

A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A PANDEMIA EM *DEUS, O QUE QUER DE NÓS?*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO (2022)

CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE AND THE PANDEMIC IN *DEUS, O QUE QUER DE NÓS?*, BY IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO (2022)

Ana Paula Franco Nobile Brandileone¹

Maria Luiza dos Santos Affonso²

RESUMO

Este artigo toma como objeto de análise o romance de Ignácio de Loyola Brandão (2022), *Deus, o que quer de nós?*, que tem como mote da criação literária a pandemia da Covid-19. A pandemia teve um impacto profundo na sociedade e, por consequência, na produção literária contemporânea, gerando uma série de obras que buscam representar os desafios e as transformações provocadas por esse período de perturbação mundial. A narrativa põe à mostra o impacto emocional provocado pela pandemia no narrador protagonista devido ao isolamento social e à morte de sua esposa Neluce, evidenciando os dilemas e impasses que extrapolam a esfera individual, porque traduzem a vulnerabilidade humana em tempos de crise. O estudo fundamenta-se em pesquisa bibliográfica e abordagem quantitativa/qualitativa, articulando análise interpretativa da obra e coleta de dados, por meio de formulário elaborado na plataforma Google Forms. A discussão dialoga com aportes teóricos e críticos de Rosenfeld (1976), Michaud (1989), Resende (2008), Hilário (2013), Aguiar (2021), Birman (2021), entre outros estudiosos, de modo a dar suporte à análise e situar o romance no panorama da literatura contemporânea. Os resultados indicam que a obra não apenas reflete a experiência vivenciada pelo indivíduo no âmbito da pandemia da Covid-19, mas também reafirma o papel da literatura brasileira contemporânea como espaço de memória e crítica social.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; pandemia; *Deus, o que quer de nós?*; Ignácio de Loyola Brandão.

¹Doutora. Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Cornélio Procópio. Paraná. Brasil. E-mail: apnobile@uenp.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3957>

²Graduanda. Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Cornélio Procópio. Paraná. Brasil. E-mail: maria.affonso@discente.uenp.edu.br ORCID: número do ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3936-1424>

ABSTRACT

This article analyzes Ignácio de Loyola Brandão's novel (2022), *Deus, o que quer de nós?* which uses the Covid-19 pandemic as its literary theme. The pandemic had a profound impact on society and, consequently, on contemporary literary production, generating a series of works that seek to represent the challenges and transformations caused by this period of global disruption. The narrative reveals the emotional impact of the pandemic on the protagonist narrator due to social isolation and the death of his wife Neluce, highlighting the dilemmas and impasses that extend beyond the individual sphere, because they reflect human vulnerability in times of crisis. The study is based on bibliographic research and a quantitative/qualitative approach, combining interpretive analysis of the work with data collection via a form created on the Google Forms platform. The discussion draws on theoretical and critical contributions from Rosenfeld (1976), Michaud (1989), Resende (2008), Hilário (2013), Aguiar (2021), Birman (2021), among other scholars, in order to support the analysis and situate the novel within the panorama of contemporary literature. The results indicate that the work not only reflects the experience lived by the individual within the context of the Covid-19 pandemic, but also reaffirms the role of contemporary Brazilian literature as a space of memory and social critique.

Key words: contemporary brazilian literature; pandemic; *Deus, o que quer de nós?*; Ignácio de Loyola Brandão.

Artigo recebido em: 30/12/2025

Artigo aprovado em: 10/08/2026

Artigo publicado em: 10/08/2026

Doi: <https://doi.org/10.24302/prof.v13.6207>

INTRODUÇÃO

A pandemia da Covid-19 provocou profundas transformações sociais, afetivas e subjetivas, impactando significativamente os modos de vida e as formas de interação humana. Diante desse cenário de crise sanitária e isolamento social, a literatura passou a incorporar experiências relacionadas ao medo, ao luto e às incertezas produzidas pelo período. Movidos pela necessidade de elaborar o presente, diversos escritores registraram, por meio da ficção, as marcas deixadas por esse acontecimento histórico e social.

Dada a recente manifestação dessa produção no cenário da literatura brasileira contemporânea, entende-se que ela deve ser objeto de análise e reflexão, de um lado porque oferece diferentes perspectivas sobre a experiência humana, matéria prima da Literatura e, de outro, pela lacuna do papel da crítica literária frente à avaliação dessas obras, elaboradas no calor da hora. A fim de contribuir para o estabelecimento de fortuna crítica sobre o tema, o presente artigo tem como objetivo analisar o romance *Deus, o que quer de nós?*, de Ignácio de Loyola Brandão (2022), observando como a narrativa figura os efeitos da crise sanitária na trajetória do narrador protagonista Evaristo, especialmente no que se refere às experiências de luto, solidão e desorganização subjetiva. Além disso, busca-se investigar de que maneira a obra se articula às linhas de força da literatura brasileira contemporânea.

Quanto aos procedimentos metodológicos, a pesquisa caracteriza-se por uma abordagem quantitativa/qualitativa, desenvolvida por meio de levantamento bibliográfico, análise interpretativa da obra literária e coleta de dados realizada a partir de formulário elaborado na plataforma Google Forms. Contendo 34 questões, o instrumento relaciona-se ao perfil da autoria, aos operadores da narrativa (personagem, espaço, tempo e foco narrativo), bem como aspectos ligados ao contexto pandêmico (relação com o contágio e transmissão do vírus, as sequelas e os conflitos gerados pela pandemia).

Estruturalmente, o artigo divide-se em duas seções. Na primeira, discute-se a relação entre pandemia e literatura contemporânea, a partir das linhas de força propostas por Beatriz Resende (2008), articuladas ao romance *Deus, o que quer de nós?*. Na segunda seção, desenvolve-se a leitura crítica da obra, observando os impactos e desafios provocados pela pandemia sobre a constituição subjetiva do narrador protagonista. Por fim, apresentam-se as considerações finais da pesquisa.

A PANDEMIA E SUAS LINHAS DE FORÇA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A pandemia da Covid-19 instaurou um marco histórico e social, que impactou de forma profunda os modos de vida, as formas de sociabilidade e também as práticas culturais. Nesse contexto de crise e transformação, a literatura brasileira contemporânea não ficou alheia a esse processo, uma vez que foram produzidas inúmeras obras que buscaram registrar, elaborar e questionar essa experiência vivida pela sociedade, em um movimento marcado pela necessidade de lidar com o presente. Essa perspectiva dialoga diretamente com uma das linhas de força da literatura brasileira contemporânea, a presentificação que caracteriza o engajamento de escritoras e escritores com o “espaço e tempo do agora”, como afirma Beatriz Resende (2008, p. 27): “Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente”. No contexto da pandemia, essa tendência se intensificou, pois a literatura se tornou uma forma crucial de processar e refletir sobre a crise sanitária e suas consequências. A título de exemplo, no romance *Deus, o que quer de nós?*, de Ignácio de Loyola Brandão (2022), a *presentificação* se manifesta na recusa do distanciamento temporal, uma vez que o narrador se encontra isolado, em luto e em busca de compreender o que vive, organizando, pela escrita, o caos do tempo presente.

