

ENFIM SÓ(S). FIM DO MUNDO COMO IDÍLIO

Valéria Sabrina PEREIRA¹

Resumo: *Com as tensões da Guerra Fria, o fim dos tempos passou a ser percebido como uma realidade próxima, causando um boom de livros pós-apocalípticos. Em algumas obras, a destruição mundial parece ser a única possibilidade de reestruturar positivamente a política e a vida em sociedade; em outras, o espírito de fraternidade é raro. Em vista de um cenário no qual a própria humanidade é responsável pela destruição e o caos, ser o último sobrevivente adquire contornos mais favoráveis. Paz, contato íntimo com a natureza e tempo para consumir artes são algumas das vantagens de ser o último humano. Este artigo discute as representações positivas de um apocalipse futuro em Schwarze Spiegel (Espelhos negros, 1951) de Arno Schmidt e Die Wand (O muro, 1963) de Marlen Haushofer, com o romance Blecaute (1986) de Marcelo Rubens Paiva como contraexemplo.*

Palavras-chave: *apocalipse, último homem, literatura alemã, literatura brasileira*

Abstract: *As the tensions of the Cold War grew, the end of times came to be perceived as a near reality, which caused a boom of post-apocalyptic books. In some of these works, the world destruction seems to be the only way to restructure politics and the life in society, in others, there is no sense of community left. As the humanity itself is the sole responsible for destruction and chaos in these scenarios, being the only survivor turns out to be a good thing. Peace, near contact with nature and more time for the consumption of arts are some of the advantages of being the last man. This paper discusses the positive representations of a future apocalypse in Arno Schmidt's Dark Mirrors (1963) and Marlen Haushofer's The Wall (1963) and compares them to Marcelo Rubens Paiva's pessimistic novel Blackout (1986).*

Keywords: *apocalypse, last man, German literature, Brazilian literature*

Recebido em 07-07-2017

Aceito em 17-07-2017

¹ Doutora pela Universidade de São Paulo (USP-FFLCH); Departamento de Letras Modernas, Área de Língua e Literatura Alemã.

Século XX

No que diz respeito a narrativas futuristas e pessimistas, o século XX pode ser dividido em duas partes. Na primeira metade, floresceram as distopias, impulsionadas pelo avanço de regimes totalitários baseados em utopias políticas como o Socialismo e o Nazismo. Na segunda, ficções apocalípticas respondiam às tensões criadas pela bomba atômica e a Guerra Fria. Embora a distopia e o pós-apocalipse sejam de gêneros distintos – sendo a primeira marcada pelos efeitos negativos de um regime autoritário (ZEISSLER, 2008, p. 20), e o segundo por catástrofes de proporções mundiais –, o senso comum tende a designar ambos como “distopia”, entendendo o termo como sinônimo de um cenário marcadamente nocivo ao bem-estar humano. Na atualidade, inclusive, não é incomum que os gêneros se misturem. Muitas distopias políticas, como a apresentada em *O conto da Aia* (1984), de Margaret Atwood, se desenrolam em um cenário pós-apocalíptico, no qual uma guerra mundial devastou grande parte da humanidade e muitos ainda sofrem com os efeitos da radiação. Também é notável o fato de que ambos os gêneros se apresentaram como reação aos desenvolvimentos políticos percebidos cada vez com mais desconfiança. Eles não apenas pretendem exercer um efeito catártico por meio da representação dos piores temores da época, como também fazem parte do gênero que se concebeu chamar de “utopia de alerta”, ou seja, livros que desenham um cenário pessimista como forma de motivar seus leitores a ações que previnam esse futuro.

Por serem basicamente uma crítica à utopia, as distopias da primeira metade do século XX apresentam uma série de características estruturais em comum com o gênero (MEYER, 2001, p. 35). Entre as principais características dos

Estados distópicos estão o hermetismo da sociedade, o coletivismo dominante e as rígidas regulamentações do planejamento familiar (ibidem, p. 39-52). Muitas dessas narrativas são guiadas pela perspectiva de um membro dessa sociedade que, em virtude do contato com uma pessoa do sexo oposto, passa a ter maior consciência de sua individualidade (muitas vezes guiado por uma paixão), o que o leva a questionar a rígida regulamentação de sua vida pessoal por um Estado opressor (ibidem, p. 22).

