

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual
Paulista, Campus Araraquara**

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Cordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Juliana Santini

Rejane C. Rocha

Sara Brandellero



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS
REVISTA DE LITERATURA

1964 E SUAS REPRESENTAÇÕES

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 50	p. 1-222	jan./jun. 2020
--------------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/
Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne
Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e
Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira
Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani

Bruno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da
Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini
Baldaan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

PARECERISTAS

Alexandre de Melo Andrade (UFS)
Antônio Marcos Pereira (UFBA)
Daniel Marinho Laks (UFSCar)
Flávio Camargo (UFG)
Gabriel Arcanjo Albuquerque
(UFAM)
Guilherme Copati (IFTM)
Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
José Alonso Tôrres Freire (UFMS)
Juliana Santini (UNESP –
Araraquara)
Larissa Lisboa Souza (USP)
Lucélia Almeida (UFMA)
Luciana Coronel (UFRGS)
Luiz Eduardo da Silva Andrade
(UFERSA)
Manáira Aires Athayde (Stanford)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
(UNESP – Araraquara)
Maria das Graças Villa da Silva
(UNESP – Araraquara)
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
(UNESP – Araraquara)

Mariana Scaramucci (*Università
degli Studi di Milano*)

Mariene Ribas Stankiewicz
(UTFPR)

Marilene Weinhardt (UFPR)

Marisa Corrêa Silva (UEM)

Maurício Reimberg dos Santos
(USP)

Paulo Alberto da Silva Sales (IFG)
Rejane C. Rocha (UFSCar)

Rejane Pivetta (UFRGS)

Rodrigo Valverde Denubila (UFU)

Roniê Rodrigues da Silva (UERN)

Solange Fiúza Cardoso Yokozawa
(UFG)

Sylvia Telarolli (UNESP –
Araraquara)

NORMALIZAÇÃO

Rodrigo Valverde Denubila

REVISÃO DO PORTUGUÊS

Rodrigo Valverde Denubila

REVISÃO DO INGLÊS

Nathalia Sorgon Scotuzzi

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskeivitz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)– . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral

Online

ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)

Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)

MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)

OCLC – WorldCat - Clase ana Periodica

Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)

Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)

Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)

IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur
(De Gruyter Saur)

Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)

GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Juliana Santini, Rejane C. Rocha e Sara Brandellero 9

1964 E SUAS REPRESENTAÇÕES 1964 AND ITS REPRESENTATIONS

- Estórias para a história em *1º de abril*, de Mário Lago.
Stories for history in 1º de abril, by Mário Lago.
Arnaldo Franco Junior 15
- Literatura, feminismo e ditadura: possíveis caminhos da crítica literária para uma leitura de obras escritas por mulheres no período do regime militar brasileiro.
Literature, feminism and dictatorship: new ways to criticize and read novels written by women during the Brazilian dictatorship.
Evelyn Mello 37
- Um lampião ilumina as esquinas da literatura.
A lampion lights the corners of literature.
Ricardo Afonso-Rocha 57
- Da crise da representação à reconsideração da *mímesis*: refrações da ditadura militar em *Zero* e *A festa*.
From the crisis of representation to the reconsideration of mimesis: refractions of brazilian dictatorship in Zero and A festa.
Júlia de Mello 83
- O passado entrelaçado ao presente: ecos do silêncio que vem do Araguaia.
The past intertwined to the present: echoes of the silence that comes from Araguaia.
Janaína Buchweitz e Silva 101

- Uma memória feita de sombras: a experiência da ditadura em *Tropical sol da liberdade*.

A memory made of shadows: the dictatorship experience in Tropical sol da liberdade.

Manoelle Gabrielle Guerra 119

- *K. relato de uma busca* e a recordação impossível da morte.

K. relato de uma busca: the impossible memory of death.

Amanda Mendes Casal Pinheiro 137

ENTREVISTA

INTERVIEW

- A literatura noturna de Joca Reiners Terron.

The night literature of Joca Reiners Terron.

Gisele Novaes Frighetto 157

VARIA

- O imaginário revolucionário dos anos 1960 em *Tigre en papier*, de Olivier Rolin, e em *A casa*, de Pepetela.

The revolutionary imaginary of the 1960s in Tigre en papier, by Olivier Rolin, and in A casa, by Pepetela.

Pablo Emanuel Romero Almada 169

- *Vá para fora cá dentro* – Camilo em tempos de crise.

Vá para fora cá dentro – Camilo in times of crisis.

André Corrêa de Sá 189

RESENHA

REVIEW

- A lama filosófica em *Comment c'est.*

Juan Manuel Terenzi 205

ÍNDICE DE ASSUNTOS	209
<i>SUBJECT INDEX</i>	211
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	213

APRESENTAÇÃO

No início do romance *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, o narrador se questiona a respeito do fato de, passados 30 anos, continuar a receber, em seu endereço, cartas destinadas à filha desaparecida pela Ditadura Militar Brasileira, e sobre quem jamais, desde o período de exceção, teve nenhuma notícia. A falta de notícias atesta a certeza do desaparecimento; certeza que não se instalara de chofre, que não resultara do processo de luto: certeza que teve que ser dolorosamente construída à revelia da história e dos documentos oficiais, que teimavam em negá-la, e que é sempre e mais uma vez negada pelas cartas que chegam pelo correio endereçadas à desaparecida. O “*alzheimer nacional*”, a que se refere o narrador e que impõe a permanência da filha no rol dos vivos, é o que a empurra em direção ao esquecimento. Na verdade, não a empurra, mas a toda uma parte da triste história do Brasil, marcada pelos crimes de tortura, desaparecimento e morte causados pelo Estado militarizado ao longo das décadas de 60, 70 e 80 do século XX.

Após os primeiros esforços realizados, ao longo da primeira década do século XX, para vencer o esquecimento coletivo a respeito dos crimes cometidos pela Ditadura Militar Brasileira - por meio da instauração da Comissão da Verdade - assistimos aterrados, nos últimos anos, a movimentos de apagamento e de negação que escancararam que ambos, apagamento e negação, não podem mais ser identificados ao sintoma de uma doença neurológica (que ocorre à revelia do paciente e contra a sua vontade), já que respondem a interesses políticos e econômicos muito objetivos de parcela da sociedade brasileira que não apenas se vale deles, como trabalha por eles, construindo-os dia após dia.

Foi pela constatação de que o esquecimento não é um sintoma, mas um projeto político e ideológico, que o Grupo de Pesquisa CNPq Literatura e Tempo Presente se lançou à tarefa de compreender como a literatura brasileira tem representado as tragédias pessoais e coletivas resultantes dos anos de chumbo, no Brasil, a partir de um olhar do hoje que investiga não apenas o passado, mas também as representações que dele foram feitas ao longo das últimas décadas. Durante o segundo semestre de 2019, sucessivos eventos promovidos pelo Grupo na Universidade Federal de São Carlos - curso de extensão, disciplina de pós-graduação, exposição de acervo jornalístico, ciclo de cinema e colóquio - perscrutaram como diferentes expressões culturais, sobretudo a literatura, têm lidado com o dever histórico da memória sobre a tortura, sobre as mortes, sobre a supressão das liberdades políticas e individuais que deixaram marcas no Brasil que hoje conhecemos. Marcas tão profundas e visíveis que nos interpelam diariamente: a quem e por quê interessa esquecer e negar?

Este dossiê encerra esse ciclo de eventos, iniciado em 2019, reunindo análises sobre a literatura brasileira contemporânea que tematiza a Ditadura Militar de 1964. As obras que são chamadas à luz para a reflexão e as próprias análises realizadas por pesquisadores de diversas instituições de ensino e pesquisa de diferentes regiões do país evidenciam que a memória é uma forma de resistência e a superação do triste legado da Ditadura, longe de ser alcançada pelo apagamento e pela negação, deve ser construídaativamente e coletivamente pela parcela da sociedade comprometida com a construção de um país mais justo, igualitário e democrático.

O primeiro artigo deste dossiê, de autoria de Arnaldo Franco Júnior, dedica-se a discutir a obra *1º de abril, estórias para a História*, de Mário Lago. Escrita em 1964, no calor da hora, revela, a partir de sua complexidade formal e da mistura de gêneros textuais, o quanto a apreensão do que, à época, estava por vir, era desafiadora para os escritores que testemunhavam o sequestro dos direitos civis e da democracia. A análise proposta evidencia o interesse tanto literário quanto histórico da obra de Mário Lago, identificando a utopia possível, naquele momento, na coletividade e no companheirismo. Não é sem um travo amargo que relemos o livro de Mário Lago, hoje, diante das investidas negacionistas mais recentes. Conhecer aquela utopia possível talvez seja uma missão para aqueles que, no presente, lutam contra o apagamento da História.

O segundo artigo, de autoria de Evelyn Mello e intitulado “Literatura, feminismo e ditadura: possíveis caminhos da crítica literária para uma leitura de obras escritas por mulheres no período do regime militar brasileiro”, propõe um levantamento exaustivo da crítica a respeito do romance que tematiza a ditadura militar brasileira e defende que o olhar crítico pouco levou em consideração as especificidades estéticas e éticas da autoria feminina no interior de uma sociedade militarizada. Diante disso, a proposta da autora é a de retomar os romances escritos por mulheres, ao longo do período da Ditadura, a partir de uma perspectiva da crítica feminista, para, enfim, revelar esses aspectos que ainda não foram iluminados pelos estudos consagrados a respeito do assunto.

O terceiro artigo, “Um lampião ilumina as esquinas da rua”, de Ricardo Afonso-Rocha, propõe a discussão a respeito da coluna literária publicada no jornal homossexual *Lampião da esquina*, sediado no Rio de Janeiro e em São Paulo e que circulou entre 1978 e 1981. A proposta do autor é evidenciar de que maneira a coluna literária se contrapunha às representações cis heteronormativas e como, ao fazê-lo, o jornal assumiu importante papel na resistência à opressão sexual vigente durante o regime militar.

O artigo “O passado entrelaçado ao presente: ecos do silêncio que vem do Araguaia”, de Janaína Buchweitz e Silva, propõe uma análise do texto testemunhal *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*, publicado em 2012 e de autoria de Liniane Brum. No artigo, o testemunho é lido como resistência ao silenciamento

a respeito do tema Ditadura Militar, no Brasil, e analisado à luz do conceito psicanalítico de melancolia.

Em “*K. relato de uma busca* e a recordação impossível da morte”, Amanda Mendes Casal Pinheiro debruça-se sobre o romance de Bernardo Kucinski, propondo uma leitura que faz dialogar o passado histórico com fatos recentes da política brasileira, evidenciando como o processo de narração é crucial para atar as pontas (que tantos insistem em manter soltas) da recente história do Brasil.

Manoelle Gabrielle Guerra propõe uma análise do romance *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, no artigo “Uma memória feita de sombras: a experiência da ditadura em *Tropical sol da liberdade*”. A proposta da autora é observar de que modo se dá a representação do regime militar quando este é tomado a partir da perspectiva íntima, da família, investigando a construção dessa intimidade na relação que se estabelece entre mãe e filha, personagens principais do romance.

O artigo de Júlia de Mello, intitulado “Da crise da representação à reconsideração da mímesis: refrações da ditadura militar em *Zero* e *A festa*” propõe a análise dos romances de Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo, mobilizando as proposições teóricas de Luiz Costa Lima sobre a reconsideração da mímesis e de Tânia Pellegrini sobre a crise da representação. É a partir dessa perspectiva teórica e da análise dos romances que a autora propõe uma revisão da crítica que sobre eles se debruçou, chamando a atenção para o fato de que a sua atualidade reside no alcance dos temas que abordam, não exclusivos do contexto sócio-histórico em que foram gestados e publicados.

Fechando o dossiê, Gisele Novaes Frighetto conduz uma entrevista com o escritor Joca Reiners Terron, autor do romance *Noite dentro da noite, uma autobiografia*, publicado em 2017 e que, em intrincado enredo, faz convergir passado e presente, história, ficção e biografia. Ao longo da entrevista, os interlocutores refletem a respeito dos ecos do regime militar que estão presentes, ainda hoje, na sociedade brasileira, bem como sobre o modo como os fatos daquele período atingiram, direta ou indiretamente o escritor. Além disso, discutem as opções formais que tornam possível a representação desse passado insepulto que tantos querem apagado.

Este volume traz, ainda, dois artigos em sua seção “Vária”. O texto “O imaginário revolucionário dos anos 1960 em *Tigre en papier*, de Olivier Rolin, e em *A casa*, de Pepetela”, de autoria de Pablo Emanuel Romero Almada, propõe uma análise comparada das obras, observando o deslocamento do imaginário revolucionário dos anos 60, da Europa em direção aos países do sul global. Por fim, o ensaio “Vá para fora cá dentro – Camilo em tempos de crise”, de André Corrêa de Sá, problematiza a representação feita por Camilo Castelo Branco do movimento migratório empreendido por aqueles que ficaram conhecidos como “brasileiros

torna-viagem”, uma vez que funciona como uma espécie de caricaturização que esvazia a importância desse movimento.

O dossiê temático *1964 e suas representações* marca a publicação do quinquagésimo número da *Itinerários - Revista de literatura*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. A comemoração, aqui, é marcada pelo gosto amargo do passado que é revisitado pelos artigos da seção temática, ao mesmo tempo em que coloca em evidência não a atualidade do tema - o que seria circunscrever a violência e a opressão de Estado em outro tempo - mas a manutenção, na urdidura de cada dia com sucessivos desmandos insondáveis, de um passado diante do qual a frágil democracia do presente parece se esfacelar. Indigesto também é o contexto em que a *Itinerários* dá mostra de sua força: o desmonte da universidade pública por governos federal e estaduais, o rebaixamento das Humanidades e a tentativa de supressão de sua atuação na esfera da produção científica - que Barthes imaginara como uma situação de barbárie em aula ministrada nos anos 70 -, a situação de paroxismo a que se tem levado a demonização do ensino formal enquanto cresce a cultura das *fake news* e de um negacionismo sustentado pela superficialidade da impressão em favor da negação do pensamento.

Nesse estado de coisas, a publicação do número 50 de um periódico cujo principal critério de qualidade é o rigor científico impõe, assim, que se celebre a ocasião em estado de alerta. O Grupo de Pesquisa Literatura e Tempo Presente entrega, com este dossiê temático, o fechamento de um conjunto de trabalhos com realizações que se estenderam por mais de um ano e, agora, articulam duas universidades públicas - UFSCar e UNESP - em torno da crítica resistente que se compromete com o passado na medida em que o quer revelado e problematizado pelo pensamento crítico, pela fala consciente e aberta ao diálogo contínuo para que, por meio de sua persistência, esse passado não seja esquecido.

“O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar.”. Assim K. marca o apagamento da história e a manutenção de um não saber que se estende por diversos atores - daqueles que não sabem porque, indiferentes, não se interessam àqueles que não sabem porque interessa a alguém que assim o seja. Os pesquisadores reunidos neste volume, assim como aqueles que, no interior do Grupo de Pesquisa, fizeram de *1964 e suas representações* evento, curso, relato e pensamento crítico, persistem sob a ameaça da negação oficial de seu trabalho para que Ana, irmã de Bernardo Kucinski e filha do narrador do romance, além de tantos outros nomes que circulam sob o silêncio, se tornem história contada e reconhecida.

Juliana Santini
Rejane C. Rocha
Sara Brandellero

1964 E SUAS REPRESENTAÇÕES
1964 AND ITS REPRESENTATIONS

ESTÓRIAS PARA A HISTÓRIA EM 1º DE ABRIL, DE MÁRIO LAGO

Arnaldo Franco JUNIOR*

- **RESUMO:** *1º de abril – estórias para a história*, de Mário Lago, escrito e publicado em 1964 após a prisão arbitrária do autor, é um dos primeiros registros literários da violência da ditadura civil-militar instaurada no Brasil na segunda metade do século XX. Neste artigo, vamos analisar a trama narrativa de sua primeira edição e as relações estabelecidas, por meio dela, entre as estórias narradas e o registro de fatos para a História.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura. História. Mário Lago. Narrativa híbrida. Testemunho.

Introdução

Escrito e publicado em 1964, após detenção arbitrária ocorrida imediatamente após o golpe de estado, *1º de abril – estórias para a história*, de Mário Lago, é um dos primeiros registros literários da violência que marcou a ditadura civil-militar desde o primeiro momento em que se instalou no poder. Este livro antecipa algumas características da literatura brasileira contemporânea¹, a saber: a tematização da violência de estado e da repressão política, a articulação entre literatura e jornalismo, a mistura de gêneros literários e discursivos (crônica, conto, causo, relato, depoimento, testemunho), a articulação entre humor e absurdo na abordagem do autoritarismo e seus efeitos. Além disso, antecipa algo que marcou a produção literária dos anos 1970-1980: a constituição, no mercado editorial, de uma linha de produção voltada para a abordagem do temário da violência política da ditadura. Vamos, aqui, estudar a 1ª edição, e não a 2ª, republicada com o título de *Reminiscências do sol quadrado*².

* Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. arnaldo.franco-junior@unesp.br

¹ Segundo Tânia Pellegrini (2014), a literatura brasileira contemporânea tem início com a consolidação da indústria cultural no país, sob a ditadura militar, de meados dos anos 60 e, sobretudo, dos anos 70 do século XX em diante.

² O livro foi relançado em 1979, reescrito com a ordem das partes bastante alterada. Teve edições

O livro foi escrito e publicado após o autor ter passado quase dois meses preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), já então órgão encarregado da vigilância de cidadãos considerados politicamente perigosos e da repressão política, e denuncia que esta e outras prisões arbitrárias foram realizadas pelas forças policiais-militares a mando do governador Carlos Lacerda, um dos grandes articuladores do golpe militar de 1964. Na contracapa da 1^a edição, lemos:

Mário Lago, brasileiro, maior, casado, homem de teatro, de cinema, de rádio e da música popular brasileira [...] foi preso durante 58 dias, nas masmorras do DOPS — Rio de Janeiro, pelo simples crime de ser livre e democrata.

Do nada o acusaram, nenhuma evidência de crime cometido lhe foi apresentada. [...] Este livro é a crônica desses dias e um compêndio para uso daqueles que ainda poderão ser detidos. (LAGO, 1964, contracapa)

O que levou os policiais do DOPS a prenderem, sem argumento jurídico efetivo, um então famoso compositor, ator e escritor que atuava no rádio, no teatro e no cinema? Uma ordem superior arbitrária que evidenciou a repressão política logo nos primeiros momentos do golpe militar. Mário Lago, assim como as pessoas transformadas em personagens no seu livro, foi preso não por algo que tivesse cometido, mas, para parafrasear a expressão do editor Énio Silveira na orelha do livro, pelo que podia cometer. Essas prisões são evidências de uma ruptura do estado de direito que, no decurso da história, se revelou brutal e duradoura sob a ditadura.

Um estranho “Prólogo”

Um conjunto de textos compõe o que poderia ser classificado como um “Prólogo” da narrativa propriamente dita. Há, em primeiro lugar, duas definições que remetem ao subtítulo do livro: “ESTÓRIA: exposição romanceada de fatos e episódios” // HISTÓRIA: narrativa metódica dos acontecimentos notáveis na vida da humanidade.” (LAGO, 1964, s. p.), segue-se uma informação sobre a autoria das ilustrações que compõem o volume, feitas pelo caricaturista Cláudius³ e por

pelas editoras Avenir (1979), Cosac & Naify (2001) e, por fim, pela José Olympio (2014). Consultamos a reedição de 2001, que conta com esclarecimentos de fatos e informações dados como pressupostos na 1^a edição, pois, à época, estavam na ordem do dia. É o caso, p. ex., da prisão e tortura de membros de uma delegação chinesa então em visita ao país, que foram considerados suspeitos por policiais do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

³ Segundo a Encyclopédia Itaú Cultural, Cláudius Sylvius Petrus Ceccon (Garibaldi, RS, 1937) é arquiteto, designer, jornalista, desenhista, ilustrador e cartunista. Trabalhou em: *O Cruzeiro* (1954), *Jornal do Brasil* (1957), revista *Pif Paf* (anos 1960), *O Pasquim* (1969). Após prisão em 1971, exilou-se em Genebra, Suíça. Voltando para o Brasil em 1978, trabalhou com alfabetização em bairros carentes de São Paulo. Fez ilustrações para *O Diário Carioca*, *Correio de Manhã*,

Arydio Xavier, então “Diretor de Relações Públicas da Leopoldina”, e, por fim, um conjunto de narrativas breves que funciona como uma espécie de epígrafe. Neste conjunto heterogêneo de textos, gêneros e discursos já se destacam o compromisso com o registro dos acontecimentos vividos (crônica, portanto, nos sentidos histórico e literário do termo), com a vinculação do relato ao testemunho e, também, com um olhar irônico e bem humorado que torna leve a leitura mas não alivia o peso dos acontecimentos registrados.

A denúncia da violência de estado se dá já na apresentação dos ilustradores. Após referir-se a Cláudius, Mário Lago (1964, s. p., grifos nossos) relata:

Encontrei-o no DOPS, na minha volta. [...] havia permanecido **mais de 12 horas sentado numa cadeira sem poder sair dali para nada**. Sem comer, beber, fumar. E os inquiridores se revezando, as perguntas chovendo sobre ele. A célebre “americana”. Quando voltou ao cubículo tinha perdido até o sentido de direção. **Reproduziu a triste verdade do “Fernandes Viana”**.

À prisão arbitrária segue-se interrogatório abusivo, fato recorrentemente registrado no livro. Observe-se que o narrador revela conhecer o procedimento utilizado, a “americana”⁴ e se vale de um eufemismo (“triste verdade”) para caracterizar o que ocorria no presídio Fernandes Viana⁵. Já aí, Mário Lago revela que essa não era a sua primeira detenção, sugerindo que, como de outras vezes, a causa de sua prisão era o seu vínculo com o Partido Comunista Brasileiro (PCB)⁶.

O Estado de S. Paulo e a revista *Piauí*. Trabalha na revista *Caros Amigos*, faz charges e ilustrações para livros infantis. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14876/claudius>. Acesso: 12 jul. 2016.

⁴ Na edição de 2001, Lago (2001, p. 25) explicita: “havia permanecido mais de doze horas sentado sem poder sair da cadeira para nada. Nem comer, nem beber ou fumar. Nada. E os inquisidores se revezando, as perguntas chovendo sobre ele de todos os cantos da sala, na tortura chamada “americana”. Entrou na cela como se estivesse embriagado, meio perdido o sentido de direção”.

⁵ Refere-se, provavelmente, às violências, aos maus-tratos e à tortura infligidos aos prisioneiros comuns no presídio – prática sistemática histórica e anterior a 1964 no Brasil.

⁶ Segundo Ticiano Rodrigues (2012): “Mário Lago ingressou no PCB, em 1934. [...] // Em 1947 casar-se com Zeli, filha do dirigente comunista, Henrique Cordeiro, sua companheira, também, de luta, nos 40 anos seguintes que o PCB amargou na clandestinidade somente voltando à retomada da legalidade, em 1985. Em 1950, foi candidato a deputado estadual [...] pela legenda do PST (Partido Social Trabalhista) [...] // Em 1964 foi preso novamente. Esteve na Ilha das Flores, depois no presídio da Frei Caneca. Permaneceu quase 60 dias isolado, trancafiado. Libertado, [viveu] a fase mais difícil de sua vida, [...] desempregado, já com cinco filhos [...]. Os amigos o ajudaram a recompor sua vida profissional, aos poucos. // Em 1968 estreou no Teatro Municipal, no Rio, com a peça, “Os inconfidentes”, com roteiro e direção de Flávio Rangel, poesia de Cecília Meireles e música de Chico Buarque de Holanda.

O registro aparentemente incidental das violências cometidas desde a prisão ao encaminhamento dos detidos ao presídio Fernandes Viana é uma das características de *1º de abril – estórias para a história*. Trata-se de procedimento reiterado quando da apresentação de pessoas-personagens que sofreram violência física e tortura. Este recurso permite que o narrador contrabalanceie o registro da violência de Estado com: a) o relato algo didático do cotidiano organizado pelos presos para o enfrentamento de sua difícil situação; b) o registro irônico e bem-humorado de aspectos ridículos vinculados ao exercício do poder autoritário, que, entretanto, não elimina a gravidade dos fatos denunciados.

Após a apresentação dos ilustradores do livro, temos uma epígrafe de fato, composta por uma anedota histórica:

E se deu que Otto Abetz, alto-comissário nazista para os territórios ocupados da França, assestou o monóculo sobre GUERNICA, quadro de Picasso, pintado sob o impacto da destruição da cidade do mesmo nome, em 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, pela Luftwaffe, que ajudava Franco.

- Foi o senhor que fez Isso:
- Não. Foram os senhores. (LAGO, 1964, s. p.)

Para além da função irônica desta epígrafe, chama a atenção o recurso à anedota histórica⁷ como procedimento que retira da memória do vivido um fato que lança luz sobre o presente. O recurso à anedota histórica evidencia algo que marcará o livro e, também, parte da literatura escrita sob a ditadura civil-militar: uma opção pela incorporação de textos, procedimentos, discursos não-literários (históricos, jornalísticos, jurídicos, etc.) para, com eles, construir obras híbridas. Se isso, por um lado, dá curso ao hibridismo de gêneros que caracteriza a literatura brasileira do modernismo de 1922 em diante, alimentando-o, por outro lado, no contexto da ditadura civil-militar em que os escritores estavam sob a égide da

⁷ O evento ocorreu de fato, mas comporta diferentes versões. No exemplar “Picasso”, da Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, lemos: “o mural ‘Guernica’, foi encomendada pelo governo espanhol para o pavilhão daquele país na Exposição Internacional de Paris, em 1937. As imagens dramáticas que concebeu retratam o bombardeio dos aliados nazistas de Ferdinando Franco sobre a cidade espanhola de Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola, que precedeu à Segunda Guerra Mundial. Consta que, quando da ocupação nazista na França, o embaixador alemão teria perguntado com desdém a Picasso, diante de uma foto de “Guernica”: “Foi o senhor que fez isso?”. Ao que Picasso teria respondido: “Não, foram vocês”. Disponível em: <http://mestres.folha.com.br/pintores/06/curiosidades.html>. Acesso em 21 jul. 2016. Já Millôr Fernandes, em crônica de 2010, diz: Guernica. O bombardeio foi em 1937. Os *stukas* nazistas estavam apenas fazendo uma experiência. Mas o quadro ganhou o mundo, inventou encontros e declarações inverossímeis: Em 1940, Paris ocupada pelos nazistas, dois oficiais alemães, diante do horripilante painel, perguntaram a Picasso: “Foi o senhor quem fez isto?”. Ao que o intrépido pintor respondeu prontamente: “Não, foram os senhores”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/dailymillor/010/006.htm>. Acesso em: 21 jul. 2016.

violência e da repressão política, indica uma tensão que constitui o próprio fazer literário: certa desconfiança de que a literatura e a ficção são insuficientes para dar corpo e expressão à brutalidade da realidade.

Esta anedota histórica ilumina o próprio *1º de abril...* como resultado de uma irônica dupla autoria: a de Mário Lago, preso arbitrariamente logo depois do golpe de estado, e a daqueles que o prenderam. A ambiguidade que recai, na anedota histórica, sobre o termo “Isso”, que ganha sentidos distintos na pergunta do alto-comissário nazista e na resposta de Picasso, estende-se para as estórias narradas no livro de Lago, produtos da violência das forças policiais e militares a serviço do golpe de estado.

Segue-se, por fim, um conjunto de anedotas domésticas que flagram fatos vinculados à prisão do autor, compondo uma dedicatória. Entram, aí, fragmentos de cartas que, reelaborados, registram cenas ocorridas durante ou imediatamente após a prisão. Nessas anedotas já se destacam motivos reiterados no livro: a solidariedade, a união familiar, a resistência à violência do poder, o ridículo e a estupidez do aparato policial-militar. As cartas das quais são retiradas as anedotas são de Zeli, companheira de Mário Lago, e de seus cinco filhos. Nelas são sublinhados o amor familiar, o ridículo do poder abusivo e a resistência possível a ele:

E a invasão por ali pareceu comédia de pastelão, quando eles quase se esborracharam de encontro à parede, tal a violência com que se atiraram contra a porta, pensando que haveria talvez mil trancas defendendo aquele lado da fortaleza.

- Esse trinco já estava quebrado?, perguntou um deles, ainda não refeito do espanto.
- Há muito tempo, respondeu Zeli.
- Mas é preciso cuidado, pode haver algum assalto.
- Até hoje não tinha havido. (LAGO, 1964, s. p.)

[Antônio Henrique, 15 anos] Manteve-se calmo durante todo o tempo que eles estiveram revirando a casa. Não lhe alterou os nervos, sequer, o fato de ter sido obrigado a entrar em casa seguido de um *tira* que lhe encostava uma metralhadora às costas. [...]

- Aqueles cadernos são seus, não é? Os que estão em cima da estante.
- São. [...]
- Que é que vai seguir depois, garotão?
- Direito. [...]
- Advogado como eu?
- Como o senhor, não. (LAGO, 1964, s. p.)

O procedimento utilizado para compor a dedicatória⁸ antecipa um dos eixos de composição do livro: a reelaboração dos fatos vividos sob a forma de pequenas narrativas que compõem um anedotário simultaneamente literário e histórico em que os motivos fortes em contraste são a desmedida da violência política e a solidariedade que permite, dentro dos limites possíveis de cada situação narrada, resistir a ela. Isso, para denunciar, além da violência política praticada pelas forças policiais-militares, a operação toda que caracterizou tais aprisionamentos como uma farsa armada pelo governo de Carlos Lacerda para, em conluio com órgãos da imprensa golpista da época, justificar a ruptura violenta da ordem democrática com o argumento de impedir a implantação do comunismo no Brasil pela força das armas. Nas estórias de *1º de abril...* reitera-se que as forças policiais-militares repressivas procuravam “armas, Armas, ARMAS!” (LAGO, 1964, p. 04), note-se a ironia desta graduação progressiva, sugerindo que muitos dos policiais e militares participantes de tais ações acreditavam de fato em mentiras então noticiadas pela imprensa.

A apresentação do livro

Após o estranho “prólogo”, há um breve texto que funciona como apresentação do livro. Nele, Lago aborda o jogo que faz entre estórias e história, revelando uma ambição maior: oferecer ao leitor “estórias que um dia ajudarão a compreender um determinado momento da nossa História” (LAGO, 1964, p. 01). O autor se vale de três adjetivos para qualificar as estórias que narrará: tragicônicas, grotescas e dolorosas:

Estórias tragicônicas, pois, ao lado do aspecto risível das situações criadas, há o trágico que elas representaram para milhares de pessoas que se viram privadas da liberdade, afastadas de suas atividades; para milhares de famílias que, por isso, enfrentaram dias de dificuldade e angústia.

Estórias grotescas pelo triste espetáculo de primarismo e mediocridade daqueles que as provocaram e as conduziram como vedetes.

Estórias dolorosas pelo que somam de insulto aos nossos foros de povo civilizado; e inadjetiváveis a partir do momento em que seus intérpretes máximos, donos dos tanques e canhões que iniciaram o espetáculo que transformaria o panorama político do país, vêm a público [...] um para dizer que de “política nada entende”,

⁸ Na 2ª edição, revista e reescrita (1979), lemos na dedicatória que abre o livro: “aos que viveram estas experiências comigo / aos que conhecem e estão recolhendo outras experiências / aos que a morte calou a voz que poderia contar / aos que ainda estão longe e contarão quando voltarem”. Observe-se, na última frase, a alusão ao exílio e, talvez, à anistia política.

confessando-se, nesse terreno, “uma vaca fardada”, e outro afirmando que [...], se lhe fosse dado escolher, preferiria autoclassificar-se de touro.

O que eles disseram e fizeram daria uma enciclopédia capaz de causar o desemprego de nossos melhores humoristas. (LAGO, 1964, p. 01-02)

Transitando entre o tragicômico, o grotesco e o doloroso, as estórias de *1º de abril*... demonstram uma notável capacidade do escritor: caminhar no fio da navalha entre os três tipos de efeito catártico, articulando-os naquilo que narra. A escrita do livro é leve e elegante, desprovida dos brutalismos⁹ de linguagem que caracterizarão algumas das linhas de produção dos anos 1970 diante no sistema literário brasileiro. *1º de abril*... porta, mais propriamente, estilemas literários anteriores ao realismo feroz (CANDIDO, 1989, p. 211) da narrativa brasileira contemporânea. Trata-se de prosa marcada pela linguagem coloquial, lição cultivada a partir de 1922, que funde dois dos principais sentidos de *crônica* – registro dos acontecimentos da história; fabulação lítero-jornalística de fatos do cotidiano ordinário –, que faz uso contido de gíria e de baixo calão. E o livro também antecipa traços temático-formais que, posteriormente, caracterizarão linhas de produção fortes na literatura brasileira contemporânea: os temários da violência política e do terrorismo de estado; a denúncia dos abusos e crimes da ditadura, o hibridismo de gêneros literários e não-literários e, por fim, o testemunho do vivido sob a forma de narrativa autobiográfico-memorialista. Mário Lago explica:

Bastaria reunir os recortes de jornais. Mas preferi utilizar apenas o que recolhi diretamente, em rápidos diálogos durante o primeiro passeio ao sol [...] no pátio do Fernandes Viana.

Não acrescentei uma piada, não forcei uma situação para conseguir efeito. Vai tudo reproduzido como me foi contado, aproveitados até os comentários feitos durante a narrativa. E não tenho nenhuma razão para duvidar da veracidade de tudo que ouvi. (LAGO, 1964, p. 02)

⁹ Alfredo Bosi (1975, p. 18) se vale do termo para caracterizar a literatura de Rubem Fonseca: “O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola”.

A assunção da função de narrar reafirma uma posição engajada do escritor contra o poder autoritário. É claro, porém, que o livro resulta de operações de escrita que evidenciam um trabalho literário sobre o que lhe foi contado para garantir o interesse do livro para a Literatura e para a História. Este trabalho pressupõe as operações de seleção, recorte, organização, encadeamento e montagem das várias estórias narradas e, além disso, sofistica-se com a construção de um paralelismo de evidente função contrastiva e didática: à barbárie das violências físicas, maus tratos e torturas aos aprisionados – repetidamente registrados sob a forma preâmbulos que apresentam ao leitor as novas pessoas-personagens que protagonizarão novas estórias – opõe-se a organização interna dos presos como fator de amparo, humanização e resistência. Acresce-se a isso uma dosagem calculada dos diferentes efeitos catárticos que animam o anedotário do livro: o tragicômico, o grotesco e o doloroso. De uma maneira geral, pode-se dizer que: a) o tragicômico e/ou o grotesco emergem da antítese entre a desmedida dos representantes do poder autoritário e a fragilidade e/ou baixa periculosidade real de suas vítimas (trabalhadores, membros de sindicatos, membros de partidos de esquerda, desempregados...); b) o doloroso emerge do registro objetivo das violências sofridas pelas pessoas-personagens quando de seu aprisionamento ou nos interrogatórios que a ele se seguem.

Invasão de domicílio e prisão

Em capítulo que precede as estórias narradas a partir da prisão, Mário Lago conta como se deu o seu aprisionamento em 02 de abril de 1964: à noite, ele escrevia um capítulo de novela para a Rádio Nacional quando “aqueelas metralhadoras todas surgiram pela casa a dentro, com um contra-plano de bombas de gás lacrimogêneo nos cintos dos portadores das armas” (LAGO, 1964, p. 03). Com fina ironia, comenta a ação da polícia enquanto retorna ao trabalho que deveria ser entregue no dia seguinte, esperando concluir-lo “antes do convite para acompanhar aquelas metralhadoras todas” (LAGO, 1964, p. 03). Um dos policiais, porém, instiga os demais a levarem os papéis datilografados e a máquina de escrever porque poderia “ser alguma coisa cifrada” (LAGO, 1964, p. 03). Já se nota, aí, algo que será reiterado nas estórias das demais vítimas de prisão arbitrária e violência nos interrogatórios: a paranoia presente nas suspeitas descabidas, no excesso de força e no exagero do armamento empregado na ação.

O desequilíbrio entre esses excessos e o grau de possível periculosidade das vítimas aciona, neste capítulo e em todo o livro, os efeitos catárticos do tragicômico, do grotesco (em muitas estórias mais bem classificável como ridículo, efeito próprio à sátira) e do doloroso: “[...] estavam convencidos de que eram verdadeiras as provocações que eles mesmos tinham espalhado nos jornais a respeito de depósitos de material suficiente para derrubar qualquer regime na Terra e no planeta Marte” (LAGO, 1964, p. 04).

Lago compara o ocorrido em sua casa com a apresentação, efetuada pela polícia à imprensa, das armas cenográficas utilizadas pelo Teatro Nacional de Comédia como prova da ““subversão existente na UNE”” (LAGO, 1964, p. 04).

O ridículo aumenta de intensidade no episódio que se segue, compondo a terceira anedota deste primeiro capítulo. Diante de um piano sem teclado nem cordame, um dos policiais desconfia da peça, ergue a tampa e grita: “Um piano falso!” (LAGO, 1964, p. 05). Segue-se uma reação da força militar cuja seriedade se esboroa no ridículo cômico:

A confusão foi geral. Aos nossos olhos, pela correria, os dez se multiplicaram por dois, três, quatro, sei lá! Parecia que era um verdadeiro exército que se aproximava do trambolho, a atitude cautelosa, as metralhadoras em posição de combate, todos eles tão absorvidos no ataque, que nos largaram a um canto, esquecidos de que poderíamos aproveitar a chance para tentar uma fuga. [...]

Um deles, na ânsia de alcançar o inimigo antes dos outros, chegou a esquecer a metralhadora sobre uma poltrona, sendo cômica a posição adequada de seus braços, como se estivesse portando a arma. (LAGO, 1964, p. 06)

O esvaziamento de uma situação dramática em pantomima cômica é outro procedimento recorrente no livro. Este procedimento será revisitado pela literatura brasileira posterior a *1º de abril...*, mas com uma progressiva substituição do riso leve e afeito à ironia sutil e ao bom-humor que caracteriza o gênero piada por um riso nervoso, afeito à ironia agressiva, ao absurdo e ao humor negro. Esta mudança de tom, intensidade e função da ironia e do humor repousa, talvez, na mudança de horizontes que amparou uma e outras produções literárias: em 1964 ainda havia a esperança de um retorno à normalidade democrática, de respeito à constituição e ao estado de direito – o que se revelou mera ilusão. Eis o que, de certo modo, explica a opção de Lago pelo humor e pela ironia fina para a ridicularização do arbítrio autoritário. Quatro anos mais tarde, o Ato Institucional nº 5 garantiria um salvo conduto para a intensificação dos abusos e violências que, como mostra o livro, já eram praticados desde os primeiros dias após o golpe. Nos dois mais importantes romances que tematizam, em 1967, a ditadura – *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony – já é evidente a adoção de uma perspectiva dramática ou, nos termos do próprio Mário Lago, uma passagem do tragicômico para o dramático-trágico. O ridículo afeito ao humor satírico retornará, sem leveza nem esperança, em *Incidente em Antares* (1971), de Érico Verissimo, sendo, depois, utilizado pelos, então, jovens escritores que passam a publicar nos anos 70: Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond e Caio Fernando Abreu, p. ex.. Nos livros iniciais desses autores, o ridículo parece desprender-se da sátira

na direção do insólito absurdo¹⁰, o riso é nervoso e não produz alívio porque atesta a permanência de um horror enraizado no cotidiano da sociedade sob o estado policial que caracterizou a vida no Brasil sob a ditadura civil-militar.

Encerrando o capítulo, Lago apresenta uma “... ESTÓRIA–XAMÊGO¹¹ TIPO ANEDOTA DE INGLÊS PARA SE RIR 58 DIAS DEPOIS”, composição que evidencia a fusão de, nos seus próprios termos, tragicômico, grotesco e doloroso:

Me invadiram a casa toda / (e eram mais de dez) / me viraram tudo nela / (e eram mais de dez) / me cercaram o edifício / (e eram mais de dez) / me impediram o elevador / (e eram mais de dez) / me esvaziaram a calçada / (e eram mais de dez) / me pensando de dar tiro / (e eram mais de dez) // Eram mais de dez, eram mais de dez, / eram mais de dez. De dez. // Me meteram em tintureiro¹² / (e eram mais de dez) / me levaram para o DOPS / (e eram mais de dez) / me enfiaram numa lancha / (e eram mais de dez) / me largaram numa ilha / (e eram mais de dez) / me enfiaram noutra lancha / (e eram mais de dez) / me trancaram no presídio / (e eram mais de dez) // Eram mais de dez, eram mais de dez, / eram mais de dez. De dez. // Juntou dia atrás de dia / (e eram mais de dez) / quando fez cinqüenta e oito / (e eram mais de dez) / me voltaram para o DOPS / (e eram mais de dez) / me botaram numa sala / (e eram mais de dez) / me sentaram e perguntaram / (e eram mais de dez) / “O senhor sabe por que a polícia o prendeu?” (LAGO, 1964, p. 06-07)

¹⁰ Segundo Antonio Candido (1989, p. 208): “Com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), [Murilo Rubião] instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. [...] Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram [...]. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*) [...]. Entremeses a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra”. Insólito absurdo vinculado ao humor negro é o que caracteriza, também, a literatura de Franz Kafka – referência importante para se pensar uma parte da literatura brasileira dos anos 1970, escrita sob a ditadura civil-militar. Segundo Celeste H. M. R. de Sousa, Eduardo M. de Brito e Maria C. R. Santos (2005), nas décadas de 60 e 70, com a obra de Kafka sendo traduzida e retraduzida no Brasil, os artigos que noticiam os lançamentos ocupam um lugar privilegiado. Os artigos não apenas destacam as obras lançadas, mas tecem comentários sobre as mesmas, sendo que tais comentários oscilam entre críticas biográficas [...] e leituras proféticas, considerando o autor um visionário, que anteviu os grandes sistemas autoritários do século XX (Nazismo, Fascismo e Stalinismo).

¹¹ Segundo Luiza Maia (2015), o chamego é um subgênero musical que está na origem do forró. É uma espécie de choro mais acelerado. A composição “Vira e mexe” (1941), de Luiz Gonzaga, regravada com letra em 1958 é um exemplo de chamego.

¹² “Tintureiro” é, na gíria popular carioca dos anos 60, camburão, carro de polícia que leva presos. “Meter em tintureiro” significa levar alguém preso.

Nesta estória-xamêgo, contrastam o refrão e os versos que narram progressivamente os acontecimentos vividos pelo eu-lírico. Demarca-se, deste modo, o grotesco e o tragicômico da situação (mais de dez contra um) sem que haja diluição do peso dramático do doloroso: o aprisionamento foi violento, arbitrário, atingindo o absurdo e o ridículo no verso final em que a inversão é a tônica: pergunta-se àquele que foi preso sem mandato nem acusação formal se ele sabe a razão de seu aprisionamento. Insere-se, aí, um quê de kafkiano, mas Lago arremata o capítulo com fina ironia, citando a atriz Brigitte Bardot: “*Adorable vôtre revolution!*” (LAGO, 1964, p. 07).

Estórias para a História

Finda a narrativa de seu aprisionamento, Mário Lago passa às estórias de seus companheiros de infortúnio. Usa, para isso, de um procedimento recorrente: faz preceder cada conjunto de episódios em que se destacam o cômico e o ridículo da desproporção entre os repressores e suas vítimas por narrativas curtas em que registra as violências sofridas por algumas das pessoas-personagens quando de sua prisão e de seu interrogatório. Nestas narrativas grafadas em itálico, o doloroso toma o lugar do humor. Este recurso cumpre uma função importante: estabelece, pela repetição das estórias contrastadas e dos efeitos catárticos nelas dominantes, uma diferença qualitativa entre as forças policiais-militares e o coletivo formado pelos prisioneiros. A denúncia de violências, abusos e torturas é a tônica dessas breves narrativas. Observe-se:

Já era bem tarde quando o Aristélio Fernandes de Andrade¹³, funcionário da Petrobrás, foi atirado dentro do xadrez. Lembrava gente porque conseguia articular algumas palavras e gemer. Tinha passado pelo pau-de-arara, levado choques elétricos nos testículos. (LAGO, 1964, p. 09, grifos nossos)

Quando o Pedro Gonçalves, do Sindicato dos Têxteis, chegou ao Fernandes Viana, já estava preso fazia mais de seis dias. O olho esquerdo continuava edemaciado, o rosto ainda com equimoses. Não lhe haviam perguntado nada. Já tinha entrado apanhando. (LAGO, 1964, p. 29, grifos nossos)

¹³ Na 2ª edição, o nome da vítima muda: “Chegou o Aristélio Travassos de Andrade, funcionário da Petrobrás, a barriga que mais parecia uma camada de cimento, tanto apanhara no pau-de-arara, com a sobrecarga de choques elétricos nos testículos. Lembrava gente porque conseguia articular umas tantas palavras e gemer. Aos sofrimentos físicos se juntava a angústia de saber se teriam posto em liberdade sua mãe, senhora de 60 anos, trazida para o Dops em camisola de dormir, junto com seu pai e uma sobrinha pequena, pois não queriam que faltasse ninguém na pesca em sua casa.” (LAGO, 2001, p. 24-25)

A calça parecia uma daquelas borrações cabotinas de Mathieu. Só que não era tinta, Era sangue. De torturas. Porque um médico covarde do IAPM permitiu que a polícia arrancasse de lá o marítimo Antônio Pereira Neto, que se encontrava em tratamento pré-operatório de úlcera. (LAGO, 1964, p. 43, grifos nossos)

Mestre-arrais Vicente. Vicente já nem me lembro mais de quê. Mas recordo, e bem, as marcas das solas de seus pés, causadas pela lata de banha sobre a qual um oficial o colocou, descalço, para se divertir com seus trejeitos querendo diminuir as dores. (LAGO, 1964, p. 57, grifos nossos)

Note-se que as vítimas de tortura pertencem, como a maior parte dos prisioneiros citados no livro, às classes trabalhadoras. Temos, p. ex.: Pedro Paulo Sampaio Lacerda (ex-pracinha da FEB na Itália), Antonio Quaresma (maquinista do teatro do Centro Popular de Cultura – CPC – da UNE), Juan García (dono de joalheria), Caetano Alves Martins (lavrador), Francisco Landulfo Braga (vigia de obra), Wilson Beker (marinheiro de petroleiro da Petrobrás), Jorge e José (funcionários de baixo escalão no Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB); José Emídio de Jesus (empregado de lavrador), Manoel da Conceição (lixifeiro), Dílio de Oliveira (dono de escritório onde funcionava o Comando Geral dos Trabalhadores – CGT), Manuel Pereira dos Santos (funcionário de tinturaria), Basílio (funcionário na secretaria do Sindicato dos Metalúrgicos), Antônio (funcionário da limpeza no edifício onde funcionava a Rádio Nacional), Eliseu (lavrador nas terras desapropriadas da cidade de Capivari), Dr. Edler (médico), Valdemar Santana (lutador) Buzunga (guindasteiro), Galvão (trabalhador do cais). Há, também, subempregados e desempregados: Chico (desempregado), Hélio de Almeida (lavador de carros). Esta lista de pessoas-personagens e suas ocupações confirma aquilo que Roberto Schwarz (2001, p. 08-09) registrou em “Cultura e política, 1964–1969”: “[...] em 64, [...] grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”

As estórias de *1º de abril...* confirmam que foram arbitrariamente presos, agredidos e torturados aqueles vinculados a sindicatos e organizações de trabalhadores ou passíveis de serem vistos como tal pelas forças policiais-militares a serviço do golpe de estado. Também foram presos aqueles que estavam no lugar e na hora errados e/ou foram considerados suspeitos de subversão às diretrizes da ação repressiva desencadeada sob o governo de Carlos Lacerda. Dentre as ocupações dos presos citadas por Lago destaca-se uma pequena recorrência de trabalhos ligados às atividades marítimas e portuárias. Outra observação de Schwarz lança luz sobre a brutalidade característica das forças policiais que atuaram nas estórias narradas em *1º de abril...:*

Em 67, por ocasião de grandes movimentações estudantis, foi trazida a São Paulo a polícia das docas. A sua brutalidade sinistra, rotineiramente aplicada aos trabalhadores, voltava-se por um momento contra os filhos da burguesia, causando espanto e revolta. Aquela violência era desconhecida na cidade e ninguém supusera que a defesa do regime necessitasse de tais especialistas. (SCHWARZ, 2001, p. 26)

As denúncias de violência física e tortura em *1º de abril*... funcionam como sinédoque de algo que marcará a história e a literatura sob a ditadura civil-militar: a prática naturalizada de violências e tortura que historicamente caracteriza as relações entre as forças policiais-militares e as classes trabalhadoras e camadas mais pobres da população só ganha visibilidade no Brasil quando atinge as classes médias e altas e setores capazes de denunciá-la nos sistemas de produção e circulação simbólica (literatura, imprensa, *media*). O próprio livro de Mário Lago permite ler, no modo como faz o registro daquilo que denuncia, a força dessa naturalização historicamente construída, sugerindo que prisão arbitrária, violência física e tortura são quase a regra, e não a exceção, nas relações entre as forças militares e policiais brasileiras e as camadas populares dos civis. No livro, a constatação dos abusos sofridos pelos presos revela de *per si* o que se pode reconhecer como uma difusa política de estado¹⁴ no tocante aos direitos civis e humanos das classes trabalhadoras e das camadas populares. A violentação do estado de direito, por sua recorrência, constitui-se, aí, numa “norma” implícita.

O doloroso em meio ao tragicômico, o grotesco e o ridículo

A estória intitulada “O explosivo”, em que se opera uma passagem do dramático ao cômico-ridículo que cumpre a função de satirizar os fatos narrados, ilumina a naturalização de maus-tratos e tortura ao apontá-la como risco previsível na experiência dos presos. O preso, neste caso, é Pedro Paulo Sampaio Lacerda, militar, ex-pracinha da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que lutou na Itália na 2ª guerra mundial. Não há explicações sobre as razões da prisão, mas narração de um episódio ridículo que se seguiu a ela: a irrupção inesperada de um “sargento

¹⁴ Esta “política de estado” não foi inaugurada na ditadura civil-militar instaurada em 1964. Ela tem raízes antigas que remontam ao Brasil-Colônia, à formação das forças militares e policiais no Brasil e suas práticas históricas e à constituição e atuação históricas da Justiça e de suas instituições no país. Sua natureza difusa evidencia a sua naturalização no Brasil-Colônia, no Império, na República Velha, na ditadura Vargas, na ditadura civil-militar de 1964–1989, bem como sua continuidade nos breves períodos de democratização experimentados pelo país no século XX e neste início de séc. XXI. Caracterizá-la como uma política de estado permite reconhecer que a tortura, quando promovida pelas forças policiais e militares, é sempre um crime político, mesmo quando a vítima não é um prisioneiro político. Vale o mesmo para o desaparecimento produzido por essas mesmas forças e suas instituições.

e três praças, com metralhadoras já engatilhadas” (LAGO, 1964, p. 11) na cela, ordenando, aos berros, que o prisioneiro ficasse nu para uma revista em suas roupas e sapatos à qual se seguiu sua transferência para uma sala ocupada pelo tenente que o prendera e que passa a interrogá-lo mostrando um exame de laboratório que o incriminaria por posse de nitroglicerina. Ao narrar a revista do preso, o narrador destaca o que pensa o prisioneiro na e da situação vivida:

— Tira a roupa! Toda!!

Inútil qualquer resistência. Tentativa que fosse. A formação de ataque que via à sua frente era impecável. [...] Bastaria um gesto. Para que fazê-lo?

Os sapatos também!!!

Cada vez mais pontos de exclamação na rudeza da voz, na brusquidão dos gestos e do olhar, na pressão sobre as coronhas das metralhadoras, transformando tudo em grades cada vez mais altas, mais altas.

E logo depois o avanço sobre as roupas e os sapatos espalhados pelo chão, como jogadores de *rugby* [...] as peças disputadas por todos de uma só vez, lembrando um grotesco “cabo-de-guerra”. Como se houvesse um prêmio especial para quem encontrasse.

Mas encontrar o que?, indagava-se ele, deixando que um início de apreensão vencesse o natural pudor de estar nu diante daquela gente. Conhecia bem os processos. Se cismassem que devia estar com ele alguma coisa importante para eles, seria o diabo. **A perspectiva do pau-de-arara ou de choques elétricos, para dar o serviço, não era nada agradável.** (LAGO, 1964, p. 15, grifos nossos)

A tortura, por fim, não se concretiza, mas sua instalação no horizonte do prisioneiro afirma a sua naturalização como prática histórica das forças policiais e militares no Brasil, passível de ser reconhecida como política de estado. Observe-se que ao narrar o trajeto do prisioneiro da cela que ocupava para a sala de interrogatório, Lago faz uso de uma articulação entre a visão por trás e a visão com (POUILLO, 1974):

[...] de novo o mesmo abrir de porta com violência, o mesmo sargento à frente de seu aguerrido terceiro de soldados com as mesmas metralhadoras. [...]

Agora não podia haver lugar para qualquer sombra de dúvida. Bobagem pensar que fosse outra coisa. Percebida-se pelos olhares que lhe lançavam. [...] Adivinhava-se na altura estratégica em que as metralhadoras eram mantidas.

Talvez acontecesse ali mesmo no corredor, se ele se adiantasse um pouco mais. Não seria a primeira vez a acontecer. Diriam depois que ele tinha

tentado fugir. Ou aconteceria quando se abrisse aquela porta para onde estavam caminhando. Devia dar para um pátio. No pátio, com certeza, um muro. O tenentinho bem que dissera à sua esposa:

— Pois dessa vez vai morrer mesmo. (LAGO, 1964, p. 15-16, grifos nossos)

O risco de ser vítima de um assassinato encoberto pelas instituições policiais-militares se mostra, aí, produto de cogitação enraizada na realidade histórica e concreta. Não deixa de ser irônico o fato de que ele seja cogitado por um militar tanto a partir de sua vivência na situação presente como, sugere o texto, com base em sua experiência histórica. Não deixa de ser trágico o fato de que alude, simultaneamente, a um risco concreto e a uma prática institucional recorrente.

Voltemos à estória: satisfeito com a possível confirmação de suas suspeitas, o tenente acusa o ex-pracinha de pretender “explodir o quartel” (LAGO, 1964, p. 17) com o material explosivo identificado pelo laboratório no bolso de sua camisa. A tensão dramática se eleva em paralelo ao aumento da desconfiança do tenente:

— Aqui está o laudo do laboratório. Nitroglicerina. É o que aquilo contém. Pensou que não descobríssemos, não é? Ni-tro-gli-ce-ri-na!

Precisou fazer um esforço muito grande para se manter razoavelmente sério. O caso era para explodir em gargalhadas, para mandar tudo àquilo às favas. Ou à merda, mesmo, que aliviaria ainda mais. Mas as metralhadoras às suas costelas podiam não ter senso de humor. Melhor tentar uma explicação.

— O senhor está enganado. Aquilo é remédio para as minhas coronárias. Anda sempre comigo.

— Aqui que é remédio!, e era um bananal que saía dos braços do tenentinho. Ni-tro-gli-ce-ri-na!!!

— Estou lhe dizendo que é remédio. Posso tomar aqui mesmo para provar. [...]

Mas a voz se fez ouvir do fundo da sala, saindo de uma meia penumbra como em filme de mistério. Vinha de outra farda. Só que cheia de galões. E as palavras saíram pausadas, como encerrando todas as verdades já ditas e ainda por dizer.

— Esse truque não pega. O laboratório nos explicou tudo. Tudo, está ouvindo? Tudo. (LAGO, 1964, p. 17-18)

A presença de um militar de patente mais alta que reforça as suspeitas do tenente dá peso à acusação. A indignação que ela suscita no prisioneiro acusado se avoluma, mas é contida pela intervenção de um capitão. Prepara-se, deste modo, o terreno para a irrupção da quebra de expectativa que precipitará o riso, marcando uma passagem do dramático ao cômico diretamente ligada à ridicularização. Observe-se:

Um palavrão era o mais indicado. E estava para ser dito, com todas as letras em minúsculo, [...] quando à porta da sala apareceu um capitão, que [...] segredou ao ouvido do tenentinho, mas não tão em segredo que ele não ouvisse:

— Deixa de vexame, rapaz. Isso é trinitrina. Tem nitroglicerina, sim, mas em dose minimíssima. Eu sei disso porque meu pai toma esse remédio. É para as coronárias. (LAGO, 1964, p. 18)

A tensão dramática se alivia com a irrupção do riso que converte em ridículo o que, então, era, para a paranoia militar, ação séria a serviço do combate à subversão e ao perigo comunista. A ridicularização já se manifesta, aliás, no uso do diminutivo para caracterizar o tenente que, histericamente, alegoriza a, então, *entourage* anticomunista.

Por fim, há uma suspensão do riso efetuada por meio de uma nota que informa que o prisioneiro “Na volta para o DOPS, transferido do Fernandes Viana [...] teve uma crise cardíaca violenta” (LAGO, 1964, p. 18), e que só se salvou porque um plantonista do pronto-socorro enfrentou a burocracia policial e o levou para o hospital Souza Aguiar.

A esta estória seguem-se outras também marcadas pela conversão do sério em ridículo. Em todas, porém, à violência da prisão arbitrária juntam-se, no horizonte de experiência dos presos, as possibilidades de maus-tatos, violência física e tortura. Vejamos algumas delas.

