



Reflexões sobre a escrita no Brasil

A história da literatura brasileira deste século deu continuidade a uma questão que é *sua* questão crítica por excelência. Trata-se da polarização entre uma escrita nacional e uma escrita “do país”. A escrita nacional é romântica, e geralmente se exprime nos modos *elevados* do romance. A escrita do país é “realista”, e seus modos são *médios*, mais aderidos ao âmbito da experiência cotidiana. Ambas podem ser incompatíveis, como em *Senhora* e *O Cortiço*, ou podem confluir, como em alguns romances de Aluísio, onde se misturam realismo e sentimentalismo.

Uma escrita nacional, como a que se impôs depois da Independência, inspira-se no quadro das instituições políticas. Tal escrita dependeu das *forças* que governaram o país. Ela foi uma expressão dessas for-

ANTONIO MEDINA RODRIGUES

é professor de Língua e Literatura Grega da FFLCH-USP, e autor de *As Utopias Gregas* (Brasiliense) e organizador de *A Iliada* (com tradução de Odorico Mendes) editada pela Edusp.

ças. É verdade que toda literatura se desloca um pouco em relação às forças que a produzem, tal como acontece com os sistemas em relação aos materiais que os constituem. A esse respeito, a teoria lingüística nos oferece um exemplo: os sons da fala, o espaço, as moléculas de ar, etc., que são a base material da fala, não fazem parte do sistema de *valores* da linguagem. Todavia, se tais elementos não são internamente funcionais, eles não deixam de ser transcendentais ou condicionadores da linguagem, e, pelo menos externamente, a linguagem dá conta de sua existência. Em relação ao mundo fechado da linguagem nós também podemos chamá-los forças.

Uma vez cumprida essa dependência digital entre a obra e o contexto de forças, a obra, deixada a si mesma, cria seus espaços internos e seus meios de liberdade, suas representações do mundo. No romance nacional, tais representações costumam ser, de maneira geral, o encarecimento da tradição, a elevação do perfil fidalgo e lusitano, a natureza brasileira e sua prodigalidade, a grandeza natural do índio, a moral das classes médias, a saga heróica do Brasil-Colônia, etc. Todas estas, e muitas outras formas, fizeram parte do esforço de afirmar o nacional, pois esta era a direção que as surdas forças impunham aos prosadores da época. Tais forças, todavia, não impunham *esta* ou *aquela* representação particular. Impunham um sentido, uma direção. As representações não são o real, embora participem dele. Reais só poderiam ser aquelas forças, que davam sentido a todas as representações. Mal comparando, é o caso do vento, em relação aos objetos que alevanta aos ares. Vemos tais objetos aparentes, olhamos seu percurso. Mas o vento mesmo, que é a pura força, nós não vemos, a não ser por seus efeitos. Da mesma forma os bailes, os namoros, os heroísmos coloniais são representações, são formas aparentes, sancionadas ou não pelas forças que, de fora, governam os discursos.

Assim, o romance nacional, como se vê, resultará de três instâncias, as *forças*, as *formas* e as *produções*. Já vimos que as

forças fazem o real. São dinâmicas, encarnam seres de existência, e, embora envolvam representações, não são representações. As formas se entroncam ou numa ideologia ou numa dialética. São ideológicas quando representam o que já está representado, ou quando constituem mero preenchimento lírico das situações narrativas. E são dialéticas quando conseguem realizar-se em narrativa autônoma. As produções, por fim, são a escrita efetiva e os meios de que dispõem. São o trabalho do escritor.

A forma ideológica comporta os esquemas narrativos empobrecidos e empobrecedores, quando comparados com as possibilidades do país real, e este último contraste entre *o que aparece* e *o que faz falta*, uma vez analisado, dá-nos a *forma social* do romance. A forma social, portanto, não é o diagrama da sociedade do romance, mas o cotejo entre aquilo que é o que não é representado. Por fim, a ludicidade e a fantasia, que pertencem ao âmbito das formas, dão conta daquelas possibilidades líricas que preenchem a falta de realismo no romance. Assim, por exemplo, a velha saga medievista, genuinamente épica, foi no romantismo convertida em figuras emblemáticas de lírica. O que nas narrativas medievais era contradição e luta acabava por transformar-se nos inertes símbolos da pátria, da honra, da família, da tradição, da história, etc. Todas essas coisas que na saga medieval eram formas vivas transformam-se agora em argumentos finais, em nominalizações impositivas. Isso é o que, no romance romântico, promove o adiamento contínuo do presente. As coisas não acontecem na sociedade romântica. Elas aconteceram antes. E retornam agora, sob a forma institucional e lírica. Nessa passagem do real ao ideal há todo um trabalho da lógica daquelas forças de que falamos. O mundo das forças é sobretudo responsável por aquilo que se suprime nos romances.

