dos projetos políticos significava, portanto, governar essa construção. Por isso, parecia ser tão urgente, para os diferentes grupos, fazer valer sua visão: tratava-se de realizar um destino agarrando as melhores condições de possibilidade. O fim das ditaduras não seria, nesse sentido, o início do processo de transição, mas sua culminação. É essa a teleologia do desenvolvimento que será esvaziada com a crise das ditaduras nos anos 1980, quando as condições mudarem e o momento-chave da história parecer ter ficado para trás.

² O exercício de comparação entre essas duas formas de circulação simbólica ensinaria um estudo mais profundo do que o possível neste ensaio. Para uma discussão das especificidades do caso brasileiro, ver Süsskind (2003, p. 185-214).

O luto em vetores distintos

A transição pela qual passam Brasil e Argentina tem, portanto, para além das dimensões política, material e cultural, uma dimensão temporal: é uma mudança na percepção da maneira como se organiza o tempo dos indivíduos e das nações. Voltamos, pois, às considerações de Ludmer já nos anos 2000:

O desenvolvimento captura o tempo histórico e o desenrola como sentido de progresso (civilizatório). [...] O desenvolvimento seria o tempo do capital e do império que serve para a administração biopolítica do tempo aqui, na América Latina.

Na América Latina o salto modernizador produz tempo não vivido: buracos ou lagoas de tempo que permanecem, a partir do corte, como que estancados em repetições e retornos. Essas lagoas temporais desafiam uma história desenvolvimentista como a do capitalismo (Ludmer, 2020, p. 42-43, tradução nossa).³

A teórica argentina redefine, olhando do ano 2000, esse descompasso como a característica definidora da América Latina e de certa forma de pensar da região. No que pese o que talvez seja o otimismo teórico de Ludmer num esforço totalizador, a relação que estabelece entre o descompasso entre temporalidades e a dinâmica de repetições e retornos pode ser produtiva para a compreensão da derrocada dos regimes ditatoriais brasileiro e argentino como finais, e não inícios, de uma transição. O esforço crítico ensejado por essa posição seria, portanto, o de compreender as tentativas de apreensão da dimensão temporal, buscando a relação entre a temporalidade daquele momento e a anterior.

Não é gratuito que os analistas recorram, invariavelmente, a algum tipo de mirada para o passado imediato, para explicar a literatura dos anos 1980 e do início dos anos 1990. Para Garramuño, interessam obras que glosam textos que tocam em momentos fundamentais do imaginário nacional. Süsskind vê uma reação diante da exaustão das linguagens anteriores e de sua inadequação para endereçar o que parecia ser o problema real – a necessidade de questionar uma narrativa monolítica do sujeito e da nação. Beatriz Sarlo, por fim, adverte, ao analisar a literatura testemunhal, que memória e história são polos distintos de uma relação conflitiva com o passado (Sarlo, 2005,

³ No original: “*El desarrollo captura el tiempo histórico y lo despliega como sentido de progreso (civilizatorio). (...) El desarrollo sería el tiempo del capital y del imperio que sirve para la administración biopolítica del tiempo aquí, en América Latina.*”

En América Latina, el salto modernizador produce tiempo no vivido: agujeros o lagunas de tiempo que quedan, a partir del corte, como estancadas repeticiones y retornos. Esas lagunas temporales desafían una historia desarrollista del capitalismo”.

p. 9-10). O que pretendo analisar são as estratégias formais que se desprendem do momento de encontro entre as temporalidades ainda marcadas por aquilo que chamei de teleologia do desenvolvimento e aquelas que já atravessaram o umbral da transição: o encontro entre aqueles cujas vidas continuaram e aqueles cujas vidas foram interrompidas pela ditadura.

Na perspectiva de Avelar, o que determina essas literaturas é o trabalho de luto simultâneo (mas não idêntico) dos projetos políticos desmontados e dos indivíduos violentados. O enlace entre essas dimensões seria feito, para o autor, através de um sistema alegórico complexo em que se opõem luto e melancolia como reações diante da morte. A literatura emergiria, assim, como um campo privilegiado para a produção dessas memórias em oposição à lógica do mercado, que impõe um presente perpétuo de mercadorias cuja aquisição é urgente e cuja origem horrorosa é sempre apagada (Avelar, 1999, p. 2). Retomando a acepção de alegoria que Walter Benjamin apresenta ao analisar o drama barroco alemão, Avelar (1999, p. 4) a discute como ruína cuja presença carrega o tempo em que foi produzida até o agora, o que a tornaria um dispositivo de enfrentamento à presentificação permanente, desejada pelas forças do mercado. Por fim, associa-a ao luto, retomando a oposição entre luto e melancolia, proposta por Freud, como foi lida por Nicolas Abraham e Maria Torok, nos termos das dinâmicas de introjeção e incorporação (Avelar, 1999, p. 7-8). É a segunda a que mais interessa a Avelar, já que,