Na estória “O subversivíssimo”, o protagonista, Chico, vive de pequenos biscoitos. Após encontrar dois pacotes de livros perto de um poste, ele os apanha para vender, espalhando-os numa calçada. Mal começam as vendas, porém, ele vê, do boteco em que fora tomar uma média, que os livros estavam sendo recolhidos e resolve enfrentar os homens que os recolhiam. Percebe, porém, tarde demais que se tratava de homens armados com metralhadoras. O tragicômico desta estória reside no contraste entre a ignorância inocente do protagonista e a ação das forças policiais-militares na repressão política em curso logo após o golpe de estado. Se a ignorância de Chico o preserva do ridículo, o mesmo não acontece aqueles que o prendem. Observe-se:

— Vamos pará com essa safadeza! Querem me vê roubando pra podê vivê, querem? [...] Que é que to fazendo demais? [...] Vão largando meus bagulho, que eu preciso trabalhá.

— Eu vou baixar a borracha nesse comunista safado.

Só então, diante dessas palavras, e, principalmente, diante da violência com que eram ditas, foi que o Chico compreendeu que havia alguma coisa errada. [...] Fiscal não usa metralhadora. Que mancada!

Mas já era tarde para qualquer coisa. Havia mãos demais a pegá-lo pelos braços, a lhe darem cachações, atirando-o para dentro da camionete.

— Está querendo fazer a gente de palhaço, é? Em plena revolução vem vender material subversivo na calçada, bem na cara da gente. [...]

— Quero ver você bancar o inocentinho é no DOPS.

— Lá ele conta tudo que a gente quiser. Quem deu os livros, onde é o depósito clandestino...

— Nesse depósito é capaz até de ter arma.

— Comunista safado. (LAGO, 1964, p. 50)

É reiterada, em *1º de abril...* a busca de um suposto arsenal, disseminado nas mãos daqueles tidos como “subversivos”, que serviria à implantação, pela força, do comunismo no Brasil – ideia amplamente divulgada pela imprensa golpista, por políticos, ativistas e militares de direita. As várias estórias contadas no livro se encarregam de demonstrar a falta de fundamento de tal crença, que serviu como justificativa para o golpe de estado e para as violências dele decorrentes. As prisões arbitrárias se prestaram a encher celas de cadeias e presídios para “fazer estatística, [servindo] de argumento para que uma parte da imprensa pudesse escrever que aquilo de 1º de Abril fora uma necessidade, a única maneira de salvar a família brasileira (LAGO, 1964, p. 62 – colchetes nossos).

São várias as estórias em que a causa da prisão foi estar na hora e no lugar errado, ser considerado suspeito de subversão ou vítima de dedurismo. É o caso de Francisco Landulfo Braga, vigia de obra preso porque ao “ir ao botequim da esquina” (LAGO, 1964, p. 60) próximo do “casarão da Polícia Central” (LAGO, 1964, p. 61) foi considerado suspeito e, por isso, “ficou mais de um mês mofando entre o DOPS, a Ilha das Flores e o Fernandes Viana, apresentado nos noticiários como um subversivo perigoso e agente internacional. Teve até fotografia numa revista.” (LAGO, 1964, p. 61). É o caso do marinheiro Wilson Buker, que “Procurava acalmar o povo que se aglomerava em frente ao jornal, pensando que ainda era o tempo de opinar e discutir. (LAGO, 1964, p. 65). É o caso do português Manoel Varela, preso porque, alcoolizado, cantou fados diante da polícia e foi acusado de transmitir “mensagens, em forma de música, aos presos do DOPS” (LAGO, 1964, p. 66). É, para encerrarmos por aqui os exemplos, o caso de Amâncio:

Fôra preso por denúncia de um vizinho, que avisou à polícia que ele tinha uns livros escritos numa língua esquisita. Tinha mesmo. E não conseguiu convencer às autoridades que aquilo era esperanto [...]. Também, bolas, quem mandou estudar uma língua inventada por um sujeito chamado Zamenhof? Nome russo naquela altura dos acontecimentos? Já era abuso! Pois aquele estudante de

engenharia não tinha sido preso por não conseguir convencer ninguém de que aquela tábua de logaritmos não era um código secreto? (LAGO, 1964, p. 69)

Estas prisões arbitrárias integram o capítulo “Estórias dos dividendos de Cr\$ 2,50”. Sua função é mostrar que elas integraram a uma operação ideológica maior: criar fatos noticiáveis nos meios de comunicação passíveis de justificar o golpe de estado:

Durante anos o País vivera sob o impacto da indústria do anticomunismo, mobilizada em rádio, televisão, tudo. [...]

Nunca se saberá exatamente o dinheiro investido nessa indústria. As CPIs instaladas para isso foram verdadeiras palhaçadas.

E quando convocaram os acionistas para a distribuição de dividendos... os pobrezinhos não iam além de Cr\$ 2,50. Não passávamos disso na contabilidade da grande indústria. Havia feito pesca de arrastão para encher as cadeias, para impressionar o povo e os investidores com números. E quando a rede chegou à praia... sardinha, sardinha só. (LAGO, 1964, p. 59)

1º de abril – estórias para a história deixa claro que as estórias de que se compõe foram orquestradas por forças militares, policiais e civis a serviço do golpe de estado. Não será difícil reconhecer, nelas – seja na base dos fatos que lhes deram origem, seja nos resultados que a eles se seguiram – a presença de princípios goebbelianos de propaganda. Para além de ironizar a data oficialmente estabelecida para o golpe de estado chamado de “revolução”, o título do livro remete ao plano propagandístico-midiático da operação ideológica desencadeada, no Rio de Janeiro então governado por Carlos Lacerda, para justificar a ditadura civil-militar que durou longos vinte e cinco anos¹⁵.

Lição de resistência possível

Dissemos que o conjunto de estórias narradas em *1º de abril...* compõe-se com base em uma antítese entre a desmedida da violência de Estado e a solidariedade que permite resistir a ela. O livro de Mário Lago chega a ser didático ao demonstrar como a organização interna dos presos políticos (o “coletivo”) lhes permitiu enfrentar as dificuldades e os riscos da situação então vivida. Esse didatismo, assim como a racionalidade que preside o “coletivo”, é a sua utopia. Na base dessa organização está subentendida a sua experiência ligada ao Partido Comunista

¹⁵ Embora haja praticamente um consenso quanto à duração da ditadura civil-militar ter sido de 21 anos, prefiro adotar, aqui, 25 anos porque considero que a eleição de Tancredo Neves deu-se ainda sob a tutela do processo autoritário que criou e conduziu a abertura política “lenta, gradual e segura”.

Brasileiro, por razões óbvias não explicitada na 1ª edição do livro, e, também, a experiência de suas prisões anteriores, levemente aludida e pressuposta na prática de suas ações de liderança. A antítese entre as forças do arbítrio e suas vítimas distribui polarizadamente os efeitos catárticos mobilizados pelo livro: aos primeiros cabem o grotesco e o ridículo ao passo que aos outros cabem o tragicômico e o humor leve. O riso satírico e o humor leve cumprem inequívoca função crítica no livro, e parecem ter na sua base a crença na derrota iminente das forças da reação. São, pois, fatores de resistência. Organização, esperança e humor são os elementos que permitem aos presos dialogar com os representantes do poder, administrar e aliviar tensões no dia-a-dia da prisão, integrar os novatos ao espírito do coletivo, diminuir o sofrimento e a solidão.

[...] como é possível viver tantos dias numa prisão, entre quatro paredes?

Poderíamos dizer simplesmente: assim. Mas reconhecemos que seria muito pouco. O assim consiste em toda uma organização [...] que tem sido citada diversas vezes neste livro, com um nome que deve ter causado espécie a muita gente não conhecadora desse tipo de prisão: coletivo.

Foi nos primeiros minutos de cubículo do DOPS que o nosso começou a funcionar. A princípio apenas para atender às necessidades mais urgentes, do momento, consistindo em reunir numa caixa geral parte do dinheiro dos poucos que ali se encontravam e eleger um secretário (o único a se entender com as autoridades, para evitar tumultuação na hora de discutir os problemas), um tesoureiro e um despenseiro (encarregado da guarda e distribuição do alimento suplementar e dos cigarros).

Depois desse primeiro passo começávamos a nos sentir “nós” realmente, desaparecendo a primeira sensação [...] de estarmos sozinhos num canto de mundo. Os problemas já não ficariam dentro de nós, servindo de atormentação e desespero, porque existia o coletivo à testa de tudo, atendendo às preocupações de cada um, para uma palavra, uma orientação, uma ideia. E tudo ia se tornando mais fácil. (LAGO, 1964, p. 80-81)

Segundo Lago (1964), o coletivo funciona como uma instância de organização democrática onde todos participam de todas as decisões. É o que explica a sua força para produzir ações de resistência, criar atividades de interação e solidariedade, estabelecer negociações com as autoridades e, também, para constranger aqueles que venham a romper com as decisões tomadas coletivamente. Na experiência relatada em *1º de abril...*, o coletivo foi o que permitiu aos prisioneiros fazerem publicar em jornais, em 21 de abril de 1964, um Memorial dirigido ao ministro da Justiça, reproduzido na íntegra no livro, e no qual se denuncia a arbitrariedade de seu aprisionamento.

No livro, se a prisão arbitrária e as violências nela sofridas desumanizam, o coletivo humaniza. É ele que, obtendo conquistas mediante organização e disciplina, permite o intercâmbio de experiências – palestras, conversas, explicações sobre a profissão de cada um dos presos, torneio de damas, exibição de integrantes de escola de samba, etc. – e, por fim, torna possível a composição do “Hino dos presos políticos do Fernandes Viana” com que Mário Lago encerra o livro:

Companheiros, acordem! / Companheiros, de pé! / Começou a despontar / Nossa sol retangular, / Já é hora do café / (que nos serve o José) // Mais um dia sem liberdade, / mais um dia na prisão, / mas confiantes pois já vemos / a derrota da reação. // Somos todos firme rocha / ninguém pode desunir; barra suja, barra limpa, / haveremos de existir; / da marmita não comemos, / ninguém quer se desmilinguir, / mas sorrimos pois sabemos / que eles não podem dormir. (LAGO, 1964, p. 90)

Eivado de solidariedade e esperança, esse hino só errou no 3º e 4º versos de sua segunda estrofe: não houve derrota da reação em 1964 nem nos 25 anos que a ele se seguiram.

JUNIOR, A. F. Stories for history in 1º de abril, by Mário Lago. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 15-35, 2020.

- **ABSTRACT:** *1º de abril – Estórias para a História*, by Mário Lago, written and published in 1964 after the arbitrary arrest of the author, is one of the first literary records of the violence of the civil-military dictatorship established in Brazil in the second half of the 20th century. This paper analyzes the narrative plot of the first edition of the book, focusing on the relationships between the narrated stories and the record of historical facts.
- **KEYWORDS:** Dictatorship. History. Hybrid narrative. Mário Lago. Testimony.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 07–22.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 199–217.

CLAUDIUS. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14876/claudius>. Acesso: 12 jul. 2016.

LAGO, M. **1º de abril** – estórias para a história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Reminiscências do sol quadrado**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MAIA, L. Chamego, baião, xote – as várias facetas do gênero que imortalizou Luiz Gonzaga. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 jun. 2015. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/06/23/internas_viver,582635/chamego-baiao-xote-as-varias-facetadas-do-genero-que-imortalizou-luiz-gonzaga.shtml. Acesso em 27 jul. 2016.

PELLEGRINI, T. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, s. v., n. 43, p. 151–178, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10766/7775>. Acesso em 18 set. 2015.

PICASSO. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Disponível em: <http://mestres.folha.com.br/pintores/06/curiosidades.html>. Acesso em 21 jul. 2016.

POUILLO, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

RODRIGUES, T. O lado político de Mário Lago. *Fundação Dinarco Reis*, Rio de Janeiro, 29 jun. 2012. Disponível em: https://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=111:o-lado-politico-de-mario-lago&catid=2:artigos. Acesso em 21 jul. 2016.

SCHWARZ, R. Cultura e política 1964–1969. In: _____. **Cultura e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 07–58.

SOUSA, C. H. M. R., BRITO, E.; SANTOS, M. C. R. A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, s. v., n. 9, p. 227–253, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73707/77376>. Acesso em: 27 jul. 2016.



LITERATURA, FEMINISMO E DITADURA: POSSÍVEIS CAMINHOS DA CRÍTICA LITERÁRIA PARA UMA LEITURA DE OBRAS ESCRITAS POR MULHERES NO PERÍODO DO REGIME MILITAR BRASILEIRO

Evelyn Mello*

- **RESUMO:** O presente artigo problematiza os caminhos percorridos pela crítica literária ao abordar textos de autoria de mulher, no período da Ditadura Militar brasileira, uma vez que, reconhecidamente, o campo artístico transformou-se em importante veículo para debate e para denúncia dos crimes cometidos pelo Estado. Destaca-se a validade do feminismo como importante componente de obras consideradas engajadas no sentido de denunciar a ditadura, sem perder de vista o caráter político de revisar e contestar as relações de poder que submeteram a mulher à posição secundária e incômoda do Outro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teoria Feminista. Ditadura Militar Brasileira. Mulheres. Romance engajado.

Introdução

Este trabalho é resultado do levantamento da crítica literária responsável pelo estudo e-de obras produzidas durante o período militar. Também foca obras fora dos limites temporais, mas que se dedicam a rememorá-lo, a exemplo de Tania Pellegrini (1996), Malcolm Silverman (2000), Regina Dalcastanè (1996), Renato Franco, Marcelo Ridenti (1998) e Eurídice Figueiredo (2017). Diante das leituras realizadas e dados levantados, cheguei à conclusão de que as análises relacionadas às obras produzidas por mulheres não recebiam a atenção devida no sentido de reconhecimento da especificidade da voz de mulher que lidera e constrói a narrativa.

A metodologia adotada versa pelo mapeamento dos estudos e das linhas teóricas que compreenderam os caminhos da produção literária e a correspondência com o referente histórico. A fim de que se alcance tal intento, primeiramente, retomo o conceito de resistência como estética e parte integrante dos romances de acordo com Alfredo Bosi e Theodor Adorno

* Doutora em Estudos Literários pela UNESP – FCLAr e pesquisadora de pós-doutorado pelo Programa de Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos - evy_mello@yahoo.com.br.

Em segundo movimento, busco verificar se as características estéticas, que permitem o diálogo entre romance e sociedade, formam um ponto de vista diferenciado, uma vez que se trata de romances cuja autoria é de mulher. Para discutir tal questão, são postos em diálogo a análise dos elementos estéticos dos romances e seu referente contexto histórico, à luz dos estudos das linhas teóricas feministas que apontam a escrita de mulher como um elemento político para a reavaliação das condições de gênero em sociedade. Para tanto, recupero a construção de gênero e a sociedade patriarcal como questões político-ideológicas, tal como propõem Pierre Bourdieu (2012), Heleith Saffioti (1991), Wilhelm Reich (1966) e Kate Millet (1970).

A estrutura de poder se reflete nos textos literários escritos por mulheres como forma de contrapor o testemunho de mulher frente ao discurso oficial, o que possibilita a configuração de novos diálogos que desafiam e que desestabilizam as regras de poder diacronicamente construídas. A fim de balizar esta afirmação, utilizo as teorias de Michelle Perrot (2016), as quais cruzam literatura e história, e de Heloneida Studart (1990), autora brasileira que situa a produção das mulheres como forma de garantir participação social e, consequentemente, construção de equidade. Portanto, embasam-se os estudos propostos por duas grandes linhas teóricas: a teoria do romance engajado e a teoria feminista, perspectivando a questão da mulher, em consonância com a questão histórica vivenciada como pensadora ativa de seu tempo, o que possibilita a afirmação de que a condição da mulher, abordada nos romances, não se dissocia da (re)construção da sociedade brasileira.

Elucidados os motivos e os métodos que me levaram a desenvolver este artigo e sugerir a leitura aqui proposta para avaliar obras escritas por mulheres durante o período militar ou sobre ele, a fim de avaliá-lo/criticá-lo/imortalizá-lo, como primeiro movimento, é primordial retomar o conceito de resistência e dar relevo de como esse faz da matéria narrativa, posto que não é invenção dos brasileiros ou novidade dos anos de Ditadura Militar que a arte se transformasse em ferramenta de luta quando a liberdade se visse ameaçada. No caso específico da literatura, é possível conferir, em *Literatura e resistência*, de Alfredo Bosi (2002), uma série de exemplos de romancistas e poetas que, nas mais diferentes localizações geográficas e períodos históricos, utilizaram as letras como forma de resistência ou negatividade contra os desmandos políticos e desigualdades sociais, seja no processo de escrita ou na temática. Nesse sentido, tal como propõe Alfredo Bosi (2002, p. 118-120):

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético.

O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir. (...)

Arriscando um caminho exploratório, eu diria que a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente:

- a resistência se dá como tema;
- a resistência se dá como processo inerente à escrita.

Por esse viés, o campo da ficção se alimentaria da questão ética, pois a resistência representa fenômeno que se inicia fora dos limites das obras para posteriormente constituir parte delas, seja como tema ou seja como processo inerente à escrita.

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte à sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fáctica do exterior atingem a essência real. (ADORNO, 1970, p. 16)

A premissa de que os antagonismos sociais e de que a resistência ecoam nas obras literárias em períodos de tensão social é predominante no campo das investigações que se dedicam a estudar as obras produzidas no período militar brasileiro (1964 - 1985) e também as que excedem o seu campo temporal, mas constituem memórias e relatos que retomam os acontecimentos políticos, culturais e existenciais pertinentes ao período histórico citado. Para estudiosos tais como Tânia Pellegrini (1996), Regina Dalcastagné (1996), Malcolm Silverman (2000), Renato Franco (1998) e, mais recentemente, Eurídice Figueiredo (2017), é notório que os traumas do regime, as dores de crescimento do Brasil e as dissonâncias entre um país que se pretendia moderno, mas ainda mantinha estruturas sociais arcaicas e um regime militar brutal, disposto a liquidar opositores políticos, foi determinante para a caracterização do cenário artístico, que procurou reagir e mesmo sobreviver à repressão de múltiplas formas, bem como, posteriormente, já em tempos de democracia, resistir ao apagamento dos crimes e excessos cometidos pelo Estado.

A fim de exemplificar minha afirmação de que o romance também se configurou como forma de reação à opressão da ditadura militar, cito Eurídice Figueiredo (2017, p. 46), pois trata-se do mais recente estudo dentre os acima apontados e encara as produções no/sobre o período militar como arquivos que substituem a memória e dialogam com tempo pretérito, constituindo diálogo autêntico entre autor e História:

[...] o escritor de literatura, ao se debruçar sobre a memória e sobre o arquivo, cria narrativas a fim de dar um testemunho pessoal da história. Ao escrever para um público mais amplo, o autor encontra no leitor um elemento ativo na

transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas.

Não obstante, é primordial ressaltar que, apesar de encaradas como resultado do diálogo com seu referente político, as soluções estéticas encontradas no campo do romance não são pontuais tampouco devem ser avaliadas como panfletárias, uma vez que a marca dessas obras, para além do fato de que possuem o cenário da Ditadura Militar como pano de fundo de seus enredos, as características dos romances declaradamente engajados na denúncia do caos social, resultante do governo militar, são plurais, não atendendo apenas um caminho estético. Podem ser citados, como se pode conferir em Renato Franco (1998), desde um retorno ao Realismo/Naturalismo até o experimentalismo-fragmentário, assim como técnicas jornalísticas e textos-memória, ou seja, múltiplos recursos estéticos, mas com este objetivo comum: imortalizar os crimes cometidos pelo Estado e resgatar vozes nem sempre possíveis de serem lidas ou ouvidas graças ao terror imposto pelo governo por meio da censura, prisão, exílio e tortura, salientando, inclusive, um espírito de brasiliade revolucionária, como propõe Marcelo Ridenti (2010).

Contudo, a despeito da multiplicidade estética admitida pelos teóricos, a minoria das hipóteses de estudo sugeridas, a fim de sistematizar e de compreender como a literatura brasileira dialogou e se aproveitou de questões extraliterárias para a tessitura de sua ficção, leva em consideração a necessidade de olhar específico sobre as obras escritas por mulheres que viveram e sentiram os resultados de ser intelectual e mulher em uma sociedade declaradamente machista e militarizada. É notório que dentre os estudiosos referenciados, ou sequer são citadas as autoras nas listas de obras que marcaram a época ou, se citadas, a análise não aprofunda a importância do feminismo como pilar de construção dos romances.

Nem mesmo a minuciosa pesquisa realizada por Malcolm Silverman (2000) oferece caminho para refletir sobre a questão específica do ponto de vista da mulher, caracterizando, com o rótulo de “romance de costumes urbanos”, obras fortemente marcadas pela discussão sobre a figura da mulher em sociedade, sem que se levasse em consideração este axioma. Como exemplo dessa qualificação, a análise de obras *As meninas* de Lygia Fagundes Telles e de *A doce canção de Caetana* de Nélida Piñon, em que se leva em consideração a presença da esfera política e dos costumes urbanos, mas o estudioso não aborda, em momento algum, que os textos são de autoria de mulher e com foco narrativo igualmente centrado em mulheres, ambas informações de suma importância para análise de ambas obras.

No primeiro romance, a autora reproduz um microcosmo hegemonicamente feminino cujo centro é um internato de freiras, espaço em que se narra a história de três jovens: Lorena, Lia e Ana Clara. Elas dividem o foco narrativo e, fragmentariamente, dividem o cotidiano de jovens recém-saídas das casas dos pais e imersas em problemas existenciais, inseridas no ambiente sufocante da cidade de São Paulo

em tempos de guerrilha urbana. É flagrante, portanto, na obra que as vozes das mulheres, ou melhor, das meninas, são responsáveis pela recomposição de fatos históricos pertinentes à opressão dos militares, contando, inclusive, com denúncia de tortura distribuída aos cidadãos, à época, oriunda de um panfleto que Paulo Emílio, marido da autora, teria recebido na rua e oferecido à Lygia Fagundes Telles para que esta o inserisse na obra.

Apesar de relutar, com medo da censura e das consequências, a escritora teria ponderado e aceitado a sugestão, pois poderia alegar que as personagens ganham liberdade fictícia, não sendo, portanto, responsabilidade dela, mas do autor implícito, aquele que se inscreve nas letras e só existe na ficção. Na obra, o panfleto transforma-se em carta lida, estrategicamente, por Lia, a menina-guerrilheira, para Madre Alix:

Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam “traidor da pátria, traidor!” Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um ceremonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. (TELLES, s.d., p. 127-128)

Dessa forma, em *As meninas*, Lygia Fagundes Telles (s.d.) traz, na constituição formal do romance, a confluência de elementos inerentes à esfera política da época com pautas típicas de jovens mulheres, tais como aborto, drogas, virgindade e amor não correspondido, cada qual sonhando com seu M: Lorena às voltas com o misterioso M.N.; Lia com Miguel; Ana Clara, com o traficante Max. Garotas jovens e apaixonadas, diretamente envolvidas com o clima de repressão da época.

Apesar de Lia ser a única ativista, é Lorena quem banca financeiramente a ação da amiga e é Ana Clara quem sente de forma mais direta os efeitos de ser pobre em uma sociedade desigual, na qual nunca terá espaço, a não ser a praça pública onde as amigas depositam seu corpo, após a morte por overdose. Nas palavras da autora, transcritas abaixo, é determinante a importância do olhar jovem e de mulher que guia a narrativa e recompõe o cenário político:

No meu caso, por exemplo, na época da ditadura militar, eu fazia o romance *As meninas* e, por isso, me aproximei dos jovens e tentei penetrar nesse universo o mais fundo possível através da palavra escrita. Conseguí ou não? Eu acho que sim. Porque acabo de ver uma reportagem sobre os documentos da ditadura militar e vi que tudo o que aconteceu nos anos de chumbo eu pude retratar no meu livro. Aristóteles dizia uma coisa muito importante “O que importa não é

o escritor relatar o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido.” Então, dentro da minha realidade, o que poderia ter acontecido? Assim nasceu esse meu livro. Eu conheci essas três moças e não conheci. Elas estiveram do meu lado e ao mesmo tempo não estiveram. Eu sei que elas existiam, mas me importa saber o que poderia ter acontecido, até porque a realidade é muito sem graças, às vezes. (TELLES, 2008, p. 01)

Assim como é impossível dissociar o drama das mulheres do cenário da ditadura militar na obra *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, afirma-se o mesmo sobre *A doce canção de Caetana*, de Nélida Piñon (1997), pois se considera o romance como verdadeira tragicomédia do provincianismo-patriarcalista, alegoria que remete à qualquer cidade de interior, no caso, a fictícia Trindade. Os protagonistas da obra são Polidoro, fazendeiro retrógrado, machista, cujo maior atributo é seu pênis, e Caetana, atriz de circo mambembe e imortalizada na cidade devido a seus dotes sexuais. Uma verdadeira paródia de *La Traviata*, a ópera cujo sonho de Caetana seria encenar, se configura em *A doce canção de Caetana* como o musical de uma sociedade decadente, tendo como pano de fundo o cenário pertinente à Copa do Mundo de Futebol da década de 1970 e ao Milagre Brasileiro farsesco.

Em adição às análises acima apontadas, nos estudos constantes em *O espaço da dor* de Regina Dalcastagné (1996, p. 116) são delineadas interessantes leituras de como o espaço da casa contribui para a exibição de dramas de família provocados pelo Regime Militar nas obras *Tropical sol da liberdade* de Ana Maria Machado e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, chegando à conclusão de que:

Aqui quem faz a história são mulheres comuns - indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. A violência nas ruas, a repressão, a censura só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ou, pelo contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar a descoberto. Se parte desses problemas pode ser entendida como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino, que pode estar longe de ser a minoria, mas continua sendo marginalizado dentro da sociedade. Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva.

Ademais da importância de se admitir que entregar a narrativa para uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva, é lícita a informação de que a questão da mulher, no referido período histórico, caminha contígua à da Ditadura Militar, muitas vezes, revelando, por meio da construção das personagens, a dificuldade de ser mulher e se estabelecer numa sociedade autoritária e patriarcal, em virtude da

violência simbólica¹ presente, inclusive, em mulheres marcadamente machistas. Sinto, portanto, que a escassez de leituras que privilegiem o olhar de mulher voltado à ficcionalização do período militar denota uma importante lacuna a ser preenchida, uma vez que a ditadura foi determinante na configuração de um novo perfil de feminismo no Brasil. Como afirma Joana Maria Pedro (2012, p. 252):

[...] viver sob uma ditadura fez muita diferença para o feminismo que se constituiu no Brasil. Na França, por exemplo, o “inimigo” principal das feministas era o patriarcado. No Brasil, com tantas mazelas políticas e sociais, havia muito mais a fazer para além de combater o machismo ou defender a liberdade sexual da mulher, por exemplo. Aqui as feministas se posicionam contra o patriarcado, mas também foram impelidas a assumir outras lutas.

Em face deste quadro em que se desenha o novo feminismo, Maria Amélia de Almeida Teles (2017, p. 93-94) recupera a importância da participação de mulheres nos movimentos sociais que se formaram no Brasil pós-1968, pois elas atuaram a um tempo pela abertura política aliada e pelas pautas relacionadas ao universo da mulher inserida no contexto de luta política:

Em 1968, com a prisão dos estudantes em Ibiúna, formou-se uma comissão de mães pela libertação de seus filhos. Essa iniciativa foi o embrião da luta pela anistia.

Essa luta começou, então, pelas mulheres. No início mobilizaram-se aquelas mais próximas dos presos políticos, irmãs, esposas, companheiras e mães. Foram criadas comissões de familiares de presos e desaparecidos políticos. Mas logo receberam adesão de outras mulheres. No Ano Internacional da Mulher, elas prepararam um abaixo-assinado, acompanhado do “Manifesto da Mulher Brasileira”, em favor da anistia.

[...]

No Congresso Nacional pela Anistia, realizado em janeiro de 1979, uma comissão de mulheres sugeriu a unificação da campanha pela anistia com os movimentos que tratavam das reivindicações específicas da mulher.

¹ Aqui, aplico o conceito de violência simbólica de Pierre Bourdieu (2012, p. 07), o qual se explicita no trecho abaixo: “[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por exceléncia desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecido, do reconhecimento, ou em última instância, do sentido.”

Também se deve ter em conta que “a grande participação política das brasileiras se tem dado nos movimentos sociais: associações de mães, movimento contra a carestia, luta por creches, movimento feminino pela anistia etc.” (SAFFIOTI, 1991, p. 48). Logo, as esferas que envolvem as necessidades coletivas mais imediatas, consequência da política autoritária, não impediram ou estiveram separadas de aspectos vinculados às mulheres. É igualmente importante o reconhecimento de que, na realidade,

[...] as desigualdades históricas entre homens e mulheres foram reelaboradas e aprofundadas pela ditadura, que não admitia, em nenhuma hipótese, que mulheres desenvolvessem ações não condizentes com os estereótipos femininos de submissão, dependência e falta de iniciativa. (TELES, 2017, p. 284)

Dante desse novo quadro social, em que a participação das mulheres foi decisiva em muitos momentos, tal como a luta pela anistia e pela carestia e em prol do avanço das ideias feministas, pois, como afirma Heloneida Studart (1990, p.5): “no fim da década de 70, quando no Brasil o movimento feminista estava mais radicalizado (até porque a ditadura leva tudo à radicalização), nós costumávamos usar um slogan: “nossa corpo nos pertence””, é que dou sequência à análise da especificidade estética dos romances engajados que contribuíram com a construção de um aparte crítico da Ditadura Militar Brasileira, escritos por mulheres.

Feminismo, literatura e ditadura: a história real *versus* a história oficial

[...] *história oficial*. Trata-se dos grandes feitos dos grandes homens. A *história real*, feita por ricos e pobres, dominadores e dominados, brancos e negros, homens e mulheres, crianças, adolescentes, adultos e velhos, é considerada algo menor, menos importante.[...] porque esta é a história que revela as contradições sociais, os embates entre os socialmente fortes e os socialmente fracos, as lutas dos discriminados pela construção de uma sociedade mais justa.[...]

Enquanto esta *história oficial* era ensinada, a maioria do povo brasileiro ignorava a *história real*, constituída de perseguições, torturas, homicídios, enfim, de atos da maior crueldade, praticados contra aqueles que se levantaram contra o regime.

[...] Quanto mais ignorantes em relação à *história real* se formassem os estudantes e quanto mais submissos fossem às autoridades legais, melhor para o regime ditatorial. (SAFFIOTI, 1991, p. 103-104)

Com base na distinção entre história oficial e história Real de Helelith Saffioti (1991), acima citada, considera-se que a literatura escrita por mulheres, no período militar, demarca importante terreno de reconstrução da História Oficial e de resgate

da História Real por intermédio do ponto de vista feminino, dado que as autoras procuram perscrutar a condição de mulheres em suas múltiplas possibilidades através da saga de personagens e, ao mesmo tempo, criticar e (re)compor um painel social de repressão, reproduzindo nas narrativas situações históricas e típicas do cenário brasileiro da ditadura militar a partir de fatos do cotidiano, da intimidade das casas e das estruturas familiares, mormente as tradicionais. A distinção entre história oficial e real, bem como a costura entre ambas podem ser apontadas como o principal fator de resistência das obras engajadas produzidas por mulheres, tanto em conteúdo, quanto em estética, pois confere o direito de que a história oficial seja reproduzida por mulheres comuns e aborda fatos que não interessariam ao discurso vigente por não ser parte de feitos de grandes homens, mas de pessoas comuns, o que subverte padrões e resgata a história real marginalizada pelo discurso oficial.

É perceptível nas narrativas escritas por mulheres e, majoritariamente, lideradas pela voz da mulher, uma preponderância do que Helelith Saffioti (1991) denomina como história real, uma vez que a base do enredo são mulheres que buscam o sentido de suas vidas presentes à medida que retornam ao passado como forma de organizar o caos de suas vidas cotidianas e mesmo de suprir suas desesperanças com relação ao futuro. Tal análise se aplica a obras como *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, bem como ao enredo da *Trilogia da tortura*² de Heloneida Studart e de *Tropical sol da liberdade* (2012) de Ana Maria Machado.

Quanto ao espaço e ao contexto histórico, casa e rua, contexto histórico coletivo e vida pessoal são costurados e reproduzem a contraface da história oficial através da história real. Neste sentido, considera-se que os romances, escritos por mulheres em tempos militares, se hibridizam como uma espécie de *bildungsroman* de mulheres em tempos de protesto, priorizando a trajetória de personagens femininas que lutam para se afirmar em tempos de exceção. Para compreensão deste apontamento é importante resgatar que:

A definição inaugural do Bildungsroman por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também “a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (MAAS, 2000, p. 19)

Em razão da ascendência do foco e da voz narrativa dos romances produzidos por mulheres ser, em sua maioria, de vozes femininas, entendo, portanto, um romance de protesto hibridizado com um *bildungsroman* de mulheres, cujo diferencial, segundo Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 27), dá-se nas seguintes

² A saber, as obras que compõem a *Trilogia da Tortura* são: *O pardal é um pássaro azul* (1978); *O estandarte da agonia* (1981) e *O torturador em romaria* (1986).

condições: “O ‘Bildungsroman’ feminino é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade”. Dadas essas constatações, a principal hipótese de análise para as obras escritas por mulheres com o propósito de produzir uma contraparte à história oficial seria de que haveria dupla resistência: uma que se relaciona à opressão contra a mulher que, ao apoderar-se da narrativa, realizaria revisão literária e histórica; outra que se preocupa em denunciar os abusos do Regime Militar, considerando, principalmente, que:

Reconstruir o vivido é refazer a história, recolocando nela personagens marginalizadas. [...] há uma dupla reabilitação: refaz-se aí a história dos vencidos e, dentro dessa história, recompõe-se o lugar da mulher; não exatamente da guerrilheira, mas daquela que ficou em casa esperando angustiada pelos filhos que não voltavam das passeatas, daquela que saiu em busca do marido preso, daquela que distribuía panfletos enquanto sonhava com o amor e o casamento, daquela até que, usufruindo as benesses da ditadura, de repente dá-se conta de sua própria culpa. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 114)

Para entender o caminho teórico escolhido e para compreender a multiplicidade de sentidos que se recuperam dessas experiências femininas transpostas para a ficção, deve-se ter claro o fato de que o romance é uma forma de retórica, como afirma Wayne C. Booth (1983), em *The rhetoric of fiction*, pois as marcas da autoria implícita - intermediário que se forma entre o narrador e o autor real - vão muito além da questão de ponto de vista, já que estão distribuídas pela obra em cada escolha estética e articulação das categorias narrativas, sugerindo pistas de leitura para os interlocutores, confrontando visões de mundo e, por conseguinte, oferecendo uma outra possibilidade de discurso que desafia e desconstrói a visão hegemônica proposta pela história oficial.

Excedendo o que tange à coincidência e compartilhamento de experiências geradas entre a autora implícita e virtuais narratários, como obra que transcende o tempo vivido e se cristaliza para contemplação de públicos absolutamente alheios ao momento histórico narrado, o diálogo do vir-a-ser que se concretiza em relação ao referente, ao tempo e espaço extraficção, traduzidos pelas experiências das personagens.

Assumo, portanto, as obras escritas por mulheres, nas condições descritas, perfazem tanto um arquivo da ditadura, como proposto por Eurídice Figueiredo (2017), quanto retomam criticamente o caminho percorrido pela mulher a fim de questionar os papéis a ela atribuídos ao longo da história. Nota-se, a exemplo do afirmado, que é fato recorrente nos romances do período, tal como em *As meninas* (s.d.) de Lygia Fagundes Telles, *A doce canção de Caetana* (1997) de Nélida Piñon,

O pardal é um pássaro azul (1978) de Heloneida Studart e *Tropical sol da liberdade* (2012) de Ana Maria Machado, que o espaço da casa é o ponto de partida das personagens femininas para a esfera pública e ponto de orientação idiossincrático em sua postura de como lidar com o mundo para além das paredes do lar.

Ainda que ultrapassem o limiar da porta, a casa segue com elas e lhes influencia como elemento vivo a exemplo de Lia, Clara e Lorena, personagens de Lygia Fagundes Telles que, apesar de viverem no pensionato de freiras, este nada mais é do que a extensão de seus próprios lares. Outro fato importante para a permanência da casa, ainda que em sua ausência, é a constatação de que “a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1993, p. 24).

Sendo assim, a saga destas mulheres em tempos de fardas se dá entre a casa e a rua, o que contribui com a desarticulação do espaço de opressão e patriarcal a partir do ambiente doméstico à proporção que desnuda preconceitos, sufocos e repressões. A casa, neste sentido, é:

[...] a representação da esfera privada. Refúgio das individualidades, é ali que se processa o drama mais íntimo de cada um. Dores e tragédias podem ser encenadas nos salões, gritadas nas ruas, mas é em casa, diante da cama vazia, do quarto desabitado, que a ausência se insinua, machuca aquele que ficou.

[...] É sob o ponto de vista da mulher que se enxerga os anos de ditadura, é acompanhando seus passos, sua via-crucis atrás dos filhos, do marido desaparecido, que se dialoga com a história daquele tempo – quando angústia, medo e culpa se misturavam ao já complexo e acidentado jogo das relações familiares. Um tempo que nem mesmo a intimidade se via resguardada e não bastava se esconder dentro de casa para fugir à contaminação externa. A tirania entra por baixo das portas, pelas frestas das janelas, pelos buracos do telhado, agarrada nas solas dos sapatos. Assim, a casa é subtraída como espaço de proteção, perde sua pretendida imunidade. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 113)

Os enredos, portanto, de forma geral, abordam a história de mulheres comuns que veem do dia para noite as suas vidas invadidas pela repressão e, ao mesmo tempo que recompõem o painel histórico do qual fizeram parte, semelhantemente eles deixam entrever problemas típicos de mulheres da classe média, criadas para o lar, mas imersas numa sociedade cuja desagregação da família e revolução sexual já são um sintoma de época nos grandes centros urbanos. Entretanto, trata-se de uma história contada desde a casa, com relatos que se entremeiam às reminiscências e dores familiares, revelando chagas profundas e amarras diretamente relacionadas às convenções da família patriarcal e a forma como construiu e aprisionou a figura feminina, pois, segundo Heloneida Studart (1975, p. 16):

A atividade sexual dos indivíduos não é um assunto particular. As interdições nessa área, inculcadas pelos pais e educadores a serviço da ideologia dominante, transformam-se em interdições em outros campos. A repressão do homem, para outro tipo de repressões. Quem começa a nos multar (antes que o primeiro guarda diga está proibido) é a família patriarcal, quando cola em nossos impulsos mais espontâneos o rótulo: não pode.

Naturalmente, a repressão emocional não nos cassa a cidadania. Mas cassa a tranquilidade e prepara nossa mente para a punição.

Junto à história do país, paralelamente, reconstrói-se a saga das personagens-mulheres à medida que se questionam os papéis por elas desempenhados, subvertendo, portanto, o discurso proposto pela história oficial, completamente comprometido com a visão de mundo patriarcal, pois como afirma Wilhelm Reich (1966, p. 27):

A alta política na realidade não se desenrola na hora do café dos diplomatas, mas nessa pequena vida cotidiana. É por isso que a consciência social da vida cotidiana é indispensável. [...] esses quase dois bilhões de pessoas não poderão controlar o seu próprio destino enquanto não tiverem consciência de sua própria e modesta vida pessoal.

A partir das crises familiares e da vida cotidiana que os romances de autoria de mulher passam, por exemplo, a descrever pacíficas donas de casa e como estas passam a contribuir, dentro de suas possibilidades, contra a ditadura que lhe invadia as casas, pois, através de sua mudança de rotina em virtude da repressão, passam a se dar conta da situação do país, o que significa dizer que o ganho de consciência se dá a partir da esfera doméstica e que ganha as ruas. Apesar do fato de que essas personagens-mãe não façam parte dos grupos engajados diretamente na luta contra a ditadura, sofreram as consequências na própria pele e foram retaguarda de filhos e maridos, a exemplo das personagens das obras *Tropical sol da liberdade* (2012) de Ana Machado e *Estandarte da agonia* (1981) de Heloneida Studart.

Nesses romances, anonimamente, as donas de casa realizavam sua revolução, como quem prepara a casa para receber os filhos e os maridos após um longo dia de atividades, muitas vezes negligenciadas, trabalham em silêncio, tecendo ações com habilidades de quem passa a vida fazendo e desmanchando barras de calças. Misturam-se, portanto, os fatos intra e extra casa, a (de)formação das famílias e das estruturas do país. Da mesma forma que os aspectos coletivos e os pessoais formam camadas complexas e se emaranham na voz das personagens. Em outras palavras, o *fictos* se mistura ao fato, revelando detalhes tenebrosos que alimentavam, por exemplo, o medo dos exilados, a exemplo da obra *Tropical sol da liberdade* de Ana Maria Machado.

Conclusão

Penso que o mérito do olhar aqui proposto é o convite a revisitar as obras escritas por nossas intelectuais como forma de romper as limitações sociais a que a mulher se viu presa ao longo da história, mas também como meio de imortalizar os traumas e as cicatrizes provocados pelo Regime Militar, cujo mérito está em contar a história pelo prisma daqueles que não tiveram seus relatos divulgados pela história oficial. Evidentemente, o romance escrito por uma mulher retoma de forma específica, a partir de seu *locus* cultural, a problemática histórica com um prisma peculiar.

Logo, no caso da autoria de mulher, há autoras que se debruçam desde sua condição de mulher, de suas experiências e das demais mulheres, cuja sensibilidade não exclui, mas sim pluraliza ao dar vida às mais variadas possibilidades de “ser mulher”, em especial, conferindo voz àquela maioria que se encontrava encerrada nas paredes de um quotidiano familiar, vivenciando o momento histórico sem, entretanto, ter a oportunidade de oferecer a sua versão dos fatos, posto que “às mulheres estava destinada fala menor, já que essas não tinham nada de extraordinário para contar, a partir de suas vidas simples, repletas de histórias sem importância” (REIS, 2015, p. 184).

Entregar a voz à mulher e reconduzi-la ao espaço público, portanto, é subversivo no sentido de ir contra o novo quadro que se instaura no Brasil com o advento dos militares ao poder, pois tal acontecimento histórico possui forte relação com o conservadorismo social, apoiado pela classe média e setores da Igreja. O principal exemplo deste conservadorismo apoiado e refletido na célula familiar está na Marcha da Família com Deus pela Liberdade:

“Agora, no rastro da repressão de 64, era outra camada geológica do país quem tinha a palavra.” Corações antigos, escaninhos da hinterlândia, quem vos conhece? Já no pré-golpe, mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguira ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia. Tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua, na forma das “Marchas da família com Deus pela Liberdade”, movimentavam petições contra o divórcio, reforma agrária e comunicação do clero, ou ficavam em casa mesmo, rezando o “Terço em Família”, espécie de rosário bélico para encorajar os generais. Deus não deixaria de atender a tamanho clamor, público e caseiro, e de fato caiu em cima dos comunistas. No pós-golpe, a corrente de opinião vitoriosa se avolumou, enquanto a repressão calava o movimento operário e o camponês. Curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo inquérito policial - militar que esquadinhava a subversão. O professor de filosofia acredita em Deus? O senhor sabe inteira a letra do Hino Nacional?- Mas as meninas, na Faculdade, não são virgens?- E se forem praticantes do amor livre? (SCHWARZ, 1978, p. 70)

Como se pode depreender do trecho de Roberto Schwarz (1978), a década de 1960 foi palco das eclosões tradicionalistas que balizaram a formação social brasileira contemporânea, haja vista a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que apoiou ao golpe militar ou, ainda em tempos de democracia, o episódio cômico de um Jânio Quadros que proibia a minissaia e o biquíni, entre outros espetáculos provincianos tais como:

Em Mariana (MG) um delegado de polícia proibiu casais de sentarem juntos na única praça namorável da cidade e baixou portaria dizendo que a moça só poderia ir ao cinema com atestado dos pais. No mesmo estado, mas em Belo Horizonte, um outro delegado distribuía espiões da polícia pelas arquibancadas dos estádios porque “daqui para a frente quem disser mais de três palavrões, torcendo pelo seu clube, vai preso.” [...]

A minissaia era lançada no Rio e execrada em Belo Horizonte, onde o delegado de Costumes (inclusive costumes femininos) declarava aos jornais que prenderia o costureiro francês Pierre Cardin (bicharoca parisiense responsável pelo referido lançamento), caso aparecesse na capital mineira “para dar espetáculos obscenos, com seus vestidos decotados e saias curtas.” E acrescentava furioso: “A tradição de moral e pudor dos mineiros será preservada sempre”. Toda essa cocorocada iria influenciar um deputado estadual de lá – Lourival Pereira da Silva -, que fez um discurso na Câmara sobre o tema “Ninguém levantará a saia da Mulher Mineira”. (PONTE PRETA, 2015, p. 27-38)

É nítido, portanto, que o Brasil à época é hegemonicamente formado por uma sociedade pautada na construção moral proposta pelos ideais burgueses, temente às imoralidades pretensamente defendidas pelos comunistas que, contrário ao que se afirmava, eram tão ou mais moralistas que seus adversários. Porém, fazia parte do jogo político disseminar a propaganda de que os vermelhos espalhariam o caos e, acendendo a necessidade de prevenir que o Brasil adotasse tais perversões, a família tradicional brasileira assina o pacto com os militares e reza para que seus lares não sejam conspurcados pela sanha comunista.

Exemplo disso foi o fato de que o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) deu apoio financeiro a cursos destinados a mulheres de elite, a fim de que aprendessem a defender seus lares das ideias comunistas. Em resumo,

[...] no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc. Para conceber o tamanho desta regressão, lembre-se que no tempo de Goulart o debate público estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo ou voto do analfabeto, mal ou bem resumiram, não a experiência

média do cidadão, mas a experiência organizada dos sindicatos operários e rurais, das associações patronais ou estudantis da pequena burguesia mobilizada etc. Por confuso e turvado que fosse, referia-se a questões reais e fazia-se nos termos que o processo nacional sugeria, e momento a momento, aos principais contendores. Depois de 64, o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de *passepariout* para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala. (SCHWARZ, 1978, p. 71)

Tal importância em que se mantivessem os sagrados valores da família influenciou de forma objetiva o padrão que se exigia para o comportamento dos jovens, especialmente, jovens do sexo feminino. Como afirma Kate Millet (1970, p. 146):

Na sua qualidade de célula educacional do Estado, a família patriarcal apresenta muitas vantagens. O seu chefe pode ser o súbdito ou vassalo. Os governos autoritários parecem ter uma predileção especial pelo sistema patriarcal; a atmosfera dos Estados fascistas e das ditaduras é muito marcada pelo seu caráter patriarcal.

Em complemento a esse apontamento, recupera-se esta afirmação de Pierre Bourdieu (2012, p. 105) de que o

[...] Estado [...] veio ratificar e reforçar as prescrições e as proibições do patriarcado privado com as de um patriarcado público, inscrito em todas as instituições encarregadas de gerir e regulamentar a existência quotidiana da unidade doméstica. Sem falar no caso extremo dos estados paternalistas e autoritários [...], realizações acabadas da visão ultraconservadora que faz da família patriarcal o princípio e modelo da ordem social como ordem moral, fundamentada na preeminência absoluta dos homens em relação às mulheres, dos adultos sobre as crianças e na identificação da moralidade com a força, da coragem com o domínio do corpo, lugar de tentação e de desejos, os Estados modernos inscreveram no direito da família, especialmente nas regras que definem o estado civil dos cidadãos, todos os princípios fundamentais da visão androcêntrica.

O conservadorismo resultante desse arranjo social viu seu foco de proteção na figura feminina, reproduzindo valores impregnados de romantismo burguês:

preponderavam as construções de anjo do lar, pois esta seria responsável pela manutenção dos valores da família. Entretanto, várias mulheres insistiram em quebrar tais limites, seja por meio de um experimentalismo comportamental, seja na dedicação à política, inclusive na radicalização da luta armada, o que não significa que a rejeição dos papéis tradicionais tenha sido aceita sem maiores problemas - mesmo os companheiros de luta armada resistiam em reconhecer direitos iguais às suas parceiras.

Desta forma, ao contemplar a situação de opressão das mulheres inseridas em dramas familiares resultantes da constituição patriarcal e de suas implicações com os resultados que o Regime Militar provocou a vários lares, nota-se dupla via de resistência nas narrativas: denunciam-se a opressão contra a mulher e os excessos da ditadura militar à medida que se considera que “a família, a sociedade e o Estado são intimamente ligados entre si” (MILLET, 1970, p. 83). O nível particular está proporcionalmente ligado à manutenção do patriarcado, sendo a família importante responsável e parte da engrenagem deste sistema de dominação, prolífica em manter a mulher em seu papel coadjuvante.

Essa confusão entre o público e o privado, para Marilena Chauí (s.d.), seria a principal característica do machismo e, em complemento a essa proposição, creio que essa é a principal característica da sociedade brasileira do período militar, mormente, se levado em consideração o apoio que a classe média e a Igreja ofereceram ao golpe, alegando defesa ao lar, à família e aos bons costumes. Ademais, entregar a narrativa da história nas mãos das mulheres significa reverter o processo de exclusão e construir uma nova configuração de distribuição de poder e participação social, pois, como afirma Michelle Perrot (2016, p. 22), “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”.

Parece-me, portanto, que o ponto de partida mais interessante seria aplicar à análise literária das obras escritas por mulheres a teoria feminista, pois se refletiria nos textos como mecanismo para desarticular o discurso patriarcal e para problematizar as relações de poder que alijam a mulher das decisões sociais, uma vez que, como afirma Helelith Saffioti (1991), a história oficial pouco ou nada registra da ação feminina no correr da história, sendo majoritariamente construída por homens.

Por esse motivo, a escrita da mulher é subversiva, em outras palavras, funciona como estratégia para contrapor o discurso oficial, como se pode conferir abaixo:

[...]uma das maneiras de avaliar a profunda desvalorização feminina, a subestima desse sexo considerado o segundo, é tentar ouvir as outras mulheres. Tentar fazê-las falar e não só de suas compras, receitas de bolo, aborrecimentos no emprego. Tentar fazê-las falar de suas vidas íntimas. E quando houver oportunidade, tentar fazê-las escrever. Se todas as mulheres escrevessem, mesmo com má gramática e mau estilo, sobre o que passaram em seus corpos e suas mentes desde a

primeira vez que se deitaram com um homem, nós teríamos um espantoso mapa de desencontros, constrangimentos, frustrações, ressentimentos. As mulheres precisam se ouvir e se apoiar umas às outras para fazer emergir o feminino na sociedade. Nada do que é das nossas irmãs nos deve ser indiferente. A palavra da mulher – falando do seu corpo – pode ser uma revolução dentro das revoluções. (STUDART, 1990, p. 56)

A oposição à construção política do corpo da mulher e a consciência de que, para haver liberdade, todas precisam se desprender de seus grilhões, contestando as estruturas de poder por meio da linguagem e acreditando no potencial das palavras, assim como a afirmação de Heloneida Studart (1990), de que se todas as mulheres escrevessem, se todas tivessem voz, teríamos, sem dúvida, outra percepção das várias formas como a opressão aprisiona a mulher nos papéis que melhor caibam à manutenção do patriarcado.

MELLO, E. Literature, feminism and dictatorship: new ways to criticize and read novels written by women during the Brazilian dictatorship. *Itinerários*, Araraquara, n. 50, p. 37-55, 2020.

■ **ABSTRACT:** This article aims is to discuss the female authorship of novels written during the Brazilian dictatorship, because, as we know, artistic movements were an important form of protesting against the military regime. Because of this, this work intends to emphasize the feminism as an important aesthetic component of engaged novels in two ways: as a weapon against the dictatorship and as a form of contesting the patriarchal system.

■ **KEYWORDS:** Feminist Theory; Brazilian Dictatorship; Women; Engaged Novel.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Lisboa: Editora 70, 1970.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. EUA: The University of Chicago Press, 1983.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual:** essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor:** o Regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora da UNB, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64:** a festa. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

MAAS, Wilma Patrícia. **O Cânone Mínimo:** o bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MILLET, Kate. **Política Sexual.** Lisboa: Dom Quixote, 1970.

PEDRO, Joana Maria. O feminismo de “segunda onda”: corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana M. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil.** São Paulo: Editora Contexto, 2012. P. 238 - 258.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias:** ficção e política dos anos 70. São Carlos: Editora da UFSCar, 1996.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Tradução de Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman Feminino:** quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectivas, 1990.

PIÑON, Nélida. **A doce canção de Caetano.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

PRETA, Stanislaw Ponte. **FEBEAPÁ:** festival de besteiras que assola o país. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual.** São Paulo: Círculo de livro, 1966.

REIS, Lívia. E assim chegou a ditadura. In: PARAQUETT, Márcia; SIQUEIRA, Sávio. **Caminhando e contando:** memória da ditadura brasileira. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 163-186.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária.** São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho.** São Paulo: Editora Moderna, 1991.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STUDART, Heloneida. **Mulher, a quem pertence teu corpo?** Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1990.

_____. **O estandarte da agonia.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. **O pardal é um pássaro azul.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **O torturador em romaria.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. CUNHA, Wilson. **A primeira vez... à brasileira.** Rio de Janeiro: Edições Nossos Tempos, 1975.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

SUCUPIRA, Elizabeth. **O engajamento de Lygia Fagundes Telles.** Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles>. Acesso em: 18 nov. 2010.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios.** São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** São Paulo: Círculo do livro, s.d.



UM LAMPIÃO ILUMINA AS ESQUINAS DA LITERATURA¹

Ricardo AFONSO-ROCHA*

■ **RESUMO:** Trato da ditadura “cis-hétero-militar” (1964-1988), tal como representada no jornal “homossexual” *Lampião da Esquina* (1978-1981). Em especial, refleti sobre a representação literária das políticas sexuais adotadas pelo regime ditatorial brasileiro de 1964. Objetivo apresentar o perfil sócio-político da coluna literária publicada naquele jornal e demonstrar a relevância de pesquisas sobre literaturas de jornal em contextos ditoriais. Para tanto, em um primeiro momento, contextualizo o surgimento do *Lampião*, apresentando-o como possível ruptura com o cânone estabelecido, já que esse tensionou, por meio da coluna literária, o regime de referência dito “universal”: homem, branco, cis-heterossexual, urbano, burguês e cristão. Em seguida, analiso as particularidades de textos literários publicados em jornais, visando a demarcar a heterogeneidade e a especificidade analítico-interpretativa. Após descrição minuciosa da coluna literária em apreço, interpreto a historicidade e a sensibilidade ético-estética constitutiva de tais textos como coextensiva da resistência LGBT+ ao regime autoritário, visto que a relação entre ditadura e “homossexualidades” deve ser lida com aporte teórico-conceitual capaz de sinalizar a intensificação, pelo regime, das práticas simbólicas de produção dos corpos em torno da cis-heteronormatividade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Lampião da Esquina*. Literatura de Jornal. Literatura Homossexual. Ditadura cis-hétero-militar brasileira.

* Doutorande e mestre pelo programa de pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Membro do grupo de pesquisa “O espaço biográfico no horizonte da literatura homoerótica” (GPBIOPH) e do Núcleo de Estudos Queer e Decoloniais da UFRPE (NUQUEER). Colaborador do Grupo de estudos discursivos em arte e design da UFPR (NEDAD), do Grupo de estudos discursivos da UESC (GED) e do blog **Resista!** Observatório de Resistências Plurais.

¹ Este artigo é oriundo da dissertação de mestrado *Bichas também SANGRAM: Deimopolítica e direito de resistência na literatura do jornal Lampião da Esquina*, orientada pelo professor André Luís Mitidieri.

Nasce um jornal de veado...

O *Lampião da Esquina* foi um jornal homossexual brasileiro que circulou entre os anos de 1978 e 1981², em plena ditadura cis-hétero-militar³ (1964-1988⁴). O projeto de um periódico de, por e para veados surgiu na entrevista com Winston Leyland, editor do *Gay Sunshine*, tabloide americano dirigido ao público LGBT+. Inicialmente, a publicação recebeu o nome de *Esquina*, que era também a designação da editora criada pelo grupo. Contudo, conforme Aguinaldo Silva (2011), um dos mais importantes editores do periódico, em depoimento no documentário *Resistir é preciso*, o grupo logo descobriu a existência de outro periódico com o mesmo nome, optando, enfim, por *Lampião da Esquina*. A nomenclatura, ironicamente, diaboliza⁵ a luz de um poste no encontro de ruas, a esquina. Lugar emblemático para os sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade, que têm nesses espaços, no mais das vezes, a única alternativa de sobrevivência. Por exemplo, quando são expulsos de casa, a esquina representa quase uma parada obrigatória, podendo também sinalizar um lugar de sociabilidade, de afetos, de encontros e de transformação.