Na obra, a presentificação ganha força com a manifestação do *pathos trágico*, como aponta Resende (2008, p. 30), já que “O trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traz uma relação direta com a inevitabilidade”. No romance, a inevitabilidade se materializa com morte de Neluce, esposa de Evaristo, que ocorre apesar do isolamento social do casal. Assim, não houve descuido ou negligência por parte deles, apenas as mãos do destino atuando sobre a vida de Neluce e, conseqüentemente de Evaristo, uma vez que a perda se impõe como uma experiência traumática que o força a reorganizar a própria existência em meio ao luto. Esse cenário

de vulnerabilidade dialoga diretamente com a perspectiva de Joel Birman (2021, p. 13) sobre a pandemia que, por seu curso trágico “[...] reenvia para as coordenadas constitutivas do sujeito, que se escreve no espaço real do mundo que foi colocado, literalmente, pelo avesso, isto é, pela dor e pelo sofrimento”. Ainda, segundo o autor, a crise sanitária evidenciou “[...] a problemática do desamparo psíquico do sujeito” (Birman, 2021, p. 13). Nesse sentido, a narrativa de Loyola Brandão é atravessada pela égide da fatalidade ou da inevitabilidade, pois, ainda que os sujeitos tenham seguido rigorosamente as normas sanitárias, a força avassaladora da pandemia ultrapassou a vontade individual, impondo as marcas inescapáveis da existência.

A terceira linha de força apontada por Resende é a violência que, no romance de Loyola Brandão, ultrapassa a dimensão física e assume um caráter simbólico e psicológico; traço que se associa às outras duas forças dominantes: “Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente” (Resende, 2008, p. 33). Aqui, a violência se manifesta, sobretudo, na forma do luto e do descaso do poder público, que corroem a subjetividade do narrador e reforça seu sentimento de impotência. Premissas que encontram respaldo nas considerações de Yves Michaud (1989, p. 11), para quem a violência é um conceito que contém muitas nuances e, por isso, não pode ser compreendida apenas levando em conta o seu contorno mais notório, evidenciado na violência física, nas agressões e nos maus tratos:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (Michaud, 1989, p. 11).

Nessa perspectiva, a violência em *Deus, o que quer de nós?* materializa-se como experiência de desorganização emocional. A perda da esposa e a falha das estruturas sociais corroem sua estabilidade interna, fragilizando sua relação consigo mesmo e

com os que estão à sua volta. O narrador se vê, portanto, mergulhado em uma condição de carência, marcada pela solidão e pela brutalidade expressa no tratamento indigno dado aos mortos, inclusive à sua esposa. A pandemia, assim, não se impõe apenas como evento externo, mas como força que invade e mina sua vivência subjetiva, provocando rupturas que o obrigam a reorganizar a própria experiência de existir e o transformam em uma testemunha impotente do vírus e da indiferença à vida, como será exposto mais à frente.

Desse modo, a violência, articulada à presentificação e ao *pathos* trágico, inscreve a narrativa de Ignácio de Loyola Brandão nas linhas de força da literatura brasileira contemporânea, oferecendo uma leitura crítica da pandemia e de seus efeitos sobre a vida individual e coletiva. A seção a seguir se dedica à leitura crítica de *Deus, o que quer de nós?*, à luz de referenciais teóricos de modo a evidenciar como Ignácio de Loyola Brandão traduz os impactos da pandemia na trajetória de Evaristo.

A PANDEMIA COMO EXPERIÊNCIA HUMANA E LITERÁRIA EM *DEUS, O QUE QUER DE NÓS?*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Publicado em 2022, o romance *Deus, o que quer de nós?*, de Ignácio de Loyola Brandão, é uma narrativa marcada pela dor da perda, pelo trauma coletivo e pela tentativa de sobrevivência em meio ao caos provocado pela pandemia da Covid-19, que destruiu os laços sociais e os referenciais humanos. Com uma linguagem que alterna lirismo e crítica social, o autor apresenta um protagonista que carrega em si as angústias de um tempo de isolamento, medo e incertezas; elementos que dialogam diretamente com a realidade vivida pela sociedade brasileira e mundial, durante a pandemia. Mais do que retratar um colapso sanitário, o romance mergulha na interioridade de um personagem que vive entre a memória e a negação, entre o passado, que insiste em voltar, e um presente esvaziado de sentido.

Essa densidade temática é sugerida antes mesmo do início da narrativa propriamente dita. As três primeiras páginas, tingidas de preto, atuam como um prelúdio visual, que remete ao luto que perpassa toda a história. No campo da simbologia, o preto é um signo potente, pois segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 276)

Cumpre, todavia, ter em mente que o tenebroso é o meio do germe e que o preto, como C. G. Jung tão fortemente sublinhou, é o lugar das germinações; é a cor das origens, dos começos, das impregnações, das ocultações, na sua fase germinativa, anterior à explosão luminosa do nascimento.

Assim, além de evocar a morte e a ausência, a cor preta sugere também um espaço germinativo, de travessia e de transformação; movimento que atravessa o romance. Esse prelúdio é reforçado pelas cinco epígrafes iniciais que acompanham as páginas pretas, cada uma extraída de um gênero e veículos distintos, o que prepara o leitor para a experiência emocional e psicológica da narrativa. A reflexão de Aldisio Filgueiras (2018), "Como chegar ao fundo do poço sem perder de vista as estrelas?", extraída de seu livro *Cidades de puro nada*, aponta para a jornada introspectiva e a busca por esperança em meio à angústia do narrador personagem. O trecho retirado da crônica de Tati Bernardi, publicada na *Folha de São Paulo* "Moro na minha cabeça e acho a vizinhança bem estranha", introduz o clima de isolamento e estranhamento psicológico do protagonista em meio à pandemia. Já o e-mail da videomaker Laine Milan, ao próprio autor, sublinha a precariedade da existência; aspecto que perpassa a experiência pandêmica: "Querido amigo, não ousou escrever aqui estamos 'vivendo', porque a vida — ah, essa! — parece ter ficado perdida em algum lugar". No que se refere ao último excerto da primeira página, retirado de *As inseparáveis*, Simone de Beauvoir (2020), alude ao questionamento que dá título ao romance, reforçando a busca por sentido diante da falta de respostas: "Por que Deus não diz claramente o que quer de nós?".