[s]e o luto pós-ditatorial se manifesta em certas práticas semióticas como alegoria, então é a conexão possível entre a cripta do objeto amado sepultado vivo no ego – a insistência na incorporação ou a recusa de vivência do luto – e a estrutura da alegoria o que deve ser buscado (Avelar, 1999, p. 8, tradução nossa).⁴

A questão que se coloca, admitida essa perspectiva teórica, é a de como perseguir essa estrutura alegórica, ou, ainda, a de como ela se conforma narrativamente, mantendo a complexidade de forças que atuam sobre o indivíduo simultaneamente – de um lado, o objeto amado incorporado, do outro, a presença do objeto-ruína diante de si. Proponho, para isso, um breve olhar para a composição de dois romances em que a lógica da forma parece direcionada a inserir o leitor no processo mesmo do luto.

⁴ No original: “*If postdictatorial mourning manifests itself in a certain semiotic practice as allegory, then it is the possible link between the crypt of a love object buried alive within the ego – the insistence of incorporation, or the refusal to mourn – and the structure of allegory that must be pursued*”.

Em *Aos meus amigos*, Maria Adelaide Amaral narra a reunião de um grupo de amigos em virtude do suicídio daquele que era considerado por todos o membro mais brilhante e talentoso, Leo. O livro inicia com as ligações em que a informação da morte é repassada, chega até o cemitério e termina com uma incursão do grupo ao apartamento em busca de um romance que Leo teria escrito. É notório que a convivência do grupo é marcada pela intelectualidade fervilhante e pelas diversas camadas de história que vão se construindo ao longo da amizade de anos. Esses anos, no entanto, são os da ditadura militar brasileira, e o suicídio de Leo coincide, temporalmente, com o momento da redemocratização. Arma-se, assim, a situação que permite a colisão entre temporalidade passada e temporalidade presente: o encontro dos amigos diante da morte.

Amaral organiza o romance quase inteiramente a partir dos diálogos, limitando as intervenções da voz narrativa ao mínimo – no mais das vezes, utilizada para sinalizar algo que os personagens escolhem não relevar em voz alta. A linha organizadora do enredo é tênue e pode ser resumida na reunião dos amigos: motivo, acontecimento e exaustão. Os diálogos, no entanto, vão entregando ao leitor pequenas incursões ao passado, sustentando um interesse nas camadas das relações que se vão desvelando. Se as construções frasais por vezes soam artificiais, isso não impede que o leitor perceba a eletricidade das trocas, carregadas de uma complexidade emocional, reveladora de uma vivência construída ao longo de anos. Os afetos multiplicam-se e confundem-se: agressividade, ressentimento, compaixão, melancolia, inveja e nostalgia vão-se sobrepondo a cada frase enunciada. A referência a Leo parece, a princípio, exercer a função de trazer a narrativa de volta a um centro reconhecível, permitindo que a estrutura narrativa dialogada acomode o vasto elenco do romance.

Leo é, no entanto, mais que uma referência: é também uma espécie de fantasma, que passa a habitar outro plano. Ao retornar invariavelmente a ele, as conversas viram reminiscências do tempo em que era vivo, fazendo-o assolar o presente dos personagens. Um exemplo, bastante marcante disso, está numa conversa entre Lúcia e Lena:

— Eu vou acabar feito aquela mulher que a guerra destruiu. Procurando burramente uma coisa que acabou, começando por mim mesma.

— Não tenho a mais remota ideia sobre o que você está falando – disse Lena.

— Sobre mim. Eu sou outra pessoa depois da minha doença, meu marido é outro, a família é outra, entendeu?

— Eu entendi. E você?

— Não – respondeu Lúcia, encontrando finalmente a loção para as mãos que comprara no seu primeiro dia em Paris, quando ainda imaginava que a viagem podia devolver o encanto à sua vida e restabelecer todas as coisas nos mesmos lugares em que se encontravam, antes de descobrir que Rui estava apaixonado por sua irmã.