Posteriormente, na edição do logotipo, surgiu a ideia de associar o nome do jornal àquele que seria o símbolo mais hostil da masculinidade brasileira: Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião do Cangaço. *Lampião*, de símbolo do machismo, da masculinidade tóxica e da virilidade ao seu oposto: diabolo da viadagem. A associação cria interessante efeito metafórico e polissêmico. A “esquina” comparece como espaços de significações cindidas em relação ao ficcionalmente estabelecido como “correto”. Ou seja, como forma de conteúdo que define o

² Cabe destacar que, conforme Marcus Assis Lima (2011), em *Breve histórico da imprensa homossexual no Brasil*, durante o regime cis-hétero-militar brasileiro circularam, além do *Lampião*, outros periódicos direcionado ao público homossexual: *Snob*, *Le Femme*, *Subúrbio à noite*, *Gente Gay*, *Aliança de Ativistas Homossexuais*, *Eros*, *La Saison*, *O Centauro*, *O Vic*, *O Grupo*, *Darling*, *Gay Press Magazine*, *20 de Abril*, *O Centro*, *O Galo*, *Os Felinos*, *Opinião*, *O Mito*, *Le Sophistique*, *Fatos e Fofocas*, *Zéfiro*, *Baby*, *Little Darling*, *Ello*, *Entender*, *Gatho*, dentre outros.

³ Embora Renan Quinalha (2017) tenha notado a produção do corpo em torno da cisgenerideade, o termo “hétero-militar” parece omitir ou ocultar a dimensão cisnormativa da ditadura brasileira. Sendo assim, minha reescrita do termo em ditadura “cis-hétero-militar” tem por objetivo destacar a produção do corpo e das sexualidades em torno da cisgenerideade.

⁴ Adoto o ano de 1988 como marco final da ditadura cis-hétero-militar, a despeito da historiografia majoritária que elege o ano de 1985, marcado pela eleição indireta do presidente civil Tancredo Neves. Minha escolha do ano de 1988 se funda na justificativa de que foi somente neste período, com advento de uma nova ordem constitucional democrática, que o aparato censório foi legalmente extinto. Em sentido similar, Renan Quinalha (2017) adota esse ano.

⁵ Diabolo aponta para o oposto de símbolo, ou seja, para aquilo que promove fraturas de sentidos, que desfaz a homogeneidade fictícia do significante, para aquilo que desune, que provoca ruptura na ordem simbólico-imaginária.

local de visibilidade do inimigo homossexual, a esquina passa a ser o *lócus* de contestação e de reivindicação dessas imagens de/sobre os sujeitos desviantes da cis-heteronormatividade.

Com sede no Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo, o *Lampião* foi vendido, nas bancas de jornais, de abril de 1978 até junho 1981. Teve ao todo 41 edições, sendo que, dentre estas, houve 37 números ordinários⁶, uma edição inaugural (nº 0) e três números extraordinários (edições extras com entrevistas anteriormente publicadas em um dos números ordinários). Editado mensalmente, com tiragem entre 10 e 20 mil exemplares, *Lampião* foi lido, de imediato, como uma afronta direta ao regime cis-hétero-militar⁷. Isso porque o jornal questionou o aludido regime autoritário, segundo o qual as assim consideradas imoralidades sexuais deveriam ser eliminadas, já que supostamente constituiriam óbices ao fortalecimento do Brasil. De todo modo, *Lampião* confrontou o projeto autoritário fincado no ideal de nação homogênea e de cidadão nacional, símbolo da masculinidade viril.

O tabloide apresenta transfigurações do político no estético, sem que com isso perca sua função ética. Por instar essa sensibilidade trágica, homossocial, a coluna literária do *Lampião* é tomada como possível ruptura com o cânone literário estabelecido, já que essa tensionou/confrontou o regime de referência dito “universal” – homem, branco, cis-heterossexual, urbano, burguês, cristão – ao introduzir uma estética das diferenças, indesejada no regime, porque não reproduziria os valores morais da **família tradicional nuclear burguesa**. A estética das diferenças foi igualmente indesejada nos grupos de esquerda, em razão de entenderem que as “homossexualidades”⁸ não passavam de um desbunde

⁶ Alguns pesquisadores, a exemplo de Renan Quinalha (2017), afirmam que o *Lampião* teve apenas 37 edições, isso porque desconsideraram as edições extraordinárias supracitadas.

⁷ Destaco que o *Lampião* não foi a única frente de resistência às políticas sexuais adotadas pela ditadura cis-hétero-militar. Como já mencionado, houve outros periódicos similares que igualmente contestavam a significação do “homossexual” como inimigo social. Além, é claro, de outras táticas de resistência que se somavam à ampla contestação “homossexual” ao regime ditatorial brasileiro. Cito como exemplo as performances do grupo Dzi Croquettes, as músicas e performances de Ney Matogrosso, assim como as atuações artísticas de Cláudia Wonder, a imagem *camp* personificada em Clóvis Bornay e Clodovil Hernandes, a literatura de Cassandra Rios, Herbert Daniel, Anderson Herzer, João Nery, Antônio Chrysóstomo, Loris Ádreon, Silviano Santiago, Aguinaldo Silva, Luiz Canabrava, as performances teatrais de Lennie Dale, Madame Satã, o ativismo lésbico do jornal *Chanacomchana*, a resistência lésbica de Marisa Fernandes, Rosely Roty, bem como o ativismo de grupos organizados de homossexuais como o *Somos – Grupo de Afirmação Homossexual* e posteriormente o *GALF – Grupo de Ação Lésbica Feminista*. Os exemplos são inúmeros, poderia ainda destacar a resistência trans e travesti, ainda na década de 1960, em Belo Horizonte, contra uma série de portarias da Secretaria de Segurança Pública que proibiam os espetáculos e shows de travestis na cidade.

⁸ Embora, no período da ditadura cis-hétero-militar, as dissidências sexuais fossem vistas, quase que hegemonicamente, como forma de homossexualidades (por isso a utilização no plural), optou-se, em alguns momentos, neste trabalho, pelo uso da sigla mais contemporânea LGBT+.

pequeno-burguês⁹, já que não condizentes com a masculinidade revolucionária, conforme o arquétipo viril personificado na imagem de Che Guevara: “Onde vocês já ouviram falar de um operário bicha? Naquelas fantasias que inventamos, a Classe Operária não sofria ‘desvios’ sexuais. Porque não tinha sexualidade nenhuma. Era uma classe higiênica. Historicamente saudável” (DANIEL, 1982, p. 96).

Nessa perspectiva, Iago Moura Melo dos Santos e Maurício Beck (2019, p. 174), em *Vestígios do silêncio*, trabalho singular sobre os sentidos de gueto desde uma análise materialista sobre o silêncio no editorial de inauguração do jornal, sublinham que *Lampião* pode ser lido como uma reação ao jornal *Pasquim*, “que, embora constituísse importante jornal alternativo, mostrava-se insensível em relação às questões das ditas minorias e endossava as práticas de censura moral da ditadura militar”. Aguinaldo Silva (2016) igualmente focou a relação entre *Pasquim* e *Lampião*, no documentário *Lampião da Esquina*. O autor afirma que aquele jornal, visto univocamente como “símbolo” da esquerda e da luta contra a ditadura, acabou por reforçar estigmas e estereótipos, reproduzindo e intensificando o discurso de censura moral no que dizia respeito aos sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade, o que pode indicar a postura homofóbica por vezes adotada pelo *Pasquim*, a despeito da sua posição contrária à ditadura militar.

Uma ditadura cis-hétero-militar: “Nós não estamos passando no buraco da abertura”¹⁰

Quando se fala do *Lampião*, é inevitável questionar/confrontar o imaginário social sobre a Abertura lenta, gradual e irrestrita de que, durante esses anos iniciais do projeto de redemocratização concebido por Geisel, quase não existia mais ditadura (leia-se, violência) no país, afinal foi uma transição planejada pelos próprios militares (uma benesse?). Como *Lampião* foi criado no fim dos anos

por essa utilização, também, por considerar que o signo “homossexualidades” acaba evocando uma fictícia coletividade coesa que não dá conta da pluralidade de identificações (não disse identidades) dos sujeitos assim denominados ou autodenominados. Tal escolha, ainda que seja vista como anacrônica, é apenas uma tentativa de evitar um termo cuja historicidade significante expressa uma generalizadora homogeneização em torno do signo da masculinidade. Contudo, algumas vezes, usarei aquela dicção de forma genérica, sinalizando a complexidade de práticas e sujeitos desviantes da cis-heteronormatividade. Isso se faz necessário em virtude do uso generalizado desse vocábulo no período de circulação do jornal *Lampião*.

⁹ Termo utilizado pela esquerda tradicional para sinalizar o “abandono” da “luta coletiva” por motivos “banais” individualistas, geralmente associado às “homossexualidades” e às vivências artísticas.

¹⁰ (DANIEL, 1982, p. 81).

1970, logo se pensa em um período de declínio da ditadura e que, supostamente, a “Abertura” teria facilitado o “nascimento” do jornal.

Apesar do nascimento do periódico ter acontecido no contexto da imprensa alternativa, ou seja, durante os anos de suavização da censura política promovida pela ditadura, a censura moral direcionada aos sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade seguia firme. Por isso, não podemos considerar, sem problematizações, as sedimentações de sentidos que remetem a esse conturbado período. As violências direcionadas aos sujeitos desviantes das normas regulatórias de inscrição sexual não foram incidente menor da ditadura, mas sim política *cistemática*¹¹ de estigmatização dessas subjetividades adotada pela regime cis-hétero-militar, aqui considerado em sua dimensão intraestatal¹², sem deixar de considerar o desejo das massas na manutenção do “fascismo brasileiro”. Tal intensificação se deu sobretudo após 1970, com amplo apoio de camadas significativas da sociedade, inclusive aquelas vistas como progressistas:

[...] as perseguições e abusos sofridos por lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais ocorreu tanto por parte dos militares e seus correligionários – que investiram numa verdadeira política de Estado homofóbica e transfóbica –, quanto dos grupos de esquerda, apesar da participação ativa de LGBT+ na resistência contra o regime que, pela sua própria condição de minoria e subalternidade, os submeteu às torturas mais graves, agindo da mesma forma com negros e mulheres. (CABRAL, 2017, p. 113)

Os setores sociais que apoiavam o regime não estavam satisfeitos com a promessa de redemocratização e buscavam preservar a hegemonia da moralidade conservadora: cis-hétero-burguesa de cariz judaico-cristã fincada numa estrita masculinidade militarizada. Discordo daqueles que afirmam que *Lampião* teria surgido em um momento mais brando da ditadura brasileira. Ao contrário, o

¹¹ Uso o termo em referência à conceitografia proposta pela pesquisadora trans Viviane Vergueiro Simakawa (2015), em *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da csgeneridade como normatividade*. A reescrita do vocábulo sistema em cistema destaca o caráter estrutural e institucional cistêmico do modelo sócio-político cis-heterossexual construído como normatividade nas sociedades ocidentais.

¹² Diferente de Bernard Harcourt (2015), em *The Punitive Society*, para quem, após 1978, Foucault teria abandonado a esfera estatal como categoria analítica, em razão da adoção do termo governamentalidade, entendo que, com essa nova categoria, Foucault articula os níveis estatal e extraestatal, sem que um tenha primazia ou sobre determine o outro. Por governamentalidade, o filósofo francês aponta para a indeterminação intraestatal. Isso não significa que desconsidere o Estado. Pelo contrário, a radicalidade dessa noção permite que não mais fiquemos circunscritos às políticas e ações explicitamente reconhecidas pelos aparatos do Estado. Desvelando-se o vasto arquivo aglutinado no implícito do dizer. Chamo atenção para o texto *O sujeito e o poder*, de 1982, no qual Foucault (2014) se deteve especificamente sobre o poder do Estado.

jornal compareceu no momento de maior intensificação das estratégias globais de significação dos sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade como inimigos da sociedade. Fico, portanto, com Marisa Fernandes (2015, p. 130), ativista lésbica e pesquisadora que vivenciou a dimensão cis-hétero-militar do regime autoritário, quando afirma: “Eu ouvia dizer: ‘ah, mas já estava branda com o Geisel’. Não! Ditadura nunca é fácil, do primeiro ao último dia dela”.

Nessa direção, Benjamin Cowan (2015), em *Homossexualidade, ideologia e subversão no regime militar*, afirma que, após a queda da resistência armada de esquerda, dizimada em 1970, as forças de segurança viraram-se, quase que exclusivamente, contra os subversivos morais, como forma de conduzir¹³ ou de amplificar os desejos das massas na manutenção do regime. Intensificou-se, durante o período, a produção da figura do inimigo moral (leia-se sexual), cooptado pelo Movimento Internacional Comunista para promover o desmoronamento da nação por meio da desarticulação dos seus pilares: a moral cristã e a família tradicional burguesa.

Aqui se faz presente mais um dos sentidos da esquina. Aquele invisível tolerado cuja função, no diagrama do poder, é a de produzir o medo. Para tanto, o espectro do inimigo virtual, que funciona numa latente estrutura metafórica do signo, necessita ser atualizado, integralizado e diferenciado. É preciso fazer ver o inimigo. Assim como no mito, a efetividade da **inimigalização** se fundamenta no imaginário, tal qual alertou Roland Barthes (2001) sobre aquele, em *Mitologias*. A esquina funciona como **panoptismo flutuante**: faz ver o inimigo, concretizando sua virtualidade por um significante que se passa por referente e cujo significado se reduplica, desdobra e se perde. É o signo mítico.

Atualizado, o inimigo, agora identificável em uma subjetividade concreta, é fixado pelas relações de poder como **corpo-carne**, diferenciado do **corpo-sujeito** normalizado (e normatizado), em contraste com as subjetividades apreendidas como normais, cuja existência precisa ser narrada como em risco, ameaçada pelos inimigos. A carne assombra e fascina o sujeito. Ao mesmo tempo em que esse só existe enquanto tal porque é diferenciado em relação à carne, da sua matriz de ilegibilidade. De todo modo, a materialidade significante constrói-se em relação diferencial com aquelas subjetividades que habitam o domínio da abjeção, necessário para circunscrever a zona do sujeito legível. A esse processo mítico de produção, atualização, integração e diferenciação do inimigo homossexual designo **deimopolítica**¹⁴.

¹³ A este respeito vide o conceito foucaultiano de governamentalidade, segundo o qual, o saber político expressa um instrumento de controle das condutas dos indivíduos. Para Foucault, a função do saber político é a de conduzir as condutas, os desejos e as vontades da população, isto é, controlar e produzir as potencialidades humanas por meio de tecnologias de poder.

¹⁴ Por deimopolítica, sinalizo o processo mítico de produção do “homossexual” como inimigo da

É dessa época, 1970, a circular da Polícia Federal informando que as organizações comunistas recrutaram sujeitos inscritos em práticas desviantes e prostitutas para as fileiras de luta. Diante do aparente sucesso das políticas repressivas de combate aos grupos de luta armada em relação ao suposto risco político (terroristas e comunistas), a censura moral foi utilizada como estratégia para justificar a perpetuação do regime, afinal: “A masculinidade militar era ostensivamente homofóbica [...] A voz do regime era decididamente masculina.” (AVELAR, 2014, p. 49).

Embora a articulação entre desviantes morais e militância no campo da esquerda radical¹⁵, nos dias atuais, pareça-nos kafkiana e, até mesmo, risível ou burlesca, na época, era justificada pela paranoíia anticomunista e pela preocupação com a licença de costumes associada aos movimentos “esquerdistas” e a um plano arquitetado pelas forças comunistas internacionais com o fito de desestabilizar a “família”, esta lida-como sustentáculo moral da nação:

Essa visão legitimou a violência direta contra as pessoas LGBT, as violações de seu direito ao trabalho, seu modo de viver e de socializar, a censura de ideias e das artes que ofereciam uma percepção mais aberta sobre a homossexualidade e a proibição de qualquer organização política desses setores. (BRASIL, 2014, p. 301)

A associação das homossexualidades às esquerdas radicais serviu para fortalecer a produção da sexualidade a partir da cis-hétero-norma, de forma que a “família normal” deveria ser protegida frente ao risco eminentemente representado pelos inimigos morais. A origem dessa ideologia, adotada oficialmente como técnica de governo cis-hétero-militar a partir de 1964, intensificada após 1970, remete às ideias integralistas e católicas ultraconservadoras dos anos 1930. Segundo Benjamin Cowan (2015, p. 30): “Preocupações para com as homossexualidades e a segurança

sociedade, aquele que se deve temer. Deimos é o deus grego do pânico, irmão gêmeo de Fobos, deus do medo. Como deus do pânico, Deimos é responsável por generalizar o medo, de modo a promover o estado de terror, trazendo à tona as fragilidades dos homens. Amedrontados, os homens aceitam e legitimam qualquer barbárie. Para serem salvos, justificam o uso ilegítimo da força e da violência. Notei a centralidade no gerenciamento do medo aos “homossexuais” como estratégia de perpetuação do regime, uma vez que tais políticas ganharam força após 1970, quando os golpistas já não conseguiam justificar a necessidade da ditadura frente ao “risco comunista” ou perigo vermelho. O perigo cor-de-rosa surge, então, como espectro da política brasileira, numa latente estrutura metafórica do signo.

¹⁵ Até porque as esquerdas fizeram questão de se distanciar destas subjetividades, negando, inclusive, a existência de sujeitos homossexuais na classe trabalhadora. Lula, em 1979, declarou ao *Lampião*: “Homossexualismo na classe operária? Não conheço”. Naquela fantasia imaginada pelas esquerdas, a classe operária é um todo homogêneo, universalizado, uno, uma classe sem espessuras, sem sexualidade, uma classe higiênica, limpa, universal.

nacional vieram à tona muito antes de 1964, quando autoridades policiais, médicas, legais e políticas procuraram patologizar e controlar a homossexualidade como uma prática perigosa, secreta [...]. As práticas desviantes da cis-heteronormatividade foram, assim, associadas à subversão político-ideológica comunista.

Como exemplo dessas preocupações, ainda na década de 1930, Octávio de Faria, em seu livro *Machiavel e o Brasil*, de 1931, culpou a homossexualidade/feminilidade pela ameaça da revolução comunista que avizinhava no Brasil. Gustavo Barroso, outro conhecido integralista, partilhava da mesma ideia, em *Judaísmo, maçonaria e comunismo*, livro publicado em 1937. Nessa obra, argumenta sobre o empenho de “degenerados homossexuais” na revolução comunista e sexual. Tal associação permeou os escritos dos defensores e entusiastas (cúmplices) do regime ditatorial. Em 1968, o general Moacir Araújo Lopes lamentava o declínio moral e o perigo das “homossexualidades” para a juventude brasileira, no artigo *Rumos para a educação da juventude brasileira*:

O general Lopes também publicou, na Defesa Nacional, um artigo contra “a subversiva filosofia do profeta da juventude” Herbert Marcuse, cuja filosofia promovia ‘homossexualismo’ junto com “exibicionismo, fellatio e erotismo anal” e era parte de um plano de ‘ações no campo moral e político que [...] conduzirão seguramente ao caos, se antes não levasssem ao paraíso comunista’. (BRASIL, 2014, p. 302)

O Serviço Nacional de Informações (SNI) viu o surgimento, no final da década de 1970, do movimento homossexual como uma conspiração entre o Partido Comunista Internacional e a imprensa alternativa. Para os órgãos de informações, o objetivo dessa conspiração era promover uma imagem aceita e socialmente respeitável do “homossexualismo”, encorajando os sujeitos inscritos nessas práticas a assumirem sua “condição”, com a finalidade de desestruturar o desenvolvimento moral do país:

Em 1978, por exemplo, um agente do Centro de Informações do Exército (CEI) escreveu: ‘É notado um esquema de apoio à atividade dos homossexuais. Este apoio é baseado, em sua quase totalidade, em órgãos de imprensa sabidamente controlados por esquerdistas. Aliando-se a este fato a intenção dos homossexuais de se organizarem em movimentos e de “ocupar um lugar certo – inclusive politicamente – pode-se estimar alto interesse comunista no proselitismo em favor do tema”. (BRASIL, 2014, p. 303)

Conforme, pontualmente, explica o historiador Carlos Fico (2015, p. 15), o estigma contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros não surgiu com a ditadura de 1964: “Ela apenas forneceu aos moralistas e conservadores,

então no [gerenciamento das condutas], os meios para agirem”. Isso porque a ditadura ampliou os mecanismos de controle sobre os pormenores da vida, por meio da ramificação capilar/molecular e, consequentemente, do aperfeiçoamento da complexa estrutura política de governamentalidade.

Os Relatórios da Comissão Nacional da Verdade (CNV), das Comissões Estaduais da Verdade do Rio de Janeiro e de São Paulo (respectivamente CEV-RJ e CEV-SP)¹⁶ afirmam que a produção da sexualidade em referência à cis-hétero-norma dificultou a organização dos sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade entre as décadas de 1960 e 1970. O Estado brasileiro reconhece, em 2014, tardiamente, que a ausência de uma rede de solidariedade extraestatal bem-estruturada em torno dos direitos políticos e civis da população LGBT+, como ocorria na Europa, Argentina e Estados Unidos por exemplo, deve-se à adoção de políticas implícitas de produção da sexualidade com base em parâmetros cis-hétero-normativos, com claro destaque na produção do inimigo “homossexual”:

A ditadura militar no Brasil (1964-1985) foi um período de perseguição e de violência contra qualquer diversidade sexual e de gênero. Dentre os vários argumentos utilizados pelos militares para perseguir lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, havia acusações de que essas eram pessoas subversivas, constituíam uma ameaça à segurança nacional, à família, à moral prevalente e aos bons costumes. (SILVA; BRITO, 2017, p. 215)

Conforme mostra Carlos Fico (2002, p. 273), os defensores da moral e dos bons costumes apelavam aos órgãos da censura para que determinados bens culturais, por eles considerados imorais, fossem proibidos:

O homossexualismo, para uma mulher que escreveu ao ministro da Justiça, era causado pelo abandono da prática de educar-se os jovens em colégios separados, uma educação “de rendinhas e perfume” para as meninas e de “botinas e cigarro” para os meninos. Todo tipo de menção ao homossexualismo motivava reclamações, especialmente quando relacionada a artistas famosos: “muitos gays estão, para nosso descrédito e vergonha, brilhando na constelação artística nacional [...] Se, como soubemos, a AIDS, realmente, ataca os putos, que ela, à falta de coragem para uma sanidade moral, seja muito bem-vinda”.

¹⁶ Deve-se considerar que, assim como o Brasil, outros países latino-americanos vivenciaram, no mesmo período, ditaduras que igualmente poderiam ser adjetivadas como cis-hétero-militares: Argentina, Brasil, Chile, Uruguai e Equador. Destes países, apenas o Equador e o Brasil reconheceram publicamente, por meio de Comissões da Verdade, a adoção de políticas sexuais de intensificação da cis-heterossexualidade, bem como a adoção de estratégias globais de significação dos sujeitos inscritos em práticas desviantes como inimigos da sociedade.

As reclamações foram tão constantes que, em 1985, ano da eleição presidencial indireta, o diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas justificou a expedição da Instrução Normativa nº 03/85 nas reclamações reiteradas acerca da presença de travestis nas programações de televisão (BRASIL, 2014). Com apenas dois artigos, o ato administrativo resolveu erradicar “insinuações de homossexualismo na TV”.

Outro tipo de violência cometida, rotineiramente, contra sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade foram as batidas policiais ocorridas principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Belo Horizonte. As operações foram estruturadas pelas polícias militares e civis com respaldo das respectivas Secretarias estaduais de Segurança Pública. Consoante Rafael Freitas Ocanha (2014; 2015), a primeira grande operação ocorreu em 1968 durante a visita da Rainha Elizabeth II.

A partir de então, preocupada com o aumento do número de sujeitos desviantes, sobretudo de travestis, na noite paulista, a Polícia Civil do Estado de São Paulo encomendou um estudo ao delegado Guido Fonseca a respeito dos locais de sociabilidade dessas subjetividades. O relatório final produzido pelo estudo criminológico do delegado apontou que a redução dos números dessas subjetividades ocorreria com o enquadramento da prostituição na prática de vadiagem. Dessa recomendação adveio a Portaria 390/76, da Delegacia Seccional Centro, que autorizava a prisão de sujeitos desviantes, sobretudo travestis, da região central da cidade para averiguações. Nesse estudo de 1977, Guido Fonseca registrou cerca de 460 travestis, das quais 398 foram levadas para interrogatório, sendo obrigadas a assinarem um termo no qual constavam profissão, ganho mensal, gastos com hormônios e aluguel, entre outras informações (BRASIL, 2014).

O governador Paulo Maluf (1979-1982) intensificou as batidas policiais sob o comando do delegado José Wilson Richetti, principalmente, na área central da cidade de São Paulo. Causa espanto a matéria intitulada “Polícia já tem plano conjunto contra travestis”, publicada em 1º de abril de 1980, no *O Estado de São Paulo*, que

[...] registra a proposta das polícias civil e militar de “tirar os travestis das ruas de bairros estritamente residenciais; reforçar a Delegacia de Vadiagem do DEIC para aplicar o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais; destinar um prédio para recolher somente homossexuais; e abrir uma parte da cidade para fixá-los são alguns pontos do plano elaborado para combater de imediato os travestis, em São Paulo. (BRASIL, 2014, p. 307)

O plano era simples: realizar rondas policiais em locais frequentados por sujeitos não-cis-heterossexuais. As batidas chegaram a averiguar 500 pessoas por dia. Conforme consta no Relatório final da CNV, aproximadamente, 1.500 pessoas foram levadas às cadeias e aos porões da ditadura por essa prática de

higienização. O fundamento legal dessas ações era a contravenção penal de vadiagem.

Contudo, tais rondões não passaram de forma acrítica. Alguns setores da sociedade manifestaram indignação em relação às ações do delegado Richetti. Merece destaque a atuação da advogada Alice Soares, do *Centro Acadêmico XI de Agosto*, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em defesa das prostitutas e das travestis perseguidas. Em 1980, a Subseção da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) de São Paulo anunciou a criação de comissão específica na entidade para elaborar nota de repúdio às ações do delegado Wilson Richetti¹⁷. Em contrapartida, a Secretaria de Segurança Pública do Estado publicou nota oficial legitimando as ações do delegado e informando que as batidas eram uma política de segurança estatal:

O Delegado de Polícia José Wilson Richetti é o comandante e chefe de uma guerra sem quartel em toda a área central da cidade, não esperando a queixa que o cidadão possa apresentar, mas indo nos locais suspeitos ou sabidamente condenáveis, para conduzir, a qualquer um dos oito distritos policiais que integram a Seccional Centro, o explorador de lenocínio, o rufião, o travesti, o traficante de tóxicos, o assaltante, o ‘trombada’ ou a prostituta que acintosamente realiza o seu comércio nas vias públicas. (BRASIL, 2014, p. 308).

Lampião da Esquina publicou duas matérias criticando a atuação de Richetti. A primeira, em sua edição 21, de fevereiro de 1980, na qual fez críticas à prisão cautelar como instrumento para perseguição e encarceramento de sujeitos desviantes, sobretudo quando negros; a segunda matéria, em sua edição de julho, de 1980, denunciou a violência física e moral das batidas.

Em 1987, um ano antes da Constituição de 1988, teve início a *Operação Tarântula* cujo objetivo era, claramente, prender sujeitos inscritos em práticas de travestilidades que se prostituíam nas ruas de São Paulo. Esse evento ficou conhecido como temporada de caça, devido a forma como era anunciado pelos órgãos públicos: como se fosse um período de caça a determinadas espécies, fato que indicia a política de desumanização desses sujeitos adotada pelos órgãos estatais com amplo apoio de parcelas significativas da sociedade. O documentário *Temporada de caça*, dirigido e produzido por Rita Moreira, em 1988, informa que nesse período, inúmeros sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade, sobretudo travestis, foram brutalmente assassinadas.

Como exemplo de um desses crimes nunca solucionados, cito o caso de Luís Antônio. No dia 23 de dezembro de 1987, Luís Antônio Martinez Corrêa foi assassinado. O corpo do diretor de teatro, encontrado em seu apartamento em

¹⁷ “Documento da OAB critica Richetti”, *Folha de São Paulo*, p. 12, 13/6/1980.

Ipanema, estava amarrado. A perícia constatou que ele sofreu forte golpe na cabeça, além de ser estrangulado e mutilado com 107 facadas. Como destacado, essas subjetividades foram despidas da sua condição de cidadão, de maneira a habitar um não-lugar, expressando aquilo que Giorgio Agamben (2007), em *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua, denomina “vida matável”. Ao retirar a proteção jurídico-política desses sujeitos, constituindo sua condição de vulnerabilidade, o Estado foi conivente com esses assassinatos, como ainda hoje.

Para além da importância de denunciar a onda de assassinatos de sujeitos dissidentes, o documentário *Temporada de Caça* mostra a desumanização desses sujeitos, expõe-nos cruentamente a insensibilidade da população frente aos crimes cruéis. Em um momento da película, a repórter questiona os entrevistados sobre a opinião deles a respeito dos assassinatos de travestis e de homossexuais. A resposta é uníssona: “Não me importo”, “Tem mais é que matar”, “Se a lei permitisse, seria uma boa”, “Matando, prendendo tem é mais que acabar com eles”, “Essas mortes não me afetam”.

A chamada *Operação Sapatão*, realizada no feriado de 15 de novembro de 1980, deteve mulheres que frequentavam estabelecimentos considerados como de socialidade lésbica: “Mesmo portando documentos regularmente, as mulheres foram detidas sob o argumento: ‘você é sapatão’. As lésbicas detidas denunciaram ao jornal [*Lampião da Esquina*] que foram extorquidas por agentes públicos para serem liberadas.” (BRASIL, 2014, p. 309).

Tais práticas funcionam como inscrição e atualização do homossexual como inimigo da sociedade. Em termos metafóricos, coloca-se uma placa no corpo simbólico dos sujeitos desviantes da cis-heteronormatividade, marcando sua existência como corpo-carne, de modo que essas subjetividades passam a significar uma ameaça real a continuidade da espécie. Esse funcionamento foi representado na canção *Não recomendado*, de Caio Prado:

A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade

Pervertido, mal amado, menino malvado, muito cuidado!
Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado!

A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade

Recentemente, em 2018, a divulgação do telegrama da CIA sobre o general Geisel, descoberto por Matias Spektor, levanta importante discussão a respeito do período da chamada “Abertura”. Conforme o documento exposto, o presidente Geisel teria autorizado pessoal e diretamente as execuções dos “inimigos do regime”. A divulgação dessa fonte corrobora e dar força à narrativa de que a violação da integridade física dos ditos inimigos era uma política adotada durante todos os anos do regime. Tais fatos questionam o imaginário sobre a ditadura cis-hétero-militar brasileira, sobretudo o imaginário sobre o período da Abertura do regime. Isso porque há uma visão muito simplista que separa os governos militares com base em uma imaginária intensidade do aparato repressivo e da violência. Dessa forma, teríamos Castelo Branco como moderado, depois viria a linha dura, com Costa e Silva e Médici; em seguida, teríamos a Abertura com Geisel até a redemocratização.

É nessa direção que *Lampião* pode ser lido como narrativa de contestação ao imaginário hegemônico sobre a ditadura cis-hétero-militar brasileira. Durante a “Abertura”, o jornal denunciava a violência do regime contra diversas subjetividades: LGBT+, negros, mulheres, camponeses, indígenas etc. E foi por conta dessas denúncias que seus editores foram perseguidos e enquadrados pelo aparato repressivo do regime militar. Aguinaldo Silva (2016) relata, no documentário *Lampião da Esquina*, que os editores do jornal foram ameaçados diversas vezes de forma anônima. Inclusive, circulou uma lista assinada pelo Comando de Caça aos Comunistas com nomes de periódicos que não poderiam ser comercializados, entre os quais *Lampião da Esquina*. Silva (2016) também menciona que donos de livrarias e de bancas de revistas foram ameaçados de terem seus estabelecimentos destruídos por bombas caso continuassem comercializando o jornal.

Valendo-se dos estudos de Carlos Fico (2001), consideram-se duas dimensões entrecruzadas de atuação da ditadura cis-hétero-militar brasileira. A dimensão mais conhecida seria a *saneadora*, simulada no imaginário social da necessidade de proteger os cidadãos dos “bolsões comunistas”. O objetivo dos agentes de integralização desse domínio era o de “limpar a sociedade”, perseguindo e eliminando os opositores políticos do regime.

Já a segunda dimensão, a *pedagógica*, mais atuante a partir de 1979, período de acirramento das políticas sexuais como estratégias de perpetuação do regime ditatorial, baseava-se na visão de que os brasileiros, marcados pela pobreza e pelo analfabetismo, eram incapazes de decidir sobre o futuro político do país, necessitando serem custodiados por forças mais competentes, detentoras do conhecimento técnico e político essencial ao gerenciamento das condutas sociais e individuais. Os grupos integrantes da dimensão pedagógica acreditavam que precisavam “educar” a sociedade por meio, principalmente, da propaganda política e da censura moral dos meios de comunicação, rádio, televisão, cinema, música,

teatro, livros, revistas, jornais, coibindo tudo que, supostamente, atentasse à moral e aos bons costumes.

Foi nesse contexto, de primazia da dimensão pedagógica, que os órgãos estatais acompanharam de perto tanto o *Lampião*, quanto o emergente “movimento homossexual”, ambos surgindo no período pós 1970, ou seja, no cenário de atuação mais forte da moralidade conservadora. Ainda em 1978, no mês de agosto, menos de quatro meses do lançamento da edição número zero do jornal, os editores foram alvo de inquérito policial, que durou cerca de 12 meses, sob a justificativa de atentarem contra a “moral e os bons costumes”, além de enquadrados na Lei de Imprensa (SÃO PAULO, 2015).

No que diz respeito a sua importância histórica, *Lampião* representa a fonte documental mais sistemática sobre as violações de direitos humanos pelas quais passaram a comunidade LGBT+ nesse período. Conforme pontuou Larissa Tanganelli (2019), em *Há perigo na esquina: discursos dissidentes no jornal Lampião (1978-1981)*, não podemos desconsiderar que todos os casos de violência contra LGBT+, reconhecidos pelo Estado brasileiro por meio das suas Comissões da Verdade (nacional e estaduais), em relação ao período da ditadura, constam em alguma das colunas do *Lampião*.

Uma reescrita conceitual necessária (ainda que anacrônica)

Epistemologicamente, parto da reflexão de Renan Quinalha (2017), em *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*, sobre uma possível dimensão “hétero-militar” da ditadura brasileira. Contudo, entendo que os dispositivos de produção atuantes sobre os sujeitos sexualmente dissidentes, nesse regime, produziam não apenas um corpo imaginário heterossexual, mas também um corpo cis, sendo, portanto, notório o acirramento da perseguição direcionada aos sujeitos inscritos em práticas de travestilidades e transgeneridades, assim como a produção dessas subjetividades como inimigas da comunidade social.

Embora Renan Quinalha (2017) tenha notado a produção do “corpo sexual saudável” em torno da cisgeneridade, o termo “hétero-militar” parece omitir ou ocultar a dimensão cis-normativa da ditadura brasileira. Sendo assim, minha reescrita do vocábulo em “ditadura cis-hétero-militar” tem por objetivo destacar a significação do corpo e das sexualidades na ordem sócio-política da cis-heteronormatividade. De tal modo que quando falo na existência de uma dimensão cis-hétero-militar na ditadura brasileira (e não somente de uma dimensão hétero-militar), aponto para adoção de estratégias globais de cis-heteronormalização da vida.

Por cis-heteronormatividade entendo, com a pesquisadora trans Beatriz Bagagli (2016), em *Máquinas discursivas, ciborgues e transfeminismo*, a matriz política de significação do corpo cis-heterossexual, de modo a impor um modelo de

organização social que estabiliza e que naturaliza aquele, lido como estritamente biológico. Essa é a característica essencial da dimensão cis-hétero-militar da ditadura brasileira, tal como a formulou. Dessa maneira, a cis-heterossexualidade aparece como norma sócio-política que organiza nossas vidas em seus mínimos detalhes, fazendo-nos decalcar os valores e padrões da família nuclear burguesa, numa cis-heteronormação da vida.

Esse termo equivale a reescrita do conceito de heteronormatividade de Michael Warner (1991), segundo o qual, para além de uma ordem social que exige que todos sejam heterossexuais, a normatividade heterossexual impõe o modelo de vida heterossexual, supostamente coerente e homogêneo, para todos os sujeitos, inclusive aqueles não-heterossexuais. Tal reescrita destaca a dimensão de cismaterialidade negligenciada por Michael Warner (1991), bem como coloca em suspeita essa omissão. Conforme salienta a pesquisadora e escritora trans Amara Moira (2017, p. 365-366), em *O cis pelo trans*:

A verdade é que, numa sociedade profundamente cissexista, numa sociedade tão cissexista que sequer conseguisse enxergar o próprio cissexismo (de tão naturalizada que estava essa lei, de tão apagada que estava a sua origem, a sua razão), não haveria a menor possibilidade de pensarmos a existência material, concreta de pessoas trans.

Destaco que a adoção do termo técnico “cis” no conceito “hétero-militar” demarca exatamente isto: a cegueira provocada pelo cissexismo que, de tão naturalizado, impossibilita a reflexão a respeito de fenômenos específicos relacionados à existência material e concreta de pessoas trans. Falar heteronormatividade não é a mesma coisa que falar em um regime de cis-heteronormatividade. Se, de um lado, a primazia da heterossexualidade como norma lança luzes para a significação positiva de corpos heterossexuais, em detrimento de corpos não-heterossexuais; do outro lado, a primazia do cis aponta para o modelo sócio-político de normalização e normatização da vida em referência a cis-heterossexualidade. Para além de corpos heterossexuais, há significação positiva e material de corpos cis em detrimento dos corpos trans:

A nomeação daquilo que seria não-trans, não-nós, surge duma necessidade muito nossa, de percebermos com cada vez mais clareza que a insuficiência daquilo que dizem que somos tem que ver, sobretudo, com a recusa em se situarem, em dizerem quem são, ao falarem de nós, dado que são essas as pessoas majoritariamente que falam de nós, por nós: se lhes damos um nome, ‘cis’, é para entender melhor do olhar que primeiro nos concedeu existência, do olhar que, hoje, começa a nos deixar existir. (MOIRA, 2017, p. 367)

Embora não seja possível sustentar a existência de uma política de extermínio de sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormatividade, é plausível afirmar que, nesse período, a produção de imagens dos sujeitos desviantes como inimigos da sociedade foi valorizada e incentivada radicalmente por diversos órgãos estatais, alcançando a condição de estratégia de poder assimilada pelo regime político em questão. A ditadura reestruturou um complexo *cistema* de controle moral, sendo por certo que existiram políticas deliberadas de controle das sexualidades e das práticas dissidentes, bem como de produção do cis-hétero-corpo reprodutivo. A afirmação da existência de uma dimensão sexual do regime se fundamenta nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, Comissões Estadual da Verdade do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, bem como nas pesquisas desenvolvidas por James Green (2000), Benjamin Cowan (2015), João Trevisan (2018), Renan Quinalha (2015, 2017), Rafael Ocanha (2014, 2015), Rita Colaço (2012), Marisa Fernandes (2015), Luiz Morando (2015), dentre outros.

Que é isto, literatura de jornal?

Dito isso, farei uma breve contextualização sobre a coluna literária publicada no jornal *Lampião da Esquina*, meio pelo qual os textos literários que constituem o *corpus* analítico desta pesquisa foram publicados. Os textos publicados, em sua grande maioria, são contos e poemas, há um fragmento de novela, um fragmento de peça teatral e três fragmentos de romance¹⁸.

A coluna literária de *Lampião* não era algo “posto ali apenas para deleite ou ocupação de espaço ocioso, ou seja, a literatura nos diários está incorporada à identidade jornalística” (PINHO, 2008, p. 15). Como parte do periódico, os textos literários ali publicados respondem a uma política editorial demarcável, de modo que não se deve pospor essa pretensa unidade editorial e seus efeitos na produção de significados.

Por conta disso, entendo que a função-autor se articula e se projeta em torno do corpo editorial, para além, é claro, do autor empírico do texto literário. Essa transmutação do autor ao corpo editorial enleva-se tanto pelo enclausuramento do sentido autoral, quanto pela interpretação prévia editorial: “Mesmo retirados de contextos diferentes, os escritos literários — poemas, folhetins, contos, crônicas

¹⁸ Como meu objetivo, neste artigo, é apresentar a literatura de jornal publicada no *Lampião da Esquina*, de modo a traçar um perfil desta coluna literária, não trabalharei analiticamente os textos literários ali publicados. Contudo, caso o leitor tenha interesse, tanto em minha dissertação (AFONSO-ROCHA, 2020) quanto em artigo recentemente publicado (AFONSO-ROCHA; MITIDIERI, 2019) apresento, por amostragem, análises literárias das edições publicadas em 1978, ano de surgimento do jornal. Entendo que foi nesse período em que o jornal melhor contestou a produção estereotipada dos sujeitos inscritos em práticas desviantes da cis-heteronormalidade, bem como de questionar a utópica unidade do real em torno da cis-hétero-norma.

etc. — estão articulados a demandas programadas pelos jornalistas políticos. Trata-se de uma literatura empenhada.” (PINHO, 2008, p. 121).

Se a literatura publicada em outros veículos, como o livro, convive com a pretensa autoridade do autor, a literatura de jornal também se confrontará com a autoridade e com a unidade editoriais. Afinal, a escolha de determinada literatura para integrar um número específico de um periódico responde a uma política editorial de seleção e de exclusão de textos. A leitura dessa literatura está-em confronto de significação com as leituras das demais colunas jornalísticas.

É preciso destacar, contudo, que a autoridade do autor e do editor não recairá sobre os sujeitos empíricos que, conscientemente, determinariam quais sentidos desejam produzir com determinados textos. Tais autoridades são aqui tomadas como funções do discurso implicadas com suas condições de produção.

Esses textos constituem um conjunto complexo de diversos gêneros: contos, crônicas, poemas, fragmentos de romance, relatos pessoais, narrativas autobiográficas, cartas etc., de forma que falo em literaturas de jornal, no plural. As colunas literárias de jornais não passam, normalmente, em extensão, de uma página do periódico. Dessa forma, tal confluência discursiva não se confunde com a chamada literatura de folhetim que, por ser propagada de forma serial, ocupava extensão maior nos periódicos, tendo capítulos inteiros publicados de uma só vez. Outra diferença, é o *status* gozado por essa literatura de folhetim, inexistente quando se trata dos pequenos textos ou fragmentos publicados em colunas de jornais.

As literaturas de jornal possuem identidade visual, material, simbólica e física diferenciada em relação à literatura publicada em livro, requerendo um enquadramento específico para análise. Observada de perto, a coluna literária reclama a articulação com as demais seções do periódico. Deve-se destacar que a seção literária aparece no meio ou no final do jornal, de modo que o leitor já tenha lido outras seções. É como se as demais colunas fossem proporcionando uma “abertura” para a leitura do texto literário. Por isso, a análise dessa literatura prescinde de elementos externos ao texto e ao que seja estritamente da “ordem do literário”, exigindo, com isso, que seja lida enquanto texto híbrido. Ou seja, as literaturas de jornal dependem de um dispositivo de análise que leve em consideração seu caráter interdiscursivo em diálogo com as demais matérias do periódico em que foram publicadas. Esse encadeamento de leituras acaba interferindo na produção de sentidos do texto literário.

Das 41 (quarenta e uma) edições, a coluna literária integrou somente 23 (vinte e três) números. Algumas edições apresentam duas seções literárias, uma destinada a poesia e outra a narrativa. Na edição zero, o Conselho Editorial informou que a coluna literária de poesia estaria sob responsabilidade de Gasparino Damata, mas, em diversos números, essa seção foi assinada pelo poeta Glauco Mattoso que, conquanto não integrasse o Conselho editorial do jornal, foi, sem dúvidas, um dos mais importantes colaboradores do *Lampião*. Nada consta sobre a seção literária

de narrativa. Questionei João Silvério Trevisan sobre a organização desta seção e obtive a seguinte resposta:

Até onde me lembro não havia ninguém nominalmente responsável por essa coluna. Mas acredito que o Aguinaldo em geral se adiantava para pautar. Afinal, ele acabou tomando o espaço da chefia editorial, por força da fragilidade estrutural do jornal, aí incluindo a grave questão financeira. É o que posso lhe dizer. Mas não se tratava de uma regra. Havia muita informalidade no quotidiano do *Lampião*.¹⁹

Ainda na edição experimental, o jornal informou que “Entre publicar poetas consagrados e dar vez aos jovens, nosso jornal escolheu o segundo caminho, e resolveu abrir esta página a todos os que se dediquem com talento e verdadeiro empenho à poesia” (1978, p. 10). Contudo, após o mapeamento das edições, verifiquei que diversos números trouxeram textos de autores conhecidos na época como Álvaro de Campos, Jean Genet, Konstantinos Kaváfis, Manuel Puig, Mário de Andrade, Mestre Therion, Sosígenes Costa dentre outros.

Dos 42 autores, 7 são europeus, dois são argentinos e 33 são brasileiros. Desses últimos, apenas 3 são oriundos da região sul, 11 do Nordeste e 15 do Sudeste. Não há escritores da região norte e centro-oeste. A paridade entre autores do nordeste e sudeste pode ser justificada pelo fato de que parte integrantes do Conselho eram oriundos dessas regiões.

Há pouca presença de literatos latino-americanos, com exceção de dois argentinos, quais sejam, Manuel Puig e Abelardo Castillo. Contudo, pontua-se que a presença de autores europeus não é tão marcante, podendo sinalizar uma política editorial não eurocêntrica. Importa destacar a inexistência de textos de autores norte-americanos, afinal o jornal fazia crítica à hegemonia cultural “imposta” pelos Estados Unidos.

Somente quatro escritoras - **Cassandra Rios, Leila Miccolis, Maria Lucia de Barros Mott e Renata Pallottini** - publicaram na coluna literária, cada uma teve apenas um texto selecionado; essas autoras representam menos de 10% do total de textos publicados. Disso resulta que a literatura do jornal *Lampião* apresenta certa homogeneidade no que diz respeito ao gênero, visto que predomina a autoria masculina.

Cabe destacar que, com os dados disponíveis, não foi possível quantificar aspectos étnico-raciais em termos totais; mas, sabe-se que pelo menos 26 literatos são brancos entre considerando 42 autores. Afirma-se, pois, a existência de literatura hegemonicamente de autoria branca. Em relação à orientação sexual, sabe-se que 25 dos 42 autores afirmam a identidade homossexual. Dessa forma,

¹⁹ Resposta via Facebook obtida em 2019.

a literatura publicada no *Lampião* é sobretudo de autoria branca, masculina e homossexual.

A respeito desse diagnóstico sócio-político da coluna literária do *Lampião*, interessa-nos colocá-lo em diálogo com os dados da pesquisa realizada pela professora Regina Dalcastagné (2012) cujo intuito foi o de traçar o perfil do romance brasileiro contemporâneo. A pesquisa abarcou romances publicados no Brasil entre 2005 e 2014. Conforme a professora esmiúça, a configuração da literatura brasileira apresenta pouca pluralidade: dominada quase exclusivamente por homens, cis-heterossexuais, brancos, da classe média e sudestinos. Essa conformação homogênea interfere diretamente nas narrativas que acabam abordando apenas as singularidades dramáticas vivenciadas na metrópole que, então, são universalizadas e tomadas para além do regionalismo sudestino no qual foram gestados, em uma latente universalização do regionalismo do Sul e do Sudeste que se impõe como único parâmetro estético.

Em comparação com o perfil da coluna literária do jornal *Lampião*, sinaliza-se que, diferente do perfil do romance brasileiro contemporâneo, aquela apresenta certa paridade em relação a região de origem dos autores, com uma maior concentração de escritores do Nordeste e do Sudeste. A ausência de escritores norte-americanos e a presença de poucos europeus permitem afirmar que o periódico não reforçou o eurocentrismo cultural.

Contudo, a coluna literária do *Lampião* expressa conformação pouco plural, pois se centra na autoria masculina, hegemonicamente branca, mas com representatividade de sujeitos inscritos em práticas sexuais lidas como desviantes. De tal forma que esse espaço comparece como zona de luta, lugar em disputa, contestado. Ou melhor, apresenta-se como um espaço cíndido, de dissenso, de resistência, como também um espaço de sedimentação das relações hegemônicas de poder. Nesse Coliseu, forças se digladiam discursivamente, engendrando contradições constitutivas, em razão da desigualdade imposta pelas forças homogeneizantes e canônicas (forças brancas, cis-heteronormativas, sudestinas, cristãs, masculinas). Embora apresente pouca pluralidade, a literatura “homossexual” publicada no *Lampião* inscreve-se como forças desviantes da cis-heteronormatividade, construindo espaços outros para além dos espaços sedimentados das relações de poder.

Um lampião lança luzes no subterrâneo

Enraizado em seu contexto sócio-histórico, o periódico não celebrava apenas a “subcultura homossexual”, como também denunciava as violações de direitos pelas quais passaram a comunidade LGBT+ no período da ditadura cis-hétero-militar brasileira. O *Lampião* não foi somente a representação simbólico-imaginária de um gueto homossexual, visto como uma totalidade harmoniosa de sentidos, pelo contrário: “No *Lampião*, então, a imagem do ‘gueto’ aparece como vestígio (*trace*)

sintomal dos silêncios sobre a identidade do sujeito homossexual, que atuavam pelo funcionamento censório da língua totalitária do regime militar” (SANTOS; BECK, 2019, p. 150).

Em seu editorial inaugural bradava: “É preciso dizer não ao gueto e, em consequência, sair dele. O que nos interessa é destruir a imagem-padrão do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição” (LAMPIÃO, 1978, p. 1). O jornal *Lampião* foi um dos maiores ícones do “movimento homossexual” no período da chamada “Abertura” na ditadura cis-hétero-militar brasileira, de modo que acabou por incentivar a formação do que seria visto como o primeiro grupo de ativistas homossexuais no Brasil, o *SOMOS: Grupo de Afirmação Homossexual*, ainda no período da ditadura.

A literatura publicada no *Lampião* se constituiu como “espaço de homossocialidade”, para retomar uma expressão de Michel Maffesoli (2012), em *Homossociabilidade: da identidade às identificações*, visto que os vínculos de sociabilidade e as formas de estar-junto ali anunciadas significaram experiências transindividuais desviantes da cis-heteronormatividade, sinalizando a perda do si (do Eu) nos outros. Experiências essas contrárias aos valores e à moral impostos pelo regime cis-hétero-militar que se deu com apoio de setores expressivos da sociedade, não podemos esquecer.

As vivências desviantes, re(a)presentadas na literatura lampiônica, manifestaram-se, nesse viés, como exercício do direito de resistência, já que fundada em um pensamento amoroso e sexual da vida em sua integralidade, em oposição à atitude normativa que se justificava na hiper-realidade, isto é, no imaginário de uma realidade cis-heterossexista transparente, pretendida e sustentada pela ditadura.

Para Luís Alberto Warat (1988), em *Manifesto do Surrealismo jurídico*, a pornografia procura ansiosamente um princípio unitário. Assim, pornográfico é o *cistema* que castra as possibilidades de sonhar, amputando a multiplicidade de transformações. O regime cis-hétero-ditatorial brasileiro foi a tentativa mais acabada, por isso consequentemente menos efetiva (poder quase sem mediação), de impor um território específico e limitado de ficções como verdade inquestionável – a verdade do sexo, da religião, da burguesia – à qual todos, sem exceções, deveriam se submeter. Nesse sentido, a ditadura, ao reforçar a imposição da cisgenerideade como normatividade, transmutou-se num *cistema* pornográfico, constituindo-se como tentativa de castrar as possibilidades do vir a ser, que escapam, no mais das vezes, aos padrões impostos como universais.

A pornografia autoritária do regime aparece como construção de uma fantasia perfeita que impõe o Um, resistindo a qualquer tipo de diferença, ao passo que tem sua existência ficcionizada nessas diferenciações, uma vez que só é possível sustentar a ilusão do Um mediante a ameaça da pluralidade.

Os textos literários publicados em *Lampião da Esquina* sinalizam—que a naturalização da cis-heterossexualidade em desfavor das “anomalias sexuais” foi desenvolvida por mecanismos e por estratégias estruturadas com base em relações hegemônicas de poder. Estas buscaram (e buscam) capturar as práticas sexuais estruturadas em desacordo com a cis-hétero-norma. Na contramão do *cistema* pornográfico intensificado pela ditadura brasileira, a literatura lampiônica foi erótica²⁰, isto é, exibiu a pluralidade da existência através do questionamento das formas oficiais e oficiosas de cultura, problematizando as diferenças que não querem ser aceitas ou assimiladas, muito menos toleradas, num iminente caráter transgressivo. Proclamando que o Um é ele em si plural. O erotismo assume a complexidade da vida em suas contradições plurais, sem tentar domesticá-la, reduzi-la, amputá-la. O erotismo lampiônico nada mais foi do que uma luta empreendida contra a realidade sexual imposta pelo regime, devolvendo Eros à vida, demonstrando que é possível viver o extraordinário, de modo que o sublime se prolifere no cotidiano em sua banalidade efêmera²¹.

Ao questionar a pornografia autoritária *cistemática*, o *Lampião* se constituiu, creio eu, como um transgressivo gesto político de resistência às políticas sexuais do regime militar, desenhando, no espectro visível, em cores quentes e vibrantes, trajetórias e deslocamentos de corpos e sexualidades múltiplas, instáveis, subterrâneas e revolucionárias (numa dimensão, talvez, inalcançável ao mais vanguardista movimento de esquerda), tornando visível a própria visibilidade em seu funcionamento excludente.

À margem do que o imaginário hegemônico aponta, os textos indicam que o periódico se opôs à excessiva formalização, ao dualismo esquemático e *cistemático*, à razão instrumental, rompendo, fraturando, ou melhor, abrindo fissuras (anais) na referência única – o homem, branco, cis-heterossexual, urbano, burguês, cristão – para re(a)presentar uma estética das diferenças, uma ética da estética desviante, irreverente, incivil, desobediente, indesejada no regime por não reproduzir os valores morais da “família tradicional” (indesejada igualmente nas esquerdas viris). Essa literatura ctônica²² resistiu aos sentidos solidificados do imaginário instituído, rasurando a clausura uniforme e seriada imposta pelo sexo rei.

²⁰ Erótico aqui é tomado como questionamento da realidade imposta como princípio de unidade, conforme Luís Warat (1988).

²¹ “Nesse movimento de trazer à tona a homossexualidade no espaço social e fazer que esses indivíduos fossem reconhecidos enquanto cidadãos, que a edição de número zero do jornal trouxe o editorial como título ‘Saindo do gueto’ que propôs a ação de tirar os homossexuais da marginalidade.” (AMARAL; BERTOLLI, 2015, p. 61).

²² Em minha pesquisa de mestrado, proponho a noção de literatura ctônica para adjetivar os textos literários publicados no jornal *Lampião da Esquina* buscando me distanciar do conceito de literatura marginal, por entender que tal noção é muito específica da poesia da década de 1970 e por considerar que, nessa época, as literaturas ditas “homossexuais” não estavam à margem, local ainda possível de

O *Lampião* re(a)presentou os desejos, práticas, prazeres, sofrimentos, dores, castrações, limitações, emoções de sujeitos desviantes da cis-heteronormatividade, para além da mera representação da vitimização, assumindo, com isso, um destacado papel no ativismo LGBT+. A literatura lampiônica não representa vítimas de uma sociedade lesbo-trans-homofóbica, mas sim re(a)presenta a resistência subterrânea das “anomalias sexuais” ao regime cis-hétero-militar, não se restringindo aos padrões de uma cultura cis-heterossexual burgo-militar, circunscrita aos valores monolíticos judaico-cristãos. O jornal constituiu-se como experiência singular de oposição ao *cistema* ditatorial brasileiro, em específico, à moral e aos bons costumes, afervorados pelos defensores do regime de exceção.

AFONSO-ROCHA, R. A lampion lights the corners of literature. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 57-82, 2020.

- **ABSTRACT:** This paper approaches the Brazilian cis-straight-military dictatorship (1964-1988) as represented in the homosexual newspaper *Lampião da Esquina* (Corner Lampion, 1978-1981), reflecting on the representation of sexual policies adopted by the Brazilian dictatorial regime of 1964. The objective is to present the socio-political profile of the literary column published in that newspaper, in order to demonstrate the relevance of researches on newspaper literature in dictatorial governments. First, I contextualize the creation of Lampion, presenting it as a possible rupture of the established canon through its literary column, since it tensioned the “universal” reference regime: cis-straight, urban, bourgeois, Christian, white man. Then, I analyze the particularities of literary texts published in newspapers, aiming to highlight their heterogeneity and analytical-interpretative specificity. After a detailed description of its literary column, I interpret the historicity and the ethical-aesthetic sensitivity that constitute these texts as the LGBT+ resistance to the dictatorial regime, since the relation between dictatorship and “homosexualities”, I believe, should be read with a theoretical-conceptual foundation capable of showing the intensification, by the regime, of the symbolic practices of production of bodies in reference to cis-heteronormativity.
- **KEYWORDS:** *Lampião da Esquina* (Corner Lampion). Newspaper Literature. Homosexual Literature. Brazilian cis-straight-military dictatorship.

ser visto, mas se encontravam no subterrâneo, longe, assim, do espectro visível da elite intelectual brasileira. O termo ctônico remete à terra, aos deuses do submundo, em oposição aos deuses telúricos (céu), símbolos da beleza e da perfeição. Como nosso trabalho é sempre arqueológico, de escavação mesmo, é quase impossível sustentar a origem ou surgimento dessa literatura em certa obra específica, uma vez que, dada sua característica ctônica, a qualquer hora podemos encontrar novos textos publicados em períodos anteriores. Não os encontrar não significa necessariamente que inexistem, apenas que não os encontramos ainda.