São muitos os exemplos dessa estrutura narrativa: *Nós* (1924), de Yevgeny Zamiatyn; *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley; *Anthem* (Hino, 1938), de Ayn Rand; *1984* (1949), de George Orwell, e; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Em todas essas narrativas, a natureza se apresenta como espaço de liberdade, livre do controle do Estado. Em *1984*, o primeiro encontro amoroso de Winston Smith com Julia se dá no campo, onde acreditam estarem a salvo de qualquer controle por câmeras. Em *Admirável Mundo Novo*, há um espaço, natural, exterior à sociedade estritamente controlada, onde John, o selvagem, foi concebido por meios naturais, sem qualquer programação genética. Em *Nós*, a floresta para além dos limites do “muro verde” é o local onde os rebeldes se encontram e muitos deles vivem de forma livre e independente. As poucas distopias que têm um final positivo, nas quais o protagonista não acaba subjugado pelo sistema e consegue continuar seu caminho em direção à autodescoberta, terminam com o exílio do protagonista na natureza, fora dos limites impostos pelo Estado, como em *Fahrenheit 451* ou *Anthem*. Em contraposição ao urbano, vigiado e regulamentado, a natureza se apresenta como o espaço onde a reestruturação social é possível, onde grupos (ou duplas) podem redefinir as regras de convívio e sua rotina de forma geral.

Se na primeira metade do século XX era o indivíduo que estava ameaçado pelo poder totalitário, na segunda metade do século é a possibilidade de uma guerra atômica que ameaça a sobrevivência da própria humanidade. O gênero apocalíptico se alimentou dessas inquietações e foi uma forma muito presente durante toda a Guerra Fria. As narrativas do gênero não se limitaram ao realismo do filme *The Day After* (1983), de Nicholas Meyer, que procurava apresentar a miséria da sobrevivência a um ataque nuclear nos EUA da forma mais palpável possível. Nem mesmo a causa da catástrofe se limitou ao conflito nuclear: em *Der Untergang der Stadt Passau* (O cadafalso da cidade de Passau, 1975), de Carl Amery, por exemplo, a aniquilação da maior parte da humanidade é causada por um vírus. Contudo, são poucas as narrativas que realmente tratam do fim do mundo. Mesmo que pesquisas indicassem que a sobrevivência humana não seria possível no caso de uma guerra nuclear, a necessidade de uma perspectiva humana que possibilite a narração da história faz com que a maior parte desses livros seja classificada como “pós-apocalipse”, ou seja, eles dão conta da sobrevivência de um pequeno grupo após o evento destruidor. A partir do pressuposto de que houve sobreviventes, essas narrativas trabalham com a ideia de uma reformulação social. O apocalipse, como em algumas interpretações religiosas, é apenas o marco zero que permite o recomeço e uma reestruturação das relações humanas. Esse é o caso de *Der Untergang der Stadt Passau*, de *Die Erben des Untergangs* (As heranças do cadafalso, 1959), de Oskar Maria Graf, ou até mesmo *Dança da morte* (1978), de Stephen King.

Por décadas, o diálogo entre as duas superpotências mundiais pareceu impossível, mesmo em um futuro distante. Dessa perspectiva, a catástrofe mundial se apresenta ficcionalmente

como uma alternativa que permite pensar soluções e estruturas diferentes daquelas que se apresentavam na realidade. Mesmo em um romance em que toda a raça humana é infectada, como *Eu sou a lenda* (1954), de Richard Matheson, a catástrofe é positiva. O último homem morre ao final do livro, condenado por uma comunidade de vampiros socialmente bem organizados, que zelam pelo bem-estar de seus pares: uma sociedade que talvez funcione de forma mais justa do que a nossa. Independentemente de a narrativa tentar manter um tom mais realista ou ser declaradamente fantástica, histórias pós-apocalípticas com muita frequência refletem simultaneamente o desejo de renovação e a falta de esperança causada pelas condições políticas de sua época.

Final “feliz”

A literatura alemã nos demonstra, contudo, que não é só o gênero pós-apocalíptico que pode fazer um suco do limão do que seria a catástrofe mundial: romances sobre o último humano e o fim do nosso gênero também são capazes de dar um tom esperançoso ao fim dos tempos. Destacam-se aqui *Schwarze Spiegel* (Espelhos negros, 1951), de Arno Schmidt e *Die Wand* (O muro, 1963), de Marlen Haushofer, que, apesar de terem estilos e intenções muito distintos, apresentam diversas similaridades.