— Sabe qual é a merda, Lu? É que tudo isso acaba sobrando pra todo mundo. Você era a minha última esperança de que é possível ser feliz, ter um casamento feliz, ter uma família feliz. Se você soçobra, o que é que sobra para a gente acreditar?

— Será que eu tenho que pedir desculpas por não conseguir atender mais às expectativas de vocês?

— Não – disse Lena enquanto observava Lúcia pentear os cabelos. — Sabe do que eu mais tenho medo, Lu? De acabar como o Leo (Amaral, 1992, p. 78).

O ponto de partida é a desilusão de Lúcia, de sua desorientação; vemos a investida de Lena, que parece carregar uma agressividade gratuita diante da situação; passamos pelas referências ao passado recente de Lúcia (doença, traição, viagem), que fazem o comentário de Lena parecer ainda mais agressivo; conhecemos a mágoa que motiva a agressividade de Lena; e chegamos, por fim, à enunciação do medo do suicídio. Chama a atenção o papel que o passado desempenha no diálogo. A comparação estabelecida de saída por Lúcia, com a “mulher que a guerra destruiu”, é eloquente. Sua busca por uma coisa que acabou é classificada como burra; logo adiante, a esperança de que as coisas pudessem voltar a ser como eram é tingida pelo advérbio “ainda”. Quando Lúcia formula explicitamente a diferença entre o presente e o passado, esclarecendo a dúvida de Lena em relação à comparação, ela pergunta se Lena entendera. A resposta produz uma nova possibilidade de leitura: ao afirmar que entendera e, em seguida, questionar se a própria Lúcia entendera, Lena faz com que sua dúvida inicial seja considerada de outro ângulo. O problema não era referencial, mas dizia respeito à compreensão de Lúcia da vida. Não parece, entretanto, que Lena esteja em condições de oferecer algum conforto ou iluminação: se sua interpelação parece sinalizar que a compreensão da mudança equivale à sua aceitação e à tentativa de organizar a vida, a partir do ponto de não retorno, para a própria Lena a perda do casamento, dos amigos como referência, é colocada como baluarte de esperança. Não me parece gratuito, portanto, que o diálogo termine com a referência ao medo do suicídio por Lena. Nas duas personagens, o passado parecia ter uma direção, um sentido (tanto em termos espaciais, quanto existenciais); e esse sentido parece ter sido removido. Lúcia afirma que vai acabar procurando algo que não existe mais; Lena, que tem medo

de terminar como Leo. O cadáver do suicida emerge na conversa, portanto, como signo do passado interrompido, do tempo em que a vida ainda tinha certo grau de ordenamento.

Há, no entanto, uma segunda possibilidade de leitura da presença de Leo no diálogo: a de que, em vez de ser um fator de retorno, ele seja o fator ordenador dos afetos discutidos. A troca áspera entre Lena e Lúcia não seria, portanto, um excursus pessoal que ao fim retorna a Leo, mas motivada pelo luto mesmo. Não é à toa que tanto a primeira, quanto a última frase falem do medo de acabar de uma certa maneira: fora o amigo quem “acabara”, e era em virtude disso que elas estavam novamente reunidas. O diálogo, portanto, pode ser compreendido como uma série de tentativas de processar o luto e que precisam se agarrar no que ainda permanece para dar sentido à perda; o choque se dá justamente porque o que permanece já não é mais palpável ou inteligível. A morte de Leo é o subtexto de toda a troca, e a elaboração da perda se faz no movimento de externalizar a discussão, permeado como é pelos nervos à flor da pele, pela agressividade e pela desilusão. A forma-diálogo estrutura, nessa leitura, a conexão alegórica entre o sofrimento resultante da perda do amigo e a perda dos parâmetros que ordenavam o projeto de vida. O luto por Leo é vivido através da discussão da perda dos projetos, o que permite ao leitor acessar as emoções dos personagens, ao mesmo tempo que estabelece um laço entre a perda pessoal e a perda social – dito de outro modo, entre a cripta do objeto amado e a estrutura da alegoria.

