

O FANTÁSTICO NO ROMANCE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*: DISCURSOS AMBÍGUO E HIPERBÓLICO

Antonia Pereira de Souza¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar os elementos do fantástico tradicional "discursos ambíguo e hiperbólico", considerando seus efeitos sobre o leitor e a produção de sentidos que relacionam *Não verás país nenhum* ao contexto sociopolítico brasileiro, no período da ditadura militar, compreendido entre 1964 e 1985, uma vez que Tzvetan Todorov (2004) admite analogia entre obras com manifestações do fantástico e aspectos político-sociais.

Palavras-chave: *Não verás país nenhum*. Fantástico tradicional. Discursos ambíguo e hiperbólico. Ditadura militar brasileira.

Abstract: This article aims to analyze the elements of the fantastic traditional "ambiguous and hyperbolic speeches," considering its effect on the reader and the production of meanings that relate *Não verás país nenhum* to socio-political context of Brazil, during the military dictatorship, between 1964 and 1985, as Tzvetan Todorov (2004) admits analogy between works with manifestations of fantasy and social-political aspects.

Keywords: *Não verás país nenhum*. Fantastic traditional. Ambiguous and hyperbolic speeches. Brazilian military dictatorship.

Introdução

Não verás país nenhum, romance de Ignácio de Loyola Brandão, é seu livro mais vendido e traduzido. A obra despertou o interesse do leitor por mostrar as prováveis consequências dos danos que o homem poderia causar à natureza, tornando quase impossível a existência de vida na Terra. Entretanto o desconhecimento dos elementos do fantástico que ali se manifestam pode dificultar uma percepção mais ampla do romance.

O livro narra a história do casal Souza e Adelaide, habitantes de São Paulo, em uma época em que livros, jornais, televisão e as universidades são censurados; existe pouca água, as plantas são escassas, não há alimentos

¹ **Antonia Pereira de Souza** é mestre em Letras, na área de Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e especialista em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). E-mail: antonia1souza@hotmail.com

naturais, nem chuva; e, além disso, em virtude da superpopulação, cada pessoa deve ter fichas para se locomover de um bairro para outro.

Souza era professor universitário, mas como respondia às indagações sobre a situação sociopolítica do país, foi aposentado compulsoriamente. Passou então a trabalhar como revisor de papéis que vinham do computador, mas de repente abriu-se um furo em sua mão; em consequência disso, ele perdeu não apenas o emprego, mas também Adelaide, com quem estava casado havia trinta e dois anos.

Faz-se necessário lembrar alguns aspectos do fantástico, para melhor contextualizar a análise. O gênero possui duas acepções: a tradicional e a moderna. Conforme Todorov (2004), o fantástico tradicional teve início no século XIX com a obra *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jean Potocki, publicada em 1805 e deixou de existir no século XX com o surgimento da Psicanálise. Entretanto o século XX marcaria, conforme Vax (1972), a perfeição do gênero e, de acordo com Jean-Paul Sartre (2005), o início do fantástico moderno, com o romance *Aminadab*, de Maurice Blanchot, publicado em 1942.

De acordo com Todorov (2004), o aspecto fundamental do fantástico tradicional é a hesitação, uma reação do leitor implícito² ou do herói da história: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31). O teórico nomeia vários elementos do fantástico tradicional, entre eles são relevantes os “discursos ambíguo e hiperbólico”.

Com o propósito de analisar os elementos do fantástico tradicional “discursos ambíguo e hiperbólico”, considerando seus efeitos sobre o leitor e a produção de sentido que relacionam *Não verás país nenhum* ao contexto sociopolítico brasileiro, no momento da publicação da obra, este artigo fundamenta-se principalmente na teoria de Todorov (2004), corroborada pelas ideias de Vax (1972) e Jorge Schwartz (1981). A metodologia do trabalho é de caráter bibliográfico, com procedimento crítico-analítico e qualitativo descritivo, aplicado ao romance em estudo. Quando necessário, os episódios da obra serão associados a

² Leitor implícito, conforme Todorov (2004, p. 37), é uma noção inerente ao texto da mesma forma que o narrador. Para Vítor Manuel Aguiar e Silva, o leitor implícito é “um destinatário intratextual [...] uma construção do imaginário do autor textual, como um ente de ficção que faz parte da estrutura formal e sêmica do próprio texto”. (2006, p. 306).

fatos político-sociais do período da ditadura militar brasileira de 1964 a 1985, com o apoio das informações de Nadine Habert (2006), Crislaine André (2009) e Dulce Pandolfi e Luciana Heymann (2005), uma vez que Todorov (2004) admite analogia entre obras com elementos do fantástico e aspectos político-sociais.