A escrita nacional é dedutiva. Dos discursos maiores nascem os menores. Assim, da pura generalidade brotam as pessoas e os acontecimentos. Os discursos “mentem”

no que dizem. Mas as forças não mentem, quando põem o discurso a mentir. E a veracidade das inferências não depende da “semântica” das frases. Depende das regras formais, que conduzem para a conclusão as narrativas. Fora desse elemento formal, que concatena com mão de ferro as partes do romance, temos a pura ilusão lírica da liberdade. No começo de *O Guarani*, a sinfonia da natureza é tolerada pelas vertentes do bem e do mal, sediadas no casarão de Antonio de Mariz. Tal sinfonia vai pelos ares. Mas a narrativa apriorística se cumpre.

Ceci e Peri são naturalmente bons, são o país nascente, e sobrevivem. O resto desaparece. Peri pode ir aonde quiser. A natureza, a liberdade está com ele, como algo afirmado (e não realizado). Tanto que Peri se escraviza ao cristianismo. Nele, como num mito, a intimidade se absolutiza. E como o romance é integrativo, o processo estende-se aos leitores. Tudo que venha de fora desse destino será perturbador. O trabalho, por exemplo, é sempre accidental. Pois é o dinheiro, nos limites da honra, que regula todos os valores. Para o bem e para o mal. E o dinheiro é também uma imagem abstrata do trabalho e da riqueza.

Esse vaivém, essa falsa dialética consagra o nacional, espécie de “substância”, de síntese entre a índole e a natureza brasileiras, ambas compulsórias.

A prosa romântica empreendeu os louvores da nação. Por serem plenamente idealizados, objetivados, por confundirem o país com o Eu, esses louvores não se deixam entender. Essa coincidência plena e sem resíduos, entre o subjetivo e o nacional, tentou escorar-se numa segunda versão do “espírito do povo”, racionalizada e suprapessoal, espécie de extensão às classes médias da “nobreza de alma”, vinda da fidalguia, e da bondade natural do índio, propalada pelo Iluminismo. Não interessava, pois, à reação romântica, a antiga idéia de “espírito do povo” como a tinham concebido os primeiros românticos. A esse respeito, não apenas a obra (popular e medievista), mas a figura moral de Alexandre Herculano representava um pro-

blema, um desafio (e não são nada irrelevantes seus reparos ao “medievismo” gonçalvino, expostos no *Panorama*). Herculano criara um impasse no romantismo de língua portuguesa. Sua noção de “povo” destoava dos padrões iluministas. Herculano era empirista, relativista. Tal como Fernão Lopes, ele via na história peninsular a atuação do povo, mais do que a das fidalguias. Era leitor de Herder, apreciava Giambattista Vico. Agora, os valores do povo são aqueles que o poder empresta ao povo. São os valores titulados e mortos da nobiliarquia, misturados aos que a Ilustração ia extraindo da natureza, e que se estenderão agora às classes médias. Daí a visão do dinheiro, considerada realista e negativa por excelência. Seixas, em *Senhora*, vai buscar no trabalho o dinheiro para resgatar a liberdade. Da mesma forma, o que se perde em face da sociedade se reconquista em face da natureza. Pois os lirismos compensam os desgastes narrativos. Iracema, humilhada, morre, mas vira símbolo do Ceará. Assim, poucas narrativas românticas convenceram de fato. Ou porque se apoiassem nas epopéias institucionais. Ou porque reproduzissem os esquemas cotidianos, ou porque reforçassem a moral e o costumbrismo. É pois indiferente se *O Guarani* termina em epopéia e *Iracema* em elegia. As conclusões serão as mesmas. Os heróis românticos são *um* único herói. Eram feitos para não se envolverem com a vida ou para estarem moralmente acima dela. Para a vida, era suficiente o “amor de si”, que era uma versão pessoal do sentimento da nacionalidade.