O que acontece no nível das cenas também se replica no do enredo, já que Amaral lança mão de um importante tropo do luto, para ordenar a segunda metade do romance: a busca por um documento que carregue, de alguma maneira, a essência ou a verdade sobre o morto. A autora, no entanto, relaciona o que pode ter restado de Leo à dimensão metaficcional – a procura do pretense romance que ele teria escrito. O que há, em lugar do Nromance, é um diário – que é escondido pela ex-mulher de Leo, Flora, que sempre se sentira à parte do grupo. Ela decide não revelar o achado senão à Lena e, se é possível ver, na motivação para essa decisão, um ressentimento por não se sentir parte da comunidade, há também o fato de o diário ser endereçado ao filho de Leo e Flora, e não aos amigos. Para esses, a narrativa de Leo está interdita; o que existe é a voz dos próprios, sem narrador que lhes sirva como ponto organizador, e com o fantasma do qual eles têm que dar conta. Compreende-se, pois, a dimensão metaficcional do título: o que o encontro com aquela vida interrompida deixa são as vozes daqueles cujas vidas não foram cessadas – e a quem resta tentar encontrar uma ordem outra para dispor os estilhaços do tempo que foi perdido. O confronto com o cadáver, ou com o fantasma de Leo, e a necessidade de elaborar sua perda tornam-se, para o grupo de amigos, o confronto com o tempo encerrado, com a teleologia que

guiara suas vidas e que, ao desaparecer, as interrompera. Ao colocar o leitor diante das vozes dos personagens, de seus diálogos que parecem cíclicos e sem perspectiva de saída, Maria Adelaide Amaral recusa-se a oferecer um modelo de apreensão do passado unívoco. Diferentemente do diário de Leo, que pretensamente ordenaria o mundo sob uma voz que talvez lhe desse sentido, *Aos meus amigos* é um percurso pelas diversas tentativas de organizar o passado e elaborar a perda que foge à ilusão de pensar que haja um futuro claro e possível à vista no qual pode ser ancorado facilmente o presente de trajetórias vividas sob um projeto de nação e de mundo tornado impossível.

II

Dois conhecidos percorrem vinte e uma quadras, conversando sobre uma festa à qual nenhum compareceu: *Glosa*, de Juan José Saer, tal qual *Aos meus amigos*, retoma a centralidade dos diálogos. Mas se o narrador de Maria Adelaide Amaral era reduzido a uma função secundária, na obra de Saer ele se faz ouvir já nas primeiras linhas do romance:

É, se quiserem, outubro, outubro ou novembro, de sessenta ou de sessenta e um, outubro talvez, dia catorze ou dezesseis, vinte e dois ou vinte e três talvez, dia vinte e três de outubro de mil novecentos e sessenta e um, digamos – vá lá.

Leto – Ángel Leto, não? – Leto, dizia, desceu, faz uns segundos, do ônibus, na esquina do bulevar, muitas quadras antes de onde geralmente o faz [...] (Saer, 2015, loc. 32, tradução nossa).⁵

É curiosa a maneira como Saer estabelece simultaneamente um ponto de vista externo ao primeiro personagem que narra (e continuará diante dos subsequentes) e a incerteza do narrador. Essa maneira tateante, aproximativa, no entanto, não deixa de tatear sempre em torno do concreto, e vale aqui estabelecer a diferença entre aproximação e introspecção. Se sinaliza constantemente, quase a cada frase, a natureza vacilante de sua linguagem, é tentando capturar, no sentido em que faz uma câmera, os personagens, e não perdido em considerações narcísicas que impõem sua perspectiva pessoal a eles. Essa difícil combinação de hesitação e concretude cria, em *Glosa*, uma figura atípica de narrador de terceira pessoa, que não funciona nem como lente transparente, nem como perspectiva identificável.

⁵ No original: “Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos – que más da.

Leto – Ángel Leto, ¿no? – Leto, decía, ha bajado, hace unos segundos, del colectivo, en la esquina del bulevar, muchas cuadras antes de donde lo hace por lo general [...]”.

O primeiro parágrafo inteiro, no entanto, é um balbucio em torno de um tema bastante definido, a data exata dos acontecimentos – mais uma vez, o tempo. É importante notar que essas aproximações ocorrem num intervalo definido, o que lhes confere um efeito específico: é muito diferente não poder dizer com precisão se algo aconteceu às duas ou às três da tarde ou se aconteceu antes ou depois das férias de verão. Ao controlar os parâmetros dentro dos quais a imprecisão se revela, o autor atinge um efeito determinado: ao mesmo tempo que suspende a transparência da terceira pessoa, mantém certo grau de precisão da localização dos acontecimentos. Faz com que o leitor, portanto, esteja sempre nessa postura de visibilidade parcial, ainda que o pedaço visível seja suficiente para que forme, se não uma imagem, ao menos uma silhueta. É, dessa perspectiva, que Saer abre o romance, tematizando o tempo, quase como se convidasse o leitor a Tateá-lo consciente de sua natureza fugidia.