A segunda página traz uma única citação de Albert Einstein, inscrita na placa de entrada da exposição *Contar o tempo*, no Centro Universitário Maria Antonia (USP), em São Paulo, em abril de 2022: “A SUSPENSÃO DO TEMPO Pessoas como nós, que acreditam na Física, sabem que a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma ilusão teimosamente persistente”. Mais do que sugerir a suspensão temporal, a citação põe em xeque as divisões habituais entre passado, presente e futuro, projetando, de antemão, a desestabilização da noção linear de tempo que funda a narrativa. Essa ruptura dialoga diretamente com a experiência de Evaristo, que se move entre lembranças insistentes, lapsos de memória e negações, compondo uma subjetividade em crise. Desse modo, a citação de Einstein expande o sentido do romance, deslocando a reflexão da esfera individual da pandemia para uma dimensão universal da condição humana diante da instabilidade do tempo. Juntas, essas epígrafes compõem um mosaico de vozes que introduzem o leitor ao clima de instabilidade e de projeção íntima da obra.

Além dessas epígrafes, a terceira página do romance traz uma declaração diferente: “O PORTAL FICA A 971 METROS DE MINHA BANCA. MAS NINGUÉM SABE O QUE O PORTAL SIGNIFICA, POR QUE ESTÁ ALI, O QUE DIVIDE”. Ao contrário das citações anteriores, atribuídas a outros autores e veículos externos, esse trecho remete à própria narrativa de Brandão. Por isso, não funciona exatamente como epígrafe, mas como prenúncio do luto que atingirá o protagonista, já que o portal sugere uma passagem ainda obscura, que separa e, ao mesmo tempo, conecta dois mundos: o conhecido e o desconhecido. Dessa forma, antes mesmo dos acontecimentos diegéticos, o leitor é colocado diante de uma sensação de espera e de incerteza, que enforma o romance, haja vista o seu parágrafo final: “— Acenderam o letreiro do destino! Sabemos para onde vamos: para o Depois! Força, gente, que a viagem de volta pode demorar cem anos! Ou quem sabe mil? Talvez milhões de anos” (Brandão, 2022, p. 188).

Assim, se no início as páginas pretas funcionam como uma abertura carregada de predições, ao final da narrativa esse recurso expressivo retorna com outro significado. A citação remete às palavras de Fiódor Dostoiévski, em carta ao seu irmão Mikhail, após escapar do pelotão de fuzilamento, em 22 de dezembro de 1849, retomadas por Brandão (2022, p. 189) no encerramento do romance:

NÃO ESTOU TRISTE E NÃO PERDI A CORAGEM. A vida é sempre vida, não importa onde se esteja; a vida está em nós mesmos e não no mundo exterior [...] Mas ainda tenho um coração, da mesma carne e sangue, que pode amar, e sofrer, e sonhar — e, lembre-se, tenho ainda a minha vida! On voit le soleil! (Dostoiévski, 2011, p. 58).

O intertexto com Dostoiévski ganha força simbólica e ressoa, de um lado, como afirmação da sobrevivência e da coragem de Evaristo, mesmo em meio à experiência limite entre vida e morte e, de outro, revela o seu apego à vida, já que ela ainda pulsa dentro de si. Assim, a escolha do autor em abrir e fechar o romance com páginas pretas não apenas sublinha a permanência do luto, mas sugere também uma ambiguidade fundamental: se a escuridão aponta para a perda, ela pode, igualmente, abrigar a resistência e a possibilidade de renovação, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015). Esse enquadramento inicial e final antecipa, portanto, o percurso do protagonista, cuja existência será assentada no luto, na fragmentação existencial e no estranhamento provocado pelos desafios impostos pela pandemia.

Como narrador e protagonista, Evaristo conta sua própria história de forma fragmentada, alternando episódios do cotidiano com reflexões existenciais e lembranças da falecida esposa, Neluce. Desde o início da obra, o leitor é colocado diante de um ambiente marcado pelo isolamento e pelo silêncio, que se estende tanto às ruas desertas quanto ao apartamento de Evaristo, onde a pandemia, denominada por ele de “Funesta”, atua como força destrutiva. Após enterrar a esposa, Evaristo passa a viver sozinho, cercado por objetos e memórias, que não consegue abandonar. A presença de Neluce continua viva em suas lembranças e, em vários momentos, não

fica claro para ele se ela realmente morreu; o que intensifica a sua desorientação, seja no tempo, seja no espaço.

Narrada ao sabor das suas memórias, a história traduz o estado emocional do personagem, impondo o seu fluxo de consciência. No romance de Brandão, como observa Anatol Rosenfeld (1976, p. 83), “[...] os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro”, o que provoca a perda da linearidade narrativa e para a sensação de desnorteio, que também marca a experiência de leitura, conforme destacado. Essa fusão temporal se estende aos múltiplos espaços figurados no texto, como a banca, as ruas, as memórias das viagens realizadas pelo casal e, sobretudo, a rotina conjugal no apartamento, compondo uma experiência que é, ao mesmo tempo, subjetiva e afetiva. Fenômeno narrativo que tem a ver com o conceito de cronotopo, no qual “[...] o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (Bakhtin, 1993, p. 211). Um exemplo dessa intersecção dos índices temporal e espacial ocorre quando Evaristo narra uma cena aparentemente trivial:

Naquela tarde, Neluce me olhou e caiu na gargalhada. Quando ela ria, ria mesmo. Riu, riu, e fiquei feliz. É tão raro alguém rir nestes tempos! – Quero rir também, conte o que é! – Olhe no espelho. Havia um no porta-chapéus, que tinha sido de meu avô, marceneiro de mão-cheia. Olhei. Ri também. Em lugar da máscara preta, eu tinha colocado uma cueca. Por isso a ‘máscara’ estava confortável, solta. – Amanhã você sai com cueca na cara e eu com uma calcinha – disse Neluce. – Vamos viralizar nas redes. Ela foi para a cozinha, e voltei a me olhar no espelho. Alguma coisa tinha mudado em meu rosto. Coloquei a foto na internet, viralizou mesmo. As redes aceitam qualquer merda (Brandão, 2022, p. 130-131).