REFERÊNCIAS

- AFONSO-ROCHA, Ricardo. **Bichas também SANGRAM**: Deimopolítica e direito de resistência na literatura do jornal Lampião da Esquina. Dissertação – (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia.
- _____. **Bichas inauguram a utopia**. Trabalho de conclusão de curso – (Bacharelado Em direito). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2018.
- _____; MITIDIERI, André Luís. Bichas inauguram a utopia: resistência homoerótica na literatura lampiônica. **Raído**, v. 13, n. 32, p. 47-72, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- AMARAL, Muriel; BERTOLLI, Cláudio. Qual é o crime desse rapaz?": resistência e discurso no jornal Lampião da Esquina. **Estudos em Comunicação**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 53-76. 2015.
- AVELAR, Idelber. Revisões da masculinidade sob ditadura: Gabeira, Caio e Noll. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 49-68, jan.-jun. 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323130679004>. Acesso em: 17 dez. 2019.
- BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. Máquinas discursivas, ciborgues e transfeminismo. **Revista Gênero**, v. 14, n. 1, 2016.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARROSO, Gustavo. **Judaísmo, Maçonaria e Comunismo**. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira. 1937.
- BRASIL. Ditadura e homossexualidades. **Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014.
- BRITO, Alexandre Magno Maciel Costa. **O Lampião da esquina**: uma voz homossexual no Brasil em tempos de fúria (1978-1981). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, 2016.
- CABAÑAS, Tereza. A poesia marginal e os novos impasses da comunicação poética. **Revista de Letras**, v. 45, n. 1, p. 89-116, 2005.
- CABRAL, Jacqueline Ribeiro. ARQUIVOS DA REPRESSÃO: representações sociais da diversidade sexual e de gênero na ditadura militar. Anais do VIII Seminário de Saberes Arquivísticos. **Archeion Online**, João Pessoa, v. 5, Número Especial, p. 103-121, 2017.

COLAÇO, Rita. **De Daniele a Chrysóstomo**: quando travestis, bonecas e homossexuais entram em cena. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2002.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e subversão no regime militar. In: GREEN, J; QUINALHA, R. (org.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2015. p. 27-52.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

DANIEL, Herbert. **Passagem para o próximo sonho**: um possível romance autocritico. Editora Codecri, 1982.

FARIA, Octávio de. **Machiavel e o Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e ditadura militar: uma luta contra opressão e por liberdade. In. GREEN, James; QUINALHA, Renan (orgs.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2015. p. 125-148.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi (Rio de Janeiro)**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. Prefácio. In. GREEN, James; QUINALHA, Renan (orgs.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2015. p. 13-17.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no College de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: _____. **Ditos e Escritos IX**: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade. Rio de Janeiro: Forense, 2014. p. 118-140.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. Quem é o macho que quer me matar? Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, Brasília: Ministério da Justiça, p. 58-93, 2012.

GROS, Frédéric. A parrhesia em Foucault (1982-1984). In: GROS, Frédéric *et al* (Orgs.). **Foucault**: a coragem da verdade. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

HARCOURT, Bernard E. **The Punitive Society**. London: Palgrave Macmillan, 2015.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Direção: Lívia Perez. Rio de Janeiro: Produção Independente, 2016, documentário.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro, nº 0, abr. 1978.

_____. Rio de Janeiro, nº 21, fev. 1980.

_____. Rio de Janeiro, nº 26, jul. 1980.

LIMA, Marcus Antônio Assis. Breve histórico da imprensa homossexual no Brasil. **Biblioteca On-line de Ciências da Informação**, 2001.

MACRAE, Edward. **A construção da igualdade:** política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”. Salvador: EDUFBA, 2018.

MAFFESOLI, Michel. Homossociabilidade: da identidade às identificações. **Bagoas Revista de Estudos Gays e Lésbicos**, Natal, v. 1, n. 1, p. 15-26, 2012.

MOIRA, Amara Rodovalho. O cis pelo trans. **Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017.

MORANDO, Luiz. Por baixo dos panos: repressão a gays e travestis em Belo Horizonte (1963-1969). In: GREEN, J; QUINALHA, R. (org.). **Ditadura e homossexualidades:** repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2015, p. 53-82.

OCANHA, Rafael Freitas. **“Amor, feijão, abaixo camburão”** - Imprensa violência e trottoir em São Paulo (1979-1983). Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

_____. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades:** repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2015. p. 149-175.

PINHO, Adeílton Manoel. **Uma história da literatura de jornal:** o imparcial da Bahia. 2008. 1093 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes:** a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) - Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESISTIR É PRECISO. Direção de Ricardo Carvalho. São Paulo: Documentário independente, 2014 (52 min.).

RIO DE JANEIRO. Ditadura e homossexualidades. **Comissão Estadual da Verdade**. Rio de Janeiro: CEVRJ, 2015.

RODRIGUES, Jorge Caê. Um Lampião iluminando esquinas escuras da ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (orgs.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2015. p. 83-124.

SANTOS, Iago Moura Melo dos; BECK, Maurício. Vestígios do silêncio. **RUA**, v. 25, n. 1, 2019.

SÃO PAULO. Ditadura e homossexualidades. **Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva**. São Paulo: CEVSP, 2015.

SILVA, Edilene; BRITO, Alexandre. Travestis e transexuais no jornal “Lampião da Esquina” durante a ditadura militar (1978-1981). **Dimensões**, n. 38, p. 214-239, 2017.

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgenerideade como normatividade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SIMÕES JUNIOR, Almerindo Cardoso. **...E havia um Lampião na Esquina**: Memórias, identidades e discurso homossexual no Brasil do fim da ditadura. (1978-1980). Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

TANGANELLI, Larissa de Rezende. **Há perigo na esquina**: discursos dissidentes no jornal *Lampião* (1978-1981). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2019.

TEMPORADA DE CAÇA. Documentário. Direção: Rita Moreira. [S.L]: produção independente, 1988.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WARAT, Luís. **Manifesto do surrealismo jurídico**. Santa Catarina: Acadêmica, 1988.

WARNER, Michael. Introduction: Fear of a queer planet. **Social text**, nº 29, p. 3-17, 1991.



DA CRISE DA REPRESENTAÇÃO À RECONSIDERAÇÃO DA MÍMESIS: REFRAÇÕES DA DITADURA MILITAR EM *ZERO* E *A FESTA*

Júlia de MELLO*

■ **RESUMO:** Quando publicados, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1975, e *A festa* de Ivan Ângelo, publicado em 1976, foram obras de grande repercussão, figurando entre as listas de romances mais vendidos, em razão da temática e da forma. Ficaram conhecidos como romances “da ditadura militar”, o que acabou travando uma ligação direta entre texto e contexto de que emergiram. Sempre fora cara a relação entre “literatura”, “realidade”, “verdade”, “sujeito”, “mímesis” e “ficção”. Esse relacionamento se transformou, ao longo do tempo, dentro de um paradigma do pensamento ocidental – que foi se consolidando, com variações – essencialmente metafísico ou substancialista e que entra em crise na virada para o século XX. Aqui tomamos por hipótese que *Zero* e *A festa*, antes de serem romances “da ditadura militar brasileira de 1964”, são legatários de tal crise do final do século XIX. Isso significa que ambos possuem outra relação, indireta, com o real que evocam. Propomos essa hipótese por meio da contextualização dos conceitos de “Crise da Representação” (PELLEGRINI, 2007; 2009) e de Reconsideração da *mímesis* (LIMA, 2014). *Zero* e *A festa* são romances emersos da conjuntura ditatorial e possuem sua forma intensificada por ela, mas de origem anterior.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Romance pós-64. *Zero*. *A festa*. Crise da Representação. *Mímesis*.

O real como poliedro: catalisação e refração literárias da ditadura militar¹

*Zero*² foi escrito durante nove anos. Seu primeiro título foi *A inauguração da morte*. Depois, *Zero* (imagem numérica que sugere o campo semântico do começo

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) - mellodeju@gmail.com

¹ Este trabalho resulta em síntese do que foi desenvolvido na dissertação intitulada “O real como poliedro: a *mímesis* em *Zero* e *A festa*”, com financiamento pela CAPES-DS (processo:1692060).

² Todas as informações sobre a história e publicação desse livro, nesta seção, foram retiradas de

e do fim, do nada, da miséria – humana -, do círculo sem saída). O romance estava pronto em 1973, mas Ignácio de Loyola Brandão demorou para encontrar uma editora que o publicasse. Treze não o quiseram pelo tema que evoca (a ditadura militar que acontecia no Brasil desde 1964) e por sua forma (caótica, fragmentária demais). Dada a dificuldade, a obra acabou sendo publicada primeiro na Itália, pela editora Feltrinelli, em 1974. No ano seguinte, 1975, a editora Brasília/Rio comprou os direitos de edição do romance no Brasil e o levou a público. Em 1976, *Zero* vence o prêmio de “melhor ficção” pela Fundação Cultura do Distrito Federal. No mesmo ano da premiação, foi censurado (por atentar contra a moral e os bons costumes) e só voltou a circular em 1979, durante a abertura política. Foi um romance de grande repercussão: figurou durante bastante tempo na lista dos livros mais vendidos e, depois de voltar à circulação, foi ainda mais vendido por ter sido um dos livros proibidos, além de ter sido traduzido para, aproximadamente, oito idiomas diferentes.

*A festa*³ foi publicado em 1976, ano em que *Zero* foi vetado. Romance de estreia de Ivan Ângelo, foi escrito de 1963 a 1964 e reescrito a partir de 1972-1973, evocando ao enredo um fundo de semelhanças com as circunstâncias que abrangiam o golpe militar. Antes, seria um livro de contos até sua metade e, no último capítulo, os conflitos das personagens de cada conto terminariam de se desenrolar em uma festa, mas a reescrita e a tematização da ditadura alteraram tudo. Em 1975, editoras também se recusaram a publicá-lo por medo da censura até que, em 1976, a Vertente (de menor inserção e circulação) o editou. Embora tenha sido o primeiro romance do autor, ganhou o prêmio Jabuti e também figurou na lista dos romances mais vendidos à época. Foi traduzido para, aproximadamente, três idiomas.

Zero é uma narrativa de várias narrativas paralelas que, em alguns momentos, podem vir a se entrecruzar ou não. *A festa* é, como o próprio subtítulo explica, um romance de contos, que seriam independentes não fosse o fato de os contos se retomarem, além de os últimos dois capítulos amarrarem as histórias anteriores e lhes darem desfecho. *Zero* sugere, pelos pontos de vista de suas várias personagens, perspectivas plurais de uma cidade grande sob um governo militar repressivo e ângulos distintos do cotidiano das pessoas que a vivem: a experiência de cada um é uma face da vida naquela cidade sob aquele regime, uma maneira de apreendê-los – cidade e regime - e refratá-los. *A festa* é a narrativa do passado das personagens, da formação e constituição de sujeitos que, em um dado momento, se encontram, em 31 de março de 1970, em Belo Horizonte, em uma festa de aniversário, que não é narrada e que ocorre enquanto, na praça da Estação, acontece um incidente com

Brandão (2010; 2014) e Cadernos de Literatura Brasileira (11, 2001).

³ Todas as informações sobre a história e publicação deste livro, nesta seção, foram retiradas de Ângelo (2011) e Ricciardi (2014).

flagelados vindos do Nordeste fugidos da fome e da seca em busca de melhores condições de vida na região mais rica do país.

O enredo de *Zero* é constituído de várias cenas intercaladas que, se ordenadas tematicamente, conformam sequências; fragmentos de episódios interpostos podem ser agrupados em fios narrativos organizados tematicamente, a transcorrerem paralelamente, embora não cronologicamente e em espaços diferentes da cidade, em um tempo não explicitado. José é o protagonista (apesar de as vozes dele, de Rosa, do narrador, dos demais personagens, mesmo que secundários, tenham a mesma importância em cada recorte cênico). *Pari passu* com os *frames* de José, se passam os dos demais personagens e as tomadas – de perspectivas diferentes - da sociedade. Enquanto transcorrem os episódios, as cenas envolvendo cada uma das personagens e o modo como catalisam e refratam o real que apreendem, outros quadros, às vezes puramente descritivos, da sociedade em que estão imersas, vão se interpondo no entrecruzamento (ou não) das narrativas que transcorrem concomitantemente. Essa escolha estrutural apresenta diversos ângulos (político, econômico, social, cultural, etc.) da cidade e seus grupos sociais. *Zero* conforma realidade de muitas faces, poliédrica.

Já *A festa* está composta por nove narrativas. Os sete primeiros contos do romance - seis histórias da vida privada de personagens e uma de um incidente sócio-político - convergem para a narrativa do que houve imediatamente antes da festa (oitavo conto) e depois dela (nono conto), sem que tal festa, em si, seja narrada, senão pelo que aparece tangencialmente no discurso de algumas personagens, de modo que só se sabe o que se passou na comemoração e no acontecimento a ela simultâneo por meio das versões dos fatos que são oferecidos pelos indivíduos que os vivenciaram de suas perspectivas subjetivamente constituídas. Os sete primeiros contos possuem, cada um, seu personagem principal, tempo (que se alterna entre o passado e o presente dos envolvidos na festa e no incidente) e espaço (que oscila entre uma determinação geográfica certa e a circunscrição do espaço doméstico, muito embora, em um dado momento do romance se esclareça que tudo se passa em alguns endereços de Belo Horizonte). Os dois últimos contos revelam o momento em que todos os personagens cruzam seus destinos e os modos de percepção em relação ao que ocorre na festa e no incidente, modos esses que configuram uma realidade poliédrica, feita das catalizações e refrações do real resultantes das apreensões que cada personagem, a partir de sua história e formação sócio-ideológica, faz do mundo.

Zero e *A festa* são constituídos, cada um, de um mundo, de personagens, de ações, de tempo(s), de espaço(s) e lugares fictícios. Ainda que Ignácio de Loyola Brandão tenha dito que tudo o que está em seu romance seja verdade, porque construído tendo-se como ponto de partida panfletos, folhetos, propagandas, notícias censuradas de quando trabalhava no *Última Hora*, trechos de música, títulos de filmes, anúncios de *outdoor*, imagens... diversos materiais e informações coletados

em seu dia a dia; ainda que o romance sugira, na caracterização espacotemporal, a tematização da cidade de São Paulo em torno da década de 1970, indiciando lugares, acontecimentos e pessoas socialmente conhecidos; mesmo que o romance de Ivan Ângelo se passe na Belo Horizonte de 30 e 31 de março de 1970, também mencionando endereços conhecidos; mesmo ainda que o autor mineiro considere seu romance como discutidor das impossibilidades brasileiras durante o regime militar, um romance que visava problematizar a violência como algo inerente ao brasileiro e não apenas localizado naquele momento; apesar de tudo isso, esses enredos, ao tomarem do mundo suas referências e internalizá-las na economia de suas obras por um processo de ficcionalização, não passam de uma natureza outra, que se assemelha com seu quadro de referências, mas dele também se diferencia, devolvendo-nos uma realidade outra, interna às obras, que, se diferenciando do real de que toma elementos, o coloca em questão.

A problemática que ora se impõe é a de que os enredos das obras de que falamos e suas respectivas composições ficcionais acabaram preteridos, pela crítica, em detrimento de uma interpretação deles como narrativas “da ditadura militar”, ou seja, como se seus textos resultassem diretamente de seus contextos. E não poderia, mesmo, ser diferente no que concerne a um posicionamento político da crítica imediata à sua publicação: havia uma necessidade de que as leituras feitas desses textos fossem altamente combativas e resistentes ao regime autoritário vigente.

No entanto, uma visão para além da narrativa deixou de lado a narrativa em si, sem que ambas coincidissem, em um acordo, circunscritas nos limites que lhes cabem. O preço disso foi que o rótulo de “romances da ditadura militar” ou de “romances pós-64”, mais do que definir seu contexto de produção, travou um vínculo direto entre literatura e real, entre literatura e mundo de que emerge, quando, contudo, por ser esse tipo de literatura (“da ditadura” ou “pós-64”), há muitos outros elementos, como veremos adiante, envolvidos nessa vinculação constituída indiretamente em relação ao real nela indiciado porque permeada de mediações, o que leva essa ligação, por isso, a ultrapassar as puras circunstâncias históricas.

Não se pretende, aqui, desvincular essas obras de seus contextos de criação e recepção, senão que recontextualizá-las também dentro da tradição literária. Recontextualização a ser feita com base no que existe em suas narrativas e partindo-se das mediações entre elas e o mundo que indiretamente mencionam e/ou evocam. A despeito de a crítica literária à época da publicação dos romances e a atual afirmar, em modalizações diversas, tais criações literárias como formalmente experimentais devido ao contexto de que emergem, transpondo-se as características do período diretamente ao texto, intenta-se, aqui, rever a relação dessas obras com o real de modo a reconsiderar o que escapou a uma leitura que toma a relação entre literatura e ditadura como imitação desta por aquela, pois essas composições não retratam o contexto ditatorial diretamente, mas indiretamente o tangenciam. Nesse

sentido, consideramos que as produções literárias em questão possuem a estética que as estrutura não apenas e exclusivamente em razão da conjuntura que evocam, mas, sobretudo, em razão do que a “crise da representação” (PELLEGRINI, 2007, p. 146-148; 2009, p. 23-26) e a “crise dessa crise” (PELLEGRINI, 2007, p. 138-140; 147-154) ou a “reconsideração da *mimesis*” (LIMA, 2014, p. 25-27) proporcionaram, sob o influxo um movimento filosófico maior. Movimento esse que, em termos de literatura, significou aceder à noção relativizadora do real, posto que este é catalisado subjetivamente e refratado por sujeitos fraturados (LIMA, 2014, p. 25), por meio da linguagem, tornando-se, o real, inacessível, em certo sentido, senão que se tem contato, apenas, com suas versões multifacetadas.

A “crise da representação” e a “reconsideração da *mimesis*”: intermediações entre romance e realidade

Segundo Jacyntho Lins Brandão (2005, p.26;82), o romance é um gênero inventado por volta do século I ou II d.C., na Grécia Antiga, sendo da literatura grega um gênero próprio, essencialmente narrativo e ficcional. É um gênero que por se configurar culturalmente como ficção, sempre foi a contraface de todas as espécies de discursos verdadeiros. Além de ficcional, o teórico (BRANDÃO, 2005, p.15-18) considera o romance um fenômeno que diz algo sobre o humano; que, em meio às aparências do mundo, as apresenta discursivamente. Está na constituição do romance, enquanto gênero, a percepção e o (re)conhecimento das circunstancialidades que nos cercam, bem como as representações que delas fazemos, ou seja, a “mimese”. É desde o seu surgimento, portanto, que o romance se configura como um gênero essencialmente ficcional, *mimesis* da circunstancialidade da vida.

Culturalmente e por tradição, conforme explica Tânia Pellegrini (2009, p. 14-17), a civilização ocidental, não sem oscilações, esteve atravessada pelo apego a uma verdade ordenadora do mundo. De uma perspectiva costalimeana (LIMA, 2009), essa “verdade” é socialmente construída e imposta como forma de controle a manter o poder das classes dominantes. Da axiologia e das regras impostas pela classe hegemônica de cada época, institui-se, em seu tempo e espaço determinados, o seu modo de compreender o mundo e a sociedade como a “verdade” explicativa e ordenadora da realidade. Então institucionaliza-se o que Luiz Costa Lima (2009) denominou, em obra homônima, “Controle do Imaginário”.

O controle e seus mecanismos atuam para manter a verdade hegemônica, uniformizando o pensar e o imaginar de sua sociedade. Isso, em termos artísticos e literários, significa que o resultante do pensamento ou imaginário é impelido a reproduzir, imitar e confirmar - no âmbito da criação e da recepção - o que foi previamente institucionalizado e oficializado pela classe dominante. Consequentemente, tudo o que contraria a verdade momentaneamente ordenadora de sua sociedade é falso e fadado à desconsideração e deslegitimação social,

ficando às margens da sociedade e sua cultura. O Controle do Imaginário e seus mecanismos, fazem, portanto, desacreditar o texto que, ficcional (“falsificador do real”), se distancia da verdade hegemônica (explicativa e ordenadora do mundo e da sociedade), levando-o a completa ausência de público leitor. O romance, por exemplo, essencialmente ficcional, sempre esteve, no Ocidente, às margens da sociedade e da arte literária, até sua afirmação entre os séculos XVII e XVIII (quando passa a integrar como gênero o que se chamava de “Literatura”), porque não reproduzia ou imitava, na *mimesis* da circunstancialidade da vida, tal “Verdade” (COSTA LIMA *apud* BASTOS, 2010, pp.381-382).

O controle sobre o qual fala Costa Lima (2009, p.78), não só interfere na construção das obras como uma atuação política de efeitos estéticos, mas atrasa a consolidação e legitimação do romance por sua essência ficcional. Não havendo o reconhecimento da ficção como ficção, o público não apenas passou a suspeitar dela, como manteve seu interesse apenas pelo que era apresentado como aparência da realidade (LIMA, 2009, p.198). Estando a ficção vetada da literatura, era necessário que o romancista tentasse se desvincilar da suspeita e do veto ao ficcional. Isso só pôde ser feito com um disfarce: fugindo da incômoda alternativa “verdade ou falsidade grosseira” (LIMA, 2009, p. 197-198) por meio de um trabalho formal do texto que nega a ficção afirmando-a, de maneira a burlar os mecanismos de controle (LIMA, 2009, p. 258). O romance só consegue se afirmar na modernidade histórica, segundo Luiz Costa Lima (2009, p.197-198), no século XVII com *Dom Quixote*. Depois, no século XVIII, com os romancistas ingleses, quando materializa a burla, o drible do controle. Assim, por meio dos mais diversos recursos – estéticos-lingüísticos - disfarça-se o desafio a ordem imposta, dominante, porque narra-se algo como se tivesse havido, dando ao irreal a impressão de realidade (LIMA, 2009, p.230;248).

O controle marginalizou a ficção – consequentemente, o romance - e privilegiou apenas a literatura que imitava a verdade da classe de poder, privilegiando-se, então, o que se assemelhava a ela e vetando-se o que dela se diferenciava. Enquanto impõe-se o veto ao ficcional, o apego cultural à “verdade” corrompe a noção de *mimesis*, que desde Aristóteles⁴ já incluía o que desviava daquela “verdade”. Luiz Costa Lima (2014, p. 26) explica que o que se entendeu pela concepção antiga de *mimesis*, grega e aristotélica, fazia se considerar o artístico e/ou literário como equivalente às

⁴ Desde os tempos aristotélicos (como o que ocorre em Píndaro ou em *As bacantes*, de Eurípedes), desde sua incidência inicial, “a *mimesis* aparecia como um fenômeno complexo em que diferenças eram produzidas em coordenação com a busca de estabelecer semelhanças” (LIMA, 2014, p. 212). Foi a corrupção do termo que reduziu seu entendimento à pura semelhança. A modernidade histórica acabou reforçando a ideia da *mimesis* como imitação, como cópia da realidade, em virtude da predominância do vetor da semelhança no campo pré-conceitual, ou seja, grego, da *mimesis* e, por isso, ela foi reduzida e corrompida a uma acepção que diz somente da correspondência com uma matéria-fonte (LIMA, 2014, p. 214).

propriedades da *physis*, como semelhante a natureza, dependendo necessariamente dela, da realidade que enredava. Tal concepção orgânica da *mimesis* se fundava no primado da semelhança, ou seja, a obra de arte, a literatura, deveria funcionar sob a dominância ou exclusividade de um processo de assemelhar, de tornar o artístico e/ou literário homólogo à natureza, ao cosmo harmonioso da natureza e tudo que dele dessemelhasse deveria ser neutralizado ou anulado, mas não desconsiderado, apesar da tradição dos estudos artístico-literários ter reduzido a discussão ao vetor da semelhança. Tal redução, conforme Costa Lima (2014, p. 217), acabou responsável pela corrupção da tradução latina do termo *mimesis* para *imitatio*, demarcando o sentido do primeiro como mera imitação. Depois, com o cartesianismo, o sujeito solar autocentrado - centralizador do mundo e suas representações - faz dessa relação não apenas semelhança, mas cópia idêntica, geométrica, matemática, da “verdade absoluta” imanente às coisas. Essa sequência de corrupções relegou a *mimesis* ao ostracismo.

Em resposta, teorias posteriores optaram por declarar a falência do cartesianismo, a morte do sujeito e da representação, a crise da “verdade”. Outras discussões, que nós preferimos, repercutem a ideia de que talvez não houvesse uma única verdade soberana e ordenadora da realidade do mundo a que tudo deve assemelhar-se. Na virada para o século XX, conforme Pellegrini (2007, pp.146-148; 2009, p. 23-26), questionamentos sobre esses conceitos vão se sucedendo e colocando em questão o modo de apreensão do mundo: o questionamento da razão; o desencanto com o projeto iluminista; o desfazimento da especificidade da experiência material como determinante para a relação sujeito-mundo; as modificações no conceito e na percepção do tempo e do espaço; a descoberta científica de que o conhecimento se dá, também, pela impressão, pela sensação, pela volição; o surgimento das teorias freudianas do inconsciente; a crítica filosófica à concepção da realidade como algo estável, concreto, cognoscível e sua atualização como algo dinâmico, em constante mudança, atomizada na mente e dependente da subjetividade do ponto de vista. Todo esse conjunto de mudanças perturba e transforma o que a tradição vinha entendendo por *mimesis* (como semelhança), sujeito (solar, autocentrado, centralizador das representações), “verdade” (absoluta e ordenadora da natureza) e realidade (redução da verdade dominante).

A crise da representação é a crise de uma tradição de compreensões – substancialistas, metafísicas – e a transformação dos modos pelos quais o Ocidente (eurocentricamente) concebia os conceitos de “Sujeito”, de “Realidade”, de “Verdade”, de “Mimesis” e de “Literatura”. Essa crise culmina, na consciência de que a realidade é o que o “sujeito fraturado” (LIMA, 2014, p.25) com base em sua história de vida e formação sócio-cultural, catalisa e prisma do mundo. O que não resulta em uma verdade única, absoluta e universal, porque sujeitos têm formações diferentes e, portanto, serão diferentes suas refrações do real. O controle se dá na medida em que se obriga a pensar e a representar a partir da verdade dominante,

o que não elimina as verdades subjetivamente constituídas nas fraturas de cada indivíduo. E se a literatura é feita por um sujeito-fraturado-autor que catalisa, que prismatiza e que refrange o real por meio da seleção, combinação e suspensão ficcionais (ISER, 2013) e, por sua vez, que constrói sujeitos e vozes internas à realidade narrativa, esses sujeitos e vozes internos também prismam, catalisam e refrangem o real ficcional em suas fraturas, assim como o leitor, ao receber a ficção, catalisa, prismatiza e refrange o interno no externo e este naquele a partir de suas fraturas. O mundo, portanto, não passa das versões subjetivamente construídas pelas posições que cada sujeito assume, não sendo regido por uma única verdade hegemônica e ordenadora da realidade, mas por várias, de acordo com cada apreensão que cada sujeito (criador, ficcional ou receptor), conforme a sua história, cultura e a sua formação ideológica, faz do real (ou do real ficcional). Esse conjunto de (trans)formações resulta no que Luiz Costa Lima (2014, p. 24-28; 209-233) chamou de “reconsideração da *mímesis*” (a retirada dela do ostracismo a que foi relegada e a reconstituição de seu sentido, desfazendo a corrupção do termo em *imitatio*).

Segundo Luiz Costa Lima (2014, p. 26-27), enlaçando-se à atmosfera da realidade, sem dela depender, a *mímesis* reconsiderada combina **apresentação** (produção de algo não derivado do ou visível no mundo) com a **representação** (não representativa de algo anterior) enquanto efeito produzido no e pelo sujeito agente, criador ou receptor da obra. A *mímesis* reconsiderada “é a emergência da diferença sob um horizonte de semelhanças” (LIMA, 2014, p. 251). Desse modo, a *mímesis*, em termos de criação, se dá por meio da seleção e recombinação dos elementos do mundo externo à obra para a constituição do ficcional (ISER, 2013), o que ocorre por meio do vetor da representação por semelhança combinado com o que a criação da realidade interna, pela ficção, difere do que é semelhante ao mundo real, perspectivizando-o por sua apresentação como uma outra natureza. Assim, o fenômeno mimético só se concretiza, mesmo, pela emergência do diferente no semelhante. Em termos de recepção, tal fenômeno acontece através do efeito que o diferente, na perspectivização do semelhante, causa ao leitor. Materialmente, tanto na criação quanto na recepção, isso transcorre em concomitância com configuração do ficcional, pelo trabalho estético a evidenciar a diferença (interna à obra) sobre o fundo de semelhanças com o real.

Contemporaneamente, a materialização estética se formaliza por meio do que chamamos, com base na proposta teórica de Pellegrini (2007), de Estética da Refração. Trata-se de modulação do “realismo refratado”, de Pellegrini (2007; 2009), para a reconsideração da *mímesis*, de Costa Lima (2014), por entendermos, a partir de nossa perspectiva teórico-metodológica, que o conjunto de técnicas estéticas é recurso a ser utilizado para se construir o texto ficcional e promover o efeito mimético, não se confundindo com a *mímesis* propriamente dita.

Uma vez que não se copia, imita ou interpreta o real ficcionalmente, mas ele é mediado, prismado, catalisado e refrangido nas fraturas do sujeito autor que, na

mimesis do real, diverge ficcionalmente com a criação de tempos, de espaços e de sujeitos personagens os quais, em suas fraturas, mimetizam a realidade interna da obra, esse processo se dá, esteticamente, na contemporaneidade, por meio de um conjunto, um arcabouço de técnicas estético-representacionais - um paideuma das estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental para evocar, citar, mencionar, indiretamente, a pluralidade de percepções e compreensões da realidade mediada e refratada na criação e na recepção.

Em suma: o romance, desde sua invenção, uma narrativa ficcional, *mimesis* da circunstancialidade da vida, ficou, por essas duas características, à margem do que se considerava literatura, considerado um gênero menor, relegado ao mero deleite. A ficcionalidade se afastava e afastava o leitor dos valores ordenadores da sociedade impostos por um discurso monológico da classe hegemônica constituinte, constituído e constitutivo da verdade explicativa de determinada sociedade e cultura. Por isso, sobre o romance recaía o controle do imaginário que vetava o que se diferenciasse desses valores e dessa “verdade”, admitindo, apenas, aquilo que artisticamente reproduzisse, pelo vetor da semelhança, aquela realidade. Culturalmente e por tradição, desde a Grécia, valorizou-se mais a semelhança, muito embora até Aristóteles tenha chamado alguma atenção para a diferença. O romance assim permaneceu, enquanto a *mimesis* por semelhança corrompeu-se à *imitatio*, assim retomada pelo Renascimento, depois transformando-se em cópia matemático-geométrica do real. Só no final do século XIX, com a crise do pensamento hegemônico da época, da razão, da ciência, adentra-se em uma crise maior, da metafísica, das explicações substancialistas, quando se coloca em xeque exatamente a noção de verdade e, consequentemente, de sujeito, de realidade e de *mimesis*. Constatando-se que o sujeito (autor, leitor, personagem, narrador) é fraturado e capaz de assumir diversas posições ideológico-discursivas não necessariamente coerentes entre si, percebe-se que é por meio desse sujeito que ocorre a *mimesis*; que ele, sujeito, é o catalisador afetivo de sua relação com o mundo e com o texto (a realidade passa a ser catalisada pela subjetividade das posições plurais e diversificadas assumidas pelo sujeito fraturado). Isso significa que o sujeito é produtor de verdades e, ainda que haja uma hegemônica, ela não é a única e tampouco universal, mas apenas uma versão do real imposta ao prisma e ao catalisador afetivos de cada indivíduo que em relação a ela se posiciona de maneiras diversas e não necessariamente harmônicas. A realidade, então, é o modo como o sujeito, por sua história, formação (social, ideológica, cultural, etc.) e interesses, catalisa e prisma o real, i.e., o modo como se apropria dele. Sendo o sujeito fraturado e produtor de verdades, não é mais *mainstream* a obra cuja *mimesis* é obrigada a reproduzir, por semelhança, o real, mas, não apenas admite-se como também naturaliza-se a liberdade para a ficção, que incorpora (não apenas na criação e na recepção, mas à realidade interna que constitui) as metamorfoses oriundas da crise maior de que falamos. Incorporação essa que faz coincidir a

multiplicidade do ponto de vista subjetivamente constituído com a multiplicidade estética do que chamamos, a partir da teoria de Pellegrini (2017, pp. 138-139; 2009, 26-34), como Estética da Refração.

A ditadura refratada: *Zero* (a ficção ausente de um centro) e *A festa* (a ficção de centro ausente)⁵

Entendemos que *Zero* (BRANDÃO, 1986) e que *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances legatários da crise do racionalismo, do sujeito autocentrado, legatários também da recomprensão da relação entre literatura, realidade, verdade e *mimesis*. Eles são herdeiros da transformação desses conceitos, de uma nova compreensão do mundo, de sua história, de suas sociedades e de suas culturas, através de seus sujeitos fraturados catalisadores do real a prismarem-no, refratando-o decomposto em pontos de vistas, modos de ver determinados pela história e pela formação das fissuras individuais, conformando verdades-múltiplas-faces do poliedro que é o real. Embora tematizem em sua linguagem toda a problemática decorrente do processo de revisão daqueles paradigmas, assim o fazendo por meio de um arcabouço estético-técnico bastante semelhante; apesar de serem obras em que está engendrada toda a problemática teórica descrita por meio de quase as mesmas técnicas-estéticas, o resultado formal dos dois romances, ainda assim, é diferente.

Em *Zero*, tempo e espaço são delimitados na primeira página: “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 1986, p. 9). O espaço - catalisado e refratado pelo autor -, além do jogo com “América Latina”, resultando da seleção e da combinação das circunstâncias em que se encontravam os países do Cone Sul, que, durante a produção do romance, em grande número, eram administrados por governos ditatoriais, joga também com a história dessa América, originalmente indígena, cuja consolidação se deu por movimentos de expulsão e apagamento do índio pela Europa e depois pelos próprios latino-americanos, como, no tempo da narrativa, metaforicamente, o imperialismo norte-americano teria feito com os latino-americanos. No entanto, “América Latíndia”, sendo produto - mimético, no sentido costalimeano-iseriano - da seleção e da combinação de referências histórico-políticas da América Latina, já é a autoindicação de que se falará, da perspectiva do sujeito-autor e dos sujeitos ficcionais (diferentes entre si), de um espaço que é como se fosse tal América, mas é outra, de outra natureza, que inclusive desloca o olhar em relação à que é referência. Isso se complexifica ainda mais na medida em que “América Latíndia” é um país descrito por referências de uma cidade, uma vez que o espaço aparece atravessado por diversas marcas referenciais que evocam o Brasil e, especificamente, a cidade de São Paulo: uma cidade-país, metáfora de um

⁵ Todos os exemplos do que afirmamos, com trechos citados das obras *Zero* e *A festa* estão em Oliveira (2019).

continente, que, contudo, não é Brasil, São Paulo, tampouco a América Latina, mas uma realidade ficcional, que pela diferença com o que lhe serviu de referencial, a ele se acrescenta. Já o tempo, “amanhã”, é narrado no presente. Narra-se o presente do amanhã, o presente do futuro. Este, uma evocação do período da ditadura brasileira pela (re)criação da atmosfera sócio-político-econômica e pela sugestão de acontecimentos e de figuras históricas, descolando-os de sua origem fática e tornando-os elementos de uma construção ficcional. Sugestões que suscitam a circunscrição do tempo do romance no entorno da década de 1970, do lapso temporal correspondente ao período de chumbo do regime brasileiro, havendo alguns fatos semelhantes, mas diferentes pelo processo ficcionalizante. De todo modo, trata-se de um recorte temporal extenso, mas que, ficcionalmente ou narrativamente, é uma unidade atomizada nos fios narrativos cujos fragmentos vão se interrompendo em sua sucessão que não é linear ou cronológica. Apesar dessa apresentação geral de espaço e tempo da narrativa, cada fragmento é espacotemporalmente independente, porque são episódios, recortes, quadros, cenas – de vivências subjetivas (internas à narrativa), concomitantes, do cotidiano de diversos lugares (públicos e domésticos) da cidade-país (cidade grande em modernização), da sociedade amérigo-latíndia na conjuntura social, cultural, econômica e política que começamos a descrever - que se sucedem sem uma conexão imediata, senão pelo corte sincrônico que, na sua independência, estabelecem.

De igual modo, em *A festa* há um espaço geral, Belo Horizonte, que, como em *Zero*, é um produto mimético da seleção e da combinação de aspectos referenciais da cidade na década de 1970 (especificamente na madrugada de 30 para 31 de março de 1970), cuja autoindicação é catalisada e refratada pelo sujeito-autor e por seus sujeitos ficcionais (diversos), constituindo-se um espaço que é uma outra natureza a perspectivizar seu espaço e tempo referenciais. Sendo, porém, um romance de contos, cada um que o constitui tem seu espaço e tempo independentes do todo da narrativa, ora objetivamente ora subjetivamente demarcados. O espaço romanesco, como em *Zero*, é bastante dinâmico, sempre outro, sempre muda e alterna entre o espaço público ou doméstico, às vezes de conto para conto, às vezes dentro do mesmo conto. A cidade é sempre outra em cada vivência narrada, ora aparecendo mais, ora menos. O tempo é tratado com maior complexidade dentro do romance, talvez porque ele seja um dos principais fundamentos de toda a sua estrutura. No entanto, ele também é diferente em cada conto: é cronológico e linear em uns e anacrônico em outros, sendo o todo romanesco uma anacronia. Todos os contos, até os dois últimos, funcionam num jogo entre *flashbacks* (analepses) e *flashforwards* (prolepses) que retomam o passado para esclarecer informações importantes sobre as origens de personagens, sobre o presente do romance, e adiantam cenas futuras do romance. A tomada do passado esclarece a história da formação enquanto sujeito de cada personagem e, por conseguinte, seus comportamentos, ações e modos de ver no presente ou futuro. Se considerarmos que o oitavo e o nono contos narram

o antes da festa e o depois da festa, respectivamente, sem que a festa em si tenha sido narrada no romance, o mesmo jogo entre passado e presente persiste. O conto “Antes da festa” funciona como um *flashback*, ou seja, retoma, narrando no presente do acontecimento de cada cena, o que houve antes da comemoração e o “Depois da festa” como um *flashforward*, encerrando o romance com uma visão do futuro, imediato ou distante da festa, de cada personagem. O romance é diverso em espaços e, nessa pluralidade espacial, em que cada conto possui seu espaço ou uma diversidade deles, observa-se uma perspectiva, um ângulo da conjuntura social, política, econômica, cultural e ideológica do(s) tempo(s) ficcional(is).

Tempo e espaço, nos romances, resultam do modo como são percebidos, de diversos ângulos, por sujeitos fraturados internos à obra (criados por um sujeito fraturado autor). Em *Zero*, há uma sociedade fraturada formada por sujeitos igualmente fraturados que catalisam e prismam a realidade ficcional na qual estão imersos e a refrangem, decompondo-a em perspectivas, respondendo a ela também de forma fraturada, uma vez que, imersos no caos, não conseguem percebê-lo como um todo. É um romance que dispõe, cinematograficamente, cenas e *flashes* da vida de diversas pessoas que experienciam um ambiente urbano em crescimento, sob um governo nacionalista, repressivo, autoritário, ditatorial-militar, vivenciando (cada qual a partir de sua história e constituição enquanto sujeito) seus desdobramentos e consequências. Trata-se de romance que se constitui da seleção pictórica de momentos ordinários da vida (privada e coletiva), catalisados pelos olhares do narrador e de diversas personagens de lugares sócio-ideologicamente diferentes sobre sua rotina sob o regime, sobre a interferência da atuação do governo em suas vidas: da polícia repressiva, do mercado capitalista, da indústria cultural, do progresso tecnológico, do desenvolvimento urbano. O romance é feito de histórias, de discursos particulares (de personagens e seus grupos) e de tomadas da sociedade (nesse sentido, textos e discursos da coletividade) imiscuídos, que oferecem modos de ver, versões, aparências, facetas daquela sociedade, de seu regime político, naquele tempo e espaço determinados. *Zero* está construído pelo contraste de perspectivas. Às vezes, um mesmo sujeito – porque fraturado – concorda com coisas opostas. Os discursos se alternam, nos fragmentos, entre primeira e terceira pessoas: os sujeitos do romance têm seus episódios vividos na sociedade américa-latíndia, narrados ou por suas próprias vozes, ou pela voz de um narrador-intruso que não apenas narra a cena, mas a comenta, ora desmentindo o que a personagem disse, ora dando sua opinião sobre o que ela disse ou vivenciou, ora acrescentando informações sobre as circunstâncias dos fatos, ora fazendo tudo isso em relação ao que ele mesmo narra. O narrador de *Zero* é uma das vozes dominantes no romance, mediando a narrativa dos fragmentos, comentando e explicando o que narra e o que é narrado pela sua voz e das outras personagens em notas de rodapé, com bom humor e ironia. Ele parece tudo saber e até pode ter tudo visto (ao menos dá a sua versão dos fatos), mas não interfere ou participa dos acontecimentos diretamente,

não é um personagem e os personagens do romance não podem escutá-lo. Seu interlocutor é o leitor.

Também *A festa* se estrutura pelo contraste de perspectivas, da relatividade da (auto)compreensão dos sujeitos e dos fatos da narrativa. Estes, aliás, são sempre narrados de mais de um ângulo, demonstrando que um acontecimento e um indivíduo podem ser percebidos e entendidos de mais de uma maneira, sem que exista uma verdadeira que o explique em sua plenitude, descentrando-se o monologismo narrativo. A realidade poliédrica de Belo Horizonte, nos dias 30 e 31 de março de 1970, é produto do modo como cada indivíduo, através de sua história, desenvolvida ao longo do romance, apreende os acontecimentos da Praça da Estação e da festa de aniversário: as histórias que antecipam os dois últimos contos servem para mostrar, metonimicamente, por um episódio, um problema, um fato vivido (no passado ou um pouco antes da festa) pelas personagens envolvidas na festa, quem elas são, como foram formadas, quais são suas características, de modo a se definir as formas como prismam e refratam a realidade, oferecendo dela as suas versões, de acordo com suas vivências e experiências socioculturais. O modo de ver a realidade, os problemas, a vida e os demais sujeitos com quem se convive varia com a formação, com a história de cada indivíduo, definindo seu comportamento no ecossistema social, o que influi no comportamento da coletividade (e vice-versa) na medida da interação social. Nesse sentido, o narrador de *A festa* figura uma situação especial: além de ele ser uma voz, igual a todas as outras que integram a narrativa, ele é, também, personagem da narrativa, pertencendo ao grupo dos escritores, “a turma do suplemento” (ÂNGELO, 1978, p. 125), interagindo com ele e participando de suas ações, dos encontros no “Bar e Restaurante Lua Nova” às vésperas da festa e concomitantemente aos acontecimentos da Praça da Estação. Mais do que isso, ele é um narrador-personagem-autor de *A festa*, escreveu o romance que o leitor tem em mãos, sendo o catalisador e prisma principal (depois de Ivan Ângelo) por que passaram as personagens e os fatos narrados. E esse narrador não está apenas presente nas mediações discursivas em terceira pessoa. Ele se faz presente, implicitamente, na escolha de cada detalhe do texto e, explicitamente, nos andaimes do romance que ficaram à mostra na narrativa: em alguns contos, observa-se a presença de notas ou anotações – metalinguísticas – do narrador-autor que descrevem personagens, circunstâncias que os envolvem e até os dilemas da própria escrita desse romance.

Além da questão da relativização das noções de “verdade” e realidade – em razão da consciência de que o sujeito de que delas fala assim o faz de seu ponto de vista, de seu lugar social, a partir de suas fraturas, catalisando, prismando e refratando o real –, está a forma como isso se materializa esteticamente nas obras de que estamos falando. *Zero* e *A festa*, como romances do século XX, resultam das inúmeras metamorfoses por que passou o gênero – e suas características – desde sua invenção. São sobretudo legatários de uma importantíssima (trans)

formação promovida pela crise da representação e pela reconsideração da *mímesis*, que culmina em um paideuma de técnicas estético-representacionais a serem recicladas de infinitos modos na estrutura romanesca, sendo exemplares do que entendemos por “Estética da refração”. A forma desses romances é possível após os dois fenômenos de que falamos, quando, principalmente com as vanguardas, se passou a pensar a *mímesis* do mundo a partir das várias possibilidades de vê-lo: impressionista, expressionista, cubista, futurista, dadaísta, surrealista, etc. Desde então, as técnicas-estéticas são utilizadas textualmente também em sua pluralidade atemporal, conformando um paideuma reaproveitado e reciclado, em cada obra de um modo diferente, das mais diversas estéticas da tradição literária ocidental.

De influências cubistas, futuristas, surrealistas, realistas, naturalistas, românticas, concretistas, *Zero* e *A festa* utilizam, em sua estrutura, os mais diversos recursos estéticos para materializar as múltiplas perspectivas ou maneiras de se perceber o mundo pelo olhar de cada sujeito. Os romances relativizam a “verdade” dos fatos e proporcionam modos diferentes de ver o real por meio da fragmentação, da incorporação de outros gêneros textuais/discursivos e suas formas, da intertextualidade, do dialogismo, de citações e colagens, do cinematografismo, da composição em camadas que produz sentido por acumulação, de alterações tipográficas, do trabalho diferenciado da pontuação, da linguagem telegráfica, variações de registro e oralização da escrita, da alternância dos focos, discursos e planos narrativos, da metalinguagem.

As versões do real - subjetivamente catalisadas e refratadas -, materializadas formalmente por um conjunto de estéticas que dão forma à relativização do real são definidoras das estruturas dos romances que ora analisamos. No entanto, em cada um, isso se dá de um modo diferente. Trata-se de obras de uma proximidade formal distante, pois são compostos pelos mesmos recursos estéticos, mas sob uma estrutura diferente. Em outras palavras, as mesmas técnicas estéticas resultam em estruturas bastante distintas. *Zero* é uma narrativa de narrativas paralelas e, por isso, é ausente de um centro. *A festa* é uma narrativa de narrativas centrípetas, que convergem todas para um centro, a festa de aniversário não narrada, portanto, para um centro ausente.

A obra de Loyola Brandão é composta por muitos fios narrativos paralelos e emaranhados que narram a catalisação subjetiva do real, de que resulta suas versões-refrações. É uma narrativa fragmentada. Seus fragmentos se alternam e se interpõem dando forma a episódios da vida individual (de cada personagem) de grupos sociais (os Comuns, os Sermoneiros, o Boqueirão, a Família da trepada unida) e de temas coletivos (migração, miséria, desemprego, fome, violência, prosperidade econômica, consumismo e indústria cultural, imperialismo norte-americano, desenvolvimento urbano e industrialização, desenvolvimento técnico-científico, política ditatorial). Esses fragmentos, portanto, podem ser organizados em fios narrativos que agrupam sequências de cenas de personagens, grupos de personagens ou da coletividade e

que correm paralelamente, às vezes se entrecruzando, não havendo um centro, um núcleo dramático para o qual convirjam as cenas e fios narrados. Embora a história de José seja preponderante sobre as outras, nenhum dos fios narrativos converge para a história dele, senão que se desenvolvem paralelamente.

Já em *A festa*, o escritor-narrador confessa que o livro é fruto de um fracasso porque “se dividia originalmente em três livros separados: Antes da Festa, A festa e Depois da Festa” (ÂNGELO, 1978, p.167), mas ficou faltando o miolo, a narrativa da festa. Para o escritor-narrador, o livro acaba existindo sem a parte do meio. Sobre isso, ele desabafa dizendo que acabou compondo algo como “um pão sem miolo” (ÂNGELO, 1978, p.170), pois a estrutura do romance gira, mesmo, em torno de seu centro ausente. Os contos, os fatos, as ações, direta ou indiretamente, convergem para a festa. Mediata ou imediatamente existem para fundamentar e sustentar as circunstâncias da festa, que não é narrada. Ou melhor, é narrada obliquamente. Sabe-se o que houve na festa, pelo que alguns contos minimamente dizem dela por meio de alguns *flashes* e cenas. Tem-se, portanto, contos que convergem para o mesmo núcleo, a festa de aniversário. Eles têm seu valor independente, como textos completos, mas, em conjunto, formam uma narrativa maior e mais ampla do que as questões que levantam sozinhos.

Últimas Refrações

Assim como a problemática existente entre “literatura”, “romance”, “ficção”, “realidade”, “verdade”, “sujeito” e “mimesis” precede a existência de *Zero* e *A festa*, estes configuram-se como são porque legatários da crise da representação e da reconsideração da *mimesis*, que atualizam o sentido daqueles conceitos, alterando-se o modo de compreender a relação entre autor, obra e mundo, o que reflete diretamente em sua elaboração estética.

Esta relação, aliás, também é cara aos romances em questão pelas temáticas que atravessam as fraturas de seus autores e as realidades internas de seus enredos. Os romances escritos em um determinado momento - politicamente marcante na história da sociedade de seus autores, atravessados por suas histórias, formações e contextos - não estão circunscritos e delimitados por seu tempo, mas o evocam, ficcionalmente, na *mimesis* de seus enredos. Ao indiciarem questões (tomadas da época da escritura e ficcionalizadas) como a desigualdade social, a violência, a migração e o preconceito migratório, a seca, o sertão, o cangaço, o coronelismo, a questão agrária e do latifúndio, o desemprego, a fome, a prosperidade econômica, o imperialismo norte-americano, o consumismo, a indústria cultural, o crescimento urbano, a industrialização, a modernização técnico-científica, a repressão político-ditatorial, o preconceito político, a hipocrisia burguesa, as mais diversas formas de preconceito, o conflito geracional e o conservadorismo, o divórcio, a homoafetividade, a alienação parental, o divórcio a velhice e a morte,

não circunscrevem apenas seu tempo porque a ditadura militar de 1964 sintetiza e evidencia o que está subsumido em uma narrativa maior, tão antiga e tão atual, do brasileiro e da desfaçatez humana.

MELLO, J. de. From the crisis of representation to the reconsideration of mimesis: refractions of brazilian dictatorship in Zero and A festa. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 83-99, 2020.

■ **ABSTRACT:** When *Zero* (1975, Ignácio de Loyola Brandão) and *A festa* (1976, Ivan Ângelo) were published, they had a great repercussion, figuring among the lists of best-selling novels of that time because of their thematic and form. The way they became known as “dictatorship novels” consolidated a direct relationship between their text and the context from which they emerged. The interrelation connecting literature, reality, truth, subject, mimesis, and fiction has always been highly estimated. This interrelation has developed itself, over time, inside a Western thought paradigm – which was cemented, not without variations – essentially metaphysical or substantialist and which went into crisis at the turn of the 20th century. Here our hypothesis is that *Zero* and *A festa*, before being considered “1964 Brazilian dictatorship novels”, are legatees of such crisis from the end of the 19th century. It means that both novels have an indirect relation with the reality they evoke. We propose this hypothesis through the contextualization of concepts as “The Crisis of Representation” (PELLEGRINI, 2007; 2009) and the “Reconsideration of Mimesis” (LIMA, 2014). *Zero* and *A festa* are, therefore, novels that emerged from the Brazilian dictatorship conjuncture and which have had their form intensified by it, having a previous origin.

■ **KEYWORDS:** Post-dictatorship Novel. *Zero*; *A festa*. Crisis of Representation. Mimesis.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Ivan. **A festa**. São Paulo: Summus, 1978.

ÂNGELO, Ivan. **Ivan Ângelo – Móbile (TV Cultura, 2011)**. Youtube, 02 out 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_goXR5EnPKI. Acesso em: 19 jan. 2018.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero ou a inauguração da morte**: o livro que desafiou o regime militar (palestra no Sesc Santa Rita). Youtube, 04 ago 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L9tPCvdA4bA>. Acesso em: 19 jan. 2018.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Clube do Livro, 1986.

*Da crise da representação à reconsideração da mímese:
refrações da ditadura militar em Zero e A festa*

BRANDÃO, Jacintho Lins. **A invenção do romance:** narrativa e mimese no romance grego. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 11, 2001.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário:** perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johanes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

_____. **O controle do imaginário e a afirmação do romance:** Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Júlia de Mello Silva. **O real como poliedro: a mímesis em Zero e A festa.** 22 fev 2019. 176 fls. Dissertação (mestrado em Estudos de Literatura), PPGLit, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://bit.ly/ORealcomoPoliedro>. Acesso em: 20 maio 2019.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada.** Niterói: v.11, n.14, pp. 11-36, 2009. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>. Acesso em: 15 nov. 2017.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje.** Porto Alegre: v.42, n.4, pp.137-155, 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>. Acesso em: 15 nov. 2017.

RICCIARDI, Giovanni. **Biografia e criação literária: o golpe militar de 1964.** Comunicação apresentada no XI Congresso Associação Internacional de Lusitanistas, Cabo Verde, 2014. Disponível em: <http://www.unicv.edu.cv/images/ail/92Ricciardi.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2018.



O PASSADO ENTRELAÇADO AO PRESENTE: ECOS DO SILENCIO QUE VEM DO ARAGUAIA

Janaína Buchweitz e SILVA*

- **RESUMO:** O presente artigo analisa o testemunho de uma familiar de um desaparecido político da ditadura militar brasileira que foi publicado em formato de livro no ano de 2012 sob o título *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia. Partindo do viés de que a narração contribui para a superação do trauma daquele que se dispõe a externar suas experiências e vivências, da aproximação entre os sentimentos de luto e melancolia a partir da psicanálise e entendendo a melancolia como uma variação do luto conforme aponta Idelber Avelar, destacam-se passagens da narrativa de Liniane Haag Brum em que se percebe que seu testemunho opera como uma forma de resistência ao silenciamento que cercava o tema da ditadura no Brasil, funcionando ainda como uma escrita melancólica que contribui para a resolução do trauma e do luto.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura. Testemunho. Luto. Melancolia. Trauma.

Em *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia, Liniane Haag Brum (2012) testemunha sua busca por informações sobre o paradeiro de seu tio Cilon Brum, militante político que desapareceu na Guerrilha do Araguaia cujo corpo não foi encontrado. A autora reconstrói a história de sua família, originária da zona rural do município de São Sepé, interior do Rio Grande do Sul, onde relata o relacionamento de seu pai Lino com seu tio Cilon, focalizando no final dos anos 60 e início dos 70, época em que seu pai casa e Liniane nasce, e também em que Cilon parte em viagem. A autora cresceu ouvindo histórias sobre o tio, com quem esteve somente no dia de seu batizado, em junho de 1971, ocasião em que a família Brum teve contato pessoal com Cilon pela última vez.

Ao mesmo tempo em que estava sempre presente através da saudade e da memória, o silêncio sobre a pessoa de Cilon era o que predominava perante a família: “Muitos anos se passaram sem que ficasse claro o que acontecia com o tio. Sem que fosse possível sequer mencionar seu nome.” (BRUM, 2012, p. 22). Informações desencontradas sobre seu paradeiro foram constantes para a família,

* Doutoranda em Letras – UFPel – Universidade Federal de Pelotas – Programa de Pós-Graduação em Letras – Pelotas – Rio Grande do Sul – Brasil. 96075-630 – janaesilva@yahoo.com.br

que demorou certo tempo para perceber que Cilon vivia na clandestinidade, e após um longo período recebeu a informação de que este se tornara um desaparecido político. Cilon seguiu sua militância política e posteriormente foi lutar na região do Araguaia, local que presenciou uma das maiores guerrilhas do período ditatorial brasileiro: a Guerrilha do Araguaia¹. Com isso, Cilon tornou-se mais um dentre as centenas de desaparecidos políticos do período ditatorial brasileiro:

Muito tempo passou até que se soubesse que ele era um desaparecido político, duas décadas e meia transcorreram até que ficasse claro que ele jamais iria voltar - que havia sido morto. Foram necessários 32 anos para que eu decidisse enfrentar o estigma do medo e do segredo: forças paralisantes, tão abstratas quanto profundas, cujas raízes só a maturidade e a cristalização (parcial) da recente história do Brasil me permitiram compreender. (BRUM, 2012, p. 11)

Após décadas de trauma, a autora decidiu enfrentar o silêncio e o medo. A ideia inicial era coletar entrevistas e registrar imagens para produzir um documentário sobre a vida do tio: o trabalho teve início em 2003, mas quando foi contemplada com uma bolsa de criação literária decidiu contar a história do familiar desaparecido por intermédio da escrita, o que, segundo as palavras da própria autora, seria uma forma de retomar sua própria vida, já que essa estaria entrelaçada à imprecisão da história do tio.

Narrado em primeira pessoa, o livro é dividido em quatro partes, além da apresentação e dos agradecimentos, compondo 271 páginas permeadas de fotografias de arquivo pessoal da família da autora; reproduções de cartas enviadas entre Cilon e seus familiares; cópias de reportagens jornalísticas de jornais e revistas do Rio Grande do Sul, Brasília, Santa Catarina e São Paulo; listas de desaparecidos políticos; a reprodução do convite de celebração de missa de 20º ano de desaparecimento de Cilon, publicado em jornal local; mapa e fotos da região do Araguaia; além da foto da sepultura que aguarda o corpo de Cilon Brum.