Os diálogos entre os personagens tampouco oferecem exatidão ou certeza: ao comentarem um evento passado do qual estavam ausentes e sobre o qual ouviram relatos distintos, Leto e o Matemático entabulam uma conversa que coloca em primeiro plano, no romance, um grupo de amigos em uma festa, tecendo considerações bastante abstratas. Suas ausências têm motivos diferentes: Leto está convencido de não ter sido convidado, enquanto o Matemático estava em viagem. O esforço para recuperar a imagem da festa se torna, portanto, um modo de se tornarem presentes, de fazerem parte daquilo que lhes foi interditado e que é inútil tanto pela irreversibilidade do fato, quanto pela falta de subsídios confiáveis de que dispõem. O diálogo, no entanto, é constantemente interrompido pelas intervenções do narrador, que lhes dão a imagem e o movimento contínuo da caminhada, de modo que se produz um movimento pendular entre a sensação de presente do percurso das quadras e a reconstrução do passado da festa de aniversário de Washington.

As intervenções do narrador não se reduzem, no entanto, a meras descrições desse presente: operam deslocamentos na consciência dos personagens, especulando os pensamentos que guardam para si ou entregando-os de maneira mais direta pelos itálicos que marcam o fluxo de consciência; fazem, também, suas próprias incursões nas vidas desses mesmos personagens. Nessas, a voz do narrador parece deixar aos poucos o tom vacilante, quando chega ao cerne dos relatos. Quando narra, por exemplo, a ida do Matemático à conferência de um poeta, embora comece com uma reflexão sobre a natureza da lembrança e com o marcador de imprecisão temporal “*três ou quatro anos atrás*”, enuncia de maneira precisa a história. O curioso é que o próprio teor da história é cheio de desencontros, informações não repassadas e suposições de conspiração para negar ao personagem seu desejo de conversar com um poeta sobre um pequeno tratado que escrevera. Sendo assim, mesmo quando a narrativa parece se revestir de um tom mais firme, o tema da impossibilidade de conhecer os acontecimentos em sua plenitude emerge.

As camadas de incerteza vão-se sobrepondo, assim, enquanto tratam de acontecimentos da dimensão pessoal. Lembremos: a caminhada que Leto e o Matemático fazem pelas vinte e uma quadras acontece em 1961, e o aniversário de Washington que descrevem só pode ser, obviamente, anterior a esse ano. De muitas maneiras, os personagens sentem-se apartados daquela festa, daquele grupo. E então, próximo à metade do romance, o narrador faz um salto mais longo, repentino e desavisado (ainda que já preparado pelas digressões anteriores) a um futuro muito mais distante: o do final da década de 1970 – o momento da ditadura e do terrorismo de Estado. O tema da sensação de isolamento pessoal e emocional, e a tentativa de repará-lo ao conversar sobre um encontro do grupo desembocam, com isso, em outros tipos de isolamento: o exílio, o desaparecimento, a clandestinidade. No início de um longuíssimo parágrafo, o leitor é informado de supetão da morte de Washington por um câncer, do sequestro de Gato e Elisa pelo Exército, do suicídio de Leto e do assassinato da esposa do matemático (Saer, 2015, loc. 1.721). Sarlo destaca a potência de *Glosa* ao abordar a solidão do militante a partir de uma estratégia que coloca a política no plano de fundo (Sarlo, 2005, p. 165); penso, no entanto, que igualmente importante é a estratégia que permite a produção desse choque de quando a dimensão política emerge diante do leitor desavisado, inequívoca, em meio a uma estratégia vacilante de narração. A vinculação entre o pessoal e o social depende fundamentalmente da estratégia de Saer, porque é ela que prepara o leitor para perceber o pouco que compreende daquilo que será tão exaustivamente veiculado e combatido: os indivíduos vitimados pelo terrorismo de Estado.