O trecho, ao mesmo tempo que reconstrói uma cena íntima do cotidiano, também materializa a sobreposição dos planos temporais e espaciais, já que o passado da convivência conjugal se atualiza no presente da lembrança, transformando o espaço da casa em espaço de memória, onde Neluce ainda se inscreve como presença viva.

Do mesmo modo, as memórias de viagens, como a ida a Burano, a Óbidos ou os passeios nunca realizados, como ao Deserto do Atacama ou à Patagônia, são mais que recordações episódicas da vida a dois, pois flagram elementos constitutivos da subjetividade do personagem, revelando que o espaço da lembrança e o tempo afetivo são indissociáveis da sua vivência. Isso reforça a percepção de que, para ele, o passado não está distante, mas permanentemente presentificado, seja nas conversas com Neluce (real ou imaginária), seja na configuração do próprio espaço narrativo.

Dessa forma, a sobreposição espacial e temporal não se restringe à memória, mas é intensificada pela forma como a narrativa é construída, marcada por lacunas e descontinuidades no enredo, as quais deixam marcas na estrutura do romance e mimetizam o colapso psíquico do protagonista diante da pandemia e da morte da esposa. Essa percepção fragmentada do tempo ganha fôlego ao longo da narrativa, como é possível entrever no trecho a seguir: “Doces lembranças do futuro que não voltarão. Adianta ter nostalgia daquilo que vivemos e ficou submerso não no passado, mas no Depois?” (Brandão, 2022, p. 154). Essa passagem, carregada de lirismo, traduz, em tom poético, a mistura entre saudade, dor e confusão temporal. O lirismo, aqui, reforça o caráter subjetivo da narrativa e a desordem emocional de Evaristo diante do colapso do tempo.

O desarranjo não é, entretanto, apenas subjetivo, mas também social; reflexo da nova configuração de vida e da experiência humana decretada pela pandemia. Nesse contexto, o espaço urbano traduz o clima distópico da obra. A cidade, antes viva e pulsante, é agora palco do vazio e da morte, tornando-se símbolo de uma crise sanitária e civilizacional. As ruas e os prédios ocupados, no passado, agora se tornaram território do abandono: “Pouca gente – muito pouca, quase ninguém – caminha por estes lugares. As ruas estão vazias. Grama e arbustos crescem entre as pedras, junto aos muros, na boca dos bueiros, nas praças transformadas em matagais” (Brandão, 2022 p. 46).

Essa situação desoladora remete, diretamente, à ideia de distopia, pois segundo Leomir Hilário (2013), ela funciona como um alerta para a sociedade, mostrando que o caos social e humano representados pela ficção podem ser um reflexo ou consequência da ação humana no presente e que pode trazer consequências no futuro:

A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie (Hilário, 2013, p. 206-207).

Desse modo, a descrição dos cadáveres “embrulhados em folhas de bananeira, como se fossem iguarias para assar com brasas por cima” (Brandão, 2022, p. 16) e o acúmulo de mortos enrolados “em mortalhas, lençóis, encerados, lonas, toalhas de mesa ou de banho, plástico, papel-manteiga, sacos de farinha” (Brandão, 2022, p. 16), ajudam-nos a compreender o impacto da pandemia sobre o espaço urbano descrito por Evaristo. O cenário de catástrofe ganha força com o apagamento de práticas sociais consolidadas, como o direito ao luto e ao sepultamento digno: “Com uma tarjeta de identificação, os corpos eram atirados no meio-fio. [...] Minas Gerais, célebre por suas montanhas, tinha se transformado em platô de ponta a ponta, para facilitar a abertura de covas (Brandão, 2022, p. 165-166). O espaço torna-se, assim, a representação do esvaziamento da vida em um Brasil reduzido a “um cemitério de desconhecidos” (Brandão, 2022, p. 166), onde a preocupação com os mortos cede lugar à luta desesperada pela própria sobrevivência.

Além disso, segundo Hilário (2013, p. 206), “[...] as distopias são a denúncia dos efeitos de poder ligados às formas discursivas” que, no contexto do romance, estão associadas às estruturas políticas, econômicas e sociais que moldam a vida coletiva, mas que, diante do esgotamento sanitário e institucional, revelam sua face mais perversa. A negação da gravidade da pandemia, a ausência de políticas públicas eficazes, o negacionismo da ciência e da racionalidade, que atravessaram o período e

aludidas também na narrativa, são exemplos concretos desse poder que, ao invés de proteger, condena parte da população à morte. Nesse sentido, a experiência da Covid-19 se aproxima da análise de Rodrigo Barbosa Lopes (2020), que argumenta que o contexto pandêmico expôs de um lado a precariedade das instituições e, de outro, reforçou práticas próprias da sociedade de controle, em que o poder se exerce tanto pelo cerceamento da vida social quanto pela omissão diante da morte coletiva. Nesse sentido, a falência das políticas públicas de saúde e o descaso com as mortes são, no romance de Brandão, figurados pelos corpos atirados ao meio-fio.

A cidade sem pessoas, as praças tomadas pelo mato e os cemitérios improvisados funcionam, também, como sintomas dessa denúncia, revelando um Brasil em que a morte foi banalizada e a vida perdeu sua importância. A representação do espaço, portanto, não apenas ambienta a trama, mas revela, simbolicamente, a ruína da civilização.

Em diálogo com Cristhiano Aguiar (2021), que propõe uma configuração espacial para analisar as narrativas relacionadas à realidade pandêmica, dividindo-a em “espaço do isolamento” e “espaço do movimento”, a obra de Brandão evidencia a tensão constante entre o lar, espaço de sobrevivência, memória e resistência, e o mundo exterior, marcado pela violência, precariedade e desintegração social. Por isso, Evaristo é, simultaneamente, sujeito do espaço doméstico, onde tenta preservar os vestígios de Neluce, e espectador do colapso, que se desenrola ao seu redor:

Não adianta, não tem escapatória. Podem se esconder, correr, voar, mergulhar no fundo do poço, do mar, se refugiar dentro de cofre-forte, na gaveta de banco suíço, na casa de miliciano, no rabo da saia da mãe, que ainda assim vão morrer. A Funesta vem, sabe, pega, leva (Brandão, 2022, p. 176).

Além disso, como reforça Aguiar (2021), a literatura pandêmica atualiza as distopias, que deixam de ser projeções futuras para se tornarem representações de um

presente vivido, já que o caos não é uma possibilidade, mas uma experiência concreta. Nesse sentido, Aguiar (2021, p. 210) argumenta que a literatura pandêmica:

[...] incorpora ao seu relato uma atmosfera herdada das distopias apocalípticas e das fantasmagorias da literatura insólita. É um tempero, uma pitada de estranhamento, cuja eficácia é imensa. Distopia e fantasmas – ambas se realizam menos nas personagens, no que fizeram ou deixaram de fazer, e mais no espaço, na percepção espacial.