A primeira parte do livro ocupa mais de metade da narrativa. Nela a autora reconstrói boa parte da vida do tio, desde sua infância no interior do Rio Grande

¹ A Guerrilha do Araguaia foi, na sua origem, um movimento de resistência ao governo militar que tomou o poder no país em 1964. Entre meados da década de 60 e início dos anos 70, o Partido Comunista do Brasil enviou 69 militantes, na sua maioria estudantes, para as proximidades da região do Bico do Papagaio, em Tocantins, e seu entorno, no Pará e no Maranhão. O objetivo inicial era que esses jovens, quase todos perseguidos ou banidos nas grandes cidades, criassesem vínculos com os moradores locais, promovendo as condições necessárias para um movimento de resistência que nasceria a partir do campo. [...] O movimento foi exterminado pelo governo brasileiro em três campanhas militares de cerco e aniquilamento. [...] As operações militares deixaram quase todos os militantes comunistas desaparecidos e mortos. Muitos deles assassinados depois de presos ou rendidos. Um número indeterminado de campões e moradores do Araguaia também desapareceu, permanecendo até hoje sem sepultura conhecida ou certidão de óbito. (BRUM, 2012, p. 265-266)

do Sul e seu relacionamento com a família, até sua militância política e o ingresso na clandestinidade. A autora apresenta vários fragmentos de reportagens, cartas e fotos de álbuns de família que foram coletados ao longo de sua pesquisa e introduz o tema da Guerrilha do Araguaia. Ao longo de toda a segunda parte do livro, a autora narra sua primeira incursão à região do Araguaia. A terceira parte relata sua segunda viagem ao Araguaia, e a quarta funciona como uma espécie de fechamento da narrativa. A história se desenvolve ainda se valendo de reproduções de cartas da autora endereçadas à sua mãe de Cilon e à sua avó, a quem relata encontros e desencontros ao longo de sua busca pelo paradeiro do tio.

A narrativa da autora evidencia a angústia de uma família de um desaparecido político, que ficou por décadas sem receber informações concretas sobre o paradeiro ou a situação de um familiar, e que por isso não usufruiu sequer o direito a vivenciar o luto de um ente querido, já que a morte de Cilon levou décadas para ser confirmada e até hoje desconhecesse o paradeiro de seu corpo. Nesse sentido, também o tema do luto obtém destaque na narrativa da autora, que chamou para a si a responsabilidade em descobrir o destino de seu tio, como forma de trazer algum tipo de consolo tanto para ela quanto para os demais membros da família, principalmente seus avós, os pais de Cilon, a quem dedica *Antes do passado*. Crescendo em meio à saudade e ao silêncio, Liniane desde cedo apresentou uma postura diferenciada com relação ao desaparecimento de seu tio. Era como se ela tivesse uma espécie de dívida para com a memória do tio, que de certa forma também era dela:

Quando fiz a primeira viagem ao Araguaia, em 2009, com o objetivo de encontrar pessoas que pudessem falar sobre meu tio, surgiu a necessidade premente de escrever sua história. Como se não houvesse a possibilidade de seguir com minha vida sem antes passar a de tio Cilon a limpo. (BRUM, 2012, p. 12)

Nesse sentido, podemos entender sua narração como uma tentativa de superação do trauma e de resolução do luto. A narração empreendida com base em um caso familiar, de forma geral, aponta igualmente para o trauma coletivo originado no período da ditadura militar brasileira. Em sua primeira ida ao Araguaia, a autora testemunhou o trauma que a guerrilha deixou como herança aos moradores do local:

Demorei para conseguir achar alguma pista do tio, pois a maioria das pessoas que presenciou a guerra – aqui eles só chamam de guerra o que aconteceu – ainda é traumatizada. Foram muito maltratadas, vozinha, tiveram suas casas queimadas, as roças destruídas. Sentiram na pele, literalmente, a Guerrilha no Araguaia, porque uma enorme quantidade de gente do exército, sob o comando dos generais e do presidente da República, foi colocada ali para machucar as pessoas na carne e na honra. (BRUM, 2012, p. 185-186, grifos da autora)

Em *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina, Idelber Avelar (2003) estuda o luto e a melancolia nas literaturas latino-americanas pós-ditatoriais. Revisam-se teorias do luto e, partindo da distinção entre luto e melancolia proposta por Freud, aponta-se para a melancolia como uma das variações do luto. O estudioso entende que, assim como o luto coloca-se como condição da escrita, a escrita semelhantemente se coloca como condição de resolução do trabalho de luto. Nesse sentido, a literatura enlutada está sempre em busca de fragmentos e ruínas:

A literatura pós-ditatorial testemunharia, então, esta vontade de reminiscência, chamando a atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior, do passado entendido como catástrofe. A literatura pós-ditatorial teria assim uma vocação intempestiva no sentido nietzschiano, “atuando contra nosso tempo e portanto sobre nosso tempo e, espera-se, em benefício de um tempo vindouro”. (AVELAR, 2003, p. 238-239)

Na literatura produzida por Liniane Haag Brum (2012) são apresentados vários testemunhos de pessoas com as quais a autora conviveu em busca de informações sobre o tio, o que possibilita a revisitação ao passado com vistas a uma reconstrução da história, já que o somatório de pontos de vista e testemunhos contribuem com a formação de uma nova história sobre a ditadura, que passa a ser contada por aqueles que a viveram nos bastidores. Tal perspectiva convoca o chamado *cronista da história* de Walter Benjamin (1996, p. 223), sendo esse aquele que “sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Ainda para o filósofo alemão:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi.” Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1996, p. 224-225)

Buscando combater o silenciamento através da pesquisa e, posteriormente, da escrita, Liniiane Haag Brum (2012) empreendeu a busca sobre o passado do tio a partir prioritariamente da coleta de testemunhos daqueles que com ele conviveram. A autora relata que a repressão durante a ditadura era tanta que nem mesmo os companheiros de movimento tinham muitas informações uns sobre os outros, e o faz através da reprodução do depoimento da militante Édila, quem conviveu com Simão (codinome de Cilon) e presenciou uma de suas partidas:

Doou as calças de veludo e os casacos pesados. As blusas de lã, viu depois, ficaram no armário de Jorge. Concluiu que tio Cilon iria para um lugar quente. Mas ele nunca confirmou nada, nem poderia, naquela época o sigilo partidário era lei. Se comentasse com alguém o seu destino, colocaria em risco a estratégia do partido e a segurança das pessoas que estavam envolvidas na operação. E tio Cilon era um rapaz de espírito sério, jamais violaria uma regra. A notícia de que ele estava no Araguaia veio algum tempo depois, através de um delegado do PC do B que esteve na casa de Édila e Jorge. “Não lembro, naqueles anos a gente era programado para esquecer os nomes das pessoas.” (BRUM, 2012, p. 94)

Ao ouvir o testemunho de Saulo, militante e amigo de Cilon, a autora relata a vida na clandestinidade daquele, bem como a participação junto ao movimento operário. O depoente expressa sua percepção sobre a Guerrilha do Araguaia:

Já o Araguaia foi diferente. O governo mobilizou mais de dez mil homens do exército, em três campanhas militares, para pegar um punhado de setenta pessoas no meio da selva amazônica. “Mas por que essas setenta pessoas faziam tanto medo assim? Investir tanto recurso humano e financeiro para matar setenta pessoas?” Ele mesmo respondeu: “É que o governo da época era tão ilegal, tão à margem da sociedade por ter tomado o poder à força, que o mínimo de pessoas organizando-se para oferecer resistência fazia medo. Porque essa resistência poderia um dia se tornar – como aconteceu – um movimento de massa. O movimento de massa sempre precisa ter uma vanguarda para comandar. E essas pessoas organizadas foram a vanguarda.” (BRUM, 2012, p. 117-118)

Investigando arquivos pessoais da família e pesquisando em fotos, livros e matérias jornalísticas, a autora aspira a reconstruir a figura do tio ouvindo também aqueles que o conheceram, bem como viajando à região do Araguaia e percorrendo outras regiões do Brasil em busca de informações sobre o destino e a história de Cilon:

Descobri que também no Pará, no Tocantins e no Maranhão havia feridas abertas. No norte do Brasil, no meio de despistes e anonimatos, codinomes e

senhas, havia fendas. E entre o interdito, houve o dito. Houve quem falasse. E dizendo desenharam silhuetas, refizeram linhas e contornos, reconfiguraram traços – foram tirando o véu da fumaça, não todo – e enxerguei tio Cilon no Araguaia, lugar proibido, local de sumiço. Vida feita tragédia poética. (BRUM, 2012, p. 12-13)

A autora reconstrói parte da trajetória oculta de seu tio e o faz majoritariamente se valendo de diversos testemunhos que recolhe daqueles que conviveram com Cilon e que também vivenciaram o período da repressão. O não dito merece destaque na narrativa da autora, pois essa reflete sobre o estranhamento que o silenciamento sobre o período ditatorial brasileiro lhe provoca. Não por acaso, o subtítulo de seu livro é **o silêncio que vem do Araguaia**, já que a história de Cilon sempre foi acompanhada de um excessivo silenciamento, seja por parte da família que pouco abordou o tema, seja pela total falta de informações que por muito tempo caracterizou a situação de Cilon: “Se tio Cilon nunca mais ia existir, por que continuava existindo além da carne, doendo além da dor - por que o sangue que não corria mais em suas veias continuava se coagulando nos veios da família?” (BRUM, 2012, p. 29). O incômodo da autora com o silêncio da família é evidente, sendo que nem mesmo na escola, local primordialmente entendido como espaço de reflexão sobre nossas memórias e histórias, Liniane encontrou, após a redemocratização, caminhos para debater o tema da ditadura:

Ainda muito criança, eu manuseava um livro verde, *Guerrilha do Araguaia*. Dentro dele tinha a foto do meu tio e uma pequena biografia. Mas ninguém nunca comentou nada – o livro ficava entre outros, à disposição numa prateleira. Na escola, nem a professora sabia o que era Guerrilha do Araguaia. E meu pai não gostava de falar no assunto. Era tudo muito estranho. (BRUM, 2012, p. 22)

O silenciamento sobre o período da ditadura equivale a um elemento de ordem estrutural, na medida em que atinge a sociedade brasileira desde a esfera privada até a educacional, conforme evidenciado pela narrativa da autora. Importante destacar que o silêncio ocasiona esquecimento, uma vez que o que não é abordado, comentado, discutido, acaba por ser engavetado e ocultado pela memória. Nesse sentido, entende-se que o esquecimento deve ser visto enquanto uma ameaça a ser combatida, e uma das formas de combate se daria através da escrita. Sobre a ameaça do esquecimento, Idelber Avelar (2003, p. 239) destaca que:

O imperativo de luto é o imperativo pós-ditatorial por excelência. Nutrindo-se de uma recordação enlutada que tenta superar o trauma das ditaduras, a literatura pós-ditatorial leva consigo as sementes de uma energia messiânica que, como o anjo benjaminiano da história, olha o passado, a pilha de escombros, ruínas e

derrotas, num esforço para redimi-los, enquanto é empurrado adiante pelas forças do “progresso” e da “modernização”. Trata-se aqui de estabelecer uma relação salvífica com um objeto irrevogavelmente perdido, um compromisso que não pode fazer mais que perpetuamente tentar colocar-se em dia com sua própria inadequação, consciente de que todo testemunho é uma construção retrospectiva que deve elaborar sua legitimidade discursivamente, em meio a uma guerra linguística na qual a voz mais poderosa ameaça ser a do esquecimento.

As palavras acima denunciam a impossibilidade que a autora sentia em viver sua própria vida sem elucidar a situação do tio. Sua escrita apresenta-se muitas das vezes em um tom bastante melancólico, em que fica difícil distinguirmos seus sentimentos em relação ao luto, já que há dúvidas sobre a morte e sobre o paradeiro do corpo de Cilon. Nesse sentido, podemos pensar em um luto que não se concretiza ou que se arrasta *ad infinitum*. Idelber Avelar (2003, p. 240) entende o luto como “caráter interminável” e “tarefa irrealizável”. Para o pesquisador, o luto opera como forma de restituição por intermédio de operações substitutivas e metafóricas:

O sobrevivente confronta assim um buraco negro na função restitutiva do luto. Todo luto demanda restituição, não porque se deseje restaurar o estado anterior à perda – o enlutado costuma saber que isto é impossível, e só se recusa a aceitá-lo em casos estremos de fixação no passado que conduzem a uma melancolia radical – mas porque o luto só é levado a cabo através de uma série de operações substitutivas e metafóricas mediante as quais a libido pode investir em novos objetos. (AVELAR, 2003, p. 236)

Em *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia, a escrita da autora possibilita a restituição de seu luto. A dúvida sobre o paradeiro do tio foi uma constante em grande parte de sua vida, fonte de trauma que se perpetuou por toda a geração de familiares que com Cilon conviveram. Mesmo sendo uma história marcada pelo silêncio, o pai da autora buscou informações sobre o paradeiro de Cilon, e no ano de 1996 obteve o atestado de óbito do irmão, sendo o ato marcado por uma solenidade e divulgado pela imprensa local - a notícia é uma das muitas reproduzidas em *Antes do passado*, que é entrecortado por documentos, reportagens, fotografias e relatos.

Liniane propõe uma releitura do passado baseada em relatos familiares e em testemunhos de diversos atores do período ditatorial brasileiro, demonstrando ainda, através de seu próprio testemunho, sua incansável busca por informações sobre o tio desaparecido:

E demorei muito tempo para compreender que meu tio, no Araguaia, eu tinha que buscar num outro lugar. Um espaço entre o poder e o sonho. Uma localidade

situada além dos chamados porões da ditadura – um local mais abaixo, mais subterrâneo e fúgido.

Porque entre o sonho de tio Cilon e o Brasil dos anos 2000 havia o abatedouro da história: para baixo, muito mais para baixo. (BRUM, 2012, p. 66)

Cada capítulo do livro da autora recebeu um título, à exceção daqueles em que ela se comunica com sua vó e mãe de Cilon, dona Lóia, a quem ela endereça cartas relatando seus sucessos e insucessos em busca de informações sobre o tio. A seguir um fragmento da primeira carta endereçada pela autora à sua avó:

São Paulo, 20 de novembro de 2005

Vó Lóia,

Essa noite sonhei com tio Cilon. Eu estava no meio da floresta e gritava seu nome. Estávamos perto um do outro, mas ele não me ouvia e eu não o enxergava. O sonho era como um filme em que, a um só tempo, eu atuava e assistia à fita: de fora via que bastariam alguns passos para que nos encontrássemos. Mas, dentro da floresta, só percebia o eco da minha voz e o breu da mata fechada. (...)

Vó, estou buscando o tio Cilon. É sobre isso que preciso lhe falar.

Sempre desejei encontrá-lo. Uma vontade que ia aumentando à medida que ele não voltava. Quando criança pequena vasculhava álbuns de família e prestava atenção às conversas dos adultos. Aos poucos, entendi que comentar seu nome causava mal-estar. (Mas por quê, se ele era tão querido?!) Muitas vezes ficava, em silêncio, imaginando tio Cilon, adivinhando o timbre de sua voz, os trejeitos, o sorrir. O que ele fazia quando estava bravo e o que gostava mais de comer. Esse tipo de coisa, que poderia ter perguntado até para a senhora. Mas não podia. (BRUM, 2012, p. 35, grifos da autora)

Ao longo da narrativa, são reproduzidas dez cartas de Liniane endereçadas à sua vó Lóia, datadas entre os anos de 2005 e 2010, período em que a autora empreendeu a busca pelo seu tio na região do Araguaia e buscou reconstituir a história do tio, indo a locais em que ele estudou, trabalhou e militou, à medida que busca informações de pessoas com as quais ele conviveu durante o período da clandestinidade. Na segunda carta endereçada à avó, a autora relata a satisfação e a sensação de conforto que sente ao rememorar a história do tio, como se a rememoração contribuísse para a superação do seu trauma:

Foi tão bom poder recordar o tio Cilon desse modo. Por isso trouxe, para compartilhar com a senhora, esses traços tão conhecidos seus e perdidos no doer. Fico emocionada toda vez que vejo o pai falar do tio Cilon e de todos na

família que o esperaram. De como foram esses anos. Ele sempre fala isso. E sempre vai falar, porque faz parte da estratégia de viver. Mas queria tanto que a gente pudesse parar de se condoer. Por isso trago para a senhora notícias dessas viagens em que vou registrando as pessoas e as marcas do tio Cilon nelas. (BRUM, 2012, p. 57, grifos da autora)

As cartas endereçadas à avó dão um tom ficcional à narrativa, já que Dona Lóia faleceu na década de 80. No capítulo “Rogar”, há a reprodução de uma carta datilografada pela avó da autora, que relata estar em seus últimos dias de vida, e por esse motivo suplica informações sobre o paradeiro e a situação do filho às autoridades, como forma de amenizar o sofrimento. Sentimentos como tristeza, luto e melancolia permeiam a narrativa por intermédio de diferentes personagens, histórias e testemunhos: assim como Cilon e vó Lóia, o pai da autora recebe destaque na narrativa. Lino Brum nunca desistiu de obter informações sobre o paradeiro de seu irmão Cilon e, em meio a uma família de sete irmãos, além do pai e da mãe, foi o que mais se envolveu em busca de informações pelo familiar desaparecido:

Nunca pensou que meu batizado seria a última vez que veria tio Cilon, nem que ele se tornaria desaparecido político. Ao meu pai calhou a missão de porta-voz de notícias incompletas, reveladas à meia-voz, à luz bruxuleante do abajur ou no meio do mandiocal atrás de casa.

Depois de anos sem mencionar o nome do filho caçula, vó Lino puxou meu pai pelo braço, lá para o lado da plantação: “Alguma notícia dele?” “Não, nada”, respondeu de cabeça baixa, esquivando-se de fitar os olhos do pai, evitando decepcionar por não poder dar as tão esperadas notícias. “Você não está mentindo?” “Não, não estou mentindo”, ele disse com os olhos fixos no pai. Vô Lino nunca mais voltou ao assunto. Jamais disse “Cilon” enquanto esteve vivo. Levou para o túmulo seu silêncio. E um segredo: a carta que recebeu do filho. (BRUM, 2012, p. 49)

À época da ditadura militar brasileira, muitos familiares viveram e morreram sem saber o destino de seus entes queridos. Como no caso de Cilon, representativo de muitos outros, foram décadas de espera por informações. A dor da mãe que teve o filho sequestrado pelo regime e do qual nunca mais obteve notícias nem contatos é retratada em diversas passagens, uma delas no capítulo “Guardiã”:

Minha avó não domava mais as sílabas, soprava-as fracas, por vezes inaudíveis, quase murmurários. Dizia com o corpo e com os olhos as palavras que a mão, paralisada, não podia escrever.

Sua cadeira amarela na porta da casa – o corpo ali encaixado, a bengala ao lado. A mãe de Cilon, minha avó Lóia, com a atenção sempre na rua: uma imagem que falava e todo mundo sabia o que queria dizer. (BRUM, 2012, p. 53)

Em 1917, na obra *Luto e melancolia*, Sigmund Freud (2006) aproximou ambos. Buscando esclarecer a natureza da melancolia, o criador da psicanálise optou pela correlação entre melancolia e luto por perceber semelhanças entre suas condições, bem como entre as causas que lhes originam. Entendendo, de maneira geral, o luto como uma reação à perda de uma pessoa amada, esse estado irá apresentar características que também serão percebidas em um ser melancólico, quais sejam o sentimento de dor, o desinteresse pelo mundo, a perda da capacidade de amar e a inibição geral na capacidade de realizar tarefas. Percebe-se essas características da melancolia na narrativa de Liniane, que em diversas passagens relata a falta de sentido de sua vida, bem como a influência da vida de seu tio na sua. Sobre a escrita de *Antes do passado*, a autora comenta que foi um “Trabalho visceral que deu sentido a minha vida ao reconstruir a vida de meu tio e padrinho, Cilon Cunha Brum.” (BRUM, 2012, p. 13). Em *Sol negro: depressão e melancolia*, Julia Kristeva (1989) defende que o deprimido é um habitante do imaginário que busca um tempo passado, um fato de memória que se perdeu, através de sua inquietação e nostalgia. A autora entende que o melancólico vive um passado que não passa, uma temporalidade descentrada:

O tempo em que vivemos sendo o do nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada do melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada. Ela não se escoa, o vetor antes/depois não a governa, não a dirige de um passado para uma finalidade. Maciço, pesado, sem dúvida traumático porque carregado de muita dor ou de muita alegria, um momento tapa o horizonte da temporalidade depressiva, ou melhor, tira-lhe qualquer horizonte, qualquer perspectiva. Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro... (KRISTEVA, 1989, p. 61)

O passado traumático e a temporalidade descentrada a que se refere Kristeva (1989) se evidenciam ao longo da narrativa de Liniane Haag Brum (2012), que busca reconstituir a história do tio como forma de libertação, por sentir a impossibilidade em dar segmento a sua vida sem antes elucidar o paradeiro do tio:

Foi quando comprehendi que minha busca só se completaria se conseguisse refazer o elo rompido pela brutalidade do regime militar de 1964. Daí em diante a obra

se iluminou e nasceu *Antes do passado*. História fragmentada e incompleta, feita daquilo que foge à minha própria compreensão. (BRUM, 2012, p. 13)

O fundador da psicanálise destaca que o trabalho de luto feito conscientemente absorve o Eu do sujeito, já que é sabida e conhecida a causa que origina o luto, diferentemente do que ocorre na melancolia, visto que, na maioria das vezes, não é possível determinar o motivo dessa sensação. Partindo de suas reflexões sobre o luto, Sigmund Freud (2006, p. 105) tece as seguintes considerações acerca da melancolia:

Numa série de casos, é evidente que também a melancolia pode ser uma reação à perda de um objeto amado. Em outras ocasiões, constata-se que a perda pode ser de natureza mais ideal, o objeto não morreu realmente, mas perdeu-se como objeto de amor (por exemplo, no caso de uma noiva abandonada). Em outros casos, ainda, consideramos razoável supor que tal perda tenha de fato ocorrido, mas não conseguimos saber com clareza o que afinal foi perdido; portanto, temos motivos para achar que também o doente não consegue nem dizer, nem apreender conscientemente o que perdeu. Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe quem ele perdeu, não sabe dizer o que se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado. Isto, portanto, nos leva a relacionar a melancolia com uma perda de um objeto que escapa à consciência, diferentemente do processo de luto, no qual tal perda não é em nada inconsciente.

Em *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia, a diferenciação entre melancolia e luto se torna ainda mais complexa, na medida em que a narradora vivencia um luto marcado pelo desconhecido, ao não possuir informações concretas sobre o destino do tio. Para Freud (2006), a melancolia se torna enigmática, na medida em que não é possível saber o que realmente está absorvendo o melancólico. No entanto, o autor supõe que a consequência da perda na melancolia se assemelhe à que ocorra no processo de luto. No caso do luto, é o mundo que torna-se pobre e desinteressante, já na melancolia o empobrecimento volta-se para o Eu, através de uma “depreciação do sentimento-de-Si” (FREUD, 2006, p. 105). O melancólico vive em depreciação, se sentindo indigno perante os demais com quem convive, em um constante movimento de autocensura e punição, portanto, o luto representa reação normal, ao contrário da melancolia, uma doença, segundo Sigmund Freud (2006, p.103):

Curiosamente, no caso do luto, embora ele implique graves desvios do comportamento normal, nunca nos ocorreria considerá-lo um estado patológico e tampouco encaminharíamos o enlutado ao médico para tratamento, pois

confiamos em que, após determinado período, o luto será superado, e considera-se inútil e mesmo prejudicial perturbá-lo.

Sigmund Freud (2006) divide a formação do Eu em três grandes instituições: a consciência moral (*Gewissen*), a censura que parte do consciente (*Bewusstseinszensur*) e o teste de realidade (*Wahrheit*). No melancólico, uma parte do Eu, que seria a consciência moral, se contrapõe à outra, e passa a avaliá-la criticamente, como se sua outra parte fosse um objeto. O autor entende que o melancólico se considera um incapaz digno de rejeição, e essa autocrítica opera enquanto critica a outra pessoa, amada pelo melancólico, ou seja, “as auto-recriminações são recriminações dirigidas a um objeto amado, as quais foram retiradas desse objeto e desviadas para o próprio Eu” (FREUD, 2006, p.107). Dessa forma, a libido liberada pelo melancólico produz uma identificação do Eu com o objeto abandonado:

Podemos então facilmente reconstruir esse processo. Havia ocorrido uma escolha de objeto, isto é, o enlaçamento [Bindung] da libido a uma determinada pessoa. Entretanto, uma *ofensa real* ou *decepção* proveniente da pessoa amada causou um estremecimento dessa relação com o objeto. O resultado não foi um processo normal de retirada da libido desse objeto e a seguir seu deslocamento para outro objeto, mas sim algo diverso, que para ocorrer parece exigir a presença de determinadas condições. O que se seguiu foi que o investimento de carga no objeto se mostrou pouco resistente e firme e foi retirado. A libido então liberada, em vez de ser transferida a outro objeto, foi recolhida para dentro do Eu. Lá essa libido não foi utilizada para uma função qualquer, e sim para produzir uma *identificação* do Eu com o objeto que tinha sido abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu. A partir daí uma instância especial podia julgar esse Eu como se ele fosse um objeto, a saber: o objeto abandonado. Desta forma, a perda do objeto transformou-se em uma perda de aspectos do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada transformou-se num conflito entre a crítica ao Eu e o Eu modificado pela identificação. (FREUD, 2006, p. 108)

Para que ocorra esse processo, faz-se necessário que haja forte fixação no objeto de amor e fraca resistência ao investimento depositado no objeto, havendo a substituição do amor pelo objeto por uma identificação com o objeto, a partir da identificação narcísica. Para Freud (2006, p.109), “esse mecanismo corresponde a uma *regressão* que parte de um certo tipo de escolha objetal e volta para o narcisismo original”. Com isso, Freud conclui que a melancolia possui características do luto que são mescladas a um processo específico de regressão, que se origina em uma escolha objetal de tipo narcísico, para posteriormente retornar ao estado de narcisismo.

Freud aponta a ambivalência característica do sujeito melancólico, pois, no caso da melancolia, “a perda do objeto de amor mostra-se como uma ocasião muito excepcional para que a ambivalência que havia nas relações amorosas agora se manifeste e passe a vigorar” (FREUD, 2006, p. 109-110). Sobre a relação entre o conflito de ambivalência e a melancolia, Sigmund Freud (2006, p. 110) discorre:

Mas, ao contrário do luto patológico, o que desencadeia a melancolia geralmente abarca mais do que uma nítida perda ocasionada pela morte. Abrange todas as situações por meio das quais os elementos opostos de amor e ódio se inseriram na relação com o objeto, ou lograram reforçar uma ambivalência já preexistente, por exemplo, situações de ofensa, negligência e decepção. Esse conflito de ambivalência, seja ele de origem mais real, ou mais constitutiva, é um dos importantes pré-requisitos para o surgimento da melancolia. Uma vez tendo de abdicar do objeto, mas não podendo renunciar ao amor pelo objeto, esse amor refugia-se na identificação narcísica, de modo que agora atua como ódio sobre esse objeto substituto, insultando-o, rebaixando-o, fazendo-o sofrer e obtendo desse sofrimento alguma satisfação sádica. A indubitavelmente prazerosa autoflagelação do melancólico expressa, como o fenômeno análogo na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de ódio. Essas tendências são sempre dirigidas a algum objeto, e é por essa via que no caso elas se voltaram contra a própria pessoa.

Com isso, o autor conclui que o investimento erótico no objeto do melancólico tem dois destinos: um que regride à identificação, e outro que é remetido ao sadismo, sob a influência do conflito de ambivalência. Já para Idelber Avelar (2003), a literatura pós-ditatorial oscila entre as posições de sujeito e objeto do luto, e por isso encontra-se perenemente às margens da melancolia. Após analisar uma série de produções literárias que versaram sobre a ditadura da América Latina, o estudosso conclui que os livros apontam para uma impossibilidade da escrita, e entende com isso que a única tarefa que resta à escrita é a de trabalhar a partir dessa impossibilidade. Desse movo, em *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina Idelber, estabelece-se a melancolia como variação do luto:

A perda com a qual a escrita tenta lidar engoliu, melancolicamente, a própria escrita: o sujeito enlutado que escreve se dá conta de que ele é parte do que foi dissolvido. Esta percepção tem lugar naquele espaço cinza em que o luto encontra-se na fronteira com a melancolia. A melancolia emerge assim de uma variedade específica de luto, daquele luto que fechou um círculo que inclui o próprio sujeito enlutado como objeto da perda. (AVELAR, 2003, p. 263)

Em *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia, a autora demonstrou sua tentativa de superação de luto, tanto seu quanto de sua família, através da escrita literária, pois através da narração buscou superar a dor que a perda de Cilon Brum causou a sua família e, consequentemente, também a ela. O assassinato de Cilon foi confirmado no dia primeiro de julho de 2009, através de uma reportagem da revista *Veja*. A referida reportagem é reproduzida no livro da autora, que relata que teve imensa dificuldade em lê-la, na data em que a família oficialmente recebeu os pêsames dos conhecidos e amigos. Liniane descreve suas impressões sobre a revelação:

O primeiro a cair foi Antônio. Um tiro na cabeça fez com que seu corpo tombasse. Depois tio Cilon: Cilon Cunha Brum. Não especificaram se o tiro foi no crânio, como o outro jovem. Mas os atiradores descarregaram as armas. A munição que tinham foi toda para os corpos. A fonte, participante ativa no evento, garantiu ao jornalista que “parecia pelotão de fuzilamento”. Outro dado que a fonte informou: os corpos dos militantes do PC do B ficaram insepultos. Os dois jovens, ambos de 28 anos, foram largados ao relento. Houve quem se preocupasse em cobri-los com folhas, mas parece que não adiantou grande coisa: os bichos foram atraídos pelo cheiro. “A ordem era não deixar sair ninguém de lá vivo”, o anônimo explicou ao repórter. “Era uma missão e cumprimos o que foi determinado.” (BRUM, 2012, p. 126)

A confirmação do corpo insepulto do tio causou imensa dor e revolta em Liniane e em seus familiares. Nesse momento, evidencia-se a imensa dificuldade da autora em processar a informação divulgada pela reportagem, dado que a história de Cilon era marcada por incertezas, e com isso havia esperanças por parte da autora, bem como de sua família, de que o destino de Cilon houvera sido outro. Para Avelar, “o trabalho de luto só pode ser levado a cabo através da narração de uma história” (2003, p. 235), nesse sentido, o desfecho sobre o fim de Cilon pode operar como a supressão de uma falta, no sentido de enfim reconstituir o luto da autora e da sua família.

Os mortos que não foram enterrados, aos que se permitiu ficar ao redor dos vivos como fantasmas, não podem ser objeto de luto. Cabe aos vivos restituir os mortos ao reino dos mortos e liberá-los da condição incerta de fantasmas sem nome, irreconhecíveis. Para usar uma expressão cara a Freud, a tarefa seria transformar uma repetição numa memória. A restituição dos mortos ao reino dos mortos representaria uma extrojeção que, entretanto, não pode senão ser percebida pelo sobrevivente como uma traição. Para o enlutado um trabalho de luto concluído equivaleria a um segundo assassinato dos mortos. A transformação da repetição compulsiva em recordação termina por não se diferenciar, aos olhos

do enlutado, de sua submersão nas águas barrentas do esquecimento. Ela aprende que a reativação da memória na pós-ditadura não pode senão criar condições para um esquecimento reflexivo e ativo, e isto conduz, de novo, à melancolia. (AVELAR, 2003, p. 255-256)

Entende-se, pois, que a narrativa de Liniane permanece melancólica até mesmo após a descoberta do paradeiro do tio. Após a divulgação da reportagem foi que Liniane empreendeu as duas incursões à região do Araguaia e, em sua segunda ida à região, reconstruiu os últimos dias de seu tio, o que é relatado na penúltima carta endereçada à sua avó:

Gostaria de ter enviado antes essa carta. Sabe, o que trago não é a história imaculada e inteira. São pedaços de recordações – pegadas e rastros que se materializaram involuntariamente em falas. O que lhe ofereço, vozinha, é um vislumbre do seu filho, feito de fragmentos. Por isso a demora, vó. Medo eu tive de ferir ao invés de confortar. De que as palavras soem ferroadas e não o afago que tanto queria lhe fazer. (BRUM, 2012, p. 239, grifos da autora)

Liniane desculpa-se com sua avó, enquanto demonstra consciência da impossibilidade de narrar a totalidade da história de seu tio. Para Idelber Avelar (2003, p. 236): “A narrativa estaria sempre presente num mais ou numa falta, excessiva ou impotente para capturar o luto em toda sua dimensão”. A autora busca consolação para o fato do corpo do tio nunca ter sido sepultado, e também busca consolar sua família, através das cartas que endereça à avó:

Seu filho Cilon não foi enterrado. Foi semeado. Deixado em cima da terra como grão que um dia vai germinar. Exatamente como diz outro poema, aquele que o pai e os tios colocaram na lápide que aguarda Cilon Cunha Brum: “Mortos? Quem disse se vivos estão, não morre a semente jogada na terra, os frutos virão...” Tal qual disse o poema, o tio foi semeado.

Foi germinando, enquanto nós aguardávamos nossa espera redemoinha.

Hoje tenho a sensação de que intuímos tudo – mesmo quando não sabíamos de nada. Mesmo quando tudo o que havia era o silêncio.

Saudade enorme,

Nani (BRUM, 2012, p. 241-242, grifos da autora)

A autora encerra *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia com uma carta em que se despede de sua busca e de sua avó. É esse igualmente o momento em que se encontra novamente consigo mesma. Ao concluir seu processo de escrita, a autora aponta para uma espécie de superação do trauma e da situação de luto que vinha acompanhando-a desde sua infância:

Então percebi que chegara o momento de cessar nossa correspondência. Senti quarenta anos se passando desde que o tio Cilon entrou na igreja São Sebastião esgueirando-se, o corpo magro e alto fazendo o contorno lateral no templo até alcançar a pia batismal – e ali ungir minha testa.

Não, vozinha, não é que esteja te abandonando – como poderia deixar para trás o que faz parte de mim? Seria como morrer um pouco. Seria deixar de ser. E, vó, sinceramente, esse espaço tão nosso que foge até mesmo da minha compreensão, esse tempo antes do passado, vozinha, vai ser sempre o lugar de tio Cilon. O recanto dele, íntegro e inteiro. Um lar onde passamos a limpo sua vida e feições. Nossa canto de polir palavras com panos plácidos e puros. E ponto.

Com amor,

Nani (BRUM, 2012, p. 260, grifos da autora)

Assim, a autora permanece presa ao passado, nesse tempo a que ela chama de antes do passado, em que sua história permanecerá sempre atrelada a de seu tio Cilon, ou, nas palavras de Kristeva (1989), presa a um passado que não passa. Pode-se pensar em uma autora enlutada, que durante décadas perseguiu uma versão da história que lhe trouxesse algum tipo de acalento e conforto, para que assim conseguisse superar o trauma vivenciado por um familiar de um desaparecido político.

Entende-se, portanto, que a narrativa de Liniane funcionou como, nas palavras de Idelber Avelar (2003), uma restituição do luto, na medida em que assim como a narração precisa do luto, também o luto para se constituir necessita da narração de uma história, e a finalização do projeto de escrita de Liniane serviu como forma de restituição de seu luto, operando ainda enquanto um testemunho que visa combater o esquecimento que permeia o tema da ditadura no Brasil.

SILVA, J. B. e. The past intertwined to the present: echoes of the silence that comes from Araguaia. *Itinerários*, Araraquara, n. 50, p. 101-117, 2020.

■ **ABSTRACT:** *The present article has as its main objective the analysis of the testimony of a family member of a missing political dissident that disappeared during the Brazilian military dictatorship, which was published as a book in 2012 under the title Before the past: the silence that comes from Araguaia. Having as its starting point the perspective that the narration contributes to overcoming the trauma of those who are willing to express their life experiences, the approximation between the feelings of grief and melancholy through psychoanalysis and understanding melancholy as a variation of mourning, as Idelber Avelar points out, it is intended to highlight passages in Liniane*

Brum's narrative testimony that operate as a form of resistance to the silencing policy that surrounds the theme of dictatorship in Brazil, also functioning as a melancholic writing that contributes to the resolution of trauma and grief.

■ **KEYWORDS:** Dictatorship. Testimony. Grief. Melancholy. Trauma.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota:** a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas.** Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 222-234.
- BRUM, Liniane Haag. **Antes do passado:** o silêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente. Tradução de Luiz Alberto Hanns:** Rio de Janeiro: ED Imago, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/25510685/LUTO_E_MELANCOLIA_1917_1915 Acesso em: 18 out. 2019.
- KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia.** Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.



UMA MEMÓRIA FEITA DE SOMBRAIS: A EXPERIÊNCIA DA DITADURA EM *TROPICAL SOL DA LIBERDADE*

Manoelle Gabrielle GUERRA *

- **RESUMO:** As memórias da ditadura têm-se expandido e ganhado voz ao longo das últimas décadas, colocando em evidência os diversos âmbitos atingidos por tal episódio e suas decorrências no interior tanto das esferas públicas como também das privadas. Sob essa perspectiva, o presente artigo tem por objetivo discutir a representação do regime militar em *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, publicado em 1988, observando o modo como esse evento histórico aparece inserido no interior da vida familiar das personagens. A repressão, a violência e o exílio vividos pela protagonista são rememorados à luz da relação desconcertada que existe entre mãe e filha, as duas mulheres centrais da narrativa, configurando um olhar feminino sobre a ditadura com destaque para a figura materna. A memória torna-se peça chave para a representação e, nesse sentido, a reordenação do passado histórico do país se entrelaça à reconstrução das lembranças familiares, mostrando a influência desse evento no universo íntimo das personagens, determinando seus caminhos. Ao longo desse processo, a escrita surge como estratégia eleita pela protagonista para mostrar essa experiência e dar vazão à reelaboração de toda a dor vivenciada por ela e por tantos outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tropical sol da liberdade. Memória. Ditadura militar.

Ana Maria Machado, conhecida no meio literário majoritariamente por seus livros infantis e juvenis, possui em sua produção nove romances dentre os quais se encontra *Tropical sol da liberdade*, o qual figura na lista de obras que abordam o período da ditadura civil-militar no Brasil, entre 1964 e 1985. Publicado em 1988, o romance traz discussão aberta sobre o período, destacando os anos de chumbo, e não sofre o encargo de passar pelo crivo dos censores, uma vez que a abertura política do país já estava praticamente terminada no ano de lançamento e as primeiras eleições diretas, no ano seguinte, colocam fim definitivo ao regime autoritário até então vigente.

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – manuhguerra@gmail.com.

Tropical sol da liberdade conta a história de Lena, jornalista que se exilou durante a ditadura e retornou ao país depois de passar vários anos morando na França. Seu retorno se dá acompanhado por uma doença desconhecida. Essa ocasiona desmaios e faz com que ela se torne dependente de uma medicação que a impossibilita de fazer aquilo que melhor sabe: escrever. Em busca de refúgio e descanso, a protagonista viaja para a casa à beira-mar da mãe e lá permanece acuada, tentando entender a dimensão de suas dores e de que forma elas estão relacionadas ao seu passado que constantemente se faz presente.

Amália - mãe de Lena - é uma mulher forte que protegeu seus seis filhos, vários deles envolvidos no Movimento Estudantil. Recebe a filha de braços abertos, embora não consiga compreender seu constante afastamento em relação à família, seus relacionamentos confusos e seus segredos. Lena tornou-se a mais arredia dentre todos, a mais independente e a que mais desconhece. Seu silêncio luta contra as investidas curiosas da mãe, a preocupação constante que esta tem em saber as aflições da filha e em acalantar suas dores. Essa batalha silenciosa se estende ao longo do romance, que se desenvolve permeado pelas lembranças que ambas possuem dos momentos mais conturbados vividos pela família.

A narrativa, construída por meio de uma voz heterodiegética, tem como pontos focais Lena e Amália, filha e mãe, gerando, em seu decorrer, um conflito de pensamentos. O interior dessas duas mulheres é exposto e, desse modo, pode-se compreender melhor a medida dos sentimentos que, ao mesmo tempo, unem e separam-nas. O passado representa a forma de realinhar a vida dessas duas mulheres, delas revisitarem os momentos de dor para perceberem quão forte cada uma delas se tornou com o passar dos anos e, assim, buscar reestabelecerem os laços que o tempo enfraqueceu.

O que começa com uma tarde propícia ao nostálgico trabalho de reorganizar a caixa de fotos da família, transforma-se em uma volta aos anos mais obscuros da história do país e de suas vidas. A memória assume papel essencial na composição desse romance, sendo a porta de acesso para um passado que mescla o individual e o coletivo, o pessoal e o histórico. Nesse contexto, Ximena Barraza (1980, p. 167) afirma, em “Notas sobre a vida cotidiana numa ordem autoritária”, que:

[...] lembrar o passado é sempre também um modo de recorrer ao amanhã, de construir um projeto. A memória tende, quando não é um sonho onírico, à comunicação. É uma recriação coletiva; por meio do outro e com ele afirmamos o passado, já não como biografia pessoal, mas como história compartilhada. Recusar o esquecimento é, além disso, assumir a dor. Fazer memória é a tentativa de compreender as feridas e explicar as cicatrizes: tomar consciência. A consciência histórica rompe com a atitude mimética, que se encerra sem conflitos sobre a realidade.

O movimento de retorno empreendido na narrativa ocorre, principalmente, porque essas lembranças são dolorosas e transformaram completamente as vidas da mãe e da filha. A reelaboração da memória se faz primordial para que ambas consigam não somente lidar com o passado, mas também se colocar diante de novas perspectivas para o caminho que ainda têm pela frente. Assim, a dor mostra-se como o sentimento que as conecta nesse presente em que se sentem tão distantes, evocando os momentos de maior união entre elas.

A fotografia, posta por Roland Barthes (2012, p. 14), em *A câmara clara*, como “a Contingência soberana”, guarda em si um instante que jamais se repetirá em existência. Por essa razão, evoca o pretérito por meio da representação imagética de passagens. Ao sentarem-se para organizarem as fotos, Lena e Amália se predispõem a revisitá uma memória individual e, ao mesmo tempo, coletiva, uma vez que as fotografias remontam à história de uma família, de um grupo social que habita um espaço comum: a casa. Ao mesmo tempo, extrapolam-se as barreiras que cercam esse ambiente privado.

A narrativa empreendida por Ana Maria Machado discute o período funesto vivido no Brasil, mas com perspectiva voltada à figura da mulher; Lena e Amália ocupam o centro do romance e, por meio de suas vivências, irradiam a história de outras tantas mulheres. Nesse ínterim, a figura da mãe destaca-se e, então, pode-se perceber a dimensão do papel feminino no interior da luta contra a ditadura. Em seu livro *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, Ana Maria Colling (1997) discute o regime militar por uma perspectiva feminina, reunindo relatos de mulheres que participaram não somente dos movimentos estudantis como também da luta armada, muitas tendo sido presas e torturadas. Desse modo, ela lança luz sobre os vários aspectos do “ser mulher” em meio à um conflito político, tanto no espaço privado da família, ocupando papéis de mãe, esposa filha e irmã, como também no espaço da revolução, no qual foi, por vezes, obrigada a anular sua feminilidade.

Ao considerar as relações no âmbito privado durante esse período, a historiadora destaca que o endurecimento do regime nos anos finais da década de 60 influenciou diretamente na dinâmica interior das famílias daqueles que militavam contra a ditadura. O aumento das prisões fez com que os pais se colocassem em uma posição intransigente de defesa aos filhos, principalmente no tocante às mães, independentemente da ideologia defendida por eles. O possível abandono por parte da família, por medo do governo, transformou-se em luta constante pela salvação de filhos e de filhas que, muitas vezes, não escaparam vivos do embate contra as forças repressoras.

Amália representa justamente essa mulher que se colocou prontamente ao lado dos filhos, os quais eram muitos e estavam plenamente envolvidos com as lutas da esquerda militante. Marcelo, irmão de Lena, era líder estudantil e tomou frente em diversas manifestações, fazendo com que sua mãe se predispusse a

seguir as passeatas e a estar presente nos comícios, sempre na tentativa de zelar por ele e pelos demais que lá estivessem:

Era o meu lugar. Eu sabia que pelo menos cinco filhos meus iam pra rua naquele dia: Marcelo, até o Fernando que veio pro Rio, você, Teresa, Cristina. E estava tudo proibido, o governo ameaçando, era logo depois daquele dia em que atiraram no pessoal na saída da reitoria... Eu não podia ficar em casa fazendo crochê... (MACHADO, 2012, p. 97)

Lena se surpreende ao tomar consciência do envolvimento da mãe, não somente nas passeatas, mas também nas tentativas de ajudar a levantar dinheiro e na defesa da imagem dos filhos. Amália conta que ela e as amigas se reuniam para fazer compotas, crochê, *tricot*, casaquinhos e outras coisas para venderem em bazares e arrecadarem fundos, fazendo o repasse a um padre que era colaborador direto do movimento estudantil. Uma amiga da família, por outro lado, dedicava-se a fazer propaganda contra o regime nas filas, acordando cedo todos os dias e entrando em filas nos comércios apenas para relatar os horrores do regime às pessoas que ignoravam os fatos.

Essas mães e mulheres faziam aquilo que estava ao seu alcance e mostravam que, apesar de não serem guerrilheiras e militantes, tinham consciência da necessidade de fazer algo. Mesmo em sua simplicidade, colocaram-se à disposição e se inseriram em um contexto de lutas enquanto poderiam ficar em casa, seguindo suas vidas como se não fizessem parte dessa realidade. A escolha define essas mulheres, a decisão de que algo precisava ser feito. Diante dessa perspectiva é que Regina Dalcastagné (1996) aponta, em *O espaço da dor*, uma recomposição do lugar feminino no romance em questão, destacando as mulheres que, como Amália, aguardavam em casa seus entes ou mesmo buscavam por eles em meio aos conflitos. Dentre elas, muitas eram mães e, por mais simplório que possa parecer, o amor pelos filhos tornou-se poderosa arma, transformando-as em um inabalável exército invisível.

Ana Maria Colling (1997) afirma que a força dessas mães as tornou temíveis, pois exerciam uma pressão sobre o regime baseada na ética e na moral, uma vez que o papel da maternidade expressa uma instituição universal no interior da cultura ocidental. O poderio de uma mãe que exige respostas e que busca pela liberdade de um filho representa algo capaz de estremecer os muros desse regime:

A participação das mães na luta contra a repressão tem se constituído em um fato político extremamente importante. É o caso, por exemplo, do movimento das mães dos desaparecidos políticos argentinos, movimento que ficou conhecido como MÃes da Praça de Maio. Chamadas de loucas pelos militares, menosprezadas e subestimadas pelos setores conservadores da sociedade argentina, essas mães

se transformaram em símbolo mundial dos direitos humanos. Elas se tornaram perigosas para a ditadura militar porque ousaram sair da esfera privada e entrar para a vida social e política do país. Juntamente com outras organizações de direitos humanos contribuíram decisivamente para mudar o curso da história argentina. (COLLING, 1997, p. 66)

No Brasil tem-se o caso de Zuzu Angel, estilista mineira que teve seu filho Stuart preso e morto pelas forças repressoras. Ela empreendeu vigorosa busca por respostas, enfrentando homens de alta patente militar na tentativa de reaver o corpo do filho. Durante o período, negou-se por muito tempo que os militares fossem os responsáveis pela morte do jovem, mas hoje sabe-se que ele foi morto e seu corpo, segundo depoimentos da Comissão da Verdade, enterrado em uma das bases aéreas do Rio de Janeiro.

Assim como ela, muitas outras mães passaram incontáveis dias em busca de seus filhos, sem saber o que deles havia sido feito. As esperas intermináveis se transformaram na iniciativa de ir à luta. Em *Tropical sol da liberdade*, ao refletir sobre uma proposta que lhe é feita por um amigo de contar sobre o período ditatorial e a repressão, Lena percebe que não é possível ignorar a presença dessas mulheres que se colocaram na linha de frente para proteger a todos:

Se algum dia, como Honório desejava, se escrevesse a história da mulher brasileira na periferia dos fatos, sua trajetória para a consciência política, esse relato tinha que passar pelo movimento estudantil de 1968. E, nele, pela Passeata dos Cem Mil, onde a multidão elegeu uma mãe que a representasse, numa antevisão das inúmeras mães que iam fazer sua via-crúcis pelos porões do regime nos anos seguintes à cata de notícias dos filhos, e que, se no Brasil não chegaram à organização que as mães argentinas iam atingir depois, ao se assumirem como “As Loucas da Plaza de Mayo”, nem por isso sofreram um pesadelo menor. Como se houvesse termômetro de pesadelo ou uma escala Richter de medir perda de filho. (MACHADO, 2012, p. 97)

Os efeitos do regime no interior das famílias foram imensuráveis, mesmo naquelas em que todos os filhos, pais, maridos e esposas retornaram à casa. Logo ao abrir o primeiro álbum de fotografias, Amália e Lena relembram um evento ocorrido com a filha mais nova, Cláudia, que era uma criança quando os anos de chumbo se iniciaram. Fora logo após uma reunião na reitoria que culminou em uma invasão policial agravada por perseguições e pela tão comentada ação do Campo de Botafogo¹. Nos dias seguintes a esse ocorrido toda a cidade já estava sabendo e, em

¹ Na noite de 20 de junho e na madrugada que se seguiu, o campo do Botafogo serviu de espaço para o confinamento de centenas de estudantes que foram presos após uma reunião na reitoria da

uma época em que ainda se podia fotografar e noticiar, esse horror veio estampado nos jornais e adentrou as casas das famílias:

Mas Amália até hoje sentia de novo o choque que a atingiu quando viu pela primeira vez a pequena Cláudia brincando de campo de Botafogo com as bonecas, todas enfileiradinhas, deitadas de cara para o chão, enquanto outra, pela mão da menina, passava entre elas de um lado para o outro dando chutes em meio aos gritos e xingamentos de Cláudia. No primeiro impacto, quando viu a cena, Amália não resistiu: teve que sair da sala e chorar. Teve vontade de chorar todas as lágrimas presas na garganta nesses últimos dias. Mas não podia se dar a esse luxo. Andava tão preocupada com os filhos maiores, nem se dera conta do mal que a situação estava fazendo à menorzinha. (MACHADO, 2012, p. 80)

A desestruturação causada por eventos traumatizantes como os vividos nos finais da década de 60 e nos anos que se seguiram exigiu dessas mães e mulheres muito mais do que proteção. Cláudia, com apenas 6 anos, fez sua mãe repensar seu papel e, principalmente, questionar a dimensão de seus cuidados sobre todos. O marido de Amália, um advogado, envolveu-se nos conflitos, sempre tentando resolvê-los da melhor forma possível, para que o movimento estudantil e, em especial, todos os filhos do casal voltassem vivos para casa depois de cada passeata. Ao longo das ações executadas pelo grupo e descritas no romance, ele é responsável por zelar judicialmente por esses jovens, sendo sempre chamado quando a situação se encaminhava para uma possível repressão física.

Relatos da história

Regina Dalcastagnè (1996, p. 130-131) destaca, ao discutir o romance de Ana Maria Machado, seu caráter documental proveniente dos “dados quase jornalísticos”, dos detalhes e do tratamento conferido às passagens da história do país reconstituídas no interior da narrativa. A protagonista Lena é jornalista e irmã de jovens inteiramente envolvidos com o movimento estudantil, portanto, esteve nos bastidores da repressão e viu sua família ser tragada para dentro desse conflito. Seu lugar torna-se importante para pensar a nitidez com que recria momentos de violência trabalhando as palavras, embebendo-os na sensibilidade de quem não está distante da ação, mas sim orbitando em torno do centro.

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A polícia montou um cerco aos estudantes no campus a fim de conseguir alcançar suas lideranças, mas, em meio à confusão que se seguiu, muitos conseguiram escapar. Os que restaram, foram presos e levados ao campo de futebol e mantidos no chão durante a noite toda, impossibilitados de se defender das agressões que lhes eram desferidas pelos policiais. As horas de violência e humilhação constantes estamparam os jornais pela manhã, estarrecendo a população.

Para Lena, acontecimentos como a Passeata dos Cem Mil² fizeram parte não somente do passado nacional como também de seu próprio. Assim, eventos reais são mergulhados nessa experiência individual, revestidos pela subjetividade da protagonista – e também de Amália, sua mãe, que com ela relembrava tais fatos – e devolvidos à narrativa como indícios de um movimento que atenua os liames entre público e privado, coletivo e individual, nacional e familiar.

No capítulo IV do romance, quando tem início o revirar de lembranças, Lena explicita que essa época de sua vida, a ditadura, não constitui algo que ela possa esquecer e, por isso, a precisão de datas, o decorrer dos meses ao longo de 1968 se faz tão claro em sua memória. Nesse ano, a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto foi o prenúncio de que tudo mudaria e ficaria mais difícil para as esquerdas, mostrando que o regime havia extrapolado todos os limites ao atentar contra a vida e a integridade de milhares de homens e mulheres:

Isso tinha sido em março, lembrava Lena. Começo do ano letivo. Uma manifestação qualquer, comum, corriqueira, de estudantes contra um aumento de preço da refeição. A polícia chegou atirando e matou um garoto, depois quis carregar o corpo para longe, sumir com ele. Os estudantes não deixaram. Brigaram pelo cadáver e acabaram ganhando. E o menino pobre e humilde, vindo do interior para completar os estudos na capital, acabou assassinado pela polícia e velado por uma multidão no salão nobre na Câmara Municipal, cada vez chegando mais gente, todo mundo acordado a noite inteira, diante dos boatos de que a repressão vinha buscar o cadáver. Uma vigília tensa e nervosa, com a sensação geral de que, dessa vez, eles tinham passado dos limites. Mal sabiam todos que aquilo era só o começo. Março de 68. Início do ano letivo. Começo de um calendário fatídico. (MACHADO, 2012, p. 71)

1968, ano fatal que culminaria, em 13 de dezembro, na implementação do Ato Institucional nº 5, que acabou por cercear toda a liberdade restante no país. O regime se torna mais agressivo e a repressão aumenta. O fato citado por Lena mobilizou toda a cidade e abriu as portas para um medo que os militares ainda não haviam sentido. Ou seja, a possibilidade de os militares impedirem o enterro do companheiro, o cerco que poderia haver durante a caminhada até o cemitério, tudo unia-se à dor e ao sofrimento da morte de um inocente:

Não ia esquecer nunca e não entendia como tanta gente esqueceu tão depressa. Lembrava cada detalhe. Os portões do cemitério tinham sido fechados quando

² Uma das maiores ações de protesto realizadas no período, a Passeata dos Cem Mil, ocorrida em 26 de junho de 1968, foi organizada pelo movimento estudantil. A marcha reuniu diversos grupos sociais nas ruas do centro do Rio de Janeiro, desde a classe intelectual até o clero, todos manifestando-se contra a violência, pedindo o fim do regime e a volta da democracia.

o cortejo chegou – “ordens superiores”. Nesse momento Lena teve medo. Sentiu a arapuca, a armadilha, os preparativos para um massacre. Não dava para imaginar que alguma autoridade responsável julgasse possível conter a energia que vinha impulsionando aquela multidão para aquela sepultura, o ímpeto que empurrava para a frente por cima da distância, das proibições, da escuridão da presença ostensiva do aparato policial rondando o tempo todo, de todo o tipo de provocação. Os portões fechados eram uma isca, um convite ao quebra-quebra, ao começo de uma catástrofe. [...].

Mas era impossível prever. A missa de sétimo dia, a missa de trigésimo dia, a cavalaria solta por cima das pessoas nas escadarias da igreja, soldados de sabre desembainhado avançando para cima de todo mundo, padres de mãos dadas formando uma corrente humana tentando proteger os fiéis da sanha policial.

Não dava para esquecer nem confundir datas. Mais do que qualquer outro, esse tempo passou deixando marcas na carne viva de cada mãe.