Discurso ambíguo

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

O discurso ambíguo causa em *Não verás país nenhum* a impressão de que o romance não é coerente diante de várias possibilidades de resolução dos episódios e nenhuma satisfatória, permanecendo o efeito dúvida sobre o leitor. Brandão emprega, entre outros recursos, a modalização³ e o imperfeito, para manter sua obra ambígua. Segundo Todorov (2004), esses elementos sustentam a ambiguidade do texto fantástico e conseqüentemente a hesitação, o efeito de dúvida, ou seja, a essência do fantástico para o teórico: “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2004, p. 36). Esses recursos tornam ambíguos, entre outros aspectos da obra, a gravidez de Adelaide, conforme se observa no seguinte trecho em que os

³ A modalização é o emprego de certas locuções introdutórias que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado; como exemplo o crítico cita as frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora”, que se referem ao mesmo fato, mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. Sobre o imperfeito, o teórico diz que tem um sentido semelhante à modalização, e como exemplo desse recurso emprega a frase “Amava Aurélia” (TODOROV, 2004, p. 44). Sua provável leitura não especifica se o amor ainda existe ou não; a continuidade é possível, mas pouco provável.

imperfeitos das expressões “estava grávida”, “A barriga *crescia*”, “ela *enjoava*” e o emprego da expressão modalizadora “Ao menos” suscitam a dúvida sobre a gravidez de Adelaide — Esteve grávida? Não houve gravidez? Uma doença foi confundida com gravidez?

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

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

A ambiguidade permanece no livro além da leitura, como requer Todorov (2004 p. 50): “Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá”, também em relação aos invasores do apartamento de Souza e Adelaide, entretanto a existência ou não de Daniel (filho de Souza e de Adelaide) e o furo na mão do protagonista deixam o leitor intrigado.

É impossível saber quem eram os invasores do apartamento de Souza: nordestinos, espiões, foragidos, paulistas, civiltares? A cada nova informação que o narrador oferece, aumenta a incerteza dos fatos em relação a esses homens que aparentavam ser militares bem treinados: “[...]. Parece que tinham sido preparados para reagir eletronicamente ao menor sinal de perigo” (BRANDÃO, 2001, p. 156). Os invasores pareciam corajosos, entretanto demonstravam ter medo de que outras personagens se aproximassem do apartamento como se estivessem se escondendo: “[...], agora reunidos na sala de visitas, de pé, numa atitude de desafio, defesa” (BRANDÃO, 2001, p. 173) e defendiam-se agredindo ou atirando em quem os ameaçasse: “O homem que sempre comia doces atirou na porta. Dois tiros. Corrida, e silêncio. Logo cortado por um gemido” (BRANDÃO, 2001, p. 159). Não eram solidários a ponto de negarem água para dois metamorfoseados que pareciam

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

Todorov, apesar de defender a leitura literal de obras com elementos do fantástico, admite a possibilidade de existir uma analogia entre regimes políticos e os temas do fantástico: “É possível, por exemplo, encontrar uma analogia entre certas estruturas sociais (ou mesmo certos regimes políticos) e as duas redes de temas [do fantástico tradicional]” (TODOROV, 2004, p.162). Dessa forma, a presença dos desconhecidos no apartamento de Souza aparenta a estratégia utilizada pelo Exército no período da ditadura militar brasileira de 1964 a 1985, quando infiltrava civis ou sargentos nos movimentos estudantis e nos sindicatos, para obter informações sobre os investigados, a exemplo do que ocorreu com o líder estudantil Vladimir Palmeira que segundo depoimento de Adyr Fiúza de Castro, ex-chefe do Centro de Informações do Exército (CIE), a Maria Celina D’Araújo (1994, p. 40) mais da metade dos seguranças de Vladimir eram sargentos comandados por Adyr: “mais de metade dos seguranças do Vladimir era composta por sargentos meus. De maneira que eu conhecia todos os passos que ele dava, o que fazia, o que não fazia”.

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

Habert (2006), os militares conquistaram esse direito, no período em que o país foi governado por uma Junta Militar que substituiu o General Costa e Silva, através de novos atos institucionais que “decretaram a pena de morte, a prisão perpétua e o banimento político” (HABERT, 2006, p. 10).

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

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

exilado? Ainda é uma criança? Quando o leitor parece convencido de uma versão dessa história, surgem novos dados que retomam a dúvida, fazendo-o “mergulhar” no universo fantástico e reagir, como propõe Todorov (2004, p. 16), numa hesitação de “quase acreditar”.