Diante desse cenário distópico, construído a partir de uma realidade concreta recente, marcada pela crise sanitária, pela negligência política e pela vulnerabilidade das estruturas sociais, o avanço da pandemia abriu espaço para o crescimento da violência, do saque e da exploração, dentro do qual a desigualdade se materializou na luta pela sobrevivência, transformando o espaço público em um campo de batalha. Evaristo ilustra essa brutalidade de forma direta, ao observar que, nas ruas, “De vez em quando, um motoqueiro ou um pequeno grupo a forçar portas. Arrombam, entram, se apossam, permanecem. É natural” (Brandão, 2022, p. 21-22). A cena demonstra que a debilidade das instituições está longe de ser uma abstração teórica. Traduzindo-se em atos de violência, ela expõe o desmoronamento das normas sociais, na qual a sobrevivência individual se sobrepõe a qualquer laço de solidariedade.

Esse quadro de desintegração social e moral, em que parte da população é jogada à própria sorte, enquanto outra se protege, ganha ainda mais força na descrição dos bunkers:

Porque há os que vivem em bunkers, aos quais — diziam os cientistas ainda vivos — o vírus não teria acesso. Os que estão nos bunkers sabemos que foram políticos, deputados, senadores, ministros e seus assessores. Nós, que sobrevivemos, vivemos sobre nossos mortos (Brandão, 2022, p. 18).

Assim, a própria paisagem urbana se torna reflexo desse processo de desumanização, como revela a imagem da colina de celulares descartados:

Aquela colina foi crescendo à medida que os celulares iam sendo descartados e algum departamento tecnológico considerou que eram material tóxico e descartou tudo ali, distante dos limites da cidade. Dali vinham estranhos ruídos — e quantas vezes eu tinha certeza de que a união de todos os ruídos formava uma sinfonia musical de vanguarda, que encantava e amedrontava Neluce (Brandão, 2022, p. 20-21).

Desse modo, o espaço externo, tomado pelo abandono, pela violência e pela desigualdade, torna-se metáfora da falência social, política e civilizatória que atravessa a narrativa e que encontra eco, uma vez mais, no conceito de distopia de Hilário (2013, p. 202): “O *romance distópico* pode então ser compreendido enquanto *aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos”. Perspectiva que ilumina o trecho que se segue, cuja afirmação expressa o esfacelamento simbólico do tempo presente, diante de uma existência para a qual já não há mais linguagem: “As palavras se esgotaram ante a imensidão de mortos” (Brandão, 2022, p. 16).

Mas, para além de mimetizar a degradação dos espaços públicos e a intensificação das desigualdades, as fragilidades sociais apresentadas pela obra reverberam no mundo interno do narrador que, por sua vez, transbordam para a própria estrutura da narrativa, que se constrói marcada pela fragmentação e pela descontinuidade, conforme destacado. O romance é dividido em 196 capítulos, de extensão muito variada, o que reforça o ritmo instável e desorientado do narrador, cuja experiência está profundamente atravessada pela dor e pelo luto. Desde as primeiras páginas, percebe-se a variação entre capítulos curtos e longos, repletos de interrupções, de digressões, de pensamentos truncados e de retornos incessantes às mesmas ideias, os quais configuram não apenas uma estratégia estilística, mas, sobretudo, a tradução estética da desintegração psíquica do protagonista. Em determinado momento, o próprio Evaristo se dá conta dessa dinâmica: “Muitas vezes

me ouço dizer a mesma coisa de novo e de novo, e isso me incomoda” (Brandão, 2022, p. 126).

Nesse ponto, é fundamental distinguir dois movimentos que operam simultaneamente na construção do romance. Por um lado, há a fragmentação formal, perceptível na montagem descontínua dos capítulos, nas quebras abruptas de assunto, tempo e espaço, o que alude ao caos mental e íntimo de Evaristo. Por outro, há o movimento interno, que se manifesta nas repetições no discurso do narrador, que não se confundem com a fratura da linearidade narrativa. Essas repetições refletem, antes, o seu desnorteio, sua impossibilidade de elaborar seus pensamentos e sua tentativa, fracassada, de organizar uma experiência emocionalmente insustentável. Quando retorna às mesmas cenas, às mesmas memórias, ou se percebe preso em reflexões circulares, Evaristo o faz por hábito, mas porque sua consciência, fora de prumo, já não consegue processar nem o fluxo do tempo nem das experiências. Como ele mesmo atesta em dado momento: “Já passei pelo meu próprio passado várias vezes, estou querendo voltar à tarde em que te encontrei” (Brandão, 2022, p. 24). Fala que não apenas confirma a repetição como traço de sua escrita, mas também revela a consciência do narrador sobre sua própria instabilidade, reforçando a ideia de que sua narrativa é, em essência, a tradução formal de uma mente e de uma subjetividade em ruínas.

Esses traços de desorganização narrativa não se restringem à estrutura dos capítulos, mas inscreve-se na própria tessitura dos diálogos, que surgem, muitas vezes, de forma desconexa, truncada e sobreposta, refletindo diretamente a fragmentação mental e emocional de Evaristo. Esse efeito se fortalece, sobretudo, pelas inúmeras conversas que Evaristo trava com Neluce, ora viva, ora morta, ora lembrança, ora delírio, pondo à mostra a tênue fronteira entre memória, imaginação e realidade: “— Cada lugar desta casa [...] está cheio de histórias, lembranças, coisas que vivemos juntos, mas a esta altura, confinados entre paredes, nem sei mais o que é nosso, o que é teu, o que é meu” (Brandão, 2022, p. 165). Por isso, não por acaso, a narrativa começa

com o eco das últimas palavras de Neluce; memória vívida que domina o presente do narrador: “Não entendo, amor. O que está acontecendo? O quê? Alguém sabe? Me explica. Foi a última coisa que ouvi dela. Depois, nem uma palavra” (Brandão, 2022, p. 15). Dessa forma, a presença de Neluce, ao longo do romance, embaralha as fronteiras entre memória e imaginação. Na dor e na negação, Evaristo convive com a esposa que já partiu, como se ela ainda estivesse ao seu lado, como é possível observar no trecho: “Neluce dorme. Não deixa o quarto. Ou deixa muito pouco. Quando sai, temos tido ou discussões bobas ou lembranças incríveis” (Brandão, 2022, p. 137).