Schwarze Spiegel é escrito a partir do ano de 1960, nove anos à frente de seu tempo e cinco anos após o suposto confronto nuclear que teria dizimado toda a humanidade. Não se sabe o nome do último homem, responsável pelas anotações fragmentárias que lemos, mas tudo indica que se trata de uma representação do próprio autor, tanto em razão de traços característicos de sua personalidade quanto por dados específicos, como

sua data de aniversário. Inicialmente, seus relatos apresentam impressões e pensamentos conforme ele vaga pela Alemanha, explorando ruínas e locais abandonados em busca de comida. O encontro com esqueletos ou corpos em processo de decomposição é descrito como rotineiro, mas isso não tem nenhum efeito sobre o humor do narrador, nem serve para a apresentação de um cenário mais realista. Apesar de não haver descrição de qualquer evento estranho ou sobrenatural, o conto reúne aspectos de uma narrativa fantástica (REINHART, 1997, p. 289): não há qualquer explicação sobre as razões pelas quais o protagonista não foi afetado pela radiação, ele não tem maiores dificuldades para encontrar alimento e a radiação até lhe traz vantagens, como a ausência de mosquitos. Como afirma Jörg Drews (1986, p. 18-19), ao contrário de outras narrativas sobre o fim do mundo, *Schwarze Spiegel* não exerce nenhuma função de alerta – é mais um sonho desejoso. Logo no início, o narrador celebra o fim, enquanto observa o mato que se apodera das casas: “Ainda bem que tudo havia acabado; cuspi: fim!”² (SCHMIDT, 1975, p. 247)

Já *Die Wand* se apresenta como uma história fantástica. Não há qualquer informação sobre qual seria o ano no qual a história se desenrola. Há a menção ao fato de que a possível guerra atômica era uma preocupação de sua época (HAUSHOFER, 2004, p. 10), contudo, o fim veio de forma inesperada e inexplicável. A protagonista, uma mulher de quarenta e tantos anos, viúva e mãe de duas filhas crescidas, viaja com a prima e seu marido para uma casa de campo nas montanhas. Quando o casal vai para a cidade, mas não retorna, a protagonista descobre que uma espécie de gigantesco muro invisível se formou ao redor do local no qual ela se encontrava. Mais do

que isso, todos os seres humanos e animais que se encontravam do outro lado do muro estão agora paralisados, fazendo da protagonista a última mulher viva. Sem qualquer acesso à cidade, ela deve primeiramente viver dos mantimentos estocados na casa. Com o passar do tempo, ela se adapta a uma vida completamente rural, devendo sua subsistência a uma plantação de batatas, colheita de frutas, caça e o cuidado de uma vaca e um touro. Além deles, ela tem como companhia um cachorro e uma gata. No que diz respeito às dificuldades vividas pela protagonista por se encontrar nessa situação peculiar, *Die Wand* é mais realista do que *Schwarze Spiegel*: ela passa fome, adoce e chega a pensar em suicídio. Isso não impede, entretanto, que ela também veja sua condição de uma perspectiva um tanto otimista. Tome-se como exemplo o momento no qual ela instintivamente tranca as portas, apenas para notar: “O único inimigo que conheci até hoje em minha vida foi o ser humano.” (ibidem, p. 23) Completamente só, ela pode ter a certeza de que está a salvo do inimigo.

Apesar de personalidades e formas de encarar a vida distintas, tanto o protagonista de *Schwarze Spiegel* quanto a protagonista de *Die Wand* veem aspectos positivos no fato de serem os últimos sobreviventes. O último homem, um misantropo notável, comemora que, junto aos homens, também se vão tantas outras mazelas trazidas por eles, entre elas os advogados: “ora, que essa corja tenha sumido me reconcilia novamente com a grande catástrofe” (SCHMIDT, 1975, p. 279). Sua ira contra os advogados é justificada pelo fato de eles defenderem qualquer tipo de pessoa vil, como ladrões e assassinos. Nessa lista, ele inclui uma única menção a uma pessoa específica e real: Ilse Koch, esposa de Karl Otto

² Todas as traduções são de minha autoria.

Koch, comandante do campo de concentração Buchenwald, que ficou conhecida pelos atos sádicos praticados contra os prisioneiros. Além disso, o narrador do livro ainda relata memórias sobre o tratamento dispensado a presos de guerra “na penúltima (segunda) guerra mundial” (ibidem, p. 259). A experiência das últimas décadas claramente o conduziu a um estado de falta de esperança na humanidade: duas guerras mundiais subsequentes; ações abertamente sádicas por parte de determinados alemães; o uso de bombas atômicas como simples exibição de poder. Que a história continuasse se desenvolvendo nessa mesma direção, esta, sim, seria a verdadeira catástrofe (DREWS, 1986, p. 16).