Isso é bem claro quando se analisa a expressão dos *tempos* na ficção romântica. Tudo, nessa ficção, se passa como se não houvesse um *presente*, ou como se o presente sucumbisse ante o passado e o futuro. Porque as ações, que devem expressar sua natureza num presente (mesmo ocorridas num passado), parecerão apenas *reedições* de mandamentos ancestrais ou promessas a ocorrer. Trata-se de um presente mediado, que vale pelo preenchimento de um presente *qualquer*. Não dispõe da

irreverência, da singularidade estonteante de um presente, e nos poucos momentos em que estas coisas ocorrem, são pervertidas, sonegadas, empurradas para a utopia. Em *O Guarani*, o casal se perde na amplidão das águas, como a prometer uma nação futura. O desejo é protelado. Seixas e Aurélia só gozam do amor depois de o livro se acabar. O presente é suprimido, e esta é a forma social do romance romântico. Que, por sinal, fez carreira. *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, gira em torno de amantes que não se podem amar, e este é o núcleo do substrato lírico desse romance. Fica suprimida a efetividade. A lírica é, portanto, uma forma supletiva do presente narrativo. Dizer *eu* já é dizer *agora*. Um *eu* e um *agora* absolutos. O presente vem, mas vem pela subjetividade.

Esse tipo de lirismo é mais ambicioso do que parece. Não é apenas um modo de ver a paisagem. É o sentimento que dá forma interior às personagens. Envolve o que na narrativa é *atualização* do passado (arquetipos) ou antecipação do futuro (desejos). Insistimos em palavras como *atualização* e *atual* porque o lirismo, afinal, tem o condão de unir todos os tempos, a partir de uma raiz presente. Já dissemos que, no plano do romance nacional, o lirismo concorre com os modos narrativos, e lhes dá sustento. Fornece aquela impressão de presente que a narrativa, presa à subjetividade, não consegue mais oferecer, por falta de imersão dramática dos elementos autonomamente sociais. Os gregos, cientes dessa diferença entre o lirismo e o drama, procuravam separá-los. Ao drama se reservavam as partes da ação direta. E os coros se encarregavam de expressar um EU comunitário. Pois uma coisa eram as possibilidades do real, maquinadas pela ação, e outra coisa eram as reflexões em torno deste. As reflexões eram secundárias, e, via de regra, revelavam impotência. Na trama, as personagens decisivas tinham sua verdade nas decisões dos deuses. Independentemente disso, elas agiam como seres autônomos.

O romance nacional, representante de uma sociedade plenamente estamentada,

prende-se às superstições e filosofemas da tradição corística, que foi primeiro uma tradição de comentário ao drama, para ser depois uma tradição de comentário à narrativa, e finalmente acabou por encampar a própria narrativa. E sem embargo há exceções, ou ensaios de exceções. O espaço, nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, tem um princípio objetivo, uma certa autonomia dos eventos narrativos. O autor se limita a recordar. O passado não é comentado: vem direto para o presente. O desejo não desaparece, mas se dinamiza socialmente. O desejo não vem da lógica do narrador, coisa em que Alencar era mestre. Vem da forma social interna, onde tudo é forma e conteúdo. Pois bem. A questão da forma e do conteúdo, central no destino do romance, dependerá dos modos do presente. Quem melhor a resolveu foi Machado de Assis. E não será casual o fato de esse autor ser realista. A rigor, e como expúnhamos, o romance realista, entre nós, foi uma espécie de vir-a-ser do romance romântico.

Vejam a questão do presente em Machado. De certa forma, ela não será retomada conseqüentemente senão depois dos anos 30 (e sobretudo depois dos anos 60) deste século. Em princípio, os romances machadianos trataram de dramas revividos, recolhidos na memória amargurada e humorosa. A voz machadiana tem ecos do coro antigo, porém despassionalizados e prontos para converter a dor de outrora em ironia. Há nela, portanto, um presente da rememoração, um solilóquio, algo que faz com que o presente seja *distinto* do passado. Sendo esse presente o verdadeiro tempo da existência (não se vive no futuro ou no passado), e sendo tal existência, pelo menos em Machado, a pulverização dos paraísos, a alma se perguntará sobre seus lucros e perdas. É aí que entra a sociedade. Não pela via intersubjetiva, como na trama grega, mas pela forma relatada. Esse processo acalenta o trabalho *interior* de Machado. A sociedade se apresenta. Não no que ela é, mas no que esconde. Isso exige, de Machado, o afastamento reflexivo. Por mais