Amália não esquecia. (MACHADO, 2012, p. 73-74)

À morte de Edson Luís seguiu-se o horror que foi o acuamento dos estudantes no campo do Botafogo, já citado, ocorrido após uma reunião na reitoria, em meados de junho. A violência se escancarou nesse dia, com as agressões desferidas contra os estudantes, e se acentuou nos meses que se seguiram, na forma de novas prisões e atentados contra a liberdade da população. Em *Tropical sol da liberdade*, essa sucessão de eventos evidencia o modo como a repressão foi se assomando não somente sobre os militantes, mas sobre todos, fechando seu cerco com força descomunal:

Todo mundo leu as reportagens, viu as fotos, a televisão mostrou. O choque foi geral. O mesmo gramado de futebol onde pouco tempo antes as pernas tortas de Garrincha tinham alegrado a alma brasileira com seus dribles agora era o contrário de qualquer festa. As fotos mostravam centenas de jovens de cara para o chão, deitados pelo meio de soldados que não deixavam ninguém levantar, distribuindo botinadas na cabeça, golpes de coronha nas costas, mijando na cara dos estudantes deitados, ameaçando com metralhadoras. A brutalidade das cenas, a crueza dos relatos, o exagero sádico e odioso daquilo tudo, a desproporção de forças, a crueldade, enfim, tudo foi uma porrada na cabeça da cidade. Nos dias que se seguiram, ninguém falava de outra coisa. (MACHADO, 2012, p. 79-80)

Com a repressão intensificada em 1968, o movimento estudantil entrou na clandestinidade, assim como, paralelamente, as diversas famílias que permaneceram ao lado de seus filhos, militantes, como no caso de Amélia. Ainda em 1968, Lena relata uma passeata proibida em Copacabana, sob a liderança de seu irmão Marcelo

e de todo o movimento estudantil, em apoio à soltura de um companheiro preso. Todos os irmãos da protagonista estavam presentes e, quando as forças repressoras apareceram, os manifestantes se colocaram no combate corpo a corpo para proteger as lideranças enquanto elas escapavam do conflito. Lena fugiu e esperou ser perseguida para que pudesse despistar os policiais e dar chance a outros de fugirem também:

Tinham ficado poucos manifestantes por ali. Mas ninguém hesitou. Era rápido, mas parecia câmera lenta de cinema, dava para ver cada detalhe, prestar atenção em cada coisa. A visão dos policiais e dos cachorros cada vez mais perto. O som do latido nervoso e o rosnado dos cães, das botas dos soldados correndo ritmadas pelo asfalto, dos gritos que vinham de todo lado. (MACHADO, 2012, p. 100)

As marcas desse ocorrido ficaram claras na memória de Lena e os sons de latidos e da correria tornam essa lembrança ainda mais vívida. É impossível esquecer acontecimentos como esse, justamente o que torna ainda mais impressionante o fato de que as pessoas se permitiram fechar os olhos para tais horrores, mesmo com os meios de comunicação noticiando-os. E continuaram ignorando até o momento em que nada mais pode ser divulgado e a perseguição aos jornalistas também se iniciou. Marcelo havia acabado de ser libertado da prisão e aguardava a liberação dos outros cinco militantes mantidos presos; quando a notícia veio, teve-se a certeza de que esses cinco não voltariam, apenas se multiplicariam pelas celas cadeia afora:

Veio pelo rádio. Na voz de um locutor profissional que nunca mais Lena conseguiria ouvir sem sentir um engulho. Os militares reagiam, decretando o fim do que ainda sobrava da Constituição. E promulgavam um novo ato institucional, o quinto, que depois ficaria conhecido e execrado apenas por uma sigla famigerada, o AI-5. E aí se fechava o Congresso, se censurava a imprensa, se cassavam mandatos, punindo parlamentares, juízes, ministros, jornalistas, intelectuais, estudantes, operários, todo mundo que em algum momento tivesse tido a ousadia de imaginar que o país poderia viver de alguma forma que não fosse debaixo das botas dos militares. (MACHADO, 2012, p. 211)

Lena sentiu o peso do decreto não somente no âmbito familiar, pela relação com o irmão e pela certeza de que ele se tornaria um procurado do governo se mantivesse suas ações, mas também no âmbito profissional, vendo a redação do jornal em que trabalhava se encolhendo diante da imensidão da censura imposta. Seu próprio chefe colocava-se ao lado do governo, posição imperdoável quando muitos de seus amigos padeceriam em celas e seriam exilados e declarados fugitivos. Tem início uma fase obscura para o jornalismo brasileiro e igualmente

um movimento de resistência via escrita, não somente nas edições de jornais, mas também em todas as outras produções culturais brasileiras: “Houve jornais que publicaram receitas culinárias, trechos de *Os lusíadas*, histórias em quadrinhos, desenhos, no lugar das matérias vetadas. Ou seja, pelo menos era possível fazer jogo limpo com o leitor, era possível informar que havia cerceamento à informação [...]” (MACHADO, 2012, p. 160).

Um dos últimos eventos que Lena relata é o sequestro do embaixador americano, sobre o qual ela toma conhecimento da veracidade na redação do jornal, quando se depara com a carta enviada pelos sequestradores pedindo, em troca da liberdade de Embrick, a libertação de uma série de presos políticos. Nesse momento, com a leitura dos nomes, ela teve certeza de que o irmão estava envolvido. Após esse episódio, mais sequestros foram tramados e executados. Assim, outros diplomatas foram trocados por mais prisioneiros – estes enviados para a Argélia.

Tropical sol da liberdade (2012) aborda o tema do exílio por meio da experiência de Lena, que foi para a França com seu marido após a perseguição de Marcelo, seu irmão, pois a busca por informações envolveu toda a sua família e a única forma que encontrou para permanecer firme foi se afastando de tudo e todos. Lá ela se depara, pela televisão, com a libertação de outra parte dos militantes, e a descrição do estado físico dessas pessoas é aterradora, fazendo com que o leitor se veja frente a uma dimensão da violência explícita que, até então, não se destacava no romance:

A televisão mostrou, rapidamente, em poucos segundos, o estado físico dos que foram libertados. E Lena, sentadinha na sala de seu apartamento em Paris, viu o que o Brasil se recusava a ver. Viu a moça descer do avião carregada por um companheiro, porque não podia mais andar. Viu as cicatrizes no corpo de Honório, em *close*. Viu as pernas e os antebraços de Rodrigo, atrofiados, subitamente finos, de ficarem pendurados no pau de arara. Viu as gengivas de Gabriel em carne viva, uma chaga só, de tanto levar choque elétrico. As lágrimas queriam impedir-lhe de ver mais. Mas ela tinha que ver tudo, era o mínimo que podia fazer. Ver para contar. Ver por ela mesma e por Roberta, que a essa altura, em algum ponto do Brasil, já clandestina, devia estar festejando a libertação do irmão. E por Teca. E por Julinho, irmão de Rodrigo, tão menino ainda em seus treze ou quatorze anos e já preso também, na solitária, e passando por todos os horrores que causavam os resultados que ela agora via, através das lágrimas, na tela da televisão francesa. E pela mãe deles. E dos outros. E por todas as mães e irmãs, e pais, e irmãos, e filhos, e amigos, e conhecidos, e desconhecidos, por todos que tinham tido a desgraça de nascer no Brasil nessa geração tão abandonada por Deus e esmagada por um punhado de homens a serviço de interesses estratégicos de outro país. (MACHADO, 2012, p. 289)

Constituindo outra passagem de difícil leitura, a escrita de Ana Maria Machado dá voz à dor de toda uma parcela da nação que se mostra consciente dos horrores impostos por um regime autoritário e que se vê impossibilitada de lutar de maneira igual contra o sistema repressor. Esse sentimento de impotência se acentua nas lembranças da protagonista, quando rememora os tempos vividos no exílio.

Exílio: o dimensionamento da dor na experiência

Com o endurecimento do regime militar, nos anos finais da década de 1960, o exílio se tornou prática recorrente, tendo em vista que a permanência em solo brasileiro se dificultou com o grande número de perseguições, de prisões e com o cerceamento da liberdade. Em “Memórias no Exílio, memórias do Exílio”, Denise Rolleberg (2007, p. 202-203) afirma que o crescente número de exilados se deve ao fato de que:

Exilado não foi exclusivamente aquele atingido pela repressão, perseguido diretamente por suas posições ou práticas políticas. Exilado foi também quem deixou o país recusando-se a viver sob uma ditadura. Exilados foram também homens, mulheres, adolescentes e crianças que partiram não devido às suas atividades, mas acompanhando seus maridos, esposas, pais e mães. Foram todos exilados. Nesta perspectiva ampliada, o exílio foi vivido tanto pelos trocados por diplomatas nos sequestros, como os que saíram ilegalmente pelas fronteiras, como pelos que deixaram o país legalmente, com passaporte expedido pela Polícia Federal.

Segundo a historiadora, muitos deixaram o país assim que ocorreu o golpe, mas retornaram tempos depois. No retorno, perceberam que a situação do país se encaminhava para algo insustentável. Por isso, em 1968 partiram novamente. Em um primeiro momento, os países de destino se restringiam à América Latina, mas, quando outras ditaduras se instalaram nesses países vizinhos, essas pessoas foram se distanciando e buscando países na Europa, como França e Alemanha. A condição de exilados foi, aos poucos, se transformando na de refugiados. A isso se aliou a sensação crescente de perda de identidade por estar distante do país de origem.

Em *Tropical sol da liberdade*, Lena e Arnaldo – seu marido – foram para a França; a eles parecia que, por mais difícil que pudesse ser a adaptação, teriam uma vida novamente, mas o exílio nunca é algo com o qual se possa acostumar. A identidade do sujeito está intrinsecamente relacionada à língua por ele falada e a imersão em outro idioma ocasiona um choque de culturas; assim, quando esse processo é forçado por meio de um exílio, a identidade entra em xeque no que diz respeito à sua constituição. A passagem de exilados a refugiados, pensada por Denise Rolleberg (2007, p. 205), deixa claro esse conflito, pois tal categorização

vai, aos poucos, aparando as arestas e massificando todos esses sujeitos que, na verdade, em princípio, eram agentes políticos, transformando-os em vítimas de um sistema que os coloca à margem.

Ao instalarem-se em Paris, o casal contou com a ajuda de amigos de Arnaldo, contatos que tentavam viabilizar moradia e emprego. A situação financeira inicialmente ruim aos poucos se resolveria. Conheceram brasileiros que lá também estavam exilados e um círculo de amizades estabeleceu-se. Com o passar do tempo, porém, tudo foi mudando. O contato que tinham com amigos que ainda moravam no Brasil foi se tornando suspeito aos olhos dos demais, logo, o que era uma tentativa de disseminar as notícias da terra natal a todos se transformou em um afastamento por parte dessa nova comunidade. Concomitantemente, as dificuldades financeiras tornaram a acentuar-se com a espera por um dinheiro que jamais foi pago ao casal. Para completar o ciclo de derrocadas, Lena perdeu o filho que esperavam, o que contribuiu para uma crise matrimonial que já se sinalizava.

Esse foi um período de grande sofrimento para a protagonista. O fim de seu casamento, somado a todas as experiências vividas ao longo dos anos de exílio, só acentuou o peso dessa memória que, em maior escala, reflete um pouco daquilo pelo que todos os exilados passaram. A exposição de tais vivências via palavra, portanto, faz-se difícil, pois, para tal, é necessário que toda essa situação traumática seja revista em seu interior e reelaborada, de modo que ela possa olhar para trás sem que isso paralise sua vida. Em “Violência, memórias da repressão e escrita”, Rosani Ketzer Umbach (2012, p. 218) afirma que essas “Memórias da repressão, como os termos sugerem, estão intrinsecamente associadas a experiências individuais de violência. E estão ligadas também à memória coletiva, localizando-se na transição entre literatura, cultura e história.”.

A literatura, nesse contexto, encarrega-se de possibilitar a expressão dessa memória de dor, deixando a cargo da linguagem a simbolização de situações traumáticas, resultando nos diversos testemunhos que se pode encontrar sobre eventos catastróficos como a *Shoah* ou mesmo os diversos regimes autoritários que acometeram a América Latina. *Tropical sol da liberdade* não se configura como narrativa de testemunho³, nesse sentido do termo, embora deva-se destacar que, ao longo de seu texto, a autora propõe uma discussão sobre as formas de elaboração do testemunho e o conflito entre fazê-lo e este não ser aceito pela comunidade como verídico devido a crueza das situações e seu caráter, por vezes, inverossímil.

³ A narrativa de testemunho se difere das demais narrativas por sua conceituação advinda dos relatos de sobreviventes da *Shoah*, pois o testemunho está associado ao ato de narrar a experiência da catástrofe. Como aponta Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 48), ao apresentar a questão em *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, tal relato é marcado pela impossibilidade de encontrar palavras que expressem o vivido, a excepcionalidade da violência e a incompreensão dessa. Assim, na literatura de testemunho aquele que fala “desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta” em favor de verbalizar essa experiência da qual é sobrevivente.

Em um primeiro momento, quando confrontada por um amigo que a aconselha a escrever sobre essa experiência, Lena pensa em se valer da forma do documentário, um livro de caráter jornalístico, no qual ela possa contar como se deu todo esse processo político no Brasil e como as esquerdas e, principalmente, como os membros do movimento estudantil agiram. Entretanto, com o passar do tempo, Lena percebe que mais verídico do que escrever seria mostrar, logo, opta por compor uma peça teatral que tematize o exílio e que possa desvelar a todos a dura realidade de quem foi expulso de seu próprio país. Faz-se presente, portanto, um caráter metalingüístico no romance, manifesto na escritura dessa peça, pois ela surge como estratégia de reconstrução linguística das angústias e vivências da protagonista, encenando via texto dramático uma nova história que, em dada medida, é um espelho da própria trajetória representada na narrativa de *Tropical sol da liberdade*.

Nesse contexto, Lena destaca personagens que, baseadas em si própria e em conhecidos, viveram e conviveram, constantemente, com o trauma de serem vítimas de um regime cruel. Diana, uma das personagens criadas por Lena, é uma moça que foi para a França após uma perseguição política que resultou em sua tortura. Durante todas as passagens que constituem trechos da peça, fica claro o pavor que a jovem tem de relembrar o passado, chegando ao ponto de ela sofrer ataques de pânico pelas ruas de Paris por ter avistado o delegado que a torturou, fato que os demais não sabem se é verdadeiro ou apenas ilusão criada por sua mente perturbada:

RICARDO: Ela jura que viu o Fleury numa estação de metrô.

VERA: Que absurdo! Coitada... Como isso fica fundo, né?, ela não se livra nunca desse pesadelo... Até quando será que vai ficar imaginando essas coisas?

RICARDO: Como imaginação, foi uma imagem muito viva. Ela conta que estava dentro do trem, parado numa estação, e viu que ele estava em pé na plataforma do outro lado. Disse que cobriu o rosto com o cachecol, deixou só os olhos e fora e ficou olhando pela janela. Durou alguns minutos, e tem certeza de que era ele, mas não sabe se ele a viu nem reconheceu, aí já entra em pânico total e não consegue falar. (MACHADO, 2012, p. 132)

A passagem culmina na internação de Diana e mostra um trauma que jamais será superado por essa. As experiências narradas por Lena em sua peça são reais, pertencem a pessoas que conheceu ao longo dos anos em que esteve fora, embora não constituam, no texto dramático, testemunhos em sua forma tradicional. Junta-se a isso uma série de relatos que ela guarda, recolhidos de diversas pessoas que encontrou de passagem e que se dispuseram a contar sua história ou mesmo as experiências que estavam tendo nesse país desconhecido e sobre a saudade que sentiam de sua terra.

Juan, o uruguai que Lena conheceu no exílio, sente-se ressentido quanto ao país que o acolheu, a Suécia, alegando que eles não sabem reconhecer um trabalho voluntário e que tudo eles remuneram, quando na verdade sua dor é saber que está tão bem assistido nesse país e com tantos direitos garantidos que não conseguirá largar tudo para voltar para um Uruguai em plena redemocratização. Incapaz de ser completamente sueco e nem uruguai, é um sujeito que não se vê em casa em lugar nenhum. Helena, também uruguai, tem medo de voltar e enfrentar o ressentimento dos compatriotas que permaneceram em seu solo. Gilda, chilena, professora e dona de uma livraria no exterior, vende exemplares que tratam de temas caros aos povos ibéricos e latino-americanos; é acolhida por todos mas sente medo de que a vejam como alguém que busca levar vantagem a partir da desgraça que acometeu essas pessoas, embora ela também esteja em êxodo devido à mesma conjuntura autoritária que os tornou exilados.

Outras personagens vão aparecendo aos poucos, como Alda, boliviana que incita nas crianças o amor pela pátria que deixaram para trás, e Cecília que, com a ajuda dos amigos, faz festas juninas para as crianças como uma forma de manter as tradições do Brasil em meio a um país estrangeiro. Há também aqueles que há muito perderam a esperança de voltar e consideram a Europa sua nova casa. Alguns, como Adalberto, tornaram-se grandes e queriam dividir seu conhecimento com seus conterrâneos, mas descobriram que seu país não valoriza aquilo que eles têm a oferecer, assim, o melhor que podem fazer é não voltar. São histórias de pessoas que se alternam entre o desejo do retorno e o medo de empreendê-lo.

Lena também tem seus fantasmas e guarda as cartas trocadas com a mãe e a irmã. Nelas conta sobre os problemas enfrentados por ela e pelo marido, como a falta de dinheiro, a impossibilidade de retornar e o anseio por reaver a família. As memórias dolorosas alcançam também Amália, que a cada momento toma mais consciência dos sofrimentos que sua filha guarda. A relação entre elas figura como uma das tônicas do romance, uma vez que as memórias recuperadas ao longo da narrativa, ainda que entrelaçadas fortemente à história do país, constituem-se, primordialmente, como memórias de família. Os espaços reclusos trazem à tona o drama das individualidades, a casa, nesse contexto, coloca-se como um espaço predominantemente feminino, reafirmando o enfoque da obra sobre essas mulheres. A viagem empreendida por Lena à casa da mãe é mais do que uma simples busca por descanso; é, uma vez mais, uma tentativa de voltar a se fortalecer, de se redescobrir para poder seguir em frente, algo que somente um espaço fortemente marcado por lembranças pode oferecer.

Logo no início do romance, a protagonista denota a força da casa, contando como ela foi construída e o que abrigava em seus alicerces. Este é um espaço grande, hospitalar, confortável, mas, ao mesmo tempo, incapaz de respeitar a privacidade de quem o habita. Tal descrição é um espelho desta mesma família, na qual os segredos são vistos como incômodo pela figura da mãe, como uma tentativa

de se afastar, de manter os outros distantes. Mãe e filha são muito diferentes e os limites que são colocados entre elas geram um desconforto que ambas reconhecem, mas guardam apenas para si. Amália sabe que a filha sofre, que está doente, mas não conhece a extensão dos danos e nada sabe sobre os medos que a assolam diante da perspectiva de não conseguir escrever e não poder ter filhos. Lena, por sua vez, acaba por enxergar as preocupações da mãe como uma invasão, e as tentativas de reaproximação como oportunidades para ressaltar o quanto diferente ela é dos irmãos e quanto inapta se tornou para os sonhos que a mãe lhe tinha reservado.

As memórias que carregam sobre o período conturbado que viveram ao longo do regime militar de 64 funcionam como elemento de ligação entre essas duas mulheres tão diferentes. Um passado como o delas, que testou de todas as formas a força da família em permanecer junta, parece atenuar o conflito existente desde as primeiras páginas, ao passo que o retorno a essas lembranças funciona como um meio para retomarem esses laços que aos poucos foram perdendo. As cenas da infância são, para Lena, fundamentais na busca por sua essência e fazem Amália repensar o seu papel de mãe que amou e cuidou dos filhos até chegar o momento de deixá-los partir. As passagens vividas na casa, principalmente no quintal, próximo à amendoeira, deixam entrever reflexões profundas da protagonista sobre o sentido da vida e suas transformações como mulher, as quais encontram sentido metafórico na figura da árvore.

Quando descobre que, mais do que relembrar o passado com as fotos, Lena está revisitando todas as cartas e revivendo toda sua experiência na França, a mãe tenta entender essa estranha necessidade de reabrir as feridas. Ela sabe que esse é um processo necessário à filha, mas ainda assim se sente na obrigação de protegê-la de algo tão sofrido:

Mas que ideia de Helena Maria, ficar escrevendo e lendo essas coisas agora... Por isso é que ficava chorando à toa. Amália tinha vontade de esconder esses papéis, sumir com aquelas pastas todas, para o bem da filha. Mas com Lena ela nunca sabia como podia ser a reação, tinha medo de desencadear uma tempestade. E além disso, a esta altura da vida já sabia também que às vezes a gente precisa mexer nessas coisas doídas e fazer estourar mesmo, não adianta passar o tempo todo fingindo que não dói ou que não há nada. (MACHADO, 2012, p. 241)

Deve-se notar que, para Lena, esse passado não é exatamente algo pendente em sua vida, o exílio, embora doloroso e marcante, não se configura como algo que ela evita e sente receio ao se lembrar, mas como uma etapa que precisa ser revisitada, pois foi um divisor de águas em sua trajetória. Para ela é necessário retomar essas lembranças para que possa entendê-las e seguir em frente, tomar as decisões necessárias para deixar sua doença de lado e continuar com seus planos. O processo de escrita da peça de teatro funciona como uma forma de expurgar as

memórias do exílio e transformá-las em algo aberto, à vista de todos, com potencial de representação não somente pessoal, mas universal, buscando expor por meio de um sujeito o sofrimento de todos aqueles que tiveram suas vidas dilaceradas pela ditadura.

A história factual está fortemente entrelaçada à vida do homem e todos a vivem. Alguns, mais intensamente. O romance mostra exatamente o ponto em que sujeitos comuns se veem atrelados à história de seu país. É o caso, também, de Amália:

[...] pensava em tudo o que tinha vivido e se espantava em ver como os seus dias pessoais e familiares estavam tão entrelaçados com o tempo nacional. [...] não conseguia deixar de sentir que havia uma espécie de maldição que condenava sua vida a se entrelaçar de tal maneira com os acontecimentos políticos de sua época que não podia pensar neles como algo exterior a ela. Tudo vinha de dentro. Como os filhos de seu útero. Maldição ou benção, sabe-se lá o quê. Mais mátria do que a pátria, afinal, tudo parindo e sendo parido das mesmas entranhas. Como se o Brasil fosse ao mesmo tempo filho e mãe dela, mulher brotada das pernas abertas da História, e por sua vez concebendo o futuro do país dentro do ventre. Sequência fêmea e fértil, de dor, sangue e leite. (MACHADO, 2012, p. 147-148)

Para Amália, a história transformou os rumos de sua família. Separou-a de seus filhos, colocou-os na clandestinidade e os enviou ao outro lado do oceano. Assim como ela, outras milhares de mães tiveram suas vidas entrecortadas pelo regime militar e, nessa medida, o romance de Ana Maria Machado tem como objetivo reavivar a história nacional e trazê-la para dentro das casas, relacioná-la, de fato, à vida e ao cotidiano dessas pessoas.

Considerações finais

Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado, foi publicado no período de redemocratização do país e traz como elemento constituinte da narrativa a representação do regime militar de 1964. O romance entrelaça a história nacional à vida pessoal da protagonista Lena, que se vê de volta à casa da família depois de anos distante, estabelecendo um diálogo entre as dimensões pública e privada, coletiva e individual.

Nota-se que esse movimento feito pela autora difere a sua das demais obras publicadas no período que abordam a mesma temática, uma vez que a discussão se dá por meio de um olhar que se coloca dentro dos movimentos revolucionários, mas sem se ater somente a eles. Nessa narrativa destaca-se, primeiramente, a história de Helena, sua trajetória ao longo dos anos de chumbo, com vistas para o relacionamento dela com sua mãe. A maternidade, como assunto recorrente,

e a organização familiar são pensadas no entorno desses conflitos políticos e de suas possíveis consequências. A clandestinidade do irmão e o próprio exílio da protagonista foram acontecimentos que alteraram a configuração dessa família retratada no romance, decidindo os rumos que seus componentes tomariam e a forma como lidariam com tais eventos.

O retorno à casa familiar, assim como em diversas outras narrativas, constitui-se como uma necessidade de revisitação do passado, como meio para uma reelaboração das experiências e como possibilidade de compreensão e transformação interior do sujeito. Ao se colocar em contato com as lembranças dos momentos vividos, não somente naquele espaço, mas ao longo de toda a sua vida adulta, Lena entende melhor o seu presente e os seus problemas pessoais, que no fundo são resultantes das feridas abertas há tempos em seu exílio.

Por meio da escrita, essa personagem tenta dar conta de representar a dor e o sofrimento vividos fora do país, em um momento em que os amigos eram poucos e a necessidade de se manter distante para proteger a família era maior que tudo. A relação entre mãe e filha aparece permeada por essa distância que, além de física, foi se tornando também espiritual. Amália está, ao longo da narrativa, em uma busca constante pelos laços que se perderam no decorrer dos anos, e isso se dá na medida em que ela se torna capaz de compreender tudo aquilo pelo qual a filha passou e sua necessidade de se expor à dor para poder se recuperar.

As passagens que retomam eventos reais, como a morte do estudante Edson Luís, a noite no campo do Botafogo e o sequestro do embaixador americano são representados, ao mesmo tempo, com a precisão jornalística que faz referência à protagonista e à sua profissão e com a subjetivação de uma mulher que se envolveu nesses conflitos juntamente com o restante de sua família e que teve seu futuro desenhado por esses acontecimentos. A figura feminina se faz forte na narrativa, inserindo em um contexto histórico sujeitos do cotidiano sob uma perspectiva diferenciada e transferindo o drama da repressão das ruas para o interior das casas e das famílias.

GUERRA, M. G. A memory made of shadows: the dictatorship experience in *Tropical sol da liberdade*. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 119-136, 2020.

■ **ABSTRACT:** *The memories from the dictatorship have been widened and got space throughout the last decades, highlighting several ranges which have been affected by such event and its effects either inside public or private scopes. From such perspective, the present work aims to discuss the representation of the military dictatorship on *Tropical sol da liberdade*, by Ana Maria Machado, published in 1988. The main objective is to analyze how this event was inserted in the characters' family life. The clampdown, the violence, and the exile lived by the main character are remembered in the light of a*

conflicted relationship between mother and daughter, the main characters in this novel, depicting a female point of view concerning the dictatorship, mainly considering the mother figure. In this sense, memory becomes a linchpin to this representation and the country's historical past reordering intertwines with the reconstruction of the family's memories. This process shows the dictatorship's influence on the private universe of those characters, defining their paths. Throughout this process, the writing comes up as a strategy chosen by the protagonist to disclose her experience and recreate the pain she and many others suffered in the past.

■ **KEYWORDS:** *Tropical sol da liberdade. Memory. Military dictatorship.*

REFERÊNCIAS

- BARRAZA, Ximena. Notas sobre a vida cotidiana numa ordem autoritária. In: LUIS, M; et al. (org.). **América Latina:** novas estratégias de dominação. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil.** Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- ROLLEMBERG, Denise. Memórias no Exílio, memórias do Exílio. In: FERREIRA, J.; AARÃO, D. (org.). **As esquerdas no Brasil.** Revolução e democracia (1964 -...). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 199-220. 3 V.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003. p. 45-58.
- UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (org). **Escritas da violência:** o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 217-228.



K. RELATO DE UMA BUSCA E A RECORDAÇÃO IMPOSSÍVEL DA MORTE

Amanda Mendes Casal PINHEIRO*

- **RESUMO:** Este artigo analisa o romance *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. Propõe-se, com base na reflexão de Philippe Lacoue-Labarthe (2011), a literatura como rememoração de um evento para o qual não há lembrança: a morte. Assim, aproxima-se essa compreensão de narrativa e o período histórico da ditadura militar, quando o Estado de exceção, após a tortura e o desaparecimento de cidadãos brasileiros, negou a seus familiares a verdade histórica sobre sua morte. A morte, portanto, se torna impossível para aqueles que foram atingidos pelo terrorismo de Estado. A narrativa torna-se território de um morrer infinito, que leva ao limite a morte impossível dos desaparecidos políticos. Trata-se de um trabalho ancorado em discussões de pensadores da escrita depois de Auschwitz, que podem lançar luz sobre a impossibilidade do testemunho e da ficção em face de um evento no qual a história se abisma e se abrasa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura militar. Narrativa. Desaparecimento. Busca. Morte.

“Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 8). Com essa advertência aos leitores, Bernardo Kucinski entrega ao público, em 2011, o livro *K. Relato de uma busca*, reeditado e republicado em 2014 pela já extinta Cosac Naify, quando se completaram 50 anos do golpe militar. A curta passagem revela que situá-lo entre outras ficções suscita incômodo inevitável, do mesmo modo que categorizá-lo como narrativa histórica, pois sabemos que se trata de uma história familiar que se encontra com a história recente do Brasil. A advertência desperta questões: há um leitor que precisa ser informado sobre a fronteira entre a ficção e o acontecido? Ou há um autor implícito incomodado com essa fronteira? Há um leitor, também implícito, que deva ser informado da existência de um referente histórico num relato que seria confessional, evocando fantasmas familiares, se não fosse o fato de que a história da irmã de Bernardo, Ana Rosa Kucinski/Silva, é símile à narrativa de outras famílias, que, passadas três décadas da Constituição Federal de 1988, ainda não puderam enterrar seus mortos?

* Doutoranda em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). amandamendescasal@gmail.com.

O cuidado que inspira o autor a redigir esse paratexto de advertência já pode sugerir a tensão em que o livro permanece suspenso, principalmente, depois de entregue ao leitor. Porque não basta confessar a invenção, é preciso ainda confessar o acontecido num relato que, mesmo que seja uma história de família - que inclua elementos ficcionais -, ainda diz respeito a todos nós. A ideia mesma de um nós - qual nós? Nós, brasileiros? Nós, contemporâneos da democracia? Nós, contemporâneos do esquecimento? -, um nós que não compartilha, que não engendra obra da partilha, tal como murmura a epígrafe tomada de *Grande sertão: veredas*: “*Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe: mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba*” (ROSA apud KUCINSKI, 2014, p. 5) –, permanece em suspenso, fazendo com que a narrativa gagueje e inscreva a interrupção, de sorte que a interrupção devenha parte da narrativa. Assim, gritar o acontecido na ficção denota que há náusea, mal-estar, ou se torna sintoma da necessidade de despir a ficção, uma vez que o pacto que a sustenta foi perdido e se está diante da exigência de criar outro estatuto do ficcional. Esse pacto se quebrou porque o referente histórico se arruinou no Brasil contemporâneo.

Tanto a epígrafe de Guimarães Rosa, quanto a advertência ao leitor – elementos de ruminação da própria ficção – acenam para a ruína do referente histórico em duas frentes: a primeira, como expõe a epígrafe, consiste ignorância/desconhecimento de uma história esburacada, silenciada, mal contada, como ainda permanece a memória coletiva da ditadura civil-militar. Nesse sentido, a conversa da narrativa de Guimarães Rosa ilustra o tom de murmurio, de conversa à boca pequena, de impasse da incompreensão e de impossibilidade de distanciamento que tornam o relato algo que não se pode alcançar. A partir dessa experiência que *K.* tem sua permissão e sua interdição, de modo que essa seja a narrativa da interdição, do testemunho incompleto prestado pela testemunha de um fato que lhe falta. Narra-se a experiência do autor de *K.*, que se apresenta na advertência ao leitor, e ao mesmo tempo de *K.*, o pai na narrativa, que tem de lidar com a impostura de seu papel paterno diante do mistério do desaparecimento de sua filha por agentes da repressão, autorizados pelo Ato Institucional nº 5, outorgado por Costa e Silva.

A segunda frente da ruína do referente histórico consiste no que o autor designa por “mal de Alzheimer nacional”, no paratexto intitulado “As cartas à destinatária inexistente”, que se afasta do restante dos capítulos somente pelo emprego da fonte em itálico e pelo registro do local e da data “São Paulo, 31 de dezembro de 2010” – um dado de realidade, que faz pensar na dureza dos números. Dois irmãos são apresentados: Ana Rosa, desaparecida em 22 de abril de 1974, e o autor, atormentado por cartas que atestam uma vida que é morrer infinito, qual doença da morte, agudizada por uma data comemorativa, reconhecidamente familiar, iniciática, transicional, catártica. Por meio da ruminação de um ano velho, inconcluso, parece se abrir o livro de Bernardo Kucinski, enquanto **todos** comemoram a passagem para o ano novo – no íntimo familiar e no público nacional. A perda do referente

pelo esquecimento – suscitado pela interdição deliberada de sanar os hiatos da história – ganha a reflexão que encerra esse paratexto: “a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos” (KUCINSKI, 2014, p. 12).

Nada na narrativa *K.* pode ser mais do que íntimo e menos do que público, isto é, a confissão, como todo testemunho, permanece intima e pública, diz respeito a todos e a ninguém, problematiza a totalização e a comunidade em todos nós. Mas o que singulariza a experiência da narração de *K.* é o trabalho já dado do esquecimento que se sobrepõe ao do luto, tornando-o mais impossível. Isso, poderíamos arriscar, torna-se a dolorosa “cor local” da literatura que tem lugar com base nos anos de chumbo brasileiros, performatizada por *K.* Vai-se além da impossibilidade de testemunhar no lugar das testemunhas do impossível, segundo os versos de Paul Celan (2003, p. 123), “ninguém testemunha para a testemunha”, da impostura da testemunha, lançada para longe do coração do evento. O próprio movimento de tomar testemunho, de se arranjar o tribunal que ouvirá e arquivará o testemunho, por mais que se possa pôr em causa a rememoração e a anamnese, representa um esforço radicalmente oposto ao movimento de apagar evidências, de silenciar testemunhas, de queimar arquivos, de não ensinar a história. Como fazer lembrar diante de um esforço incrível de esquecimento que não só atinge, mas sobretudo integra as instituições democráticas que, no caso brasileiro, são fruto do arranjo autoritário daqueles que não foram retirados do poder, não foram punidos tampouco julgados? Como fazer lembrar em uma democracia que se articulou num acordo que nem previu justiça transicional e que somente em 2012 instituiu sua Comissão Nacional da Verdade?

Como exemplo dessa memória mal tecida, esburacada, e desses esquecimentos nacionais, lembremos, em 2015 e 2016, as manifestações pelo *impeachment* da presidente democraticamente eleita Dilma Rousseff. Manifestantes empunhavam cartazes com dizeres como “Por que não mataram todos em 1964?”, “Dilma, pena que não te enforcaram no DOI-CODI”, além dos pedidos de intervenção militar, que se propagam até hoje entre seguidores do também democraticamente eleito presidente Jair Bolsonaro, que, aliás, não se manifestou apenas uma vez em defesa da ditadura civil-militar. As manifestações pediam o fim da corrupção encarnada no Partido dos Trabalhadores, a prisão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff e o fim das políticas sociais e redistributivas nos governos petistas, além de pedidos frequentes do retorno à ditadura. Têm início meses depois da entrega, em 10 de dezembro de 2014 – quase trinta anos após o início do governo Sarney –, dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2012, com um atraso retumbante até em relação ao Paraguai – que teve sua Comissão em 2003 –, além da exemplar comissão da Argentina (1983-1984), tida como a mais bem-sucedida do Cone Sul.

Se há um potencial público leitor que sai às ruas empunhando cartazes em que expressa seu saudosismo da ditadura, sintoma do fracasso do arquivo, do acervo referencial, quando esse não se torna conhecimento histórico sobre a ditadura civil-militar no Brasil, como pensar em ficção que toque nesse período histórico, quando se está diante do esquecimento, do apagamento e da ignorância? Quando se cria uma ficção que se relaciona com um dado histórico, espera-se que esse se encontre elaborado, para que seja possível abrir-se à experiência literária e a seu trabalho de tensionamento de categorias essencializantes, como a verdade e o bem (nissos se nota a veia cética da literatura). No entanto, diante de um dado histórico não elaborado, surge o impasse de como lidar com a ficção sobre a ditadura, tendo em vista o leitor ignaro – que reverbera na ausência de público leitor no Brasil –, em se admitindo, por um lado, que a finalidade precípua da literatura não pode ser a de formar historicamente esse leitor e, por outro, que a ficção se relaciona com uma memória, ainda que seja com um esquecimento.

À época da publicação de *K.*, em 2011, ano em que foi sancionada a lei de criação da Comissão da Verdade brasileira, Kucinski, em entrevista ao *Estadão*, reflete sobre as publicações que se voltam ao período da ditadura, afirmando que passada a fase da indignação (e, segundo ele, do aparvalhamento), restava contemporaneamente a fase da reflexão subjetiva, que busca prospectar os efeitos do que teve lugar. Esse entendimento vai ao encontro de outra declaração de Kucinski, em entrevista, quando é questionado sobre a rarefeita publicação de ficções sobre o período do regime militar:

Não sou um especialista, mas me parece que o tema pouco aparece na ficção brasileira contemporânea. Os ficcionistas jovens preferem outros temas, familiares, intimistas, ou aspectos da alienação e estupefação da pós-modernidade. Entre os que foram da geração que viveu a ditadura, especialmente entre os que lutaram contra ela, houve um predomínio – uma profusão mesmo – de relatos pessoais, como se cada um sentisse forte necessidade de registrar sua experiência. Muitos são bem escritos, mas raramente ultrapassam o plano do relato factual simples. Não atingem dimensão literária, diferentemente das memórias de um Primo Levi ou de um Aharon Applefeld sobre suas experiências no holocausto. Ultimamente surgiram as biografias, que também são relatos factuais e que igualmente não atingem dimensão literária. *Quarup*, para lembrar um dos primórdios da ditadura ficou sendo o precursor de um nada.

Kucinski traça breve panorama da ficção produzida no Brasil em torno da ditadura militar e aponta *Quarup*, de Antonio Callado, de 1967, anterior, portanto, ao endurecimento do regime pelo AI-5, como precursor de nada, haja vista o parco valor literário do que se produz acerca do período. O grosso da produção concentra-se nos relatos biográficos que, segundo Kucinski, não conseguem se alçar ao posto

de literatura. Ademais, esse cenário exposto por Kucinski torna-se mais estéril se considerarmos a ausência de vontade em discutir o passado recente brasileiro, em educar pela história. A Comissão Nacional da Verdade, ainda que guarde sua importância documental, veio tarde demais, com pouca cobertura midiática, sem a devida responsabilização das Forças Armadas. Com a escusa de garantir a segurança e o equilíbrio de nossas instituições, a Lei da Anistia não foi revista pelo Supremo Tribunal Federal, mantendo a inimputabilidade das Forças Armadas e afetando gravemente a possibilidade de justiça transicional, que tem por princípio assegurar que os crimes perpetrados e as violações aos direitos humanos cometidas nunca serão esquecidas e nunca mais acontecerão.

No âmbito da literatura, diante desse cenário que provoca perplexidade, uma alternativa tentadora ao escritor seria a encenação da memória, a hipercorreção do passado, o justiçamento da história pela ficção. Certamente, essa não representa a via assumida por *K. Relato de uma busca*. O romance de Kucinski não nos deixa esquecer que não se deve encenar a memória para, por fim, reatar laços desfeitos por meio de uma nova ligadura oferecida pela descoberta ficcional do passado. *K.* não se rende a esse tipo de solução de conciliação com a história esquecida. Na contramão do livro de Kucinski, vemos o livro de Liniane Haag Brum (2012), *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia. Essa obra termina em lembrança, em reconciliação pela memória: o fecho da narrativa celebre que o tio Cilon¹ não foi esquecido, que sua história de vida se transforme em um feito heróico para que não seja vã sua luta.

Distante do afã de revirar arquivos que guarda um incontido impulso de reconciliação com a memória dos desaparecidos políticos brasileiros, o livro de Kucinski não visa a celebrar a memória, mas a desocultar a perplexidade do esquecimento. O capítulo “A terapia” apresenta ao leitor a cena de uma perícia médica no INSS de uma desconhecida Jesuína Gonzaga, afastada de suas atividades laborais na empresa Ultragás, na qual ela foi empregada graças à influência de gente de cima, segundo seu relato. A jovem de 22 anos sofre com alucinações, não consegue dormir, ouve um barulho incessante na cabeça, sangra ao menor sinal de nervosismo. No decorrer do diálogo com a terapeuta, ela é apresentada como testemunha da Casa da Morte, em Petrópolis, casa, aliás, cujo nome não se pronuncia em nenhum momento, do mesmo modo que o nome do empresário da Ultragás, Henning Albert Boilesen, quase se apaga na sugestão de nominá-lo por Alberto.

No capítulo, somente se pronuncia integralmente o nome de Sérgio Paranhos Fleury, ligado ao esquadrão da morte, mas, embora esse dado seja importante, a

¹ A narrativa se constitui pela tentativa de refazer os passos do tio da autora, Cilon Brum, morto da Guerrilha do Araguaia. Ao final, celebra-se a descoberta de que os membros da comunidade, no Araguaia, lembram-se de Cilon.

narrativa pessoal de Jesuína se sobressai e, sobretudo, aquilo que ela viu e não pôde esquecer. Concentremo-nos no aspecto da rememoração presente no capítulo e no quão incômodo ele se torna na narrativa pela sugestão de que a história se transformou na narrativa pessoal/no trauma de uma jovem, que não possui a menor consciência da história brasileira, que jamais foi apresentada a uma história que não fosse a sinédoque da repressão militar, por meio de sua visão, de braços, pernas, carne rasgada e muito sangue, na tentativa de descobrir o que se passava na garagem da qual os presos jamais retornavam, por meio de seu convívio mais ou menos próximo com os presos. Assim, quem se lembra, é possível dizer, não se lembra, mas até mesmo quem é incapaz de compreender é atingido pelo crime que não cessa de se repetir. Somos levados a imaginar que o esquecimento não é o fecho da história, que continua a se repetir no inconsciente e na inconsciência da funcionalidade da Casa da Morte.

Em K., ao esquecimento não se sobrepõe a celebração da memória redentora, que, finalmente, poderia fechar a história. A narrativa se debate contra um método contumaz que certamente colabora com o esquecimento, mas se torna mais insidioso visto que, no caso de Ana Rosa e muitos desaparecidos políticos, não se trata de um empenho de esquecer, desprezar a morte, mas de deixar viva a vítima, de, por meio do aparato repressivo não deixar registro ou vestígio de sua morte e ainda mobilizar forças para afirmar a vida do desaparecido, a fim de intensificar o desespero de quem parte em sua busca. A crueldade de deixar viva se encontra além do esquecimento histórico em que vivemos e do esquecimento do pai K., na narrativa, em sua tentativa de juntar traços da história de sua filha por meio das fotografias, refazer seus passos antes do desaparecimento, compreender os fatos de sua infância, buscar nos gestos cotidianos indícios de sua vida clandestina, ao mesmo tempo que se castiga por não conseguir se lembrar de tudo, impondo a si a impossível tarefa de não deixar um quadro em branco na memória de sua filha, forçado pela perplexidade infligida pelo desaparecimento sem morte.

Não só as cartas que chegam no endereço que jamais foi de Ana Rosa assinalam sua permanência no rol dos vivos – fruto talvez da errâncie exaustiva em torno do nome da irmã –, mas, como vemos no “Post scriptum”, datado também de 31 de dezembro de 2010, o telefonema ainda se mostra como eficiente método de tortura de familiares, tortura que já se estenderia *ad aeternum* pela impossibilidade de os familiares aceder aos fatos relacionados ao desaparecimento, mas se torna mais brutal por sua banalidade, pela insistência em repeti-la após quase quatro décadas.

O telefonema como estratégia para enlouquecer os familiares, avisando-os do suposto paradeiro do desaparecido consta do método de afirmar que nada aconteceu, de não responsabilizar o Estado e seus órgãos e agentes de repressão, de culpabilizar as vítimas, desmoralizando-as socialmente. Lembremos da reflexão de K., judeu, devoto do iídiche, perseguido político na Polônia, imaginou que encontraria tranquilidade para si e para os seus no Brasil, onde chegou em 1935:

“Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. [...] A cada morte, davam baixa num livro. [...] Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas” (KUCINSKI, 2014, p. 233). Essa reflexão nos faz pensar na peculiaridade de sua busca improfícuia em face do negacionismo do terrorismo de Estado, que perpetrou tantas mortes e, mais, em face de um Estado que não se responsabiliza em contar a história dessas mortes.

Ainda sob a impossibilidade de celebração pela memória, destaca-se a passagem sobre a homenagem de atribuir o nome de Ana Rosa à rua de um loteamento periférico no Rio de Janeiro, que se contrapõe à manutenção das homenagens aos militares responsáveis pelas violações aos direitos humanos no regime militar. K. antecipa sua perplexidade no seguinte trecho: “todos eles morrerão de morte natural, rodeados de filhos, netos e amigos, homenageados seus nomes em placas de rua” (KUCINSKI, 2014, p. 27), para, então, no capítulo em que ocorre a homenagem, refletir: “Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas, como se fossem heróis ou benfeiteiros da humanidade” (KUCINSKI, 2014, p. 163-164).

A matéria “Bairro com nomes de revolucionários sofre com violência da PM de SP”, veiculada pelo site *El País*, em 2015, menciona a situação de marginalização dos locais em que figuram, nos nomes de ruas, guerrilheiros e outros revolucionários que foram massacrados por regimes ditatoriais, como Olga Benário, Carlos Lamarca e Carlos Marighella. Esses locais, como o Jardim Elisa Maria, na periferia norte de São Paulo, ainda permanecem sob a ameaça do aparato repressivo ilegal da polícia militar, tal qual nos anos da ditadura. Segundo relatos dos moradores entrevistados, as chacinas fazem parte do cotidiano violento do bairro periférico, nas quais se sugere a participação de policiais encapuzados, membros de esquadrões de extermínio como o já identificado “Os Matadores do 18”, responsável pela chacina de sete jovens no escadão da rua Olga Benário, em 2007. Os moradores frequentemente assistem à atuação de grupos de extermínio que assassinam os jovens da periferia como instrumento de retaliação policial, religiosamente seguida pela aparição de viaturas que carregam os corpos das vítimas, desaparecem com as cápsulas de bala, apagam indícios. A matéria de Gil Alessi (2015) reporta-se à publicação do relatório da Comissão Nacional da Verdade e apresenta a reflexão de que a impunidade ligada às violações dos direitos humanos no período investigado alimenta a continuidade de crimes infligidos pelas forças policiais, que incluem as detenções sumárias, os desaparecimentos (como o do pedreiro Amarildo de Souza, desaparecido em 13 de julho de 2013, após ser levado para UPP da Rocinha, na zona sul do Rio), as execuções e chacinas, enfim, o genocídio da população jovem negra periférica.

De um flagrante contemporâneo, como a permanência da homenagem aos torturadores, que faz parte da discussão levantada sobre a memória e o esquecimento e diz respeito ao contexto de composição da narrativa, passemos à reflexão sobre o

relato da tortura, sobre o desafio de fazer ficção sobre a tortura, crime cometido nos porões dos órgãos de repressão. As torturas, as mortes e os desaparecimentos são contrastados em *K.* pelo programa de extermínio nazista, de sorte que, em razão de se tratar de uma vida familiar marcada, ainda que não diretamente, pelo holocausto, uma família judia cujo pai carrega a devoção à língua iídiche, quase extermínada nos campos, a referência a Auschwitz, filosofema criado por Theodor Adorno, é frequentemente recuperável.

Em alusão ao ensaio “*Après coup*”, de Maurice Blanchot (1983), em que se assevera a impossibilidade de relato de ficção sobre Auschwitz, pensemos na impossibilidade do relato de ficção da tortura. Nesse ensaio, Maurice Blanchot proferiu a polêmica sentença de que toda narrativa é anterior a Auschwitz, não importa em que momento tenha sido escrita, pois, segundo sua compreensão, Auschwitz é a ruína total da possibilidade, o evento absoluto em que toda a História se abrasou. Em agudo contraste, toda a narrativa traz uma possibilidade de reconciliação, cujo exemplo, “céu soberbo e vitorioso, o próprio Blanchot retoma de uma narrativa sua, *L'Idylle*, cujo espaço foi comparado ao de campos de concentração. O espaço da narrativa foi comparado a um campo de concentração: prisioneiros, chamados de vagabundos, submetidos ao desonroso trabalho de transportar inutilmente pedras de um lugar a outro e vulneráveis ao castigo infligido por chicotadas. Diante da especulação acerca de essa narrativa, escrita em 1936, ser o presságio do horror que teve lugar nos campos da morte, Blanchot, tomando a expressão “céu soberbo e vitorioso”, que encerra a narrativa, reflete sobre a impossibilidade de se reportar ficcionalmente a Auschwitz uma vez que toda narrativa pode admitir um céu soberbo e vitorioso como glória do dizer narrativo. Maurice Blanchot se distancia da hipótese de a literatura transmutar o horror da verdade trágica na experiência catártica suscitada por uma bela forma e apreende, como exemplo, Kafka e *A metamorfose*, quando à morte de Gregor Samsa, sobrepõe-se a promessa na juventude do corpo de sua irmã, votada ao casamento. Kafka jamais poderia imaginar qual seria o destino horrível de seus familiares, depois de sua morte, quando, como Gregor, ele julgava que traria alívio aos seus. Muitos deles, no entanto, seriam exterminados nos campos de concentração.

Sob a inspiração do texto de Blanchot, pensemos na impossibilidade de relatar ficcionalmente a tortura, para a qual Kucinski nos apresenta uma alternativa. Em *K.*, o casal Ana Rosa Kucinski/Silva e Wilson Silva mantém preparadas pílulas de cianureto caso fossem capturados pela repressão. O destino de Ana Rosa é narrado na cena da terapia da funcionária inconsciente da Casa da Morte, Jesuína: segundo o relato da doente psiquiátrica, ela fora enviada por Fleury, como acontecia regularmente, para a cela da nova presa, a fim de extrair possíveis informações do interesse dos torturadores, e tivera contato com a dignidade grave da professora de química, que, ao menor sinal de ser submetida à tortura, provê seu suicídio: “Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte

e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta” (KUCINSKI, 2014, p. 130).

A solução criada pela narrativa de não contar a tortura de suas personagens, ainda que se relacione à impossibilidade de uma pessoa imaginar a tortura de um familiar – ou seja, não é possível dizê-la literária –, escapa à narrativa da tortura, à qual não se esquivou, por exemplo, o filme de Sérgio Rezende, *Zuzu Angel*, de 2006, ao apresentar a sequência da tortura sofrida por Stuart Edgard Angel Jones. A representação inclui o conhecido instrumento de tortura *pau de arara* e se junta aos diálogos que assumem um tom didático, a fim de, provavelmente, informar o espectador acerca dos crimes contra a humanidade cometidos pelo regime militar. Aliás, *Zuzu Angel*, cujos esforços são comparados aos de K. para obter informações sobre a filha, é lembrada no capítulo “A abertura”, que narra o empenho de Fleury em espalhar desinformação e mentiras sobre o paradeiro dos desaparecidos pelo regime político em cujas esferas superiores já se cogitava a abertura política, a contragosto do delegado da repressão. A composição narrativa de Fleury, aliás, parece empenhada em transmitir seu sadismo e sua atuação para além da obrigação expediente burocrático, haja vista que, mesmo sob ordens contrárias, o delegado Fleury ainda reafirma o emprego de seus métodos a seu subordinado: “Me deram carta branca, que era para acabar com os comunistas, não deram? Acabei com eles, não acabei? Então que não enchem o saco” (KUCINSKI, 2014, p. 69).

A impossibilidade de narrar a tortura por mais que se a substitua pela cena empobrecida literariamente do envenenamento por cianureto² se relaciona à falta ou à impossibilidade textualizada na narrativa, como é possível que ocorra com a literatura diante de absurdos crimes contra a humanidade, diante da calcinação de homens provocada por outros homens, transformando a literatura em inconveniência. Essa inconveniência ganha seus contornos na narrativa por meio da culpa que K. sente por ter se dedicado à literatura, à preservação de uma língua moribunda como o iídiche cujos falantes primeiro tinham sido exterminados na *Shoah* e depois por Stálin. A trajetória de K. começa com o paralelo entre sua militância política na Polônia e a militância política de sua filha no Brasil. No caso de K., sua militância resulta no exílio no Brasil, que, no entanto, não poupará a família do grave destino dos judeus da Polônia na Segunda Guerra Mundial. Diante da notícia de que a família em Włocławek fora dizimada, na Polônia, quando da invasão dos nazistas, sua esposa deprime-se severamente, recebendo, pouco depois, o diagnóstico de câncer de mama.

² O Volume III do Relatório da Comissão Nacional da Verdade, *Mortos e desaparecidos políticos*, traz a versão do ex-delegado da Polícia Civil Cláudio Guerra, que relata ter participado da cremação dos corpos de Ana Rosa Kucinski/Silva e Wilson Silva, na Usina Cambahyba, em Campos dos Goytacazes. Segundo consta no Relatório, os corpos apresentavam sinais de tortura - ela apresentava marcas de mordida; ele tivera as unhas da mão direita arrancadas.

A culpa passa a acompanhar sistematicamente K. em razão de seu distanciamento em relação a Ana Rosa, movido pelo apego ao iídiche, como na passagem em que, atrás da enciclopédia do idioma, ele recupera fotografias desconhecidas da filha. Primeiro, veio a surpresa com a militância política de Ana Rosa, embora fosse uma tradição familiar, e, no encontro da comissão dos familiares dos desaparecidos políticos com Dom Paulo Evaristo Arns, quando a cunhada de Ana Rosa se apresenta a ele, a surpresa por ela ter se casado. Logo veio a frustração, a mágoa, por não saber do casamento da filha, enquanto na família do genro ela fora recebida ainda que com discrição. Será que o motivo estava no fato de ela ser a primeira judia da família a casar com um gói (não judeu)? Será que Ana Rosa tentava retaliá-lo por ele ter se casado com uma mulher com quem ela não simpatizava? Será que era por ele ter se voltado com tamanha insistência à literatura e ao iídiche e era incapaz de se integrar ao mundo fora de suas sessões literárias? Em meio a essas e outras perguntas, K. nutria sua culpa de ignorar boa parte da vida da filha.

A culpa de K. por ter se envolvido muito mais estreitamente com as sessões literárias do que com a história pessoal de Ana Rosa perfaz a busca, que não consiste apenas no objeto da narrativa, mas se confunde com a própria narrativa. A narrativa é tão fragmentada e esburacada quanto a trajetória de K., comparável ao universo kafkiano, como Joseph K. de *O processo*, de Franz Kafka. A prorrogação infinita da busca de K. é fazer literatura – literatura que não é senão a escrita de seu abandono, a vergonha de sua procrastinação, a culpa pelo seu demorar-se, pelo morrer diferindo-se indefinidamente na vida e para além da vida de K. O capítulo “O abandono da literatura” trata-se do encontro de K. com o fim, o desaparecimento da literatura, que, no entanto, foi há muito tempo - desde o início de sua busca - transmutado no rito iniciático de imersão num cotidiano esburacado, de ingresso como personagem literária – quase a tópica do judeu errante, escritor/leitor que escreve a escrita inaugurando a literatura não pelo empenho em interiorizar-se, em seus dons especulativos e literários, mas pelo padecimento na precariedade de seus meios, na vanidade de sua busca. Trata-se da passagem da primeira para a terceira pessoa, que, segundo Maurice Blanchot (1949), Kafka experienciou sentindo a fecundidade da literatura.

O capítulo começa com a tentativa de escrever sobre sua busca, de escrever sua obra maior para se redimir por tamanha dedicação à literatura enquanto sua filha imergia em um mundo do qual ele só foi ter notícia quando já era tarde demais. K., o judeu-escritor errante, tenta escrever em iídiche a história de sua filha, mas as palavras começam a lhe faltar, como se a sintaxe e a semântica fossem insuficientes. Seria um problema do iídiche? Seria um problema de sua formação demasiado preciosista, que não lhe permitiria domesticar em palavras a obscenidade do que tinha acontecido? Logo, no entanto, vem-lhe a seguinte percepção: “estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais

errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia” (KUCINSKI, 2014, p. 136).

As vaidosas reuniões literárias das quais sempre tomara parte como se pudesse preencher sua vida ou, mais, como se sua vida se dividisse de tal forma que a literatura estivesse à parte, um refúgio do imigrante, do exilado político, jamais poderiam dar vazão ao que ele pretendia agora escrever. O iídiche conseguira deixá-lo alheio, inimputável e inconsciente, tornando-se uma distração vã enquanto debaixo de seus olhos a filha era desaparecida. Até se lembra da ocasião em que repreende Ana Rosa por interromper uma de suas sessões. Ela poderia estar em perigo, mas o iídiche era mais importante. E, por sua importância, tornara-se absoluto, de sorte que não poderia haver outra decisão do que a de nunca mais escrever nessa língua, para ele, dos fracos, dos exterminados e, de modo muito mais grave, daqueles que se deixam vencer. K., então, toma a decisão de escrever em hebraico – a língua do Estado de Israel e, portanto, da resistência dos judeus – para relatar a suas netas, que viviam em Israel, o que tinha acontecido a Ana Rosa: “Assim, não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar” (KUCINSKI, 2014, p. 137). A imersão de K. na literatura é sua recusa obstinada em fazer literatura da desgraça familiar, em se abster da busca pela redenção, pelo alívio, pela conciliação vindos de seu gosto literário. Ora, bem aí a literatura de elegância e bom gosto torna-se um gaguejar incessante.

Já que escrevemos sobre a errânciam de K., o literato que abandonou a literatura tornando-se parte do destino da literatura como desaparecimento, lembremos o capítulo “Os extorsionários”, pois nele se monta o julgamento, no qual se entrevê a lei, quando finalmente se desvela a atmosfera de legalidade no portal mágico do sumidouro de pessoas. Não obstante, o julgamento se apresenta como uma farsa. Nele, são réus os extorsionários, aqueles que tentam obter dinheiro em troca de um testemunho falso, aproveitando-se do desespero dos familiares dos desaparecidos. Se pensarmos que foi dito no primeiro capítulo que a corrupção é a fresta do Estado e quando esta se fecha o Estado se torna duplamente maligno, por ser cruel e inatingível, entende-se que há algo além de perjúrio na fala dos extorsionários, de modo que o perjúrio torna-se a *performance* do julgamento, daqueles que propalam a lei e insistem em propalar que a filha de K. jamais esteve presa. Assim, o veredito que pune o extorsionário, que afirmou que Ana Rosa fora presa, vem acompanhado do seguinte: “Que conste dos autos que nenhum civil esteve detido em dependências militares, conforme confissão do indigitado foi tudo uma farsa” (KUCINSKI, 2014, p. 149-150). A farsa se transmite ao capítulo seguinte “A reunião da congregação”, no qual se misturam trechos da ata oficial do expediente burocrático, que definiu a rescisão do contrato de trabalho da professora Ana Rosa em razão de abandono de função, e imersões na consciência dos professores, mais ou menos coagidos a desmoralizar a desaparecida no documento de rescisão de contrato, que se resume

na atestação de sua vida, na presunção de seu livre arbítrio, de sua escolha em manter-se ou não nas funções acadêmicas.