Entre os recursos simbólicos que dialogam com a fragmentação narrativa, destaca-se a recorrente figura do caracol, um dos elementos mais instigantes da obra. Mencionado em sete momentos distintos do romance, esse pequeno molusco (re)aparece de forma aparentemente banal, mas carrega uma forte carga metafórica, especialmente quando se observa sua relação com o estado psíquico do protagonista. O caracol surge em situações narrativas nas quais Evaristo está atento ao mundo exterior e à realidade concreta diante dos seus olhos, tornando-se por isso, o marcador de um tempo que ainda pode ser medido, observado e acompanhado, mesmo em meio ao caos ou aos delírios e lembranças.

À primeira vista trivial, essa imagem ganha, portanto, força quando analisada sob a perspectiva figurativa. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 186), o caracol representa a regeneração cíclica, a permanência dentro da mudança, estando diretamente associado ao tempo, à fertilidade e ao movimento lento, porém constante. Nesse sentido, é possível afirmar que o caracol funciona como figuração da própria existência de Evaristo que, embora carregue as marcas da memória, do luto e da desorientação, segue, ainda que lentamente, avançando em meio à desintegração. O gesto de observar o deslocamento quase imperceptível do animal, que “sobe o muro muito devagar, mais lento que o tempo” (Brandão, 2022, p. 167), sugere a sua tentativa de acompanhar a passagem de um tempo que se tornou espesso, fragmentário, repetitivo e, aparentemente, estático.

É possível acompanhar a recorrência dessa imagem em diferentes passagens do romance: “O caracol sobe o muro, deixando uma fina esteira de gosma. Está a 21 centímetros do solo. Faz três dias que não olho para ele” (Brandão, 2022, p. 18); “O caracol sobe o muro, deixando uma trilha de gosma cinzenta. Ele está a 6 centímetros do solo e move-se imperceptivelmente” (Brandão, 2022, p. 90); “Ele está a 9 centímetros do solo. Não deve ser o mesmo caracol. Como Evaristo controla os dias?” (Brandão, 2022, p. 129); “O caracol, sempre lento, sobe o muro deixando sua fina esteira de gosma. Está a 23,5 centímetros do solo” (Brandão, 2022, p. 144); “Lento, o caracol subiu 1 milímetro e parou. Está imóvel há dois dias” (Brandão, 2022, p. 147); “Deixando sua trilha gosmenta, o caracol sobe o muro muito devagar, mais lento que o tempo. Ele está a 17 centímetros do solo” (Brandão, 2022, p. 167). Em um trecho da página 121, Evaristo associa o caracol à imagem do país, aludindo à sua estagnação e estado de inércia:

Depois que ele se vai, apanho a cadeira, levo para a calçada, sento-me, espero o tempo rastejar e olho o caracol. Outro dia, Ítalo passou e comentou: — Se ao menos o Brasil caminhasse no ritmo desse caracol, seria uma velocidade espantosa, comparativamente maior que a da Fórmula 1 (Brandão, 2022, p. 121).

Como se pode verificar pelos excertos transcritos, embora a imagem se reapresente em sete ocorrências, não é uma repetição vazia. Espreitar o caracol parece ser, para Evaristo, uma das poucas formas de permanecer ancorado no que é mensurável e palpável. Sinaliza, enfim, um esforço de registrar o presente e manter conexão, ainda que frágil, com o mundo, diante da decomposição subjetiva e social provocada pela experiência pandêmica.

Mas, paralelamente a uma história de luto, seja pela morte de Neluce, seja pela morte de tantos brasileiros, ou de tantas outras mortes simbólicas, *Deus, o que quer de nós?* traz, entrelaçada a estas, uma história de amor. Nessa perspectiva é que a relação entre Evaristo e Neluce não é apenas pano de fundo, mas o eixo pelo qual se sustenta

a narrativa. Se o caracol opera como uma âncora no presente, na tentativa de manter-se ligado à realidade concreta, a ausência/presença de Neluce mobiliza outro tipo de tempo profundamente marcado pela saudade, pelo amor e pela recusa da perda.

Essa presença fantasmática de Neluce, manifesta-se de forma ainda mais evidente nas interações que Evaristo mantém com os outros personagens, especialmente quando é confrontado diretamente sobre a morte da esposa. Sua dificuldade em aceitar a sua morte, atinge níveis que beiram o delírio e, por vezes, assumem um tom agressivo; é o caso do diálogo com Itamar, amigo que também perdera a esposa para a Covid:

Onde você escondeu sua mulher? Enterrou? Está ali no quarto. Então, vamos lá! Ninguém entra ali para perturbar Neluce. Pois vou entrar. Te mato. — Não mata nada, você não é de matar. — Será que enlouqueceu? Não é de admirar, todos nós perdemos a cabeça (Brandão, 2022, p. 171).

Essa dificuldade de Evaristo em aceitar a morte da esposa revela muito mais do que um simples estado de negação: converte-se em uma poderosa metáfora tanto para a condição psíquica do protagonista, que o aprisiona em um circuito afetivo que não consegue romper, quanto para o próprio luto coletivo, inacabado, que marcou profundamente a experiência social durante a pandemia, como ilustra o trecho a seguir:

Também, olhe só, não senti nada. Nada, nada. Nenhuma dor, tristeza, nada. Nos acostumamos a saber que vamos morrer, os que estão conosco também vão morrer e, assim, quando morrem, fica um vazio esquisito. Nada mais do que isso, um buracão dentro da gente (Brandão, 2022, p. 154).

Essa confissão delineia o esvaziamento interior que toma conta do personagem, dada a percepção do tempo que parece suspenso, estagnado, como se o mundo ao redor tivesse perdido o sentido. Nesse contexto, importa as considerações de Birman (2021), para quem o período pandêmico intensificou o mal-estar psíquico e trouxe à tona um sentimento generalizado de impotência diante da finitude e da dissolução dos

vínculos. Assim, mais do que um romance que aborda os efeitos e traumas deixados pela pandemia, *Deus, o que quer de nós?* constrói, de forma delicada e dolorosa, uma história de amor, na qual o luto não é apenas uma circunstância, mas uma força que molda a experiência narrada. Trata-se, enfim, de um amor que resiste à morte. Esse movimento fica evidente quando Evaristo descreve uma cena em que "vê" Neluce na sala:

A chave girou duas vezes, Neluce chega na sala, vai direto à janela, então, está aqui, não ficou onde a deixei, protegida de violadores de tumbas. [...] — Perdeu o sono, meu amor? [...] Melhor deixá-la, um dia ela decide falar comigo. Se decidir (Brandão, 2022, p. 22).