brilhante que seja, a sociedade já vem pronta, e tem o dinamismo do conceito. O passado converte-se no tema do presente, e confere a este os ares de um lirismo e de um *perfectum*. Por isso é que Machado, na expressão aguda de Lúcia Miguel Pereira, é “sem frescura”. Machado tem grande humor e pequena palpitação. Nele, a palpitação é *afirmada*, como conteúdo já vivido, como incineração da vida. Eis de onde brota a representação. Seus narradores trabalham a linguagem, que, a sua maneira, é também uma constelação de brilhos definitivos. Entre a vida real e a idéia machadiana, dá-se toda a regressão do presente. Ora, o conceito de realidade não exprime a realidade. Sem que venha do livre movimento narrativo, não exprime a trama do real. Na obra machadiana, a impressão de simultaneidade ou síntese, entre o real e o formal, é sempre uma projeção da lírica.

Pensar sobre alguma coisa, diz-nos Martin Buber, é estabelecer uma distância entre a coisa e o pensamento. Desse prejuízo apenas a lírica se salva. Por mais antiga, a lírica é sempre uma forma de *agora*. Para ter os direitos da lírica (sem se confundir com ela), a narrativa realista não poderá ter mediados ou distanciados seu objeto e sua forma, enfim, ela não poderá meditar sobre seus conteúdos: tem, ao contrário, de realizá-los como drama. A narrativa realista, portanto, só poderá ser *reativa*. Sua forma será seu objeto. Ela deve mostrar aquilo de que fala. Essa é uma questão antiga. Aristófanes satirizava Eurípides, por julgá-lo “interpretativo” em demasia. É que Eurípides não mais expunha ao grego a vida grega. Ele a “representava” (e a representava genialmente), sob os auspícios da *Aufklärung*. Tal polêmica (entre pensamento e sentimento) vem até hoje. Em ambas encontramos obras-primas.

Machado foi reflexivo. Suas premissas foram psicológicas e sociais. E suas conclusões foram “de inverno”, desencantadas e estóicas. Faltava-lhe o código *autônomo* da sociedade. Mas fez obra grandiosa. Também das representações nascem as grandes obras.

Mostramos que o presente precisa do social. E precisa de um social intimista, concreto, que “fale” por si mesmo. Essa é a questão mais difícil da literatura. Dela depende o realismo. Quando dizemos que o presente é social, queremos dizer que, ao contrário do passado e do futuro, ele não é pensável, pois seu traço é de existência: ele nos leva para fora de nós mesmos, e o mesmo acontece com o leitor e com o narrador. Isso, dissemos, é o que implica o presente. Dispensado do futuro e do passado (abrigos do *ego*), esse presente é o outro, é o mundo. Sua essência é intersubjetiva. Dá-se *imediatamente* entre um eu e um não-eu. E nem por isso é irracional. Ao contrário, é o suporte físico, mundano, que assiste nossa vida e nossa idéia. Isso explica por que em Machado há toda uma ausência de luta. Pois uma ação é conflito, antes de ser outra coisa. Ao romance realista não compete exprimir os conflitos da sociedade, nem mesmo os principais, porém aqueles em que a sociedade se converte numa essência, como acontece em *Fogo Morto*, romance que talvez não seja uma obra-prima. Mestre Zé Amaro, entretanto, é o mais vivo personagem do romance brasileiro. Não é uma figura ideal. É uma figura real, que parece não depender de narrador nenhum.

Vê-se, portanto, como a contribuição realista de José Lins do Rego está nos antípodas da de Machado. José Lins não teve grande fortuna crítica. É que nele a prosa foi menor. De qualquer forma, nenhum de nossos narradores teve figuras mais vivas e nenhum conseguiu situações mais convincentes. O descaso da linguagem foi seu erro. De Machado, ao contrário, nos veio o melhor padrão da prosa meditativa até hoje. Sobre ter todas as qualidades que teve, essa prosa machadiana teve mais uma: é o diagrama perfeito de seus próprios conteúdos.