Esse capítulo, entretanto, não consegue manter o ritmo narrativo, devido ao dado de realidade dos professores que participaram da reunião – momento em que o arquivo se ressentir de tornar-se ficção. Daí a insistência em lançar mão de expedientes que visam a remoer a ficção: “Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir” (KUCINSKI, 2014, p. 152); “Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião, podemos apenas imaginar” (KUCINSKI, 2014, p. 152); “Imaginemos que pense assim” (KUCINSKI, 2014, p. 153); “continuemos a imaginar” (KUCINSKI, 2014, p. 156). Embora o fato de o livro ser fragmentado e não linear permita a diversidade de registros narrativos, como o diálogo, o relatório, a entrevista, assim como a linguagem empolada da ata burocrática, seria necessário equilibrar a qualidade narrativa de um capítulo para outro. Contudo, em *K.*, vê-se a escolha pelo registro apressado, tanto no nível da frase quanto na montagem dos capítulos, o que resulta em uma sequência como a que apresentamos anteriormente: o julgamento do militar extorsionário, seguido pela reunião no Instituto de Química.

O problema da pílula de cianureto, no entanto, dialoga com um problema maior “de memória” na narrativa, ainda que esta seja bem-sucedida em evitar celebrar a memória das vítimas como parte de um anseio familiar de resgatar a memória de um ente familiar, como se observa em *Antes do passado*. O “problema de memória”, que consiste na tentativa de aplacar a tensão insolúvel do esquecimento pelo emergir do resgate da lembrança, se concentra apenas no capítulo “A terapia”, com o relato de Jesuína sobre a Casa da Morte. Na sessão de terapia, o relato de Jesuína tanto resgata a memória de Ana Rosa quanto permite que a terapeuta recupere não apenas o referente histórico acerca da ditadura, mas se recorde dos rostos familiares vitimados pela ditadura: “rostos de antigos colegas e amigos passam pela sua mente em redemoinho” (KUCINSKI, 2014, p. 126). O capítulo se constrói em torno dessa memória conciliadora, que, entretanto, no nível narrativo, se apresenta no tormento das personagens, de modo que esse tormento poderia ser explorado na narrativa como memória impossível ou do impossível, rasgada pelo ostensivo aparelho repressor que opera no esmagamento e na assombração persecutória da memória, tal como reflete o testemunho de Rose Nogueira, sobrevivente à tortura, veiculado por *El País* (2014), na ocasião da entrega dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade: “os militares diziam que a tortura não passa nunca. Tinham razão”. No entanto, o capítulo se encerra na escolha pela memória conciliadora, ainda que na atmosfera dessa memória esmagada ou persecutória do diálogo entre terapeuta e paciente, por meio da solução melodramática do abraço que assinala a comunicação, transmissão de afetos, conciliação, qual uma tentativa de vencer o repressor, de vencer o torturador envenenando-se diante dele no limiar da violência inenarrável.

Ainda que a escolha das personagens do capítulo seja traço do esmagamento e da fuga da memória persecutória, intimamente ligados, pois, ora, o trauma posto a nu não é o de uma torturada propriamente dita, mas o de uma peça desimportante do aparato de tortura; o ambiente é um confessionário privado ainda que esteja posto no cenário de uma repartição pública; a interlocutora não poderá transmitir o segredo, publicizá-lo, torná-lo de todos, a narrativa busca conectá-las, mesmo que o abraço que ambas se dão não possa ser encenado pela sociedade brasileira com a compreensão da memória de seu passado. Para a finalidade redentora da memória, a ignorância e inconsciência da pobre peça da engrenagem da tortura se revelam um saber, a profusão da rememoração que se expande inexoravelmente.

As passagens do livro em que observamos a missão literária de K., sobretudo, por meio do confronto entre sua dedicação à literatura e a impossibilidade de vivenciar o que aconteceu com sua filha, que se verte na impossibilidade de narrar, de transformar em literatura com os únicos meios de que dispunha, isto é, a literatura e a língua iídiche, são as mais intrigantes por terem parte com o *mise en abyme* em que se desdobra a narrativa. A ambição literária de K., frustrada, está próxima da ambição literária que põe em movimento a narrativa da ambição literária frustrada da personagem que se transpõe em sua imersão na literatura. Assim, supomos que a impossibilidade da obra de Kucinski, a impossibilidade de narrar o íntimo e familiar, assim como é igualmente impossível narrar os torturados e desaparecidos e uma história nacional deliberadamente esquecida, faça a obra *K. Relato de uma busca*, obra em que a ambição literária de K. é minada talvez para que a ambição literária não seja senão o mal-estar que põe em marcha a narrativa, que se torna, por fim, a narrativa da busca da narrativa que fracassa. Assim, o final de K. não consiste no encontro do pai com a narrativa acabada da filha, ainda que possamos afirmar que a passagem da pílula de cianureto pareça consistir em um momento de consolação para o irmão que escreve a história da irmã desparecida: a busca vã e a impossibilidade de resgatar todos os passos da filha são a história de K., inconsolável. E seu fim é sua travessia, distante da conciliação.

Os capítulos “Na baixada fluminense, pesadelo” e “No barro branco” expõem que a errância e que a digressão não são os passos de um desenlace narrativo e por isso condensam os melhores momentos da narrativa. O primeiro narra um pesadelo e refere-se ao absurdo dos cemitérios clandestinos e, mais do que isso, ao absurdo da busca por covas anônimas, por ossadas igualmente despersonalizadas. A um lugar afastado, periférico, tal qual os lugares que guardaram em seus logradouros o nome de militantes desaparecidos, K. é conduzido pela investigação de um jornalista e ali se vê incapaz de realizar o trabalho de escavação, que necessitaria de perícia, de técnica, de diligências oficiais e não do trabalho silencioso de uma pá igualmente clandestina, que torna mais aguda a negligência do Estado. A impossibilidade de K. recolher ossos tão desfigurados quanto a história do que fizeram com sua filha, de devassar um túmulo sem túmulo, uma ossada insepulta, sem *matzeivá* (túmulo),

sem rito e, portanto, sem corpo, reelabora-se no sonho como artifício do demorar-se da busca. No sonho, a escavação improfícuia transporta-o para a ruminação do passado, para a infância não sentimentalizada de sua filha. Ao ato de escavar se sucede a descoberta de rostos familiares na superfície, o sacrifício da cobra que o surpreendeu de dentro do buraco e a sensação dos efeitos da malária em seu corpo. Ao interromper subitamente a escavação, ele se dá conta da presença de Diva, a menina negra que ele levara para trabalhar em sua casa e cuidar de sua filha, observando-o com uma criança no colo – um bebê com o rosto de sua filha.

O sonho remontava ao primeiro terreno que comprara no Brasil, que descobriu ser um brejo (tinha sido enganado pelo amigo que lhe vendera), exigindo-lhe o trabalho de lidar com a terra selvagem (em que matou três cobras), e cujo contato resultou na infecção por malária. O buraco que ele não se atreveu a escavar em seu sonho se transfigurava numa cova prestes a engolir seu passado familiar, de modo que a ausência de Ana Rosa passa a agir incessantemente erodindo, devassando silenciosamente as relações que testemunhavam sua existência e igualmente testemunhavam seu desaparecimento. Para aqueles com quem se desenvolvia o afeto e a responsabilidade, dele inseparável, esse esburacamento insidioso vai se transformando em falta/erro. Não ser capaz de resgatar no passado qualquer traço que ateste a vida daquele que desapareceu, que possa compor integralmente a memória que dele se tem, revela-se ao mesmo tempo, para os familiares, crime e tortura de uma falta, desatenção ou distração sob a qual a pessoa querida desapareceu, desfazendo todo um universo de afetos, como relembra a dedicatória do livro.

Para K. a falta com a Ana Rosa era ter cometido literatura: “Tudo o que fizera nesses cinquenta anos não passou de um autoengano, assim ele agora avaliava. Seus livros, suas novelas, seus contos, seu fascínio por esse fim de mundo que acabou por engolir a filha” (KUCINSKI, 2014, p. 172). No entanto, somente pela literatura pode-se dizer a infinitude de sua errância, que é a imensidão de sua perda, uma perda que só pode se exprimir por seu caráter jamais definitivo. O final do livro no Presídio Barro Branco sugere o momento em que a busca errante de K. vence o que seria o fim da procura, o encontro tão desejado, aos poucos tornado espera, como já anunciava o capítulo do pesadelo: “depois de tantos informes falsos, tantas buscas inúteis, já se viciara em buscar apenas por buscar” (KUCINSKI, 2014, p. 97). Nesse momento, sua errância torna-se literatura, independentemente de a visita ao presídio de fato ter ocorrido e pertencer à memória daqueles que se encontraram com Mayer Kucinski, em 1975. Ou melhor, digamos que justamente o ter lugar da visita aos presos políticos que faz ter lugar a literatura como a tentativa de dar conta de uma memória do impossível. Como reflete Philippe Lacoue Labarthe (2011), se a existência tenta rememorar a impossível memória do nascimento, a literatura tenta rememorar a impossível memória da morte. Como vemos no testemunho de Hamilton Pereira (ou seria Pedro Tierra, seu pseudônimo?), resgatado em parte na página 174 de *K.* – deixando sem se desvelar o que deve permanecer como

dissimulação –, seu encontro com o sr. Kucinski devém poesia. Sobre esse encontro, ainda temos a seguinte ruminação:

O relato torrencial não admitia interrupção. Eu mirava a intensa gesticulação de Mayer Kucinski e via o Sr. K., o personagem de Kafka em busca de respostas a percorrer os labirintos do “Processo” de contornos enganosos, sempre indefinidos, sempre remetendo para outra sala, outro espaço, outro desespero, outro desalento, outro infinito péríplo... (TIERRA, 2008, p. 174)

Se isso estivesse dito em *K. Relato de uma busca*, a narrativa estaria entregue à ruína, pois nessa afirmação ruiria o texto literário, em consonância ao que Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978), em *L'Absolu littéraire*, afirmaram, com base no círculo dos intelectuais de Jena, na Alemanha, no início do século XIX: a literatura é automanifestação, cujas implicações mais óbvias são a possibilidade de ela desdobrar-se em sua crítica e, sobretudo, de ela expor-se a seu próprio acidente – o seu fazer é nudez de ossos, carne e sangue expostos; com efeito, uma nudez de carne. Assim, em *K.* o abandono “literário” da literatura consiste numa forma de ela se expor ao risco, ressoando um murmúrio de que a possibilidade literária está relacionada àquilo que a ameaça – a exposição ao acidente e o acidente mesmo, como escreveria Jacques Derrida (1992) sobre a poesia.

No capítulo que lemos, com efeito, a literatura se expõe por meio da nudez de *K.*: exposto à vulnerabilidade de sua vida de militante judeu da esquerda sionista na Polônia, despojado de 50 anos de um autoengano que lhe fez acreditar em sua preservação pela literatura. O Presídio de Barro Branco cumpre na narrativa o peculiar papel de estranho familiar para *K.* e suas dependências ficavam no quartel que o homem conhecia há 50 anos, desde que viera exercer no Brasil a atividade de mascate e, do cotidiano de visitas aos fregueses, depreendia suas magníficas histórias que seriam vertidas ao iídiche e publicadas em veículos inacessíveis a suas personagens brasileiras. Finalmente, as repartições burocráticas inacessíveis – como em *O processo*, de Kafka – permitiam a tentativa de estabelecer contato, acordado em decorrência do trato antigo com sua freguesia: o sargento Ademir, cuja família era conhecida de *K.*, arranjou a visita com o coronel Aristides, seu cunhado – contato possível em virtude do microcosmo dos afetos e não dos submundos do sadismo institucional. Lá no presídio, cerca de trinta presos se fazem acessíveis, provavelmente, sobreviveram à tortura ou se safaram dessa, e, naquele momento, tinham alcançado a relativa dignidade do título de presos políticos – tiveram sorte ante um Estado que em muitas ocasiões se recusou a admitir quem eram os seus presos, subtraindo-lhes, portanto, até a garantia da identidade atestada no expediente burocrático.

Do encontro de *K.* com os presos, que partilhavam com o velho o saber da morte da filha e de seu esposo, integrantes da Aliança Libertadora Nacional

(ALN), delatados e mortos pelo regime, não se entreviu a transmissão desse saber – não consistia na busca desse saber a errância de K., como também não podemos ingenuamente afirmar que aquilo que o move é somente a esperança de encontrar a filha viva ou de finalmente tê-la como morta. O absurdo do desaparecimento espelha-se no absurdo do morrer que não resulta em morte e a errância profunda daqueles que experienciam o desaparecimento do outro é a perpetuação da morte em morrer infinito. A errância de K. tem dupla absurdade: ao mesmo tempo que tenta a recordação da morte, e isso faz com que sua errância seja literatura, tem de lidar com a experiência real e impossível do morrer sem fim de sua filha, desaparecida política. A literatura é o lugar de registro da ausência de termo na morte – lugar em que K. se desdobra em incontáveis outras personagens, haja vista a relação com Joseph K. ou K. das narrativas kafkianas –, por isso, no espaço literário, a história de Ana Rosa poderá finalmente ser contada. K., como personagem, certamente ignora isso, mas sua história contém o relato da possibilidade de relato e como nas narrativas kafkianas que engolem suas personagens num vórtice de incompreensão, a narrativa de K. pode dizer sem que ele desconfie do quanto enredado por suas malhas ele se encontra a ponto de a narrativa agir sobre ele. K. acredita ter abandonado a literatura em iídiche e finalmente poder se reconciliar com seu passado de militante político que o faria partilhar dos instantes últimos, antes ignorados, de sua filha, no entanto, o que o avizinha de Ana Rosa – provavelmente no longínquo que separa a ambos – é sua dupla errância que permite finalmente contar essa história.

PINHEIRO, A. M. C. K. relato de uma busca: the impossible memory of death. *Itinerários*, Araraquara, n. 50, p. 137-153, 2020.

■ **ABSTRACT:** This paper is an analysis of the novel *K. Relato de uma busca* by Bernardo Kucinski. Its purpose is that Literature is a recall of an event for which there's no memory: death. Thus, it makes it possible to bring the novel's narrative closer to the Brazilian military dictatorship period, when the state of exception, even after the torture and disappearance of hundreds of Brazilian citizens, denied to their relatives and parents the historical truth about their deaths. Therefore, death becomes impossible for those victimized by the state's terrorism. In Kucinski's novel, the narrative becomes a territory of an infinite dying, which conducts to the limit the impossible death of the people who disappeared for political reasons. So, this work analyses the ongoing discussion of post-Auschwitz theorists on writing and it highlights the impossibility of testimony and offiction in the light of an event in which History astonishes and burns itself.

■ **KEYWORDS:** Death. Disappearance. Military dictatorship. Narrative. Search.

REFERÊNCIAS

- ALESSI, Gil. Bairro com nomes de revolucionários sofre com violência da PM de SP. **El País**, São Paulo, 13 fev. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/01/15/politica/1421338657_543399.html. Acesso em: 10 fev. 2020.
- BLANCHOT, Maurice. **Après coup précédent par Le ressassement éternel**. Paris: Minuit, 1983.
- _____. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos**. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 3).
- BRUM, Liniane Haag. **Antes do passado**: o silêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.
- CELAN, Paul. Aschenglorie. In: _____. **Renverse du souffle**. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Seuil, 2003.
- CINQUENTA anos da ditadura militar é relembrada (sic) com lançamento de livros. **Correio Braziliense**, Brasília, 11 mar. 2014. Disponível em: https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/03/11/interna_diversao_arte,416781/cinquenta-anos-da-ditadura-militar-e-relembrada-com-lancamento-de-livros.shtml. Acesso em: 10 fev. 2020.
- DERRIDA, Jacques. Che cos’è la poesia? In: _____. **Points de suspension**. Paris: Galilée, 1992.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe. **Agonie terminée, agonie interminable**. Paris: Galilée, 2011.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **L’Absolu littéraire** : Théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.
- “OS MILITARES diziam que a tortura não passa nunca. Eles tinham razão”. **El País**, São Paulo, 13 dez. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/14/politica/1418512628_738857.html. Acesso em: 5 fev. 2020.
- TIERRA, Pedro. Há quarenta anos: a treva dentro da terra. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 10 dez. 2008. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2008/12/10/ha-quarenta-anos-a-treva-dentro-da-treva/>. Acesso em: 11 fev. 2020.



ENTREVISTA
INTERVIEW

A LITERATURA NOTURNA DE JOCA REINERS TERRON

Gisele Novaes FRIGHETTO*

- **RESUMO:** Apresentamos uma entrevista realizada com o escritor Joca Reiners Terron a respeito das reverberações da Ditadura Militar na sua vida e na sua literatura, com enfoque no romance *Noite dentro da noite*: uma autobiografia, publicado em 2017. Na conversa aqui transcrita e adaptada, tematizou-se a repressão política do regime e seu reflexo na biografia do escritor, além da representação deste e de outros eventos históricos, autoritários ou totalitários, em *Noite dentro da noite*. Ainda, tratamos das escolhas narrativas e das questões identitárias que atravessam o romance mencionado, tais como o foco narrativo em segunda pessoa e a composição de personagens enigmáticos ou duplos que animam uma trama complexa, na qual eventos sombrios se interpenetram como uma noite dentro da noite.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Joca Reiners Terron. *Noite dentro da noite*. Ditadura Militar. Romance brasileiro contemporâneo.

Joca Reiners Terron me recebeu em seu apartamento em São Paulo na tarde de uma quarta-feira¹, dois dias depois de a noite ter descido sobre a metrópole algumas horas mais cedo. Uma frente fria trouxera para o centro econômico do país, às quinze horas da segunda-feira, as nuvens de fumaça das amplas queimadas que assolavam a Amazônia, principalmente na Bolívia e nos estados brasileiros de Rondônia e do Acre. Os paulistanos viram assombrados o que o poder público escondia, e houve quem falasse na queda do céu profetizada por Davi Kopenawa: uma vez destruída a floresta, morreriam os seres e os espíritos, e o céu desabarria sem os xamãs que o sustentam.

* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (PPG - TLLC/USP). Bolsista PNPD/Capes no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (PPGEL/FCLAr/UNESP). giselefrigetto@gmail.com.br

¹ Entrevista gravada no dia 21 de agosto de 2019, como parte dos depoimentos coletados para o Projeto de Extensão *1964 e suas representações: artes e resistência*, coordenado pela Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha (PPGLit/DL/UFSCar).

Dois meses depois, o escritor cuiabano publicava *A morte e o meteoro*, uma distopia ambientada em uma Amazônia reduzida a “algumas dezenas de hectares de árvores agonizantes”, onde sobrevivem o que restou dos indígenas massacrados pelo delírio dos colonialismos. Nesse cenário, a noite ameaça submergir o futuro da humanidade enquanto cinquenta índios *kaajapukugi*, condenados à extinção por políticas de extermínio e por um assistencialismo fracassado, são transportados para o México. A “civilização” se revelou como o Grande Mal que destrói todas as formas de vida e cultura, nesse romance em que a linguagem cerrada se alia à presença do absurdo e até mesmo a um humor involuntário para assombrar o leitor.

Parte da trama se passa em Curva de Rio Sujo, um bar flutuante onde convivem garimpeiros, seringueiros e prostitutas. Essa espécie de não lugar ficcional² também é espaço em *Noite dentro da noite*: uma autobiografia, publicado em 2017, representado desta vez como uma cidade fronteiriça onde um protagonista sem memória cresce mergulhado na violência de uma sociedade sob o jugo da Ditadura Militar.

Esta entrevista se debruça sobre esse intrincado romance, narrado em segunda pessoa por personagens como Rata, uma misteriosa mulher envolvida na guerrilha contra a Ditadura, e Curt Meyer-Clason, um suposto espião nazista condenado pelo Estado Novo³. O ponto de partida é autobiográfico: um acidente durante a infância igualmente vitimou o escritor. Porém, a trama do romance se abre em outras direções, resgatando através da ficção não só os antepassados da família Reiners, mas outros personagens condenados à violência e à clandestinidade por regimes políticos de exceção.

O jogo das identidades, o caráter ficcional de toda narrativa e a obscuridade das disposições humanas são temas de um enredo em que tramas saem umas das outras como “noite dentro da noite”. Essa expressão é apresentada enquanto tradução da palavra *pyhareryepypepyhare*, que nomeia uma espécie fantástica de líquen, “planta vampiro” que se imiscui nas cenas mais soturnas da narrativa. Se a noite oblitera o futuro em *A morte e o meteoro* pela aniquilação das coisas existentes; ela contamina *Noite dentro da noite* desde o título para se manifestar enquanto tema e linguagem, pelo acúmulo de sombrios episódios históricos, pela presença de personagens fantasmagóricos com *El Cazador Blanco*, pelo

² A expressão nomeia um dos primeiros livros de Joca Reiners Terron, *Curva de Rio Sujo*, publicado em 2003. O título alude ao provérbio popular “curva de rio sujo só junta tranqueira” para significar, entre outras coisas, a narrativa da memória.

³ Personagem histórico, Curt Meyer-Clason (1910-2012) foi um imigrante alemão acusado de espionagem durante o Estado Novo. Confessou sob tortura e foi recolhido ao presídio Cândido Mendes por cinco anos. Durante esse período, tornou-se um importante tradutor de literatura brasileira para o alemão, com destaque para a tradução de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (SOBOTA, 2017).

hiper-realismo das cenas de violência e pelo lirismo lúgubre característico da prosa do escritor.

Afinal, a mesma noite que tomara a metrópole de assalto dois dias antes permanece a obscurecer as sociedades, mesmo na contemporaneidade, pela presença ou ameaça dos autoritarismos políticos. Este é o assunto pelo qual principiamos nossa conversa.

GNF: A primeira pergunta que quero fazer é sobre a importância da temática da Ditadura Militar, que teria relação com o fato de você ter crescido nesse período. Como foi isso para você?

JRT: Bem, eu nasci em 1968, no começo da Ditadura. Assim como foi para a maior parte dos brasileiros, ou pelo menos pra minha família, a Ditadura chegou em casa através da história de dois tios, irmãos da minha mãe. Carlos inspirou o personagem Karl Reiners de *Noite dentro da noite*. Jescelino Reiners, segundo irmão do meu tio Carlos, morreu jovem, com trinta e pouquinhos. Sociólogo, formado no Rio de Janeiro, ele era secretário de cultura do Estado do Mato Grosso. Foi preso duas vezes e morreu em decorrência do rompimento de uma úlcera. Durante toda a minha juventude e a minha infância, a gente nunca soube que essa úlcera foi decorrente da tortura. Só muito recentemente, soubemos pelo que ele passou porque investigamos nos documentos do Arquivo Nacional. Mas a figura-chave foi o tio Carlos, porque foi o cara que inventou uma guerrilha, que perdeu tudo. Ele era o irmão mais velho da minha mãe e foi dono da primeira loja de departamentos, que vendia uma série de produtos, em Cuiabá. Tudo isso está no livro. E ele vendeu tudo para comprar armamento.

GNF: Ele morreu na guerrilha?

JRT: Não, ele sobreviveu. Foi preso, mas sobreviveu como professor. Tem dois documentários sobre ele, *Uma longa entrevista* e *O último comunista do Pantanal*. Meu tio Carlos foi pra guerrilha no Norte do país, uma espécie de exército de Brancaleone, porque foi mal organizado, e todos caíram. Ele foi preso, torturado, mas não morreu. Isso foi em 64, 65, foi imediatamente depois [do golpe militar], ainda não havia recrudescido a Ditadura. Se tudo isso tivesse acontecido no começo dos anos 70, ele teria morrido. Depois meu tio se isolou no meio do Pantanal, onde passou a vida toda como professor. Chegou à conclusão de que essa era a maneira de contribuir, formando aquela molecada, e ele era um professor altamente ideológico (*rindo*).

GNF: O personagem Karl, no romance, morre em uma cena terrível.... Como foi escrever essa história?

JRT: O livro parte de situações reais, mas evidentemente vou ficcionalizar aquilo. No caso do meu tio Carlos, eu me senti à vontade para dar uma morte horrível e à altura dos desejos dele, acho. Porque ele acabou se casando e teve uma porrada de filhos e tal. A vida dele se transformou e ele não teve mais o ímpeto que tinha para cair na clandestinidade. Agora, foi emocionante, eu passei muito tempo lidando com esse livro. Tem a morte do Hugo também, que é um tio que teve nada a ver com [a resistência à ditadura], a não ser pelo fato de auxiliar os irmãos. Na ordem, a gente tinha o Carlos, o Jescelino, o Hugo e o Oswaldo. O Hugo era um fazendeiro, mas ele ajudou, escondeu... E morreu do mesmo jeito que no livro. Daí eu fiquei muito emocionado, porque era a morte verdadeira, e não a morte “romântica”, se é que pode ser romantizada uma morte daquele tipo.

GNF: Existiu uma preocupação de escrever no sentido de construir um rastro de memória, da sua família e dessas histórias?

JRT: Não, porque a memória da minha família não pertence só a mim e também não tinha nenhuma intenção de fazer um trabalho documental. Não era a ideia. Acredito piamente que o escritor de ficção, o narrador, é aquele que procura descrever a verdade através da mentira. É uma verdade à qual me apego e que me dá muita liberdade, uma liberdade que, decididamente, eu não teria se fosse contar a história dos meus tios de maneira jornalística ou de não ficção. Talvez fosse tão comovente ou tão importante quanto, já que a ideia do meu tio abandonar a violência em prol da educação é bonita. Mas acredito que tinha que ser um romance mesmo, muito por conta daquele episódio autobiográfico, do acidente e da perda da memória. Já a discussão sobre a memória, como ela opera e, certamente, adultera a História como H maiúsculo, são preocupações minhas que estavam desde a origem do livro, de maneira ainda inconsistente, mas que foram se tornando mais objetivas com o passar do tempo, e que guiaram a escrita. Assim também aconteceu com a [questão da] criação da identidade, de como uma família com uma origem tão variada e tão alienígena (*rindo*) acabou criando raízes através dos acidentes históricos, também por conta de uma despreocupação do patriarca alemão, que simplesmente não passou sua própria cultura para os filhos. Ou seja, a questão da identidade também era importante, por ser uma tradução de como me sinto e como sempre me senti ao longo da vida. Existem alemães no Mato Grosso, porque houve uma grande migração vinda do Rio Grande do Sul por conta da agricultura, desde o século XIX, mas, ainda assim, quando eu era criança, em geral, eu era o alemão da escola, o nazista... e ao mesmo tempo eu estava ali, eu era dali, então sempre fui confrontado por essa realidade.

GNF: A violência com relação ao protagonista de Noite dentro da noite evoca muito a tortura da ditadura. Você sofreu violência e trouxe isso também para o livro?

JRT: Sofri. Porque veja, eu era um pistoleiro (*rindo*). Quero dizer, a minha família mudava com muita frequência, a cada ano, a cada dois anos. Tenho um irmão que é dois anos mais novo, mas, na juventude, ou quando se é criança, dois anos faz uma diferença enorme. Então, eu era então muito sozinho, não havia tempo para estabelecer amizade. Em geral, os meus amigos, os mais fieis, de alguma maneira, surgiram do confrontamento, da briga. Em toda cidade onde eu chegava, era obrigado a me impor, mas sofria muita violência, foi horrível nesses anos todos. Isso também influenciou meu temperamento de forma muito direta, porque eu acabei me tornando uma criança muito retraída e isso me levou a ler - a gente vivia em cada lugar que era o fim do mundo, que não tinha tevê, que não tinha nada. Os livros foram a companhia mais regular que eu tive nesse período. E, na mesma medida, isso foi me transformando num sujeito meio esquisito, num leitor, e o leitor é sempre esquisito.

GNF: Pensando nas questões de esquecimento e de identidade, você escolheu um foco narrativo engenhoso, em que os outros contam. Gostaria de saber como aconteceu a ideia desse ponto de vista em segunda pessoa; ainda, por que escolher essa figura controversa que é o Curt Meyer-Clason? Haveria uma coincidência proposital de foco narrativo com o Grande Sertão: Veredas?

JRT: Não, isso nunca tinha me passado pela cabeça. Olha, falar sobre como os livros surgem é uma coisa muito complicada. Eu levei dez anos escrevendo esse livro, então, ele foi muitas coisas até ser o que é atualmente. Muito provavelmente, se eu continuasse a trabalhar mais dez anos nele, ele seria outra coisa completamente diferente, porque é assim que os livros funcionam ou nascem. Se não tivesse sofrido alguns cortes no processo de edição, por decisão minha em conjunto com o editor, também haveria um livro diferente, porque ele se estenderia ainda mais para o passado. A voz narrativa surgiu nos últimos quatro anos de trabalho. Ela foi se impondo quando o protagonista se configurou, foi se tornando algo, na medida em que tinha um número de páginas suficiente para entender para onde a história ia, o que ela significava, ou o que ela simbolizaria quando terminado o livro. Por isso, a narração é resultado de muita escrita, de muito trabalho, de testes, e de ver o que funcionava ou não. Mas, a partir do momento em que entendi que o nó narrativo da história era que esse personagem não tinha a sua própria história e que, portanto, isso exigia que ele fosse contado pelos outros, eu percebi que teria que arriscar. Evidente, eu não sabia se ia funcionar, então tive muito trabalho para fazer com que funcionasse. A história tem um sistema de narração tal que, quando a

gente chegou ao processo final de edição, meu editor me perguntou “e aí, quem é o narrador desse livro?”, e falei “eu não faço a menor ideia”. Não sei quem narra esse livro, não sei quem, dentro de tantas circunvoluções, está lá no centro, pode ser a Rata, pode ser o Curt Meyer-Clason, pode ser... você. Talvez seja você, finalmente narrando a sua história, mas usando esse recurso. Talvez haja um momento, algum ponto esquecido, um buraquinho qualquer onde dê para cavar e descobrir quem é que narra. Mas essas vozes foram importantes porque queria atribuir veracidade às histórias. Na medida em que se coloca alguém contando pra alguém, dentro da narrativa, é carimbado esse atestado de veracidade, “olha, se alguém contou, é verdade”. Aí também tem um dos pontos do livro, que é colocar em xeque a História objetiva diante da história subjetiva, das diferenças com relação àquelas perspectivas clássicas da historiografia contada pelos vitoriosos. Por isso, queria elucidar ou investigar como isso se dá, como um fato deixa de ser uma memória propriamente dita e se torna um objeto da imaginação, e como essas coisas se misturam. Num determinado ponto, eu percebi que o livro trata disso também, de como a ficção surge, de como um escritor surge, de como a imaginação ficcional, a imaginação narradora, nasce em alguém, de como ela opera e a partir de que mecanismos. Fui descobrindo essas coisas depois de muito pensar, ler, escrever, ver o que funciona e o que não funciona, e assim por diante.

GNF: Caracterizo Noite dentro da noite como um romance sombrio, definido pela noite em vários sentidos. Vários eventos são entrelaçados, como o nazifascismo alemão, o Estado Novo, a Ditadura Militar e um atentado terrorista nas eleições de 1989 [quando o verdadeiro Lula foi assassinado e substituído, aporta o autor]. Ao juntar todos esses eventos, houve uma intenção em tratar da barbárie humana? Ainda, escrever um livro denso como esse trouxe tanta angústia para você como pode trazer para o leitor?

JRT: Não. Vou lembrar eternamente em tentar recuperar a sensação de escrever esse livro, mas o desejo de escrever não nasce de uma intenção concreta. É um processo muito intuitivo. Ou seja, não chegou a um ponto em que eu falei “vou escrever um documento sobre a barbárie”, porque o trabalho de escrita é um trabalho cotidiano, marcado por uma certa humildade, por uma tentativa de se aproximar da sua matéria que são as pessoas - no caso, pessoas reais que eu usei como fonte de criação dos personagens - e que é a história, não só a história pública, mas também a minha história subjetiva. A soma disso tudo, de trabalhar com esse material que, primeiro, é volátil, como a história e a lembrança podem ser; mas também é cambiável, é mutável e, portanto, manipulável, é uma coisa que exige um mergulho. Então, foi um mergulho na minha própria experiência, e aí talvez haja um aspecto sofrido, mas existe o prazeroso, que está ligado à escrita propriamente dita e também à expectativa daquilo que se está criando, ao prazer

da realização. O prazer maior que eu sinto é sempre quando coloco o ponto final e alguém me fala “olha, realmente esse ponto final vale, tem um livro aí”. Esse é o maior de todos os prazeres, porque representa o fim da autotortura e me libera pra fazer outra coisa. Afinal, o envolvimento com a escrita, em si, é algo que talvez esteja, no temperamento de boa parte dos melhores escritores que conheço, como uma maneira de substituir a vida. Acho que, em algum momento do livro, falo que escrever é um pouco como estar morto: em relação à vida cotidiana e às limitações representadas pela conversa fática de elevador, pelos problemas, pelos boletos a pagar, pelos problemas concretos e miúdos do dia a dia. Escrever é se transportar para um outro mundo que é particular e pessoal. Não quero que o resultado seja o leitor se sentindo mal, quero que ele fique mais vivo, que tenha sua percepção aguçada pela leitura do livro, que o livro enfie uma agulha nele.

GNF: Mas o que o levou a juntar todos esses eventos sombrios? O que você enxerga de comum em todos eles?

JRT: Eu tenho uma imaginação mórbida. Não posso fazer nada quanto a isso. Agora, a verdade é que a nossa história é sombria. Os momentos de brilho da história brasileira são frutos da tragédia, da barbárie. Tenho um problema que é o seguinte: eu investigo muito as coisas para escrever um livro. Mas, depois que escrevo, esqueço completamente o que me levou a fazer aquilo. É verdade. Principalmente, porque mergulho em outra história e vou pensar num outro assunto. Por exemplo, eu conhecia muito bem a história do Curt Meyer-Clason, que sempre me impressionou, assim como a existência dos campos de concentração para súditos do eixo no Brasil. Eu já tinha lido livros sobre isso e tem muitas teses, trabalhos, que falam disso. Já o Curt Meyer-Clason é uma figura enigmática, porque era um aristocrata de uma família militar que foi trabalhar com negócio exterior, que não ligava pro mundo da cultura e que provavelmente cometeu aquilo de que foi acusado. Foi responsável pela morte de centenas de civis e, como toda geração dele, bloqueou isso, “não fui da juventude nazista, não tenho nada a ver com isso”. Isso é uma cicatriz, é um problema. E o livro nunca vai ser publicado na Alemanha. Ouvi um editor falar, por exemplo, que “isso já era, não temos nada que tratar disso”, porque eles fizeram muito trabalho de revisão histórica, acho que isso não interessa mais agora. Mas interessa pra gente e pra mim, pelo fato de Curt Meyer-Clason ter tido duas vidas, de ele ter sido uma pessoa até o aprisionamento na Ilha Grande e de ter se tornado outra pessoa depois disso. Todos os personagens do meu livro são transformados pelo tempo, eles têm várias vidas numa só, e isso é algo de que queria tratar e que já tinha usado em outros textos. Tenho uma preocupação com a construção ficcional que todo adulto é. Às vezes, uma pessoa é várias ao longo da vida, e acredito que está na moral da própria literatura esse olhar para o outro, para a alteridade. Isso

está em xeque, hoje, diante das políticas identitárias e do cerceamento da visão narrativa e ficcional. Um exemplo está na discussão do lugar de fala, que pode ser questionável quando opera contra o poder ético, moral, e contra o papel político da própria literatura.

GNF: Qual seria o papel político da literatura?

JRT: A literatura não tem um papel político, ela é pura política. Esse tipo de pergunta tem um certo erro na concepção, “ah, por que você não faz literatura militante?”, porque a literatura é militante. A política surge dela de dentro pra fora; não é de fora pra dentro. A literatura não reflete o que acontece na realidade circunstancial, é o contrário, ela é feita da própria política. A escolha do Curt Meyer-Clason passa por aí também, porque não consigo conceber a realidade de uma maneira maniqueísta, já que temos provas diárias e muito atuais de que o mal pode estar naquele que deseja fazer o bem e que, para supostamente fazê-lo, compactua, faz conluios, não julga... Talvez por isso o Lula tenha sido “morto” naquele acidente lá em 89, naquele ataque terrorista na história do livro. Mesmo o protagonista, que é vítima de todas as violências, é cooptado quando está na universidade, mas, antes disso, reage de maneira violenta. Então eu queria mostrar ou explorar essas zonas melífluas e cinzentas da personalidade humana.

GNF: E quanto a El Cazador Blanco, de onde você tirou essa figura, Joca?

JRT: Tem uma brincadeira nele que ninguém viu. Tem um personagem importante do William Burroughs, um escritor que admiro muito, um grande pensador da atualidade, um conservador com uma visão muito crítica da tecnologia, mas ao mesmo tempo um porra-louca maravilhoso, um grande ensaísta. O Burroughs tem um personagem, o *The White Hunter*, que é meio nazista e que é propriamente um executivo, porque, para o Burroughs, o suprassumo do mal é um cara de terno, com uma pastinha 007. O meu personagem é bem diferente, usa de outra simbologia, talvez mais “fetichesca”, todo vestido de couro e tal. Agora, enquanto escrevia, pensei nele como uma espécie de *alter ego*, uma projeção do que o próprio Filinto Müller representa na História brasileira. *El Cazador Blanco* é como se fosse uma projeção mental ou corpórea do que o Filinto Müller representou como delegado da polícia política, como nazista, como torturador. Também tem uma questão de herança, pois ele é meu conterrâneo, somos nascidos na mesma cidade, de famílias alemãs, então, tinha toda essa ideia da presença alemã ali no Centro-Oeste. Tem a ver com a história da minha família, com esse aspecto identitário, esse não lugar ocupado pelos Reiners.

GNF: Pensando em uma outra figura fascinante, que é essa espécie de líquen que me parece como uma metáfora da morte no livro...

JRT: O único personagem líquen da literatura brasileira, não conheço outro, é o *pyhareryepypepyhare*. Não sei, tem uma passagem qualquer em que eu digo explicitamente o que ele simboliza, que ele é a noite dentro da noite, mas não é só isso. Nessas ficções de superioridade representadas pelo nazismo, pelo fascismo ou pelo racismo, na realidade, a única coisa realmente superior são os micróbios (*rindo*), que provavelmente vão destruir toda a humanidade e vão sobreviver a nós. Eles já estavam aqui antes, então, *pyhareryepypepyhare* são os verdadeiros arianos, esse líquen minúsculo que entra dentro das pessoas e substitui os órgãos internos delas por uma espécie de palha.

GNF: só tenho mais uma pergunta. Nas discussões do grupo de pesquisa [Literatura e tempo presente], cogitamos se as fotografias com os rostos cobertos ou rasurados remeteriam às fotos de pessoas desaparecidas ou clandestinas. Haveria essa intencionalidade?

JRT: Olha, isso tem muito de intuitivo. Não consigo resgatar tudo aquilo que pensei, como disse, mas o papel da máscara no livro é muito importante e tem que ver com a formação ou a construção da identidade. Nas fotos, ninguém tem rosto, ou ele é apagado, ou estão usando máscaras. *El Cazador Blanco* usa máscara, e se vê seu rosto só no final; Curt Meyer-Clason, também, depois de passar por aquilo pelo que passou, ao não assumir sua culpa e o papel que cumpriu durante o nazismo. A Rata é encoberta por uma espécie de máscara, porque ela não merece nem mesmo um nome próprio, é um bicho que a designa assim. Os personagens são todos ocultados e têm a sua verdadeira identidade, sua verdadeira disposição, escondida por esse mascaramento. Agora, uma relação com os desaparecidos eu não pensei, mas isso não interessa. A ideia é que as pessoas pensem a partir do livro, e isso é responsabilidade delas. Só fui responsável pela metade do trabalho.

FRIGHETTO, G. N. The night literature of Joca Reiners Terron. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 157-166, 2020.

■ **ABSTRACT:** This interview features the Brazilian writer Joca Reiners Terron with a discussion about the reverberations of Military Dictatorship in his life and his literature, particularly in the novel *Noite dentro da noite: uma autobiografia*, published in 2017. In the conversation here transcribed and adapted, the repression of this political system is approached, besides the representation of this historical event and other ones, authoritarian or totalitarian, in *Noite dentro da noite*. Also, there's a discussion about

narrative and identity issues that cross this novel, such as the second-person narrative focus and the composition of mysterious or dual characters that animate a complex plot, in which dark events interpenetrate themselves just like a night into the night.

- **KEYWORDS:** *Joca Reiners Terron. Noite dentro da noite. Military Dictatorship. Contemporary Brazilian novel.*

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: _____. **A educação pela noite**. 6^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 13-83.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOBOTA, Guilherme. Romance autobiográfico de Joca Reiners Terron explora como foi crescer durante a ditadura militar. **O Estado de S. Paulo**. 25 mar. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,romance-autobiografico-de-joca-reiners-terron-explora-como-foi-crescer-durante-a-ditadura-militar,70001713029>. Acesso em: 04 dez. 2019.

TERRON, Joca Reiners. **A morte e o meteoro**. São Paulo: Todavia, 2019.

_____. **Noite dentro da noite:** uma autobiografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Curva de rio sujo**. São Paulo: Planeta, 2003.



VARIA

VARIA

O IMAGINÁRIO REVOLUCIONÁRIO DOS ANOS 1960 EM *TIGRE EN PAPIER*, DE OLIVIER ROLIN, E EM *A CASA*, DE PEPETELA

Pablo Emanuel Romero ALMADA*

■ **RESUMO:** As ideologias e utopias revolucionárias dos anos 1960 são um importante elemento para a compreensão da história do tempo presente e das memórias de ex-participantes e suas repercussões. O artigo debate duas narrativas memorialísticas e ficcionais acerca daqueles momentos: *Tigre en Papier*, de Olivier Rolin, e, o excerto *A Casa*, em *A Geração da Utopia*, de Pepetela. A partir de uma metodologia de análise qualitativa e da literatura comparada, é debatido o deslocamento do imaginário revolucionário dos anos 1960, de França e Portugal para o Sul global, de modo a compor uma imagem terceiro-mundista de suas aspirações e utopias. Conclui-se que, para além do cenário do protesto jovem realizado naqueles países centrais, haveria uma memória pouco revelada, que construiria e idealizaria os lugares revolucionários com distanciamento da Europa.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** 1968. Memória. Literatura Comparada. Imaginário. Pós-Colonialismo

Introdução

Os anos 1960 e, mais especificamente, o ano de 1968, guardam algumas das chaves de compreensão do tempo presente¹. Neles reside o momento que foi tratado por muitos como a última revolução do século XX, ainda que seus ganhos pareçam atenuados perante os impactos da Revolução Francesa ou da Revolução Russa. 1968 instiga a reflexão sobre um “evento” sem precedentes (BADIOU, 2012), do

* Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Araraquara, São Paulo, Brasil – pabloera@gmail.com

¹ O artigo apresenta resultados da pesquisa “Memória e Política nas Comemorações dos 50 anos de 1968”, realizada no âmbito do Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista (FCLAR – UNESP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

qual muitas de suas heranças já foram superadas, ainda que haja muito a discorrer, seja por causa de seus impactos comportamentais, sexuais ou políticos, seja por ter deixado um ponto de interrogação quanto à pertinência concreta de revoluções para as gerações posteriores e para o século XXI.

Para nossa análise, foram destacadas duas obras representativas de um movimento literário contemporâneo e transnacional que se relaciona diretamente com as aspirações revolucionárias dos anos 1960 e suas desilusões: *Tigre em Papier*, de Olivier Rolin, publicado em 2002², e o excerto *A Casa*, de *A Geração da Utopia*, de Pepetela, publicado em 1992. Trata-se de obras escritas por autores híbridos de identidades nacionais.

Olivier Rolin nasceu em França (1947), passando sua infância e adolescência no Senegal e, depois de voltar à França, ingressa na organização de influência maoista e com grande presença na Sorbonne e Nanterre de 1968, a *Nouvelle Résistance Populaire* (NRP), cisão da *Gauche Prolétarienne* (GP), sendo que ambas, de origem maoista (marxista-leninista) acreditavam que o caminho revolucionário possível seria o da luta armada, nos moldes daquele construído na Revolução Chinesa, de 1949. Pepetela é nascido em Angola (1941), mas de ascendência portuguesa, e assim, seguiu para Lisboa em 1958 e viveu a Guerra Colonial como integrante da organização também de influência maoista, o *Movimento Popular de Libertação de Angola* (MPLA), se refugiando em Paris e em Argel durante a década de 1960. As obras destacadas são marcadas pela criação de personagens jovens e estudantes universitários africanos em Lisboa, que participam das lutas sociais do período. A descrição do contexto o qual estavam vivendo na Europa, em França (referência direta ao Maio de 1968) e em Portugal (período imediatamente anterior ao 25 de Abril), apresentam olhares que misturam a experiência dos jovens em um momento singular do século XX, em sua complexidade política, ideológica, identitária e subjetiva.

O presente artigo procura explorar as relações entre a memória, a imagem e a desterritorialização, assim como objetiva delinear a construção desse imaginário do espaço exterior, do outro, de um Sul global revolucionário.

Memória, História e Literatura Comparada

A História do Tempo Presente, como campo disciplinar da História Contemporânea, definiu a memória como categoria central, existente a partir do reconhecimento da necessidade de correlações fragmentais, que fazem parte da

² Cotejando o original e a versão traduzida da obra, apresentam-se as citações no original em francês, colocando em nota os trechos da versão traduzida. Por se tratar de uma versão *Kindle*, as páginas das citações do original serão acompanhadas de “l.”, ao invés de “p.”, procurando identificar a página através “localização”, instrumento fornecido pela versão *Kindle*.

demarcação da experiência (SANDOICA, 2004). Entre a história e a memória encontra-se o “trabalho do tempo” (NORA, 2008, p. 134, tradução de nossa autoria), que incide sobre a história mitificada e a historiografia de reconstrução, pois a mitificação coloca em risco a própria memória. A memória é a composição de uma certa reminiscência que atua de modo coletivo e, portanto, “são os indivíduos que lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2003, p. 69).

A memória é o espaço de reconstrução dos eventos do passado e sua representação evidencia o retorno ao momento comemorado, embora sob a égide das forças e dos pensamentos políticos, culturais, emocionais e identitários do presente. São as ideologias, os movimentos teóricos e filosóficos - além da própria conjuntura política - que guiarão os sentidos e as possibilidades de reinterpretação a partir da memória e da subjetividade. Trata-se, portanto, de reconhecer que são mobilizadas Políticas de Memória, ou seja, como afirma Elena Hernandez Sandoica (2004), em sua obra *Tendencias historiográficas actuales*, “a memória social pela qual se busca compreender como a sociedade interpreta e se apropria de seu passado” (SANDOICA, 2004, p. 526). Os eventos dos anos 1960 compuseram uma importante temática para relatos memorialísticos, nos quais se resgata sua “autossuficiência”, mediante uma “proliferação puramente memorial” (NORA, 2008, p. 170), destacando acontecimentos que podem definir certas identidades, muitas vezes recorrendo a reconstruções imprecisas ou imaginárias.

Na contramão da apropriação memorialística do passado, uma grande gama de discursos, provenientes dos mais variados atores, os quais tiveram participação em grupos políticos dos anos 1960, tem produzido um interessante efeito: “liquidar, apagar ou tornar obscura a história” de 1968 (ROSS, 2018, p. 14). No campo literário, o Maio Francês, 1968 global e a cultura dos *sixties*, ofereceram inúmeras contribuições para literatura contemporânea, em especial por parte de ex-militantes, possibilitando a criação de romances contextualizados no período. Para analisá-los, devemos levar em consideração que o campo literário goza de uma autonomia relativa à sociedade, sendo que seus autores interiorizam valores sociais, do mesmo modo que se distanciam das demandas de classe. Portanto, se por um lado interessa a diversos grupos sociais o resgate e a efetivação de memórias, para a construção de uma identidade política, por outro lado, essas reminiscências podem ser diferentes daquelas desejadas, revelando disjunturas em torno do tempo e do espaço. Em vários contextos, os romances escritos sobre a temática revolucionária dos anos 1960 refletem um caráter político e supranacional, muitas vezes, retomando aquelas aspirações utópicas que eram compartilhadas no passado, vistas agora pelo crivo do tempo presente.

Tigre en Papier, de Olivier Rolin (2002) apresenta uma temporalidade recente através da narrativa memorialística da personagem Martin (alter-ego do autor) para Marie, filha de um grande amigo já falecido (Treize), enquanto andam pelo *Boulevard Periferique* de Paris. Revivendo a memória de um

passado “profondément enfoncé dans le puits du temps” (ROLIN, 2002, l. 58)³ e imbricada nos lugares por onde passam, a narrativa encadeia o cotidiano, as aspirações revolucionárias das organizações políticas e seus imaginários, como, principalmente, a China de Mao-Tse-Tung, entoada por cânticos, palavras aleatórias ou referência de passagens d’O Livro Vermelho. O final do século XX, tempo pelo qual é feita a narrativa, é uma contemporaneidade marcada pelo dinamismo, pela individualidade, pelo esquecimento e pela tecnologia, conduzindo a um excesso de presentismo. As memórias de Martin são compostas por paixões, nostalgiás e desilusões quanto às utopias revolucionárias da década de 1960, em especial, do Maio de 1968, o qual é dinâmico e ultrapassa as próprias fronteiras temporo-espaciais. Seu sentido é o de um acontecimento persistente, um momento histórico de uma geração, remetendo-se à desconstrução de uma meta narrativa histórica e literária que romantizaria os fatos de 68, seus personagens e os rumos daquela revolução. Ao contrário, Olivier Rolin narra, com humor e velocidade, a memória e certos acontecimentos, misturando o falado e o pensado, imbricados por uma desilusão sem arrependimento.

Em *A Casa*, primeira parte da obra *A Geração da Utopia*, Pepetela (2008) apresenta a relação cotidiana dos estudantes angolanos com a “Casa dos Estudantes do Império” em Lisboa, palco de histórias e trajetórias de diáspora e migração. A problemática do colonialismo, da guerra colonial e das lutas e perseguições do regime salazarista se misturam com as utopias e as resistências pessoais, transversais àqueles personagens que tentam, a todo momento, retomar o imaginário de sua terra natal e fugir de Portugal. A narrativa, iniciada nos idos de 1961, centra-se em três personagens: Sara, angolana (branca), estudante de Medicina; Aníbal, também angolano, estudante e militante político; e Malongo, angolano, jogador de futebol do Benfica e namorado de Sara, que dividem as suas experiências de juventude e estudantis, pensando e agindo de modo adverso ao colonialismo. A narrativa dessas experiências estudantis e pós-coloniais revela que “foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança” (PEPETELA, 2008, p. 13), ocorridos no centro do império colonial português, mas com indivíduos que não se identificavam com aquele espaço imperial. O olhar direcionado para os acontecimentos da época, carregam uma carga pouco nostálgica, mas bastante centrada no árduo debate das ideologias e utopias inspiradoras, que se concretizariam não naquele espaço e tempo, mas no futuro, com a independência de Angola e o fim do colonialismo português.

Há aspectos singulares que são explorados quanto às ideologias e utopias dos anos 1960, apresentado na visão dos jovens sobre um mundo em ebulação: uma ligação quase sempre relacionada com os valores revolucionários em voga, ou, com buscas por liberdades descomprometidas do *status quo*, que caracterizariam uma

³ “[...] Profundamente enterrado no poço do tempo” (ROLIN, 2006, p. 8).

imagem bastante singular da juventude, como um ator político. Outro aspecto que deve ser mencionado é a referência ao lugar dos acontecimentos e das narrações, Paris e Lisboa, que aparecem através do intercâmbio pessoal, na condição de deslocamento e da realização revolucionária, com suas efervescências políticas, que constroem novas possibilidades e perspectivas subjetivas. Rolin e Pepetela projetam os lugares revolucionários imaginados, onde as aspirações desejadas estabelecem práticas concretas imbricadas com a realização das utopias. Ambos revelam não apenas uma literatura política ou narrativa das vivências do passado na memória presente dos autores, mas também ensaiam personagem que encaram dramas contextualizados.

Finalmente, procura-se compreender a seguinte hipótese: a pluralidade das contestações, manifestações e organizações contrárias à sociedade de controle, ao colonialismo e aos regimes opressores é transmitida na literatura com uma carga mítica e por vezes romantizada, da qual pode-se operar tanto uma **análise do período como um reflexo dessa imagem**, como uma mitificação dessa contingência factual apenas por razão da **redução da pluralidade de acontecimentos a um local e a um movimento sintetizador**, o Maio de 1968 Francês. Essa hipótese se aplica na medida em que emerge uma problemática histórica e sociológica que aponta o período como central na compreensão dos desenvolvimentos democráticos do final do século XX.

Assim, torna-se fundamental a compreensão da imagem presente na relação entre memória, passado e presente. É no campo da Literatura Comparada que encontramos elementos para a exploração das fronteiras, fato que extrapola a mera comparação factual e se dispõe a comparar os temas e as disciplinas. Esses temas podem ser “desocultados” de uma nacionalidade literária e entendidos dentro de uma supranacionalidade (BUESCU, 1991, p. 209), o que não significa uma comparação direta entre culturas, mas sim o rompimento das fronteiras que as separam permitindo a compreensão dinâmica e descontínua desses fluxos culturais e temáticos. Não obstante, a relação estabelecida entre literatura e história também é remetida de forma a atribuir uma multiplicidade histórica em cada contexto, permitindo o diálogo de temporalidades e da historicidade do passado e seus respectivos reflexos no presente.

Deste modo, a obra de Cláudio Guillén (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, propõe uma perspectiva comparatista que “culmina na identificação, ordenação e estudo de estruturas supranacionais e diacrônicas, compostas de opções, alternativas e contraposições” (GUILLÉN, 2005, p. 378). O núcleo do sentido comparatista se apresenta nas obras analisadas conforme a perspectiva transnacional se apresenta na relação dialética entre o único e o diverso, entre o local e o universal, de modo a construir uma crítica comparatista que “põe à prova fenômenos comuns por meio da contraposição de nações ou de nacionalidades diversas” (GUILLÉN, 2005, p. 41, tradução nossa). Essa concepção indica que o fenômeno de uma literatura nacional

pode refletir dinâmicas sociais que simplesmente ultrapassam essas fronteiras, em direção a um espaço novo e diferenciado, interligado por relações culturais complexas, o que corrobora para identidades políticas mais híbridas.

A identificação tipológica de transnacionalismos literários, não coloca um país ou uma nação como centro de uma problemática, mas infere que determinados “fenômenos e conjuntos supranacionais [...] implicam internacionalidade, ou seja, contatos genéticos e outras relações entre autores e processos pertencentes a diferentes âmbitos nacionais, ou premissas culturais comuns” (GUILLÉN, 2005, p. 96, tradução nossa). Evidenciamos, portanto, que a linha da compreensão dos processos sociais apresentados pelas obras extrapola os campos nacionais, construindo um imaginário coletivo da cultura ocidental.

A comparação literária permite traçar paralelos entre contextos semelhantes no período histórico dos anos 1960, mas convertidos em objetos literários dos anos 1990 e 2000. Ressaltam-se as disposições dos jovens e estudantes para a superação de problemas sociais e de construção de novas aspirações políticas e pluralidades ideológicas, quase sempre remetidas à esquerda ou a proximidade com os grupos políticos denominados de esquerda naquele período, demarcados por ideais libertadores e anticapitalistas, construídos sobre subjetividades quase sempre fluidas, que diferem daquelas subjetividades rígidas da militância política e operária (MARWICK, 1998). Não haveria apenas uma narrativa mítica de um contexto, como o da França, que subordinaria outros contextos à sua dinâmica. Pelo contrário: há também uma dinâmica comparatista interna às obras, conforme Paris é vista à luz de uma China distante e imaginada, do mesmo modo que Lisboa é vista à luz de uma Angola distante, e que apesar de conhecida, é também imaginada.

Por fim, uma metodologia para abordar as questões literárias e comparadas se articularia não apenas a análise das obras por si mesmas, mas também uma compreensão mais alargada e interdisciplinar, através da literatura, da história e da sociologia, seguindo um programa de estudos que procure “enunciar e analisar, diacrônica ou sincronicamente, todos os discursos sobre o Outro (literários ou não); integrar os dados sociais, históricos, assim como os dados que regem hierarquicamente as relações interculturais que são sempre relações de força e não meros intercâmbios ou diálogos” (PAGEAUX, 2004, p. 164).