Em *Die Wand*, a última mulher não compartilha desse desprezo pela humanidade. Seu relato sobre a prima e o marido é afetuoso, e que a morte deles, e de todos os outros, tenha ocorrido de forma aparentemente indolor é algo que a tranquiliza. A humanidade, contudo, ainda é percebida como algo ameaçador – mais especificamente: o homem. Ao se lembrar de um caçador que vivia nas redondezas, ela pondera sobre como a vida poderia ter se tornado mais fácil se ele ainda estivesse presente, apenas para se corrigir: “De qualquer forma, ele era fisicamente mais forte do que eu e eu teria me tornado dependente dele. Talvez hoje ele ficaria deitado preguiçosamente na cabana e me mandaria trabalhar. [...] Não. É melhor ficar sozinha.” (HAUSHOFER, 2004, p. 66) O contato com o homem é percebido como perigoso ou nocivo em todas as suas variantes, seja pela possibilidade de ser escravizada, subjugada pela força física do outro, ou porque, se ele trabalhasse de forma eficiente e se tornasse seu provedor, ela estaria em situação de completa dependência. A última mulher pode agora gozar da completa liberdade, sendo responsável por todas as atividades que garantem sua sobrevivência.

Longe de qualquer convívio social, a protagonista de *Die Wand* não está mais obrigada a performatividades de gênero. Ela não usa mais joias, não tem cuidados com cabelo ou vestimentas. Sua vida cotidiana está agora completamente voltada para ações funcionais: trabalho, alimentação, cuidado com os animais e descanso. Livre de imposições sociais, a última mulher pode ocupar diferentes papéis: “Eu podia tranquilamente esquecer que eu era uma mulher. Às vezes eu era uma criança que procurava morangos, quando me sentava com [a gata] Perle sobre os joelhos magros e observava o sol poente, um ser muito velho e sem gênero.” (HAUSHOFER, 2004, p. 82) Como nas distopias da primeira metade do século, a natureza se apresenta como o espaço onde é possível se desenvolver todas as facetas individuais, livre de regramentos. O trabalho duro e o cansaço, que garantem um bom sono ao final do dia, são percebidos pela narradora como mais recompensadores do que as facilidades que eram oferecidas pela vida urbana. Se algo marcava a experiência urbana para a protagonista, era a sensação de tédio – agora completamente extinta com o congelamento da cidade e a ausência de qualquer objeto que pudesse lhe lembrar daquela vida, como revistas e jornais (ibidem, p. 110).

Circulando em ambos os ambientes, tanto o urbano quanto o campo, o protagonista de *Schwarze Spiegel* tem fácil acesso a mantimentos e tempo de sobra para o ócio (e o tédio), como se comprova com suas atividades inúteis ou rebeldes: tomar banho de sol nu no meio de um cruzamento, quebrar a vidraça de uma repartição pública ou escrever uma longa carta contestando um autor publicado na revista *Seleções*. Essas atitudes são uma celebração da expressão livre de opiniões pessoais, assim como da ausência de regulamentações. Se por um lado é visto como positivo que as casas este-

jam sendo tomadas pelo mato e que todos os animais estejam voltando ao seu estado selvagem, por outro, não é como se o último homem tivesse total desprezo pela civilização. Sua queixa é que a arrasadora maioria da humanidade não agia seguindo o bom senso (SCHMIDT, 1975, p. 307). Uma vez que não apenas essa arrasadora maioria, mas aparentemente toda a humanidade foi extinta, o último homem pode utilizar seu tempo para apreciar a cultura produzida por uma minoria no decorrer dos séculos. Ele coleciona obras de arte originais e recolhe de bibliotecas diversos livros que servirão à sua coleção particular – o que pode ser encarado como um reflexo de um desejo do autor, que teve grande parte de sua biblioteca particular, inclusive livros raros, destruída ao final da Segunda Guerra. A guerra atômica de Arno Schmidt destrói apenas a vida humana (e os mosquitos), mas a cultura, que é o que a humanidade produziu de positivo, permanece intacta.

Como Axel Goodbody (2006, p. 97) aponta, com o decorrer da história fica evidente que parte do sarcasmo do protagonista de *Schwarze Spiegel* visa encobrir sua solidão. Ele despreza a humanidade, mas, ao mesmo tempo em que celebra o seu fim, procura encontrar outros sobreviventes com o uso do rádio. O encontro, quando finalmente acontece, é marcado pela desconfiança: uma mulher de meia-idade atira na sua direção. Quando ele consegue desarmá-la, esta mulher, Lisa, justifica-se atribuindo sua atitude ao medo de ser estuprada. O narrador aos poucos ganha sua confiança, cuida dela e, desde o princípio, faz planos para o futuro, como fica evidente no momento em que ele afirma que agora eles precisariam ter tudo aos pares, ao que a mulher logo retruca dizendo que ele não sabe se ela pretende ficar (SCHMIDT, 1975, p. 312-313). Com o passar do tempo, a dupla se envolve amorosamente. Apesar de o relacionamento ser

bom, o narrador continua sendo percebido por Lisa como uma ameaça. Como a protagonista de *Die Wand*, essa sobrevivente também percebe a dependência de outra pessoa como um risco. Ela parte dizendo que deve procurar mais sobreviventes, mas também deixa claro que deve deixá-lo porque está “bem demais com ele” e porque considera que ele é “forte demais” para ela (ibidem, p. 327). Ou seja, ao permanecer com esse homem, ela pode amolecer e perder suas habilidades e a liberdade que ganhou com a catástrofe. À partida de sua companheira, o protagonista reage se autodeclarando, novamente, o último ser humano e desfrutando do vento que vem da floresta.