O trecho, entre tantos outros, revela que, mesmo ausente, Neluce torna-se, paradoxalmente, uma presença constante, inquietante e insuportável, que define a existência do protagonista e, simultaneamente, desestabiliza o leitor. É, então, nesse processo de resistência, que a memória assume papel estruturante na narrativa, na medida em que funciona, de um lado, como elo com Neluce e, de outro, como forma de sustentar a sua própria vida, diante da transformação radical “[...] das formas de vida e de sociabilidade, que remetem seja para relações singulares do sujeito com seu corpo, seja para as relações plurais do sujeito com o outro em diversos contextos, assim como nas suas mais diferenciadas formas de existência [...]” (Birman, 2021, p. 14).

Para além disso, as suas reminiscências, que remetem a um passado mais ou menos remoto, auxiliam na construção da sua personalidade, que é revelada aos bocados. Sua sensibilidade cultural e intelectual é marcada por experiências estéticas, que estão figuradas pelo seu amplo repertório cultural, que cruza a literatura, a música e os filmes, bem como a lembrança das inúmeras viagens, nacionais e internacionais, compartilhadas com a esposa. Em uma passagem, Evaristo recorda: “[...] eu me lembrava de um momento, como a ida a Óbidos, ela trazia a tarde em que compramos

todos os tecidos coloridos das lojas de Burano” (Brandão, 2022, p. 22). Também o gosto por livros literários aparece como parte essencial de sua rotina e de suas recordações:

Como imaginar que o dinheiro estava entre Serei sempre o teu abrigo, de Valter Hugo Mãe — que magnífico escritor, adoraria ser amigo dele —, e O gato, de Georges Simenon, pequena obra-prima? Por que nunca deram o Nobel a Simenon? Pode? Dois livros e autores tão diferentes, mas importantes para mim (Brandão, 2022, p. 53).

A música igualmente surge como elo afetivo e cultural, como quando se lembra de uma noite ao lado de Neluce:

Então, ouvi Libertango, e vi entrar um quarteto de cordas que percorria o litoral, uma noite em cada praia. Tinha ouvido essa música pela primeira vez em um bistrôzinho de Cangalha, Minas Gerais, só que era Grace Jones cantando no rádio em um ritmo diferente, com aquela voz negra, grave, lenta, a música era *I’ve seen that face before*, e fiquei magnetizada [...] e me explicou que era do Astor Piazzolla (Brandão, 2022, p. 97).

Essas evocações literárias, musicais, visuais, olfativas e gustativas provocadas pelas viagens, compõem o retrato de um sujeito sensível, intelectualizado e profundamente afetado pela perda, não apenas de Neluce, mas também do mundo que conhecia. Suas memórias, resquícios de um passado feliz, evocam, também, sua tentativa de continuar existindo no presente.

Essa dimensão cultural e afetiva que se manifesta na valorização da arte, da música, da literatura e das memórias partilhadas com Neluce, não é suficiente, porém, para protegê-lo do colapso interno. Ao contrário, ele convive, conforme destacado, com um sentimento avassalador de vazio e paralisia, que não é isolado, tampouco individual, uma vez que se insere em um contexto político mais amplo.

Essa dimensão política, que também penetra a narrativa, encontra seu ponto alto na figura do representante máximo da nação, apelidado por Evaristo de “Desatinado”, cuja atuação desastrosa durante a pandemia revela-se tanto nas ações

quanto no discurso. O tom crítico e ácido do texto em relação a essa figura pública alude às falas do então presidente Jair Bolsonaro que, diante do aumento dos mortos, respondeu com “E daí? Não sou coveiro, tá?” (Gomes, 2020a). Ou quando afirmou que era preciso “parar de frescura e de mimimi” (G1, 2021); além de declarar que o Brasil precisava “deixar de ser um país de maricas” (Gomes, 2020b). Declarações que em tudo têm a ver com a denominação de “Desatinado”; significado para “desvairado, transtornado, louco, doido” (Houaiss, 2001, p. 933). Buscando ou não efeito de realidade, é certo que os dispositivos ficcionais que operam na construção da narratividade do romance *Deus, o que quer de nós?* estabelecem vínculo com a pandemia e com alterações de toda ordem provocadas por ela. Por isso é que em produções literárias coladas a um determinado contexto histórico, como este romance de Loyola Brandão, não é incomum o leitor buscar vestígios de “verdade” em oposição ao ficcional, sobretudo porque muitas passagens do texto sugerem situações concretas vivenciadas no contexto brasileiro:

Vamos, vamos, dizia ele, o Destemperado – ou Descontrolado, ou Desatinado, ou Desenfreado -, aquele cujo nome não pronunciávamos, porque provocava alegrias, tosses, engulhos, vômitos. Chega, voltem ao trabalho, abram suas lojas, vamos reativar a economia, a economia é vida. Retomem a vida normal, nada existe a impedir, o governo vai dar um auxílio-saída, a quem sair de casa e encarar a vida normal (Brandão, 2022, p. 112).

Assim, a caricatura não é gratuita, tampouco puramente ficcional, pois se baseia em uma realidade marcada pelo negacionismo, pelo desprezo à ciência e pela indiferença à vida.

Mas, se por um lado essas práticas políticas repercutem diretamente na vida de Evaristo, afetando sua subjetividade e percepção do mundo, por outro, elas também se materializam em um projeto de morte, que atinge de forma brutal os corpos coletivos, sobretudo os dos pobres e os dos negros. A crítica ao abandono da população

mais vulnerável evidencia-se quando o narrador descreve uma cena que transforma a fome e a exclusão em mecanismo de extermínio:

Fazem parte do Desfecho Final, plano do Ministério da Cidadania do Desatinado. Esfomeados estão sendo mandados para além do Portal, para as terras quentes, onde ficarão expostos ao sol até murcharem, as carnes se desprenderam dos ossos (Brandão, 2022, p. 66).

De caráter profundamente simbólico e cruel, o excerto a seguir fortalece essa política de extermínio, que recai, sobretudo, sobre as populações marginalizadas: “O Desatinado [...] odiava esfomeados, miseráveis, indigentes, gente negra, queria uma nação de brancos, cabelos loiros como as pessoas de Miami” (Brandão, 2022, p. 66). Em outro trecho, o narrador descreve a entrega de restos de comida vencida aos mais pobres:

Por anos conseguimos matar a fome deles, dizia ainda o ministro da Economia, dando-lhes os restos de comida dos restaurantes e hotéis. [...] afinal os miseráveis não estavam vendo e agradeciam, assim como agradeciam os alimentos vencidos dos supermercados (Brandão, 2022, p. 48).