Considerando a teoria de Todorov (2004), no que se refere a associação entre o fantástico e fatos políticos, já mencionada neste texto, o provável exílio de Daniel pode ser uma referência aos brasileiros, sobretudo pertencentes à classe média intelectualizada, que foram exilados no período da ditadura militar no Brasil e as supostas cartas que ele escrevera à mãe poderiam estar relacionadas ao tipo de correspondência mais utilizado pelos exilados ou dirigidas a estes, como as seiscentas cartas que Henfil escreveu para eles, inclusive enquanto morava nos Estados Unidos, conforme Crislaine André (2009), sob o pretexto de que eram escritas para a mãe dele, dona Maria, entretanto muitas delas eram publicadas no jornal *Pasquim*. Foi a maneira que o escritor encontrou para mostrar seu inconformismo com o que acontecia no país e clamar por dias melhores, mesmo correndo risco de também se tornar um exilado, como seu irmão Herbert de Souza, o Betinho, foi durante oito anos. As cartas de Henfil foram lançadas em dois livros: *Cartas da mãe* e *Diário de um cucaracha*, publicados em 1983. Segundo Dulce Pandolfi e Luciana Heymann (2005, p. 8), as cartas que Betinho escreveu durante o exílio tinham como tema recorrente o Brasil real ou sonhado: “Seja o Brasil real — o que acontecia no país, os avanços e recuos do regime —, seja o Brasil imaginado — o país que iriam construir quando as condições políticas permitissem, quando a anistia chegasse e a democracia vencesse o autoritarismo e o medo”. As cartas do sociólogo foram publicadas em 2005, no livro *Um abraço, Betinho*.

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

Coceira nas mãos. Arde e no lugar está uma pequena depressão, como se eu tivesse apertado uma bola de gude por muito tempo. [...]. O centro da minha mão está afundando. [...]. Olhei a mão. A mancha estava de um vermelho vivo e juro que me pareceu

perceber um aumento na depressão. Bem funda. Aperto, não dói. Coça ainda, mas é uma coceira agradável, dessas que dão prazer, me arrepia todo. Loucura, na minha idade ficar me arrepiando assim com coceiras. [...]. Só fico inquieto com o afundamento na mão. Agora todo vermelho (BRANDÃO, 2001, p. 18, 25, 21, 28).

Depois o narrador apresenta as hesitações das outras personagens em relação ao inofensivo orifício: um homem ficou apavorado ao vê-lo e ameaçou correr: “— Calma, meu senhor, calma.[...]. Olhe a minha mão. Tem um afundamento aí? Ele procurou se livrar. Viu a mão e talvez tenha se apavorado mais. [...]. Só não saiu correndo porque é impossível correr nestas calçadas atravancadas (BRANDÃO, 2001, p. 260); os vizinhos ameaçaram chamar a polícia, caso o casal não fosse embora do prédio: “‘Fiquem longe, levem esse furo na mão para outro lugar’. ‘Vamos chamar os civiltares se vocês não se forem’. ‘Desapareçam’” (BRANDÃO, 2001, p. 81); a empregada e a esposa da vítima abandonaram o apartamento do casal; Souza foi expulso do transporte público e ainda perdeu o emprego de revisor. A dúvida aí é instalada pelo caráter incomum do acontecido, haja vista que as pessoas não possuem furos inexplicáveis nas mãos. Entretanto, quando o protagonista sugere que o furo desprende-se, pretende procurá-lo no chão e, em seguida, tenta justificar que ele não existiu; a ambiguidade atinge o ponto máximo no romance e leva o leitor a repensar a história inutilmente atrás de pistas que pudessem justificar o que dizia agora o narrador, mas é uma busca vã, encontram-se somente vazios e indeterminações inerentes ao fantástico, conforme Arlete Cavaliere (1990). Quanto mais o leitor pensa, mais ele fica confuso sobre o círculo na mão do protagonista. A própria forma como o narrador menciona que o furo não existiu fortalece a dúvida:

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

O suspense também é um efeito do fantástico que pode ser causado pelo discurso ambíguo, menciona Todorov (2004). Em *Não verás país nenhum* existe suspense, por exemplo, em relação a uma mancha que parece envolver Souza a ponto de adormecê-lo. No início das aparições, o protagonista vê algumas imagens