Enquanto a reação do protagonista de *Schwarze Spiegel* possa parecer cínica, ela, na verdade, corresponde à atitude de sua companheira. Ao abandoná-lo, também Lisa recupera seu status de última mulher e, assim, sua soberania. Como Leopold Schlöndorff (2013, p.316) bem coloca, o último ser humano não simplesmente não precisa de ninguém, mais do que isso ele necessita da ausência do outro para se desenvolver plenamente num mundo que agora lhe pertence. “O último ser humano está total e completamente ocupado cuidando de si próprio.” (idem) Se, por um lado, o último homem nutre o desejo de ter uma companheira, por outro, ele prontamente aceita a situação na qual ela o coloca ao abandoná-lo, sabendo que pode se dedicar mais uma vez às artes, à natureza e a si próprio.

Enquanto em *Schwarze Spiegel* o encontro dos sobreviventes é furtivo, mas feliz, em *Die Wand* qualquer contato é impossível. A última mulher também se depara com outro sobrevivente do sexo oposto nas últimas páginas do livro, mas o encontro é ainda mais violento. O último homem, uma pessoa com roupas gastas, mas de bom corte e reconhecidamente caras, mata o touro e o cachorro a

machadadas, ao que a protagonista reage atirando contra o invasor. Toda a ação é vista pela mulher como inexplicável. O cachorro, obedecendo às ordens da dona, não avançaria sobre o homem. Sua investida sobre o cão não podia ser justificada por autoproteção ou de qualquer outra maneira. Para a narradora, este homem representa a encarnação da culpa. Ela afirma que ele não merece ficar próximo ao touro ou “na grama inocente” (HAUSHOFER, 2004, p. 273), razão pela qual ela arrasta seu corpo até um rochedo. Toda a natureza, do mundo animal ao vegetal, é de caráter superior a esse homem que não sabe agir sem violência.

Apesar da afirmação da narradora de poder agora ocupar diferentes papéis (da criança ao idoso, sempre sem um gênero definido), o livro tem um posicionamento claro sobre o que seria o biologicamente típico feminino e masculino. A mulher tem um trato bondoso e maternal com seus animais, ela é uma com a natureza. Já o homem é impulsionado pelo ímpeto de destruir e matar. Aqui também é refletido o dualismo entre capitalismo e vida rural. A mulher se entrega à vida rural, abandona padrões de vestimenta e se dedica completamente ao trabalho. Como em antigas poesias bucólicas, o passar do tempo é apresentado no romance por meio das variações das tarefas agrárias nas diferentes estações. Esse regramento e esforço são apresentados como virtudes fundamentais do ser humano (WILLIAMS, 2011, p. 31). Já o homem, como se reconhece por suas vestes, é uma representação de um capitalismo que só explora e não retribui. Sua relação com a natureza é corrompida. Uma reconciliação entre esses dois polos não é mais possível.

A possibilidade de dar continuidade à humanidade é rejeitada em ambas as obras. O fim se apresenta como a melhor opção. Essa não é uma escolha racional em *Die Wand*; não há tempo para

reflexões, apenas para a ação. O possível contato é tão odioso que deve ser imediatamente evitado. Possíveis filhos que viriam dessa união também não poderiam ser melhores do que a raça humana que a protagonista bem conhecia: ela própria era mãe de duas moças, mas as lembranças tenras que a mãe tem das filhas se reduzem à infância. A ligação entre mãe e filhas se quebrou de forma irrecuperável conforme elas cresceram. Apenas o contato com os animais parecia íntimo e equilibrado para a última mulher. O fim da humanidade se apresenta como retorno à inocência. Que os protagonistas de *Schwarze Spiegel* se deem bem não faz com que eles desenvolvam desejos de repovoar a Terra. Lisa pode tirar bom proveito da solidão, e o último homem tem uma estima muito baixa pela humanidade para que deseje recriá-la.