A estratégia adotada por Saer, para acessar o passado, passa também pela disposição do que é narrado – e, nesse sentido, seu modelo é mais radical que o de Amaral. *Aos meus amigos* procede do presente para o passado, sinalizando, com as vidas interrompidas, a implosão da teleologia que governava o passado dos indivíduos. Em *Glosa*, no entanto, essa estrutura não pode ser explicada em um único vetor. O ponto de partida, o ano 1961, é constantemente presentificado pela estratégia de narrar a caminhada, levando o leitor a experimentar visualmente o trajeto. O diálogo remete a um momento anterior ao da caminhada, obviamente, por ocupar-se da festa. As digressões do narrador retomam, ainda, outros pontos de referência temporais – no entanto tudo parece informar ou alimentar o presente estabelecido em 1961, as vinte e uma quadras. E então há os dois saltos ao futuro, em que as vidas interrompidas são as dos personagens que acompanhamos e as de alguns de seus amigos. O choque da temporalidade produzido por Saer recai, dessa forma, não sobre um futuro em que a teleologia do desenvolvimento já foi rompida, mas sobre o momento mesmo da quebra. Como resposta à possibilidade de olhar o passado estando no presente, para narrar uma história que se organiza pela

derrota, o autor apresenta a impossibilidade de reduzir as vidas interrompidas ao tempo de sua interrupção.

Discutimos como, ao trazer para o enredo a busca por um objeto que encerrasse a voz do morto, Amaral recorria a um expediente típico de narrativas marcadas pelo luto, colocando-o em suspenso ao frustrar essa busca e tornar opaca a voz que viria do além para, de alguma maneira, restabelecer certa ordem. Na estrutura marcada pelos choques temporais e pela visão parcial criada por Saer, é o leitor que é colocado na posição de reordenar uma espécie de quebra-cabeças sentimental, já que é ele quem, depois de acompanhar esses personagens e se envolver com sua narrativa e com suas concepções, será exposto à brutalidade da interrupção de suas vidas. O grupo de amigos, colocado em primeiro plano e no título em *Aos meus amigos*, é colocado, por assim dizer, no plano de fundo da filmagem em *Glosa* – embora o vejamos, não está no foco do romance. E, no entanto, aí está; e está porque nos permite justapor as ausências casuais de Leto e do Matemático no aniversário às ausências brutais no momento posterior. O luto, portanto, não é tematizado como processo vivido pelos personagens, mas colocado a nu como necessidade para o leitor, que acompanha o deslocamento de personagens e projetos e suas transformações ao longo do eixo temporal, sem nunca os ver plenamente, sem nunca tocar seus projetos, suas divergências. O luto não é um tema que catalisa a forma, e sim o princípio constitutivo da narrativa em toda a sua complexidade: o movimento de vaivém no tempo, a incapacidade de conhecer a totalidade daqueles que perdemos (e o desejo de descobrir algo mais, ainda que seja uma migalha), a ênfase na vida e em suas preocupações, e não na morte e em suas circunstâncias.

Colocando o leitor na posição de quem precisa dar sentido às mortes e interrupções causadas pela violência estatal, *Glosa* apresenta uma outra configuração do processo alegórico do luto. O choque causado não é enraizado na espetacularização da morte, mas sim no envolvimento com a vida e com sua matéria. O contraste entre as ausências circunstanciais e fortuitas de Leto e do Matemático na festa e as ausências causadas pela repressão servem de enlace entre a dimensão pessoal e a dimensão social. Mais que isso, o vislumbre de seus projetos de atuação social reprimidos dá ao leitor acesso a nacos de utopia que, no momento da caminhada pelas vinte e uma quadras, ainda eram imagináveis. Esses mesmos projetos, no entanto, nunca são oferecidos como redenção possível no momento posterior. É por isso que, nos seus pontos cegos, meticulosamente construídos, o romance é ainda mais eloquente: porque coloca o leitor diante das impossibilidades e das aporias do enfrentamento da perda em ambas as dimensões individual e coletiva, nas mortes e no rompimento forçado dos elos do grupo. Entregar-se ao lamento dos mortos é também vislumbrar seus projetos de vida e convívio

sem poder atribuir a eles (os projetos e os próprios mortos) a função de salvadores do presente. Propõe-se, assim, uma relação honesta com os mortos, construindo-lhes uma sepultura que permite a vivência do luto, recusando tanto mentiras reconfortantes sobre eles, quanto a espetacularização de suas vidas e de suas mortes.