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

Entretanto, Brandão ao apresentar o avô de Souza derrubando árvores, bem como a forma como era carregada a madeira extraída da floresta, chamava atenção para o desmatamento desordenado, incentivado pelos militares, que, consoante as informações de Habert (2006, p. 22), estava ocorrendo na floresta Amazônica no período da construção da Rodovia Transamazônica e de sua colonização em um processo de ocupação que tinha entre suas características “a devastação ecológica”. O discurso ambíguo proporcionou a abordagem do assunto de uma forma discreta, já que o texto não afirmava o fato e o autor ainda se valeu do discurso hiperbólico para mencionar que a floresta Amazônica não existe mais, foi substituída por um deserto que é considerado a nona maravilha do mundo. Como então destruir algo que não existia mais? Dessa forma, Brandão se protegia da censura institucionalizada e passava a impressão de que esse aspecto do livro relacionava-se apenas com a ficção, não era provocado pelo real. Como pensar que a floresta Amazônica não existia, se todos ainda viam sua imensidão?

Discurso hiperbólico

Apresentar o discurso hiperbólico é uma das condições para a manifestação do fantástico, possibilitando através de sua leitura em sentido literal o surgimento do sobrenatural: “se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque nelas encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova” (TODOROV, 2004, p. 90). Schwartz

(1981, p. 70), considera a hipérbole como a “figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa”, apresentando o exagero por aumento ou por diminuição. No romance em estudo existe exagero por redução (personagens transformadas em poeira) e por ampliação dos acontecimentos, como no caso da infestação de piolhos no apartamento de um personagem que Souza conheceu nas Marquises Extensas, o tamanho do espaço, a intensidade do calor, e em diversas outras situações da história, pois predomina no romance o exagero por ampliação.

Os acontecimentos foram reduzidos, por exemplo, em relação às personagens que viraram pó, conforme ocorreu com o homem que sempre ouvia rádio que, após ser atropelado por um helicóptero, foi atingido por algo desconhecido, desintegrou-se, liquifizou-se e virou poeira:

A claridade se despreendeu do objeto, bomba, granada, sei lá o que, nunca mexi com esses troços. Iluminou o rosto e começou a comer a pele os olhos, o nariz. Expulsava os dentes, que se esparramavam pelo ar, estilhaçados. Roía os ossos, reduzia tudo a pasta, massa, poeira.

E, então, ossos, dentes, carne, pele, massa pareceram se juntar de novo, transformando-se em poeira. Soprada por um vento, que nada mais era que o próprio ar deslocado pela claridade. Não sei se me entendem, foi assim que vi naquele breve espaço em que o tempo estancou (BRANDÃO, 2001, p. 261-262).

Todorov (2004) considera o horror como um efeito dos elementos do fantástico. Nojo e terror são efeitos determinados respectivamente por Vax (1972) e Howard Phillips Lovecraft (2008). Acrescente-se a esta informação que esses efeitos podem surgir em decorrência do discurso hiperbólico ampliado chegando a causar mal-estar no leitor, como em *Não verás país nenhum*, por exemplo, no relato feito por um companheiro de Marquises de Souza, sobre o período em que foi enganado por um civilta ao alugar um apartamento e só depois de ocupá-lo descobriu que se localizava no Conjunto Habitacional Piolhento. O exagero na quantidade de piolhos, assim como os danos que eles causaram nas personagens causam nojo como requer Vax (1972), e o terror suscitado após o governo ter isolado a área com um círculo de fogo, restando à família a tentativa de suicídio e a queima de todos os pertences, representaria a o “horror” e a “experiência do terror” defendidos por Todorov (2004) e Lovecraft (2008) para o fantástico:

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

— Por que não fugiu antes?

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

— Nunca ouvi falar.

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

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

Em *Não verás país nenhum* o efeito de horror, na acepção todoroveana, pode ser causado também pelo discurso hiperbólico ampliado em relação ao calor e ao sol a que eram submetidas constantemente as personagens. O calor insuportável invadia os apartamentos, as ruas, enfim os ambientes e paisagens do livro e quem se expusesse ao sol, poderia ter a pele queimada e descascada, ou até morrer e ter a pele e os ossos dissolvidos pelo sol que se transformou numa fonte de morte instantânea:

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

As personagens de Brandão se assustam com o exagero de dificuldades que enfrentam para viver, consoante mostra a teoria de Fábio Lucas Pierini (2004, p. 9): “o sobrenatural de Loyola é real, faz parte da economia da narrativa e o estranhamento fica por conta das diferentes reações que os personagens têm diante de um evento sobrenatural”. Na obra em estudo, a ameaça descrita pelo discurso hiperbólico ampliado sobre alimentação e educação são incômodas em decorrência do horror que suscitam, efeito descrito por Todorov (2004), transparecendo “inquietação”, efeito sugerido por Renata de Souza Spinola (2005, p. 52).