Nessas narrativas, a experiência de sobreviver ao fim do mundo se assemelha à fuga das nações autoritárias realizadas em distopias. Sozinhos no mundo, esses protagonistas têm a possibilidade de agir de acordo com seus impulsos e sem preocupações com regulamentos sociais ou com a opinião de terceiros. Essas obras são odes ao individualismo. O último homem tem tempo para dedicar ao que realmente lhe importa, a arte, e também está livre para expor suas opiniões recheadas de sarcasmo, mesmo que não haja ninguém para ouvir. A última mulher pode se soltar de amarras culturais e desenvolver seu potencial por meio de trabalhos braçais exaustivos, comumente reservados para homens (no contexto vivido por uma mulher de classe média). Ou ela ainda pode desenvolver seu potencial aventureiro e explorador, como o faz Lisa. O diferencial dessas histórias é que não se está fugindo de um sistema que não deu certo – é o próprio gênero humano que é apresentado como projeto falido.

É evidente que nenhum desses autores desejava o fim. A obra de

Haushofer serve como alegoria e pode demonstrar que, havendo possibilidade ou necessidade, mulheres poderiam se desenvolver de formas diferentes daquelas que lhes eram impostas. Arno Schmidt, por sua vez, explora o papel do misantropo ao máximo, inclusive expondo suas contradições: não é possível se odiar a humanidade a ponto que não reste qualquer necessidade de contato. Hiltrud Gnüg (*apud* Goodbody, 2006, p. 87) defende que o cinismo e escapismo de *Schwarze Spiegel* servem a uma reafirmação da individualidade como contraponto ao que o autor experimentou durante o Nazismo. Goodbody (2006, p. 97) ainda salienta que, independentemente do tom pessimista, esse tipo de senso de humor pode ser entendido como um encorajamento para que se rompa com padrões de pensamento preestabelecidos. A destruição do mundo é “positiva” porque ela corresponde ao desmonte de antigos padrões e à liberação do ser humano.

O contraexemplo: blecaute

Nem toda história de último sobrevivente retrata o fim de forma tão positiva. *Blecaute* (1986), de Marcelo Rubens Paiva, é um bom exemplo disso. O texto apresenta um grupo de três adolescentes, dois rapazes e uma moça, que ficam acidentalmente presos em uma caverna. Quando conseguem retornar, todos os humanos estão paralisados, parecendo bonecos de borracha, mas outras formas de vida animal não foram afetadas. Como em *Die Wand*, a catástrofe é indolor e não há cadáveres em decomposição, o que atenua o trauma dos sobreviventes, e, como em *Schwarze Spiegel*, toda a estrutura urbana foi preservada, facilitando o acesso a comida, transporte e abrigo. Essas facilidades e o tempo livre que elas garantem fazem com que o

grupo de sobreviventes brasileiros apresente outra similaridade com o protagonista alemão: o passatempo de depredar a cidade. Suas ações incluem pintar toda a Avenida Paulista de vermelho e derrubar a antena da TV Globo localizada na mesma avenida. Como no caso do último homem que quebra a vidraça de uma repartição pública como revanche contra toda a burocracia do passado, a ação dos jovens também é repleta de significado. Mais do que um “abaixo à rede Globo”, o trio está afirmando sua dominação sobre a cidade: a Avenida Paulista lhes pertence, a Globo não tem mais poder sobre a política, a cidade ou suas vidas. Por que, então, apesar desse tipo de ação afirmativa, *Blecaute* não oferece uma visão mais positiva do fim, como as narrativas de Schmidt e Haushofer?

Uma diferença crucial é que esta não é uma história de “último homem”, mas sim de um trio. O grupo não avança em direção à autodescoberta porque não há espaço para o individual, cada integrante do grupo continua tendo de se preocupar em algum grau com as atitudes dos outros. O narrador, Rindu, tenta manter o equilíbrio, enquanto o amigo, Mário, se descontrola, bebe, coleciona armas e desaparece por dias sem dar explicações. Martina se irrita com os sumiços do namorado, Mário, e também cobra explicações sobre as idas e vindas de Rindu. Mário, por sua vez, considera a namorada chata, enquanto Rindu nutre uma paixão calada pela moça. Como Schlöndorff (2013, p. 316) aponta, a liberdade completa vivida pelo protagonista de *Schwarze Spiegel* só é possível porque não há outros sobreviventes; a falta do julgamento do “outro” faz com que o último homem se torne tão livre de culpa como era Adão antes da vinda de Eva. Essa ausência de culpa e a liberdade que ela ocasiona não são experimentadas pelos protagonistas de *Blecaute*, que vivem um ciclo de preocupações e cobranças.