Depois da experiência virtuosista e prodigal de Guimarães Rosa, a prosa retomou algumas das lições machadianas, mas refazendo-as, em situações mais contundentes, e em traços mais enervados ou caricaturais. De Dalton Trevisan a Raduan

Nassar topamos com essa tendência. Que é também, a seu modo, a tendência de fugir ao impasse aberto por João Guimarães Rosa. Rosa, entre outras façanhas, recuperara o romantismo. Ele também não escapa de uma ontologia nacional, inda que transcendentalizada ou disfarçada. De certa forma, o que Alencar fizera com o índio, respeitadas as diferenças, foi também o que Rosa veio a fazer com a transcendentalização do sertanejo.

De imediato a consideração de Guimarães Rosa, no espaço destas páginas, ficará restringida a um ponto incontrastável, que está no caráter *anômalo* da dicção. Muito já se falou sobre a fala rosiana. Que é, como se sabe, um dialeto, especificamente literário, onde se entestam a prosa e a poesia, certamente em nome dos efeitos mais amplos do mágico, do transcendental, do estranho (estes também são hiperbolismos da prosa medieval). E, de fato, o nó górdio dessa prosa, ou seja, aquilo que põe essa prosa em contato direto com o leitor, está no foneticismo ostensivo, de base mimético-afetiva, que rege as palavras e a sintaxe. Esse foneticismo é que promove o *pathos* primário entre o texto e seus leitores. Em princípio, e como tentativa oral, ele seria “realista”. O problema é que Rosa não poderia tratar os imperativos transcendentais de forma acabocada ou verista, pois tal seria catastrófico na obra. A camada fonética, no caso, reclamava a sublimidade da própria representação da vida. Rosa, portanto, equilibrou as duas grandezas. Preservou a simetria. Os efeitos, no conjunto, podem ser miríficos. No entanto, não nascem de situações narrativas. Nascem da lírica, que opera por saturação, e que socorre a narrativa com a sensação de presente. Do ponto de vista narrativo, não é a saturação lírica que deve convencer, mas o embate da vida. Nesse sentido, o oral não é real. Não é que o sertanejo não fale daquele jeito. É que ninguém fala daquele jeito. Quem numa epopéia fala não se preocupa com a fala. A epopéia é por si própria uma condição do mundo em que tudo o que se fala já tem a grandeza do mundo sobre o

qual se fala. Isso é da própria natureza da linguagem oral, que existe para ser *esquecida*, para dar vazão e glória ao mundo. Não é preciso poetizá-la. Poetizá-la é perverter a ação, fazer de um ato a alegorese de si mesmo. A falência do sistema rosiano (que é grandioso, não negamos) se observa na precariedade das cadências frasais. A acentuação de algumas delas chega a ser inepta. Se existe um milagre na linguagem, um milagre extensivo aos ignorantes e aos doutos, esse é o da concatenação natural das sílabas, que preenchem as frases com economia admirável. Ora, a dicção rosiana promove um balbuceio regressivo, que às vezes é constrangedor, e mesmo *kitsch*. Não é fala dialetal. Nem fala humana. Chega a lembrar os vulgares oralismos de Mário de Andrade, a quem Rosa não apreciava.

Trata-se de dicção afetivante, que nos tolhe a liberdade. Não é de estranhar que Rosa não tenha sido imitado, a não ser com certo vezo hilário, como se pode ver em Bernardo Élis, Cândido de Carvalho, Ubaldo Ribeiro (mas não Mário Palmério).

No que consistiu a busca dos romancistas após Guimarães Rosa? Consistiu em moderar os elementos líricos e diminuir os apelos do transcendental. Não podemos comentar todos os seus meandros. Nós os representaremos num texto de M. J. Scliar, de *O Carnaval dos Animais* (Porto Alegre, Movimento, 1968). É um texto simples em que o narrador desaparece. Não porque se valha só da terceira pessoa, mas porque não imprime a sua frase nada que possa ser intencional ou pessoal. A narrativa aí se converte num acontecimento dos outros, mas não dos outros vistos (ou distanciados) pelo narrador. Ao contrário, é o narrador que consegue produzir uma essência narrativa que, como tal, parece independente dele próprio. Repare-se também que o clima de absurdo não chega a ser criado, nem afirmado. Trata-se de um absurdo que vem das próprias coisas, dos próprios seres. São absurdos da prosa do mundo:

“Às sete horas o despertador tocou. Samuel saltou da cama, correu para o banheiro, fez

a barba e lavou-se. Vestiu-se rapidamente e sem ruído. Estava na cozinha, preparando sanduíches quando a mulher apareceu, bocejando:

— Vais sair de novo, Samuel?