Conformações do luto

Nos dois romances analisados neste ensaio, o encontro com as vidas interrompidas faz ressoar, de alguma maneira, o processo social obstruído violentamente com a repressão a projetos políticos emancipatórios que resultou, em última instância, no estabelecimento de ditaduras em Brasil e Argentina. Diante dessas interrupções, o leitor precisa dar conta dos diferentes vetores temporais, que pareceram se entrelaçar em algum momento das diferentes trajetórias. As obras não propõem um relato direto que emana de uma consciência portadora da verdade sobre o período; cada uma, a seu modo, questiona a possibilidade de um relato desse tipo dar conta da profundidade da experiência vivida, sem furtar-se a uma aproximação dela. Para isso, assumem o risco de fugir de formas consolidadas que podem oferecer algum tipo de conforto. Tampouco há uma noção totalizadora do país – em ambos, as comunidades representadas mostram-se cheias de fraturas e tensões – ou recurso à espetacularização do sofrimento dos derrotados. Se há algo único a dizer sobre o momento, é buscarem uma linguagem para expressar a perplexidade diante da transformação de nossa experiência do tempo.

As escolhas desses escritores respondem ainda a um questionamento sobre a posição ética da narrativa. Diante do diagnóstico de uma transição completa, marcada pelo triunfo do mercado sobre todas as instâncias da vida, qual seria o caminho a seguir, e qual seria o espaço do romance nele? A resposta oferecida por Amaral e Saer parece começar a se desenhar, no momento da transição, em termos negativos: negar a transformação da violência contra as vítimas em um produto de consumo fácil; negar a profissão de fé numa noção monolítica de nação; negar a cumplicidade com os ditames mercadológicos. O caminho negativo é sempre complexo, porque exige recomeçar e reconquistar o território ficcional a cada nova escritura. Os romances aqui analisados parecem ter sido elaborados sob a consciência de que

[e]ntre a organização das relações de produção e a regulação da vida e dos afetos há um registro que produz a mediação entre ambos, o da representação. Daí a importância crucial do trabalho artístico que aponta para uma crítica deste espaço – o da representação – em que circulam e se fixam novas formas de subjetivação (Klinger, 2014, loc. 1.171).

Suas recusas desembocam em propostas que desafiam o leitor a questionar a maneira como o tempo flui, como as balizas que organizam uma vida podem ser solapadas.

Ambos os romances configuram, portanto, conformações de um luto específico e complexo, disparado pelo encontro com as vidas interrompidas, mas que reforçam as diferentes dimensões da dificuldade em elaborar experiências e jornadas individuais diante de uma perda social das balizas de um projeto coletivo. Não propõem a memória espetacularizada do horror, mas um olhar para a temporalidade que orientou escolhas e trajetos. As perspectivas que adotam são fundamentais, para que o trauma se faça presente diante do leitor, oferecendo-lhe uma possibilidade social de elaboração. Em *Aos meus amigos* e *Glosa*, a dimensão imaginativa toma seu lugar de mediação e propõe maneiras incômodas, desautomatizadas, de se aproximar da relação entre as vidas e a história.

Referências

- AMARAL, Maria Adelaide. *Aos meus amigos*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- AVELAR, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham; London: Duke University Press, 1999.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. *E-book*.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2020.
- SAER, Juan José. *Glosa*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2015. *E-book*.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Vidrierías astilladas: ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2003.

Fábio Roberto Mariano. Doutorando do Programa de Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e do programa de Português no Departamento de Línguas Românicas da University of Georgia. Escritor e tradutor. Possui graduação em Estudos Literários pela Unicamp (2010) e mestrado em Teoria e História Literária pela mesma instituição (2015). É autor do livro de contos *O gelo dos destróieres* (Patuá, 2018), do romance *Habsburgo* (Patuá, 2019), de *Ruído Branco* (Ofícios Terrestres e Patuá, 2020), agraciado com o ProAC 17/2019, e do livro de contos *Abaixo da bandeira* (Ofícios terrestres, 2022), em coautoria com Whisner Fraga e Gabriel Morais Medeiros e agraciado com o ProAC 24/2022. Atua principalmente nos seguintes temas: estudos pós-ditatoriais, romance latino-americano do século XX, estudos comparados Brasil-Argentina, redemocratização, lugar do intelectual e romance acadêmico estadunidense.

E-mail: fabiompfeessor@gmail.com

Declaração de Autoria

Fábio Roberto Mariano, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 15/01/2026

Aceito em: 03/03/2026