As dificuldades de encontrar um espaço de liberdade pessoal são acentuadas pelo fato de os sobreviventes formarem um grupo misto, dois homens e uma mulher, gerando um previsível triângulo amoroso. Conforme a história se aproxima de seu desfecho, há a expectativa de que o grupo de amigos comece a quebrar padrões preestabelecidos, quando Rindu é incluído na vida sexual do casal. Mas já na consumação do ato há sinais de que tudo não passa de um jogo. Mário segura uma câmera e brinca de diretor enquanto dá ordens para o seu amigo: Rindu deve rasgar o vestido de Martina, beijar seus seios, deitar-se com ela. São jogos de descoberta sexual adolescentes. Inclusive, a idade dos protagonistas é outra característica pela qual as narrativas podem ser diferenciadas. Enquanto os personagens de *Blecaute* são jovens e agem de acordo com as inseguranças típicas da idade, *Schwarze Spiegel* e *Die Wand* apresentam pessoas de meia-idade com maior estabilidade para lidar com a catástrofe e até para se redescobrir de forma mais soberana, sem grandes arroubos ou ansiedade.

Outro aspecto no qual as histórias tomam sentidos divergentes é a possibilidade de repovoar a Terra, algo que Martina declara abertamente ser o seu desejo já no início do livro. A gravidez, contudo, quando ocorre, não fortalece a união do grupo, mas sim o desfaz. Enquanto se poderia esperar que a gravidez trouxesse a perspectiva de reestruturação, de modo que o trio pudesse redefinir suas regras de convivência e estabelecer uma família nuclear com dois pais, o que se observa no final é uma repetição de atitudes clichês, com o jovem pai exigindo sua liberdade e abandonando a mulher grávida, acusando-a de inconsequente, como se ela fosse a única responsável por seu estado. Mário, que não deseja ser pai, nem cuidar de uma criança pequena, bate em Martina e abusa dela verbalmente: “Terá de vomitar sozinha,

ficar enjoada sozinha, parir sozinha. [...] Eu vou embora. Vou deixar essa mulher aí, apodrecendo.” (PAIVA, 2007, p. 160). Rindu afirma estar perplexo com a reação de Mário, mas acaba por abandonar Martina à própria sorte, assim como foi apregoado pelo amigo.

Quando Mário vai embora enlouquecido, o narrador segue seu rastro apenas para vê-lo morrer em um acidente de paraquedas no Rio de Janeiro. Depois disso, Rindu não retorna para São Paulo para dar suporte à jovem grávida, mas resolve viajar pelas Américas em busca de mais sobreviventes. Martina não tem qualquer possibilidade de gozar da liberdade que a protagonista de *Die Wand* desfruta. Grávida, ela nunca estará completamente só, e, sabendo não é a última sobrevivente, adentra um estado de espera pelos homens que foram embora. Os personagens de *Blecaute* não são, em nenhum momento, obrigados a romper com padrões sociais, e esse é o seu grande infortúnio.

Depois de anos, Rindu retorna de sua aventura de moto pelo mundo para encontrar Martina morando em um casarão na Avenida Paulista com o filho que carrega o nome do pai: Mário. Sua casa tem um gerador de energia. Ao retorno do amigo, Martina reage com um choro longo e pesado. Os jovens amadureceram apenas para se tornarem aquilo que a sociedade que os gerou pregava: Rindu, o homem, vai viver a grande aventura, sem dar qualquer satisfação, mas sabendo que há um lar para retornar no final. Martina, a mulher, se estabelece em um casarão próximo da região que o grupo frequentava – em vez de explorar todas as possibilidades da cidade –, torna-se uma mãe responsável e não nega a sua dependência emocional do homem quando este retorna. Que eles continuem centrados na região da Paulista prova que sequer conseguiram se desvencilhar do espaço urbano: em vez de investir em uma vida no campo, onde a subsistência

seria mais realista do que passar a vida comendo enlatados que em breve estariam todos estragados, Martina continua dependente da ideia de cidade e não consegue se desprender sequer da energia, garantida pelo gerador.

Nas últimas linhas do romance, Rindu leva o pequeno Mário para passear de moto e, sobre o pico do Jaraguá, lhe mostra a cidade e afirma “Um dia, isso tudo será seu.” (PAIVA, 2007, p. 214). Mas o pequeno Mário dificilmente se tornará o último homem, totalmente livre. Fica implícita a ideia de que, agora que o trio inicial virou um par, é possível estabelecer uma família tradicional, que gerará mais filhos e garantirá assim a continuidade da humanidade. Todavia, não há sinais de que os protagonistas sintam que tenham encontrado seu lugar no mundo, ou de que estejam satisfeitos. Martina continuará apaixonada pelo namorado abusador falecido, e Rindu sempre saberá que está ocupando um lugar que não lhe cabe. Com atitudes calcadas em regras velhas e enferrujadas, a catástrofe não é garantia de um verdadeiro recomeço.