O ódio e o preconceito, manifestados pelo “Desatinado”, são também evidentes nas passagens que ridicularizam e atacam grupos específicos, como a população LGBTQIA+: “Merda de gente, lésbicas, veados, maricas [...] viva Deus, que criou o mundo!” (Brandão, 2022, p. 23). Sobre os obesos, afirma o que se segue: “Como ele odiava gente gorda, queria uma nação de fortes, saudáveis, bem armados. Como um obeso vai segurar fuzil? O coice acaba com ele!” (Brandão, 2022, p. 103). É sobre os negros que incide, mais violentamente, a sua lógica discriminatória apresentada no romance: “Os últimos negros do Brasil. [...] Como ele odiava gente negra, queria uma nação de brancos, de olhos azuis, saudáveis, bem armados. Como um negro vai segurar o fuzil?” (Brandão, 2022, p. 133). Em relação aos negros, declara ainda: “Chegou a vez dos negros, encaminhados à vacinação primeiro com vacinas vencidas,

depois com água sanitária nas seringas” (Brandão, 2022, p. 48). A defesa de um país habitado apenas por brancos, magros, armados e saudáveis, deixa entrever que qualquer corpo que fuja desse ideal deve ser descartado ou, então, silenciado.

Estas cenas, carregadas de imagens hiperbólicas, escancaram a faceta de um país atravessado historicamente pelo racismo, pela política de exclusão e pela naturalização da morte dos mais vulneráveis e, portanto, não se restringem ao contexto pandêmico. A “Funesta”, nesse sentido, deixa de ser apenas um vírus biológico, convertendo-se em metáfora de uma contaminação ética, política e social, que desvelam, em última instância, o fracasso e as contradições estruturais do Brasil.

EM BUSCA DE UM ARREMATE

Esse debate ético e social sobre o valor da vida em tempos de crise encontra um contraponto significativo em *A Peste*, de Albert Camus (1947), que ajuda a aprofundar o sentido da narrativa de Brandão. No romance de Camus, uma epidemia atinge a cidade argelina de Oran, isolando-a do mundo exterior e forçando seus habitantes a confrontarem a finitude, o medo e a solidariedade. A narrativa acompanha especialmente o médico Bernard Rieux que, mesmo diante da morte e da indiferença institucional, escolhe agir, movido por um profundo senso ético e de responsabilidade coletiva. Em suas palavras, “[...] a única maneira de lutar contra a peste é a honestidade” (Camus, 1947, p. 114).

Dessa forma, ambas as obras partem de um cenário de calamidade sanitária para discutir questões existenciais, éticas e sociais, revelando os abismos da condição humana em tempos de crise. Enquanto em *A Peste* há uma tentativa de enfrentamento coletivo e solidário, com Rieux agindo para preservar a dignidade humana, em *Deus, o que quer de nós?* predomina o isolamento, a solidão e o esvaziamento dos laços sociais e humanos, que se soma ao desmoronamento institucional, os quais acentuam a dor interior e a fragilidade ética e moral do mundo contemporâneo. Assim, a narrativa de

Brandão atualiza a dimensão trágica presente na obra de Camus ao representar uma sociedade atravessada não apenas pela doença, mas também pelo abandono, pela violência simbólica e pela desordem ética, pois como afirma Evaristo: “Fomos nos habituando a nos fecharmos mais e mais, até que, a certa altura, estávamos de tal modo isolados, retraídos, confinados em nós mesmos, que ninguém quis mais sair” (Brandão, 2022, p. 113).

Diante dessa deterioração da vida social e subjetiva, o romance não oferece saídas fáceis. Sua força está justamente em escancarar as contradições humanas e as dores de um Brasil em desordem, exposta no reconhecimento da tragicidade da condição humana: ambígua, inexplicável, incontrollável. Configuração que se manifesta por meio de uma forma narrativa e linguagem fragmentadas, de um tempo instável, de símbolos carregados de significados, de memórias que insistem em retornar e de sentimentos que continuam existindo, mesmo depois da perda.

Nessa perspectiva, *Deus, o que quer de nós?* ultrapassa a condição de narrativa centrada na experiência individual do luto e da pandemia para constituir-se, também, como registro simbólico de um período traumático da história recente brasileira. Ao representar o isolamento, a dor, o medo, o colapso das relações humanas e a fragilidade das instituições diante da crise sanitária, o romance transforma a experiência pandêmica em memória literária e social. Assim, a obra de Ignácio de Loyola Brandão reafirma a relevância da literatura contemporânea enquanto espaço de reflexão crítica, preservação da memória coletiva e compreensão das marcas humanas, éticas e históricas deixadas pela pandemia da Covid-19.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano Motta. Espaços do isolamento, espaços do movimento: Covid-19 e o espaço narrativo nos contos de Carol Bensimon, Javier Arancibia Contreras e Sérgio Tavares. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 15, p. 1-27, 2021. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoos/article/view/55789>. Acesso em: 11 out. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BIRMAN, Joel. **O trauma na pandemia do coronavírus**: suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Deus, o que quer de nós?** São Paulo: Global Editora, 2022.

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dostoiévski correspondências 1838-1880**. 2. ed. Tradução de Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverso, 2011.

FILGUEIRAS, Aldisio. **Cidades de puro nada**. Manaus: Editora Valer, 2018.

G1. 'Chega de frescura, de mimimi': frase de Bolsonaro repercute na imprensa internacional. **G1**, 5 mar. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/03/05/chega-de-frescura-de-mimimi-frase-de-bolsonaro-repercute-na-imprensa-internacional.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2025.

GOMES, Pedro Henrique. 'Não sou coveiro, tá?', diz Bolsonaro ao responder sobre mortos por coronavírus. **G1**, 20 abr. 2020(a). Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/20/nao-sou-coveiro-ta-diz-bolsonaro-ao-responder-sobre-mortos-por-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2025.

GOMES, Pedro Henrique. Bolsonaro diz que Brasil tem de deixar de ser 'país de maricas' e enfrentar pandemia 'de peito aberto'. **G1**, 10 nov. 2020(b). Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/10/bolsonaro-diz-que-brasil-tem-de-deixar-de-ser-pais-de-maricas-e-enfrentar-pandemia-de-peito-aberto.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2025.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2,

p. 201-215, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>
Acesso em: 03 fev. 2025.

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

LOPES, Rodrigo Barbosa. Pandemia, distopia e sociedade de controle. **Voluntas**, Santa Maria, v. 11, no. 43, p. 1-11, jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/43978> Acesso em: 28 jul. 2025.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto-Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 75-97.