Fez que sim com a cabeça. Embora jovem, tinha a fronte calva; mas as sobrancelhas eram espessas, a barba, embora recém-feita, deixava ainda no rosto uma sombra azulada. O conjunto era uma máscara escura.

— Todos os domingos tu saís cedo — observou a mulher com azedume na voz.

— Temos muito trabalho no escritório — disse o marido, secamente.

Ela olhou os sanduíches:

— Por que não vens almoçar?

— Já te disse: muito trabalho. Não há tempo. Levo um lanche.

A mulher coçava a axila esquerda. Antes que voltasse à carga, Samuel pegou o chapéu:

— Volta de noite.

As ruas ainda estavam úmidas de cerração. Samuel tirou o carro da garagem. Guiava vagarosamente; ao longo do cais, olhando os guindastes, as barcaças atracadas.

Estacionou o carro numa travessa quieta. Com o pacote de sanduíches debaixo do braço, caminhou apressadamente duas quadras. Deteve-se ao chegar a um hotel pequeno e sujo. Olhou para os lados e entrou furtivamente. Bateu com as chaves do carro no balcão, acordando o um homenzinho que dormia sentado numa poltrona rasgada. Era o gerente.

Esfregando os olhos, pôs-se de pé:

— Ah! seu Isidoro! Chegou mais cedo hoje. Friozinho bom este, não é? A gente...

— Estou com pressa, seu Raul — atalhou Samuel.

— Está bem, não vou atrapalhar. O de sempre. — Estendeu a chave.

Samuel subiu quatro lanços de uma escada vacilante. Ao chegar ao último andar, duas mulheres gordas, de chambre floreado, olharam-no com curiosidade:

— Aqui, meu bem! — uma gritou, e riu: um cacarejo curto.

Ofegante, Samuel entrou no quarto e fechou a porta à chave. Era um aposento pequeno: uma cama de casal, um guarda-roupa de pinho; a um canto, uma bacia

cheia d'água sobre um tripé. Samuel correu as cortinas esfarrapadas, tirou do bolso um despertador de viagem, deu corda e colocou-o na mesinha de cabeceira.

Puxou a colcha e examinou os lençóis com o cenho franzido; com um suspiro, tirou o casaco e os sapatos, afrouxou a gravata. Sentado na cama, comeu vorazmente quatro sanduíches. Limpou os dedos no papel de embrulho, deitou-se e fechou os olhos.

Dormir.

Em pouco, dormia. Lá embaixo, a ciclade começava a mover-se; os automóveis buzinando, os jornaleiros gritando, os sons longínquos.

Um raio de sol filtrou-se pela cortina, estampou um círculo luminoso no chão carcomido.

Samuel dormia; sonhava. Nu, corria por uma planície imensa, perseguido por um índio montado a cavalo. No quarto bafado ressoava o galope. No planalto da testa, nas colinas do ventre, no vale entre as pernas, corriam. Samuel mexia-se e resmungava. Às duas e meia da tarde sentiu uma dor lancinante nas costas. Sentou-se na cama, os olhos esbugalhados: o índio acabava de trespassá-lo com a lança. Esvaindo-se em sangue, molhado de suor, Samuel tombou lentamente; ouviu o apito noturno de um vapor. Depois, silêncio.

Às sete horas o despertador tocou. Samuel saltou da cama, correu para a bacia, lavou-se. Vestiu-se rapidamente e saiu.

Sentado numa poltrona, o gerente lia uma revista.

— Já vai, seu Isidoro?

— Já — disse Samuel, entregando a chave. Pagou, conferiu o troco em silêncio.

— Até domingo que vem, seu Isidoro — disse o gerente.

— Não sei se virei — respondeu Samuel, olhando pela porta; a noite caía.

— O senhor diz isto, mas volta sempre — observou o homem rindo.

Samuel saiu.

Ao longo do cais, guiava lentamente. Parou um instante, ficou olhando os guindastes recortados contra o céu avermelhado. Depois, seguiu. Para casa.