Considerações finais

Em comparação com *Schwarze Spiegel* e *Die Wand*, fica evidente que *Blecaute*, apesar de citar a antena da rede Globo, não chega a identificar padrões que devem ser derrubados. Como adolescentes que são, os personagens permanecem centrados em suas desavenças pessoais, e a mudança do cenário no qual estão inseridos não chega a ser utilizada para prover a ampliação de seus valores ou a autodescoberta. Sem a identificação clara de um sistema que deve ser combatido, como ocorre nas distopias, sem um declarado desprezo pelas vilanias humanas como em *Schwarze Spiegel* e sem qualquer possibilidade de reconhecer o

alívio que é escapar das cobranças e imposições sociais – já que elas ainda imperam através da dinâmica do trio –, os amigos parecem condenados a uma repetição de padrões. A renovação não acontece em *Blecaute*.

Nessas histórias, a imagem da procriação assume o significado simbólico de continuidade. Quando Rindu retorna a São Paulo, ele vê um puma que ele reconhece como “o dono da cidade” (PAIVA, 2007, p. 212). A natureza estaria subvertendo as regras atuais, derrubando velhos padrões, mas o narrador não reconhece a quebra com o urbano como algo bom. Rindu deseja que a próxima geração recoloque o homem em sua posição superior. O pequeno Mário é que deve se tornar o próximo dono da cidade. Tudo deve voltar a ser como antes. Já histórias como *Schwarze Spiegel* e *Die Wand* reconhecem que é necessária uma forte ruptura dos paradigmas vigentes e representam isso com a recusa em gerar prole. Note-se que mesmo as distopias não costumam retratar a geração de filhos como finalidade do encontro de casais. Os encontros entre homem e mulher são comuns e, como mencionado anteriormente, tendem a servir ao despertar da autoconsciência do protagonista que, então, se rebela. Crianças, em distopias, são um tema principalmente de interesse do Estado, com suas regras de planejamento familiar. Em outras palavras, aqui também os filhos só visam à continuidade dos velhos padrões.

Enquanto é verdade que obras ficcionais apocalípticas são mais comuns em tempos de crise, o que se observa aqui é que a catástrofe por si só não é vista como ferramenta de renovação, mas como impulso para que se reconheçam e se repensem estruturas falidas. Mesmo na esfera simbólica, a mudança final não é ocasionada por fenômenos que estejam além das decisões individuais. Assim, ao contrário de qualquer expectativa, pode-se observar que histórias

de catástrofe podem ser conservadoras, em especial quando o desejo maior é a restauração da antiga ordem. Estas não oferecem uma fuga da sociedade opressora em direção a uma nova realidade. São justamente as histórias que, desejosas do apocalipse, reconhecem que as coisas não estão nada bem e, com isso, são capazes de trazer um gérmen de ação para a mudança.

zur Genealogie der Endzeit. Berlin: AkademieVerlag., 2013, p. 313-326.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade. Na história e na literatura.** Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZEISSLER, Elena. **Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert.** Marburg: Tectum, 2008.

Referências

DREWS, Jörg. "Wer noch leben will, der beeile sich!". *Weltuntergangsphantasien bei Arno Schmidt (1949-1959)*. In: GRIMM, Gunter E.; FAULSTICH, Werner; KUON, Peter (org.). **Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 14-35.

GOODBODY, Axel. Postwar Dystopia and Rural Idyll: Arno Schmidt's Early Novels in the Context of Ecocriticism and Cultural Ecology. In: **Anglia - Zeitschrift für englische Philologie.** Berlin, v. 124, n. 1, 2006, p. 70-100.

HAUSHOFER, Marlen. **Die Wand.**(1963) Berlin: List Taschenbuch, 2004.

MEYER, Stephan. **Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung.** Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien: Peter Lang, 2001.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Blecaute.** (1986) Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

REINHART, Walter. **"Stirb und Werde". Utopie und Apokalypse im deutschen Roman von 1945 bis 1949.** (Dissertação) Brown University, 1997.

SCHMIDT, Arno. *Schwarze Spiegel* (1951). In: **Weltuntergangsgeschichten. Eine Diogenes Anthologie.** Zürich: Diogenes, 1975, p. 243-329.

SCHLÖNDORFF, Leopold. *Die mögliche Welt des Anderen. Das Ende und der Andere in (post-)apokalyptischen Narrativen bei Arno Schmidt und Ferdinand Grautoff.* In: WIESER, Veronika et al. (org.) **Abendländische Apokalypik. Kompendium**