Em relação a alimentos, no período em que Souza conta a história não existem mais os naturais, são todos factícios e representam grande ameaça à população, pois suspeitava-se de que eles destruíam as vísceras de quem deles se alimentasse. Mas quando existiam alimentos naturais a vida das personagens também era difícil; destaca-se, por exemplo, o sacrifício exigido na compra de feijão natural, haja vista que elas passavam até dez dias nas Vergonhosas Filas do Feijão (escorregando numa encosta de morro na qual muitos morriam) para comprar alguns quilos: “Adelaide e eu nos revezamos nas filas. Perdi três dias de trabalho e ele, sete. Voltamos com oito gloriosos quilos de feijão preto e conquistei meu sogro” (BRANDÃO, 2001, p. 232).

O discurso hiperbólico em relação aos alimentos expõe também o efeito admiração, atribuído ao fantástico por Todorov (2004) e que é responsável por situações inusitadas na obra. Uma delas é quando o homem que está sempre comendo doce, um dos invasores do apartamento de Souza, conta-lhe que ao chegar ali não acreditou ao ver tantos ovos na geladeira. O homem ficou deslumbrado. Lembrou que tinha visto um ovo há dez anos. O estado de êxtase em que ficou o rapaz parecia que ele havia feito uma descoberta incrível:

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

A escassez de alimentos no romance pode ter uma conexão com a realidade em que vivia o Brasil no período pós-64, uma vez que devido ao baixo poder aquisitivo da população, mesmo com homens, mulheres e crianças

trabalhando, as famílias não tinham condições financeiras para comprar os alimentos necessários para o sustento e o país liderava a triste estatística de ter a população predominantemente subnutrida, como afirma Habert (2004, p. 12): “Segundo dados de 1975, 72 milhões de brasileiros (67% da população) eram subnutridos”.

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

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

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

No Brasil durante o regime militar as questões relativas ao ensino eram parecidas com as do romance de Loyola, pois segundo Habert (2006), nas escolas e universidades, alunos eram reprimidos, professores e funcionários eram demitidos, perseguidos e presos. As aulas eram vigiadas, o currículo peneirado; incluíam-se disciplinas de educação moral e cívica em todos os níveis de ensino. O conteúdo dessas disciplinas “encobria a existência de conflitos sociais no Brasil e exaltava o culto da Pátria, da religião, das Forças Armadas, das leis e instituições vigentes” (HABERT, 2006, p. 30).

Considerações finais

O mundo alucinante do fantástico em *Não verás país nenhum* é descrito, sobretudo, com o discurso ambíguo e o recurso estilístico da hipérbole. Há a presença constante do exagero nas situações negativas e indefinidas, como requer o gênero, não se exagera para amenizar ou tornar agradável a situação, mas para torná-la densa, retraída e aparentemente circular, pois o livro transparece uma divisão truncada de vários episódios e a cada nova história que Souza conta ou escuta, o aspecto negativo se sobressai.

Os discursos ambíguo e hiperbólico empregados no romance causam no leitor, conforme Antonia Souza (2010), sobretudo os efeitos medo ou horror, curiosidade, admiração e dúvida, estabelecidos por Todorov (2004), nojo e inquietação, acrescidos por Vax (1972) e Spinola (2005), respectivamente. A ênfase está no efeito de dúvida que permeia o romance sem se desfazer, por exemplo, em relação à personagem Daniel e ao furo que na mão de Souza.

Associados aos aspectos sociais e políticos do Brasil no período ditatorial de 1964 a 1985, os elementos do fantástico aqui estudados transpareceram alguns problemas enfrentados pelos brasileiros naquele período, como desnutrição, desmatamento desordenado da floresta Amazônica, falta de saneamento básico, habitações inadequadas, bem como serem vítimas da repressão e da censura.

Além de suscitarem reflexões pertinentes sobre aspectos ecológicos, políticos e sociais, os elementos do fantástico também serviram para que Brandão enfrentasse a censura institucionalizada, ao mesmo tempo em que a ludibriava para se proteger e defender seu romance.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Crislaine. **A mãe e a madrasta** — um estudo das cartas de Henfil. Disponível em: <http://web03.unicentro.br/pet/pdf/08_crislaine.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2009.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. 24. ed. São Paulo: Global, 2001.

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

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. **Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

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

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

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

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

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

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

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

SOUZA. Antonia Pereira de. **O fantástico no romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão**. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. Tradução de Maria Clara Correa Casttelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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