No entanto, retomamos uma noção da passagem do tempo e de sua construção posterior: as obras fazem parte de uma construção memorialística dos autores, de um respectivo período vivido por eles, de onde os próprios também foram personagens nos movimentos de resistência dos anos 1960. De certo modo, é possível se remeter a máxima bastante presente nas revisitações do período, a realização de um julgamento da geração de 1968 (BERMAN, 2007). Porém, não se trata, de utilizar a literatura para tal julgamento, mas sim, perceber como que a literatura se volta a temática e expressa a memória e seus reflexos na construção de uma crítica ao

período e a sua narrativa como romance. Tais fundamentos memorialísticos podem, portanto, encontrar respaldo comparativo em um espaço transnacional, comporto por imagens que se confrontam com as mitificações, alteridades e estereótipos construídos, com o objetivo de ultrapassar as particularidades nacionais e observar as inúmeras vozes que se apresentam nesse campo, não apenas de forma nacional, fato que pode ser percebido na interdisciplinaridade.

Portanto, partindo das premissas culturais comuns, se faz necessário “[...] reinscrever a reflexão literária numa análise geral sobre a cultura de uma ou de várias sociedades” (PAGEAUX, 2004, p. 135). Nesse sentido, a imagem literária congrega um conjunto de ideias presentes na literalização e na sociabilização, considerando os textos literários, as condições as quais são produzidas e difundidas, podendo assim revelar os “funcionamentos de uma ideologia” (PAGEAUX, 2004, p. 135).

Ideologias, Imagens e Imaginários

Dados os aspectos referidos anteriormente, se faz importante questionar: como as ideologias, as imagens e os imaginários aparecem e criam significados que permitem, para o analista, o exercício do ato comparatista? Esse caminho indica que as obras *Tigre en Papier* e *A Casa* se concatenam para além da temática de uma juventude rebelde e revolucionária.

Como alertou Julie Stephens (1998), em *Anti-Disciplinary Protest*, a construção da imagem dos *sixties* difere nos seus decênios posteriores: nos anos 1980, aqueles ecos do passado foram entendidos como uma imagem invertida e contraposta ao radicalismo, o que permitiu o surgimento de um paradigma geracional, permitindo com que se projetasse a imagem de que “os *sixties* foram de algum modo ressuscitados nos anos oitenta, para assombrar igualmente as futuras gerações de radicais e conservadores” (STEPHENS, 1999, p. 13, tradução de nossa autoria). Esse sentido geracional ultrapassa algumas das leituras que indicariam que os anos 1960 foram o prenúncio do neoliberalismo, fato até mesmo preconizado por diversos líderes de 1968, como os *Nouveaux Philosophes*.

Para estes intelectuais e ex-participantes que recusaram as contribuições posteriores de 1968, seus balanços dos anos 1990 compuseram “exemplo perfeito do que pode ser descrito como o período formativo da memória coletiva dos eventos de 1968” (REYNOLDS, 2011, p. 28, tradução de nossa autoria), pavimentada pela entrada na política institucional de muitos membros daquela geração. A identificação entre memória e política dos acontecimentos do Maio de 1968 efetivaram um cenário irresoluto, acerca da importância das celebrações e comemorações posteriores. Nesse sentido, “Maio de 1968 esteve ainda mais fechado em sua ‘autossuficiência’, mais condenado a sua proliferação puramente

memorial, mais impossibilitado de invadir o cenário público e nacional” (NORA, 2008, p. 170, tradução de nossa autoria).

Tigre en Papel e *A Casa* estão, por conseguinte, imersos em uma discussão acerca da importância e da recusa de 1968 e dos anos 1960, de seus reflexos políticos e ideológicos, que se fazia muito mais pungente no cenário francês, a despeito das reflexões da guerra colonial e da queda do colonialismo português. Em Portugal, a construção das práticas e utopias dos anos 1960 esteve sobremaneira composta de uma “influência maioritariamente francófona”, a qual intensifica ativismos e discursos panfletários que contrasta com a influência de partidos políticos organizados no meio estudantil (BEBIANO; ESTANQUE, 2007, p. 37-38). Notoriamente, as rememorações dos anos 1960 em Portugal são diferentes daquelas vivenciadas na França: quando ocorrem, são centradas nos aspectos dos movimentos estudantis. Miguel Cardina (2008) contribui com essa perspectiva, ao mencionar que “a evocação das lutas estudantis concentra-se quase sempre na rememoração dos acontecimentos de 1962 e 1969”, os quais são acompanhados por uma “respectiva circunscrição espacial: 1962 seria o ano da ‘crise’ lisboeta, 1969 seria a data da ‘crise’ coimbrã” (CARDINA, 2008, p. 120).

Ao contrário dos aspectos estudantis que são trabalhados pela história e pela memória com alguma frequência e cujos marcos temporais e comemorativos estão presentes, a memória dos eventos coloniais é algo muito mais escasso⁴. Ao refletir sobre o papel da guerra colonial portuguesa, o aspecto que ressalta é o seu silenciamento, o que demanda à sociedade portuguesa “reconhecer uma política da memória que vigorou e vigora no Ocidente em relação à experiência colonial e à violência que a instaurou e perpetuou” (MARTINS, 2015, p. 107).

As obras literárias em questão revelam como se construíam as organizações políticas e as ideologias daquele período, seja pela militância dos treze colegas franceses na organização *La Cause*⁵, seja pela presença dos colegas angolanos na Casa dos Estudantes do Império. De forma diferenciada - sendo o primeiro uma organização política, o segundo, um lugar de acomodação estudantil que oferecia de modo extraoficial um ambiente para a organização da resistência estudantil - ambos projetam grupos e locais de reuniões que compõem as resistências sociais e políticas ao estadísmo opressor do gaullismo francês e à manutenção do salazarismo, do colonialismo português e da guerra colonial. Estas construções ideológicas tratam da visão de um composto utópico transnacional, a ser sedimentado nas juventudes daquele tempo.

⁴ Ainda que o campo da literatura tenha oferecido importantes contribuições, como a obra de Antônio Lobo Antunes, *Os cíus de judas*, de 1979, a guerra colonial de Angola é tratada do ponto de vista de um soldado português, ainda que compondo memórias fragmentadas e estilhaçadas.

⁵ CAUSA é um nome fictício atribuído à *Nouvelle Resistance Populaire*, corrente política maoista derivada da *Gauche Proletarienne*, bastante presente no meio estudantil de 1968, e cujo jornal de divulgação de ideias chamava-se *La Cause du Peuple*.

Assim, a utopia descrita em *Tigre en Papier* identifica a predominância do maoísmo (marxismo-leninismo):

Aussi étrange que cela puisse paraître, il n'était pas rare que des ménagères viennent assister à vos réunions publiques dans une salle au-dessus d'un café de l'avenue de Versailles: devant leurs yeux médusés vous déployiez des cartes où barres et flèches figuraient fronts et offensives, vous y aviez symbolisé des rivières, des routes, des collines portant des noms exotiques, Khe Sanh, Tay Ninh, Dong Khê... Ces jungles vous semblaient proches, ou plutôt vous aviez la certitude que l'axe du monde passait là-bas, que le lieu où vous vous trouviez, l'Europe, la France, Paris, la porte de Saint-Cloud, n'était qu'une lointaine périphérie de ce centre. Vous pensiez que l'histoire du siècle s'était écrite ici quand vous n'étiez pas nés, qu'elle continuait de s'écrire au plus loin de là où vous étiez. Vous n'aviez pas la moindre idée de ce que vous pouviez bien être, vous: à part des ombres d'autrefois, d'ailleurs. Vous viviez comme dans l'absence de ce que vous auriez pu être, en un lieu qui avait cessé d'être, dis-tu (essaies-tu de faire comprendre) à la fille de Treize. Mais pourquoi étiez-vous comme ça? te demande-t-elle. Vous n'aimiez pas la vie? Mais si nous l'aimions, mais, pardonne-moi la formule trop... connue, nous pensions que la vraie vie était ailleurs, dans ce que le sabir maoïste nommait la «zone des tempêtes», le tiers-monde encerclant les métropoles impérialistes. (ROLIN, 2002, l. 271-282)⁶

E, em *A Casa*, a identificação é menos direta, demarcada na oposição ao colonialismo português, mas ainda não totalmente identificada com o socialismo africano não-alinhado:

No começo foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança. Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reúnem

⁶ “Por incrível que pareça, não era raro que donas-de-casa fossem assistir às reuniões abertas de vocês, numa sala em cima de um café na avenida de Versailles: diante dos olhos siderados delas, vocês desdobravam mapas com riscos e setas que indicavam linhas de frente e ofensivas, onde vocês marcavam rios, estradas e colinas que tinham nomes exóticos como Khe Sanh, Tay Ninh, Dong Khe. Aquelas florestas pareciam estar perto de vocês, ou melhor, vocês tinham certeza de que o eixo do mundo passava por ali, que o lugar onde vocês estavam, a Europa, a França, Paris, Porte de Saint-Cloud, não passava de uma periferia distante daquele centro. Pensavam que a história do século já estava escrita lá antes de vocês terem nascido, e que continuaria a ser escrita bem longe de onde vocês estivessem. Era como se vocês vivessem na ausência daquilo que poderiam ser, num lugar que cessara de existir, você diz (tenta explicar) para a filha do Treize. Mas porque vocês eram assim?, ela te pergunta. Não gostavam da vida? Claro que gostávamos, mas, com o perdão da fórmula excessivamente conhecida, achávamos que a verdadeira vida estava em algum outro lugar, naquilo que o saber maoísta chamava de “zona de tempestades”, o terceiro-mundo que cerca as metrópoles imperialistas” (ROLIN, 2006, p. 24, tradução de nossa autoria).

a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colônias. As primeiras líturas de pomas e contos que apontavam para uma ordem diferente. E ali, no centro mesmo do império, Sara descobria a sua diferença cultural em relação aos portugueses. Foi um caminho longo e perturbante. Chegou à conclusão que o batuque ouvido na infância apontava outro rumo, não o do fado português. Que a desejada medicina para todos não se enquadrava com a estrutura colonial, em que uns tinham acesso a tudo e outros nada. Que o índice tremendo de mortalidade infantil existente nas colinas, se não era reflexo direto e imediato de uma política criminosa, encontrava nela uma agravante e servia os seus objetivos. E demonstrou essas ideias numa palestra que fez com um médico cabo-verdiano, no ano passado. Palestra prudente com cuidadosa escolha das palavras, que lhe valeu muitos aplausos no fim. Mas também uma chamada à PIDE, a polícia política para advertência. Agora tens ficha na PIDE, cuidado, avisou Aníbal. Os pais lá em Benguela souberam do caso por vias que só Deus talvez explicasse. Lá veio a carta, pagamos-te os estudos para seres médica e não para defenderes ideias comunistas. Não ponham adjetivos ridículos, são ideias juntas, respondeu ela, sabendo que não os convenceria. (PEPETELA, 2008, p. 13-14)

Os excertos projetam dois tipos de imagem: a primeira, do lugar de onde está se falando; a segunda, de um lugar originário ou imaginado. O primeiro trata-se de onde está sendo produzida a ideologia, ou seja, nos centros metropolitanos de Paris e Lisboa, de acordo com uma cultura universalista ocidental, que projeta um cotidiano de resistências contra o capitalismo e contra o socialismo soviético, do mesmo modo que emerge a imaginação da transformação, ainda que esta não seja tão direcionada. O segundo lugar é o da projeção imagética, para onde se criam as perspectivas e apostas utópicas: China e Angola, lugares que são identificados pela curiosidade do exótico, mas, ao mesmo tempo, pela ausência de um conhecimento mais profundo sobre o lugar, ainda que isso seja mais evidente no caso da imagem da China projetada pela *La Cause*. Ademais, esse segundo grupo identifica que os símbolos projetados por esses grupos criam um imaginário cultural e político do terceiro-mundismo, voltando os olhos para o Sul global.

Essa imagem é uma expressão literária bastante forte, da qual relaciona realidades culturais distintas, pois “a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilhou, ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam” (PAGEAUX, 2004, p. 136). Em vários momentos e nas duas obras, há a identificação com a construção de um futuro para além do espaço de onde se fala, se contrapondo com o lugar imaginado, com distintas realidades culturais, que pode significar pertencimentos (Pepetela) mas também desejos e ausências (Rolin). Assim, essas visões também correm o risco de uma dupla representação:

a primeira, sobre os acontecimentos em si de uma forma geral; a segunda, sobre o lugar imaginado.

Em Rolin, a representação cultural se desenha conforme seu personagem-narrador, Martin e seus colegas de *La Cause*, não conhecem, a não ser por ouvir falar ou mesmo por imagens televisivas, ou por sua formação enquanto militante revolucionário, a China e Vietnã. São vários os indícios que indicam a opção por uma construção de movimentos em Paris e que estivesse conectado com os acontecimentos globais, podendo ocorrer isso, por meio televisivo, ou por referência à símbolos chineses. Demétrius, por exemplo, um dos colegas da *La Cause*, criava um espaço imaginário, de revoluções e resistências em seu bar-restaurante:

Il passait ses nuits, après la fermeture du restaurant, à manipuler un énorme et antique poste de radio avec lequel il écoutait les ondes révolutionnaires du monde entier. Ici Radio Pékin. Suivaient les premières mesures de L'Orient rouge. Dong-fan-ang hong, tai-yan-ang sheng, «l'Orient est rouge, le soleil se lève». Un soir, au Harry's, Angelo fin saoul avait entonné ces espèces de couinements chinois, c'était le soir d'un France-Galles fameux, la boutique était pleine de rugbymen braillant de mâles mélopées celtes et l'affaire avait failli mal tourner. Camarades! Comrades! Compañeros! Le président Mao est le plus grand demi de mêlée du monde! Indeed! La Longue Marche: on recule pour mieux avancer! Comme au rugby! Tu parles... Les musculeux en cravate club ne l'entendaient pas de cette oreille. Ce n'était évidemment pas le genre de souvenir qu'on pouvait raconter à Démétrios. Zhong-guo chu le yi ge Mao Zedong... Les révisionnistes soviétiques ont soulevé une grosse pierre pour se la laisser retomber sur les pieds. Les révisionnistes sont des tigres en papier comme les impérialistes US. Le Bureau politique du glorieux Parti communiste chinois, sous la direction du grand camarade Mao Zedong, révèle que le complot de la clique antiparti de l'architraître Lin Piao... Ici La Voix du Vietnam émise de Hanoi. Debout les damnés de la Terre. Les héroïques combattants de la DCA de Haiphong, animés de la volonté de défendre la patrie socialiste contre les agresseurs impérialistes yankees, ont abattu... Deux divisions fantoches anéanties dans la province de Quang Tri... Ici Radio Havana. Un complot d'émigrés contre-révolutionnaires à la solde des... Ici A Voz da Liberdade. Contra o fascismo. Contra a guerra colonial. Por um Portugal livre e democrático ! Ici Radio Magallanes. En réponse au sabotage des patrons camionneurs, le président Salvador Allende décrète la loi martiale... (ROLIN, 2002, l. 1465-1478)⁷

⁷ “Ele passava noites inteiras, depois de fechar o restaurante, operando um velho e enorme aparelho de rádio com o qual escutava as ondas revolucionárias do mundo inteiro. Aqui Rádio Pequim. Seguiam-se os primeiros acordes do “Oriente Vermelho”. Dong-fan-ang hong, tai-yan-ang sheng, “o Oriente é Vermelho, nasce o sol”. Uma noite, no Harry's, o Angelo, completamente bêbado, ficava entoando estes guinchos chineses, era a noite de um clássico do rugby, França contra País de Gales,

Por outro lado, a representação da terra originária, Angola, na qual não se está mais vivendo, é um elemento bastante explorado por Pepetela. O contato cultural, mesmo que através de lembranças, a volta às origens e a “saudade da terra”, produz quase que um reflexo invertido, um contraponto entre Angola e Portugal. Parte disso era vivenciado pelos efeitos da Guerra Colonial em Angola, a qual era percebida pelos estudantes de modo bastante diferenciado do discurso salazarista, que prezava pela construção da unidade do além-mar: “Em Angola tudo estava a tender para uma guerra racial, havia uma repressão seletiva. Isso provocava reflexos em Lisboa” (PEPETELA, 2008, p. 20).

Quanto à questão dos lugares imaginados, as duas narrativas podem sugerir uma falsificação da realidade, embora seja coerente pensar que estariam se criando mensagens de um “tempo bloqueado” (PAGEAUX, 2004, p. 145), de um “tempo de essências” (PAGEAUX, 2004, p. 145) validado independentemente do tempo histórico, criado na fusão de uma norma e de um discurso, em que o físico e o normativo se unem. Ainda que diverso, esse estereótipo perdura no imaginário, tanto através dos desejos revolucionários apresentados naquele momento histórico, como também através dos lugares dos quais se almeja, necessitando, portanto, passar pelo local onde se está, para assim, pensar o que estaria acontecendo no exterior, revelando opiniões que estruturariam a sociedade, relacionando produções culturais e estruturas sociais.

No entanto, essa imagem seria constitutiva de três elementos fundamentais: a palavra, a relação hierarquizada e o cenário. A palavra permite a difusão da cultura do outro, por palavras retiradas da língua do país observado que são utilizadas na língua observante sem tradução e que permitem diferenciação ou assimilação, assumindo a imagem como um “vocabulário fundamental ao serviço da representação e da comunicação” (PAGEAUX, 2004, p. 147). Nesse sentido, o texto de Rolin aparece composto e imbricado por esse vocabulário, por meio de imagens fluidas presentes

o lugar estava lotado de *rugbymen* urrando másculas melopeias celtas, e a coisa quase acabou mal. Camarada! Comrades! Compañeros! O presidente Mao é o melhor lançador do mundo! *Indeed!* A Grande Marcha: recuar para avançar melhor! Como no *rugby!* É ou não é? Os fortões de gravata listrada não estavam lá muito de acordo. Definitivamente não era esse o tipo de lembrança que a gente poderia contar pro Demétrius. *Zhong-guo chu le yi ge Mao Zedong...* Os revisionistas soviéticos ergueram uma grande pedra apenas para deixa-la cair sobre os próprios pés. Os revisionistas são tigres de papel, tanto quanto os imperialistas ianques. O Bureau Político do glorioso Partido Comunista Chinês, sob a direção do grande camarada Mao Tse Tung, revela que o complô da corja antipartido do arquitraidor Lin Piao... Aqui a *Voz do Vietnã*, direto de Hanói. De pé, famélicos da Terra. Os heroicos combatentes da defesa antiaérea de Haiphong, entusiasmados pela vontade de defender a pátria socialista contra os agressores imperialistas ianques, abateram... Duas divisões fantoches aniquiladas na província de Quang Tri... Aqui Radio Havana. Um complô de emigrantes contrarrevolucionários financiados pelos... Aqui a Voz da Liberdade. Contra o Fascismo. Contra a guerra colonial. Por um Portugal Livre e democrático! Aqui Rádio Magallanes. Em resposta à sabotagem dos empresários de transporte rodoviário, o presidente Salvador Allende decreta lei marcial...” (ROLIN, 2002, p. 124-125).

na própria Paris, misturada com marcas e logótipos globalizados e perpassados por elementos de uma China imaginada:

Comme à chaque fois que j'assistais, dans une ville, au lever du jour; je fredonnais machinalement Paris s'éveille, mais c'est une tout autre chanson qui m'est venue aux lèvres lorsque le soleil a soudain déployé son drapeau rouge au-dessus des mangroves de l'autre côté de la rivière, au-dessus des enseignes géantes HITACHI DAEWOO CANON IBM TOSHIBA TELSTRA HEWLETT-PACKARD TIGER BEER, au-dessus de la mer de Chine du Sud : Dong-fan-ang hong, tai-yan-ang sheng, Zhong-guo chu le yi ge Mao Zedong, «L'Orient est rouge, le soleil se lève...» (ROLIN, 2002, l. 3290-3296)⁸.

O excerto entoa o início do Hino nacional chinês e a mistura de marcas e lugares do presente, com passeios automotivos pelas avenidas parisienses. É nelas que Martin narra os episódios de *La Cause* para Marie. A textualidade empregada representa o aspecto de fluidez, relativa à breve passagem do narrador nestes locais, relacionando também seu distanciamento e estranhamento quanto símbolos urbanos embebidos em uma modernidade tecnológica, os quais Martin se recusa em apreendê-los imediatamente. Esse conteúdo se associa ao distanciamento temporal e espacial do lugar utópico, guardado e restrito às memórias e às narrativas evocadas. A proximidade das reflexões sobre o lugar imaginado e o lugar da realidade vivida se apresentam, em Pepetela, não pelo uso da palavra, mas pela relação de alteridade, construída pela separação da terra natal e a continuidade da vivência de familiares nela. Isso pode ser percebido no excerto sobre Sara:

Sobretudo nessa fase de ódio racial aumentado pelos últimos acontecimentos. As cartas do pai eram sintomáticas. Tinha esquecido os *programs* sofridos pelos judeus na Europa vinte anos antes. E advogava teses de Salazar, ele que, como quase todos os eleitores de Benguela, votava sistematicamente na oposição liberal ao “ditador Jesuíta”. Dona Judite acabaria por aceitar, mas à custa de quantas lágrimas escondidas? E o David, o irmão mais novo, que estava na tropa de Huambo, disposto a defender com as armas os caducos sonhos imperiais, não a apoiaria. (PEPETELA, 2008, p. 53)

⁸ “Toda vez que eu via o sol nascer, em qualquer cidade, automaticamente eu cantarolava ‘Paris s'éveille’, mas foi uma canção completamente diferente que me ocorreu quanto o sol estendeu seu manto vermelho sobre o mangue do outro lado do rio, sobre as placas enormes HITACH DAEWOO CANON IBM TOSHIBA TELSTRA HEWLETT-PACKARD TIGER BEER, sobre o mar da China do Sul: Dong-fan-ang hong, tai-yan-ang sheng, Zhowng-guo chu le yi ge Mao Zedong, “O Oriente é Vermelho, nasce o sol” (ROLIN, 2004, p. 275).

A relação existente entre os textos reside na relação hierarquizada de espaço, definidora também do “eu” e do “outro”. Em Rolin, o “eu”, com presença em Paris se apresenta mesclado de consumismo, marcas, produtos e indicações racionais de lugares e espaço. Entretanto, ao ir para a China anos depois, Martin se confronta com as mesmas marcas e produtos que estariam no passado e no presente em Paris, causando uma profunda decepção e desilusão com o passado, sugerindo um ajuste de contas com sua geração e com seu antigo grupo político, desestruturado após a morte de seu grande companheiro Treize.

Similitudes quanto à esta relação de alteridade se apresentam em Pepetela, de forma menos delirante do que em Rolin. Seu entendimento pós-colonial permite que a diferenciação exista em todos os espaços, inclusive naqueles que suporiam a formação de uma identidade política de estudantes ou da juventude. A Casa dos Estudantes do Império não criaria homogeneidades, mas relações de poder entre o “outro”, representado pelos estudantes portugueses e brancos, e o “eu”, representado pelos estudantes angolanos (negros ou brancos de descendência portuguesa).

No entanto, em Pepetela a relação entre o “eu” e o lugar vivido acaba por se traduzir numa necessidade quase que instrumental para grande maioria desses estudantes. Das várias personagens presentes, nenhum deles comprehende Portugal como sua terra: trata-se apenas de um país de passagem, que se permanecerá na medida em que se deseja prosseguir os seus estudos e nada mais. Portugal é de onde Aníbal, o mentor ideológico de seu grupo político, e outros colegas deveriam organizar a resistência contra o salazarismo e o colonialismo. Essa relação instrumental está bastante presente nas expectativas da personagem Sara, quando esta reflete sobre seu futuro, havendo de pensar também em determinados entraves sociais, que a caracterizariam por ter tido um contato prévio com Portugal, com o Império:

Pouco importava, a vida era dela, a escolha também. Sempre tinha pensado formar-se e voltar logo para Angola, lá era o seu destino. Mas nesse momento, não estava segura. Aparecer com um bebê mulato nos braços, abrir um consultório em Benguela? O seu meio social ia rejeitá-la. (PEPETELA, 2008, p. 53)

A identificação e a diferenciação entre os espaços se apresentam de modo determinante para a projeção da imagem do eu e de suas visões de mundo. O espaço estrangeiro é captado por um processo de mistificação, pelo qual os indivíduos o considera ser “o verdadeiro círculo de presença para o eu [...], quanto uma outra porção do espaço [...] assumirá o papel negativo de caos, gerador de desordens” (PAGEAUX, 2004, p. 149). Nas obras, esse diálogo hierárquico identifica Portugal e França como os lugares de descontentamento, de caos e de repressão, constantemente perpassados pela propaganda, pela política, por relações desiguais de classe e por diferenças raciais, evidenciando a incapacidade de realização utópica. A

representação do estrangeiro se dá na pela imaginação do espaço, em torno de uma mitificação que é revelada posteriormente, conforme a China imaginada por Martin é descoberta em sua realidade. Em Rolin, portanto, há uma “imagem como diálogo inacabado entre duas culturas”, uma “imagem argumento” (PAGEAUX, 2004, p. 149), que almeja construir uma relação de proximidade entre França e China, mas que não ocorre em momento nenhum.

Por outro lado, a imagem projetada por Pepetela é um tanto mais ambígua do que a de Rolin, já que ela relaciona os traços culturais da terra originária com as expectativas de mudança social refletidas no plano político da obra, a Guerra Colonial. O primeiro elemento dessa ambiguidade perpassa o local de onde se fala (Portugal) e o local de onde se provém (Angola). O sentimento de pertencimento dos personagens é com Angola, mas sua condição de estar em Portugal, apresenta uma completa inversão: o estrangeiro é o local de onde se fala, mas esse não significa que será para ali que estariam projetadas as aspirações utópicas. Dito de outro modo, qualquer sentimento revolucionário aflorado não teria como objetivo promover uma mudança social em Portugal, pois este é o espaço de símbolos coloniais e imagens de poder, de repressão, de salazarismo, de perseguição aos estudantes, de alienação. O outro espaço que se projeta, nesse imaginário, é o de Angola, que para além da relação originária dos personagens (e do próprio autor), é para onde canalizam as esperanças. Este não necessita ser mitificado, sendo o símbolo da territorialização, das utopias e da liberdade dos personagens. É assim, a construção da representação de *A Casa: Casa dos Estudantes do Império Português*, local de presença de estudantes africanos, onde sua “casa” real é Angola, é a África, e não Portugal.

Em Pepetela, a relação intersticial demarcada por ambiguidades discursivas enuncia a noção pós-colonial de diferença cultural. Esta noção pode ser tratada segundo a postulação sugerida em *O Local da Cultura*, de Homi Bhabha (2007, p. 63), considerando o

[...] processo da *enunciação* da cultura como ‘conhecível’, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. (...) A diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidos na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação

e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos do início do estruturalismo.

A hibridez cultural expõe justamente os limites da cultura única nacional, sendo este o elemento perpetrador de dominação. No excerto *A Casa*, mas também o longo de toda *A Geração da Utopia*, Pepetela explora os significados da diferença cultural através de uma literatura pós-colonial que, como expôs Boaventura de Sousa Santos (2006), em *A Gramática do Tempo*, trata de “um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado”, que procura analisar “os sistemas de representação e os processos identitários” (SANTOS, 2006, p. 271). Nesse caso, é perceptível que essa diferença cultural se estabelece quanto aos aspectos políticos, das próprias organizações de esquerda, que acaba por se diferir das ações socialistas Ocidentais daquelas gestadas pelos socialismos africanos:

Os comunistas são os únicos que têm uma organização eficaz. Dominam o movimento estudantil e podes ter a certeza que os estudantes não fazem nada sem o seu apoio ou pelo menos o seu aval. Até na Casa. Sem que a malta saiba, eles têm grande influência. Os movimentos anti-coloniais que foram surgindo, mesmo que independentes, foram sempre mais ou menos camufladamente encorajados por eles. Numa base de trabalho unitário, o importante era derrubar o fascismo em Portugal e o problema das colônias resolia-se automaticamente. Houve sempre quem quisesse fazer as coisas de outra maneira, mas acabava por aceitar essa influência, porque uma coisa é falar como nós fazemos e outra é organizar e saber combater realmente a PIDE e os outros alicerces do fascismo. Eu tinha relações com eles. Servia de ligação com grupos de estudantes mais conscientes das colônias que se organizavam para debater os problemas ou mesmo encarar algumas ações. Mas nunca fiz parte de seus quadros. Por quê? Porque me sentia angolano e achava que cada um deveria trabalhar no seu sector, embora com ações coordenadas. Mas eis que surgem os acontecimentos de Angola e o nacionalismo angolano afirma-se. Muito confusamente, mas afirma-se. Agora há duas posições. Os comunistas acham que se deve trabalhar no interior do regime e derrubá-lo por dentro. E os nacionalistas angolanos, cada vez mais radicais, pensam que os angolanos devem lutar em Angola, de forma absolutamente independente e sem ter nada que ouvir os papéis da esquerda portuguesa. Lutamos pela independência do país e por isso devemos ter movimentos políticos absolutamente independentes. Somos nós, com a guerra em Angola, que vamos derrubar o fascismo. (PEPETELA, 2002, p. 59)

A formação política dos jovens e estudantes, nas duas obras, apesar de conter elementos próximos, se diferencia não apenas na compreensão ideológica (orientação maoista em Rolin e a orientação “não alinhada” ou terceiro-mundista em Pepetela), mas na capacidade de se pensar o espaço do outro, o Outro pós-colonial. Se em Rolin, a imaginação sobre a China se sobrepõe ao real, em Pepetela há a construção de uma crítica que se sobrepõe aos processos discursivos e hegemônicos da modernidade: não há uma aceitação dos posicionamentos políticos do marxismo-leninismo ou de outras correntes revolucionárias e críticas da modernidade. Há uma junção entre a crítica e a política, a qual pretende superar a posição subalterna, “dado que a condição do subalterno é o silêncio, a fala é a subversão da subalternidade” (SANTOS, 2006, p. 218). O reconhecimento do espaço, presente em Pepetela, reforça a “hibridação dos regimes identitários”, construída em torno da diferença racial presente nas ambiguidades das representações do colonizador e do colonizado. A ambiguidade colonial define as diferenças abissais do pensamento moderno, expondo um sistema de distinções visíveis e invisíveis em que, pois, o que é considerado inexistente é excluído de forma radical, perante a “impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha” (SANTOS, 2009, p. 24).

Pepetela ultrapassa o saber abissal, mas demarca que o próprio movimento político gestado pelos estudantes angolanos é um movimento político híbrido, que procura quebrar a condição de subalternidade, estabelecida no espaço colonial de inculcação do saber colonial nos estudantes, a universidade e sua Casa dos Estudantes do Império. Por seu turno, Rolin separa o “eu” do “outro”, reforçando a linha imaginária entre França e China, a qual nunca seria, de fato, transposta, pois sua crítica reside na projeção imagética equivocada e demasiado ocidentalizante projetada pelos militantes maoistas. O “eu” e “outro”, em Pepetela, são relações construídas na ambiguidade, na hibridez e na performatividade pós-colonial, apresentando uma separação geográfica, cultural e política, que somente poderia ser superada na crítica ao colonialismo.

Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas extrapolam as visões que justificam e reforçam a imagem de um “desejo revolucionário” que nasce dos estudantes parisienses e se expande para todo o mundo. Essa constatação, composta por inúmeros preceitos ideológicos é desconstruída quando comparamos outras realidades sociais, que muitas vezes podem não ter elementos em comum, mas que apresentam construções imagéticas e imaginárias semelhantes. Nessas duas obras analisadas, a relação de passado e presente se concatena desmistificando os possíveis “nós górdios” criados pela análise histórica e sociológica - cabendo aqui, a necessidade de uma base comparatista. Tal desmistificação está presente na representação da “Casa” quando se faz a seguinte questão: qual a casa da geração dos anos 1960? Trata-se

da crítica ocidental que proporia um modelo de organização política leninista e de críticas ao imperialismo, ou, tratar-se-ia também de uma crítica anti-imperialista e anticolonialista, projetada para além das fronteiras nacionais dos estados capitalistas centrais?

O exercício de literatura comparada que articula as memórias, o imaginário e as construções imagéticas de lugares e sujeitos permite que se possa pensar os limites do universalismo e do eurocentrismo, contido nas propostas emancipatórias das rebeliões sociais dos anos 1960, em especial, dos eventos globais de 1968.

Portanto, seria necessário também saber de onde se fala, de onde se provém e assim, os aspectos mais profundos da relação “eu-outro”. No entanto, a própria imagem construída sobre o período permite o equívoco de se dizer que essa “casa” somente existe porque existe a presença de utopias e ideologias com bastante força a ponto de produzi-las. Por isso, é também necessário pensar as duas obras como “ajustes de contas” que perpassam as memórias dos autores figurados nas personagens, tanto pelo fracasso do maoísmo francês, quanto pelo esfacelamento do desejo de busca do local imaginário pelo terceiro-mundismo, ou, nas palavras de Rolin (2002, l. 433-434): “*L'idéologie, c'est la passion du faux témoignage, et c'est une passion très impérieuse*”⁹.

ALMADA, P. E. R. The revolutionary imaginary of the 1960s in *Tigre en papier*, by Olivier Rolin and in *A casa*, by Pepetela. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 169-188, 2020.

■ **ABSTRACT:** *The revolutionary ideologies and utopias of the 1960s are a significant element for understanding the history of the present time and the memories of former participants, and their repercussions. The article discusses two memorialist and fictional narratives about those moments: *Tigre en Papier*, written by Olivier Rolin, and the excerpt *A Casa*, in *A Geração da Utopia*, written by Pepetela. Based on a methodology of qualitative analysis and comparative literature interpretation, it debates the displacement of the revolutionary imaginary of the 1960s, from France and Portugal to the global South, to compose a Third-Worldist image of their aspirations and utopias. Finally, it concludes that besides the scenario of youth revolt carried out in those central countries, there would be a little-revealed memory, which would raise and idealize revolutionary places distant from Europe.*

■ **KEYWORDS:** 1960's. Memory. Comparative Literature. Imaginary. Post-Colonialism.

⁹ “A ideologia é a paixão pelos falsos testemunhos, uma paixão muito imperiosa” (ROLIN, 2006, p. 37).

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **A Hipótese Comunista**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- BERMAN, Paul. **O Poder e os Idealistas**: a geração idealista de 68 e sua subida ao poder. Tradução de Raquel Vaz-Pinto. Várzea: Alêtheia Editores, 2007.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUESCU, Helena. Gravitações: Literatura Comparada e História Literária. **Dedalus: Revista de Literatura Portuguesa Comparada**, v. 1, n. Dezembro, p. 207-217, 1991.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- CARDINA, Miguel. Memórias incómodas e rasura do tempo: Movimentos estudantis e praxe académica no declínio do Estado Novo. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 81, p. 111–131, 2008.
- ESTANQUE, Elísio; BEBIANO, Rui. **Do Activismo à Indiferença: movimentos estudantis em Coimbra**. Lisboa: ICS, 2007.
- GUILLÉN, Cláudio. **Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)**. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- MARTINS, Bruno Sena. Violência colonial e testemunho: Para uma memória pós-abissal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 106, p. 105-126, 2015.
- MARWICK, Arthur. **The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States (1958 – 1974)**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- NORA, Pierre. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética Cultural ao Imaginado. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (orgs.); **Compêndio de Literatura Comparada**. Tradução de Maria Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 133-166.
- PEPETELA. **A Geração da Utopia**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2008.
- REYNOLDS, Chris. **Memories of May' 68**: France's Convenient Consensus. Cardiff: University of Wales Press, 2011.

ROLIN, Olivier. **Tigre en Papier**. Paris: Éditions du Seuil, 2002. Kindle Version.

ROLIN, Olivier. **Tigre de Papel**. Tradução de José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ROSS, Kristin. **Maio de 1968 e suas Repercussões**. Tradução de José Ignácio Mendes. São Paulo: Sesc, 2018.

SANDOICA, Elena Hernández. **Tendencias Historiográficas Actuales: Escribir Historia Hoy**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: B. D. S. Santos; M. P. Meneses (Orgs.); **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, p. 23–71, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo**: por uma nova cultura política. Porto: Afrontamento, 2006.

STEPHENS, Julie. **Anti - disciplinary protest**: sixties radicalism and postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.



VÁ PARA FORA CÁ DENTRO – CAMILO EM TEMPOS DE CRISE

André Corrêa de SÁ*

- **RESUMO:** Os leitores de Camilo Castelo Branco (1825-1890) estão familiarizados com descrições de “brasileiros de torna-viagem” predominantemente baseadas em motivos pouco lisonjeiros. Por muito adequado que possa parecer aos olhos do autor português, esse tipo de descrição tem dois problemas. Primeiro, negligencia a complexidade do fenômeno emigratório e a importância que muitos desses brasileiros tiveram no desenvolvimento econômico e cultural das povoações de que eram naturais. Segundo, desconsidera que a própria carreira literária de Camilo pode ser descrita como uma narrativa de emancipação, combinada com estratégias para promover solidariedades locais. Abordando estes problemas, este ensaio argumenta que o “Brasil” de que precisamos para enfrentar os tempos de crise, por estar em toda a parte, pode realisticamente estar na nossa própria São Miguel de Seide.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Camilo Castelo Branco. *Onde está a felicidade?*. Brasil. Emigração.

Tal como está cheia de expressões seivasas, a obra de Camilo Castelo Branco também está cheia de metáforas gastas e imagens requentadas. Mas se um espírito mais distraído traz essa questão à baila, os admiradores das suas qualidades prontamente o advertem de que não podemos esquecer que Camilo, em nome da subsistência, vestia o hábito de um forçado das letras. Conto-me entre estes profundos admiradores do autor de *Amor de Perdição*, *Amor de Salvação* e *A Queda de um Anjo*. Ninguém lhe pode tirar a glória de ter sido o único escritor profissional de um país onde um escritor não se sustentava. Camilo era perseguido pelas preocupações financeiras, pelos compromissos com os editores, pelos dissabores com a família e pelos infortúnios da saúde. A única saída era escrever compulsivamente, prestando serviços de excitação mediática a uma corte – considerada grande naquele tempo – de mil leitores fiéis.

* University of California Santa Barbara. Department of Spanish and Portuguese – acorreadea@ucsb.edu

As biografias contam-nos que os capítulos da sua vida foram tão sensacionalistas e tão empolgantes quanto as suas novelas. Jorge de Sena (1981, p. 121), louvando-o perante um público que se tinha acostumado a desdenhá-lo, descreve-o como uma “Personalidade demoníaca, das que se arrastam e aos outros sempre para as situações mais dificeis”. Mesmo trabalhando num ritmo infernal, Camilo nem sempre era capaz de manter um nível razoável de estabilidade financeira. Em 1883, para fazer face às despesas, viu-se mesmo obrigado a leiloar alguns dos volumes da sua preciosa biblioteca. Quando penso nele, imagino um velho herói fisicamente esgotado, meio cego, sempre com os dedos sujos de tinta, escrevendo livros que devemos continuar a ler. As páginas que se seguem desenvolvem e ilustram uma sugestão acerca de como e por que ler Camilo em tempos de crise.

Apesar da aura especial que rodeava o seu nome, o autor de *Coração, cabeça e estômago* não tinha a sorte de agradar a todos os leitores. A vertente comercial determinava uma parte considerável das suas criações, quer na pieguice ultrarromântica, quer na caricatura irônica. Sem outra fonte de rendimentos para além do trabalho literário, Camilo dava o melhor de si para atender às solicitações do mercado, que tendencialmente dá preferência a produtos consistentes, homogéneos e previsíveis. Constrangido pela necessidade de encontrar os ouvidos de editores e de leitores atentos, não se acanhava em repetir esquemas narrativos, tópicos, lances empolgantes e personagens compatíveis com a dieta romântica em que o público letrado era versado. Ilustrando a sua condição de “forçado das letras”, Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 62) cita um passo de Teófilo Braga que alude à natureza e ao teor das relações comerciais que se estabeleciam entre autor, editor e leitor: “Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritos: um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa Comércio do Porto só paga romances da mais paradisiaca honestidade; a casa Moré propende para a referência aos romances históricos; Chardron explora o escândalo, os livros de polémica”.

São célebres as críticas à natureza emaranhada e desfigurada das narrativas camilianas e mais célebres ainda as distinções que opõem a endosfera de base romântica típica de *Amor de Perdição* à matriz descritiva realista de *Os Maias*, dando força ao argumento de que o sentimentalismo transbordante de Camilo enfraquece a capacidade da linguagem se acomodar com exatidão em torno das formas da realidade. O próprio Eça tentou estragar-nos o prazer de ler as novelas camilianas, afirmando que Camilo até podia conhecer mais palavras do que qualquer outro escritor, mas a prosa tendia a sair-lhe empastelada. Não obstante, penso que será mais estimulante formularmos a diferença entre os dois maiores prosadores oitocentistas de Portugal em termos menos jocosos e mais produtivos. Por um lado, é um erro atribuir a Eça o direito de escolher a arma e o local de duelo. Por outro,

não podemos relevar que Camilo trata as alfaiaias sentimentais da escola romântica da mesma maneira prática que trata mais tarde as alfaiaias descritivas dos realistas. Lágrimas, alegrias ou lama são meras ferramentas de que ele se serve para atingir os seus objetivos estéticos e comerciais. O modo como *Eusébio Macário* desfruta do quadro de referência da escola de Zola, ao mesmo tempo que levanta uma nuvem de poeira em torno dela e a denuncia como uma má ideia, é bom exemplo disso.

No prefácio a *Um homem de brios*, depois de lamentar o fiasco comercial de *Onde está a felicidade?*, Camilo Castelo Branco (1983, p. 423) declara a sua preferência por uma existência passada ao ar livre, caminhando pelas vizinhanças, intransigente com as experiências pictóricas dos laboratórios naturalistas: “Se posso espalhar alguma flor sobre a chaga do vício asqueroso, antes quero que os experimentados me taxem de imperfeito nos traços, e que os inocentes vejam as imperfeições sem conhecê-las”. E prossegue, algumas linhas adiante, em termos ainda mais diretos: “Vivamos neste mundo com os nossos heróis e os nossos leitores” (BRANCO, 1983, p. 424). Estas valiosas observações demonstram que o *modus operandi* de Camilo acompanha de perto as dimensões vitais do seu leitor, calcorreando com ele as chás e os outeiros do devoto Minho e abrindo-se à pluralidade de linguagens disponíveis nos planos de horizontalidade estendidos no seu entorno.

Lendo Camilo sob este ponto de vista, encontramos boas razões para emendar a infeliz ideia de Eça de que a influência do velho modelo romântico desvaloriza o valor facial do realismo camiliano. A aptidão para manter o contacto com a organização social não é equivalente ao esforço de produzir interpretações pictóricas perfeitas da vida privada, transpondo-as para superfícies lisas e sem costuras à vista. Dizer que Camilo se alimenta das fontes de emoção do público não é o mesmo que dizer que o escritor se embrulhou de tal modo na indústria do relaxamento que acabou por renunciar à possibilidade de ancorar um discurso irreverente, análogo, no seu poder crítico, ao que atribuímos a Eça. Não vejo razões para que um mundo de idealismos passionais e de materialismos irônicos não possa sair de si mesmo, mesmo quando constitui uma fonte de distração e de prazer para muito boa gente. Se nos livrarmos desse preconceito, ficaremos livres da tentação de ler a obra de Camilo paralelamente à de Eça. E disponíveis, consequentemente, para ver as suas novelas não como uma forma de vida cultural que não foi capaz de resistir à obsolescência, mas sim como instrumento de entretenimento comunitário que faz com que Camilo esteja ainda presente nas situações íntimas contemporâneas como um estímulo à ação.

No excelente artigo “Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo”, João Camilo dos Santos (1991) evidencia que por detrás das ficções aparentemente convencionais das novelas camilianas se produz um sentimento de revolta perante os dogmas e os moralismos abastardados da sociedade burguesa. Por isso, o génio imperfeito de Camilo dá espaço a que

negociemos com as histórias que se ocultam por detrás das histórias. No que se segue, começo por seguir o conselho de João Camilo e procurar uma história por trás da história de *Onde está a felicidade?*. Publicada em 1856, esta narrativa é geralmente creditada como a primeira crítica do autor à lógica capitalista que, em meados do século XIX, se impunha na sociedade portuguesa.

Quero começar por sugerir que há uma passagem do prólogo dessa *crónica de infortúnios* que nos permite estabelecer paralelismos entre Camilo, o Brasil que Camilo inventa e os brasileiros de torna-viagem que Camilo tão violentamente ataca. Aviso desde já que não vou me estender nem no enredo do romance, nem enveredar pela teoria da felicidade que o romance enuncia ou pelas críticas que esboça sobre a construção social e os valores éticos e morais da realidade burguesa. O que me interessa pôr em evidência é uma história que encontro por debaixo dessa história. Mas antes de continuar a exposição, é preciso passar uma vista de olhos pela situação económico-social de Portugal naquela época, nomeadamente no que diz respeito ao fenómeno emigratório que aproximou as duas margens do Atlântico durante a segunda metade do século XIX.

Mesmo com as reformas estruturais de Fontes Pereira de Melo, que trouxeram comboios, estradas e pontes a uma parte considerável do território nacional, nos meados do século XIX a economia da província portuguesa dependia basicamente de uma agricultura de subsistência. Com a exceção de alguns enclaves, praticamente não havia indústria. Muitas regiões não dispunham nem de meios de transporte regulares, nem de uma rede dinâmica de circulação de capitais. Proprietários ausentes, baixa produtividade das culturas e a exiguidade dos mercados internos tornavam escassos os recursos para melhoramento das explorações agrícolas. No Norte do país, a região mais densamente povoada, para piorar, as propriedades eram maioritariamente de pequenas dimensões, fragmentadas e dispersas, desencorajando esforços sistemáticos para promover a modernização tecnológica e a mecanização.

Este contexto dificultava o crescimento económico. O país dependia das remessas do Brasil e dos empréstimos da Inglaterra e da França. Apesar dos importantes investimentos públicos, o país continuava “atrasado” relativamente à Europa. A esmagadora maioria dos portugueses continuava a viver miseravelmente, sem grandes razões para julgar que o futuro seria muito diferente do passado. Logicamente, para a única solução que se apresentava para muitos era emigrar. A praça comercial do Porto aproveitava a “vasta rede comercial, de predominância alimentar, que ligava o Porto ao Brasil e vice-versa” (COELHO, 2001, p. 202) para estimular os canais de emigração para as terras de Vera Cruz. Lidando com as transformações estruturais provocadas pela independência e pela abolição da escravatura, as paisagens tropicais do Brasil eram nesse tempo uma solução

para as empobrecidas famílias portuguesas, que viam na esperança de um filho “brasileiro” o projeto de um futuro melhor. O êxodo em busca da fortuna deixou muitas povoações dos distritos do Porto, Braga e Aveiro praticamente desertas. Os estudos de Joel Serrão (1974) ajudam-nos a ter uma ideia dos estragos massivos originados pelo surto emigratório: basta dizer que entre 1850 e 1930 o número de portugueses que decidiu abandonar o país é superior a um milhão. A maioria teve o Brasil como destino. Vendo-se sem as reservas de mão-de-obra barata que alicerçavam a rentabilidade das explorações agrícolas nacionais, os proprietários fizeram ouvir os seus protestos, promovendo um amplo debate sobre a questão emigratória na sociedade portuguesa.

Como se sabe, a figura do “brasileiro de torna-viagem” torna-se um dos alvos favoritos de Camilo. Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 401) observa mesmo que “os retratos do “brasileiro”, do negociante, do barão, são casos especiais, geralmente não passam de caricaturas grotescas”. Esta consideração, aliás, peca por eufemismo. Camilo nunca encapota a repugnância que nutre pelos emigrantes que regressam ricos do Brasil. Todavia, não vejo motivo para continuarmos a reproduzir um juízo estereotipado que nos instrui a tratar como idênticos os diversos casos de portugueses que tiveram sucesso nas suas aventuras além-fronteiras. Assim, o brasileiro que pretendo sublinhar nas páginas seguintes não é propriamente a figura ridícula, infame e perversa que surge nas novelas de Camilo, **mas a que nela sobrevive apesar de Camilo**. Parece-me, nesse sentido, que o *topos* do “brasileiro” remete para uma experiência cultural ainda hoje passível de ser ouvida. Por um lado, a agenda moral de Camilo insiste que tem de haver alguma coisa errada com a corja de gente que ergue altares ao negócio e ao lucro e identifica nos homens de negócios regressados do Brasil um modelo paradigmático dessa falta de escrúpulos. Por outro lado, também temos boas razões para argumentar que o processo de autocriação de Camilo, que se apresenta sob a forma de uma ofensiva vital culminada com a subscrição terapêutica do seu próprio Brasil, partilha com esse *topos* uma série de aspetos. Construir o seu Brasil em São Miguel de Seide foi a consequência normal de quem toda a vida lutou como um condenado para superar as crises de uma existência sujeita a uma sucessão de ameaças. Sou mesmo tentado a garantir que aí reside uma das forças atuantes do seu discurso, sobretudo se o virmos como resposta à plethora de motivos geopolíticos, económicos e mediáticos que, nos nossos dias, se encarrega de estagnar focos de rebeldia e energias democráticas.

Filho bastardo, sem meios de fortuna para além do próprio ofício, Camilo viu-se obrigado a navegar nos oceanos editoriais para se desembaraçar de uma existência constantemente ameaçada pelo excesso de créditos. Publicitou o seu nome e os seus trabalhos, engendrou polémicas que lhe dessem visibilidade, em Portugal e no Brasil, desejou a consagração social e as mais-valias de um título aristocrático, que veio a obter. Mas nunca deixou de contar nos seus livros histórias apropriadas ao passado e ao destino dos seus companheiros humanos. E

ainda que um livro como *Amor de Perdição* não torne a ser, como durante muito tempo foi, um laço entre os avós, os pais e os netos, se quisermos, continuaremos a encontrar nas novelas camilianas um registo concreto e detalhado sobre experiências de vida, frequentemente brutais e injustas, que nos estimulam a agir sobre o nosso mundo.

Tendo em conta a última afirmação, por que ler Camilo hoje, em tempos de crise? A minha tese consiste na sugestão de que Camilo Castelo Branco abre um espaço imaginativo apropriado para a manifestação das energias democráticas de que tanto estamos deficitários. Para ilustrar melhor o que quero dizer, proponho então que examinemos um breve passo do prólogo de *Onde está a felicidade?*. Ambientado durante os dias tumultuosos que antecederam a invasão francesa do Porto por Soult, em 1809, nesse prólogo conta-se a história de vida de João Antunes da Mota, o dono do tesouro que, décadas depois, Francisco e Augusta descobriram enterrado no sobrado. Natural da Lixa, João Antunes tinha sido conduzido ainda rapaz até ao Porto pelo tio materno, António Cabeda, com o objetivo de embarcar para o Brasil. Estando os dois no cais da Ribeira, aproxima-se deles um bacalhoeiro estabelecido na Fonte Taurina. Apercebendo-se de que o rapaz ia ser despachado para o Brasil, propõe-se empregá-lo nas suas lojas. Tivesse o miúdo vontade de progredir e cabeça para se orientar, acrescentava o comerciante, o Brasil tanto era no Brasil como noutro lugar qualquer:

[...] quer vossemecê deixá-lo comigo? **O Brasil é em toda a parte. Tenha ele cabeça, e boa aquela para o negócio, que o mais em toda a parte se arranja dinheiro.**

— Tu queres ir ou ficar, rapaz? — perguntou o tio, atirando com a perna direita sobre o pau de lodo.

— Eu... — resmungou o rapaz, fazendo em torcidinhas a borda do barrete.

— Vá... é decidir! Isto é maré de encambar enguias. Assim, como assim, este senhor diz bem: o Brasil é em toda a parte. Queres, ou não queres?

— O que vossemecê quiser; eu antes quero ficar mais perto da minha gente. Acho que o Brasil é lá por aí abaixo muito longe.

— Está dito! — exclamou o lavrador, assentando uma palmada na espádua roliça do bacalhoeiro — o rapaz fica com vossemecê. Trate-mo bem, que ele, a respeito de ler e escrever, é como se quer: e de forças? Isso então, com licença de vossemecê, levanta-lhe aí do chão duas arrobas nos dentes.... Anda lá, rapaz. (CASTELO BRANCO, 1983, p.180, grifo nosso)

Nos anos seguintes, João Antunes da Mota trabalhou afincadamente e ganhou a confiança do patrão, que o casou com a filha e lhe deixou o negócio e o apelido. Tendo enviuvado sem descendência, decidiu trespassar as mercearias, e aplicar o capital emprestando-o a juros a fidalgos arruinados. É verdade que João Antunes se tornou uma pessoa desprezível, avaro, oportunista, corrupto e usurário, tendo acabado por morrer no célebre desastre da ponte das barcas, depois de enterrar a fortuna para a esconder dos invasores franceses. Não obstante, não me cabe aqui comentar o facto das suas atitudes estarem ou não à altura do impulso democrático que encontro em Camilo. O que importa para o meu argumento é que na história de vida de João Antunes da Mota se expressa a noção de que há alternativas às alternativas mais imediatas. Esta passagem lê-se, em primeiro lugar, como uma apologia em defesa dos projetos de existência que estabeleçam as energias de transcendência a partir de um núcleo *local* e de conexões vitais de alto rendimento.

A noção de que **o Brasil pode ser em qualquer parte** possui intensidade suficiente para nos encorajar a pensar que, mesmo diante do inescapável capitalismo mundial, como até agora tem sido, ainda temos a responsabilidade de escolher e de promover o tipo de globalização que queremos ter e a responsabilidade do tipo de ser vivo que escolhemos ser num ecossistema global caracterizado por distúrbios e por interconexões. Se o examinarmos sob a perspetiva de uma retórica interna desenvolvida para os fins de um programa de aperfeiçoamento pessoal e cívico, o “Brasil” das ficções de Camilo deixa de ser **apenas** metonímia da corrupção do sistema capitalista emergente no Portugal oitocentista para ser visto **também** como metáfora para o processo através do qual exploramos a existência da nossa casa comum em condições de precariedade e de resiliência.

Em segundo lugar, essa passagem que acima transcrevi também se lê como uma crítica ao sistema que promove o abandono das fronteiras nacionais, tratando-as como uma reserva de ativos passíveis de rentabilização em outras partes do mundo. Pensar que o Brasil pode ser em toda a parte pode perfeitamente encorajarnos a aprovar leis e medidas políticas que promovam a transformação das nossas crenças, práticas e instituições, rumo a uma experiência comunitária mais bem-sucedida. O facto de as suas personagens e lances novelescos estarem ou não à altura das autoimagens do escritor não impede que Camilo se apresente como uma figura inspiradora para a tarefa de escorar e refinar as experiências democráticas de que agora dispomos.

Justamente porque ilumina formas específicas de vulnerabilidade, esse passo também nos incentiva a lutar por uma experiência mediante a qual as pessoas possam ficar mais próximas das suas gentes, agarradas aos seus costumes e prestando-se mutuamente assistência, sem que isso se torne fatalmente sinônimo de provincianismo. Foi precisamente isso que fizeram muitos desses brasileiros retornados, investindo os seus capitais na expansão da economia e no melhoramento do nível de vida das suas comunidades. Celebrando e preservando as tradições a

que pertenciam, ao mesmo tempo que as abriam a outras formas de vida e a outras tradições igualmente ricas em recursos intelectuais, morais e espirituais.

Se quisermos compreender a hipersensibilidade de Camilo em relação aos sucessos dos brasileiros de torna-viagem, é preciso começar por recordar que entre os portugueses é comum receber-se com ressentimento o triunfo daqueles que transcendem as contingências em que vieram ao mundo. Não quero com isto dizer que as críticas de Camilo são sempre injustificadas. É perfeitamente natural que muitos destes emigrantes regressados fossem figuras desprezíveis e ordinárias, corrompidas pela lógica predatória do capitalismo selvagem – criaturas tão desprezíveis como outras que nunca foram capazes de impelir as suas vidas para lá dos limites cadastrais do nascimento. De qualquer maneira, como há pouco rebati, não devemos ir longe demais nas objeções que Camilo apresenta à figura do brasileiro. Há brasileiros como o Conde de Ferreira, o Barão de Bouças e o papá Monforte, e há brasileiros como Luís Bernardo de Almeida, contrapondo as sempre estereotipadas descrições que existem nos livros de Camilo. Assim, atendendo àquele propósito de colocar em evidência a história que encontro por debaixo da história camiliana, e de alguma forma evocando memórias afetivas que são caras à minha família, como às de muitos outros portugueses, permitam-me dedicar algumas linhas a seguir à história deste “brasileiro de torna-viagem”, que se tornou um célebre benemérito de Macieira de Cambra, anónima freguesia da comarca de Oliveira de Azeméis, situada nas margens do Rio Caima¹.

Nascido em 1859, Luís Bernardo de Almeida, aos nove anos de idade, “abalou de tenra idade para além Atlântico na companhia de sua mãe, D. Josefa, e de seu primo António de Almeida Pinho, fixando-se em terras de Vera Cruz” (Aguiar, 1975, s/p). No Rio de Janeiro, começou uma vida de labuta e de sofrimento físico (desenvolveu febre amarela, varíola e pneumonia) que culminou na fundação, em 1881, da Fábrica de Cofres e Fogões Progresso – “toda feita de ferro nacional” e “habilitada a produzir cofres, fogões, ferros de engomar, caixas de água, portas e portões de ferro e aço e em geral todo e qualquer trabalho de fundição e serralheria” (Fundição Progresso, s/d). A Fábrica Progresso – cuja designação alude à filiação maçónica do seu fundador – rapidamente se destacou na economia carioca, valendo a Luís Bernardo uma comenda da Real Ordem Civil do Mérito Industrial,

¹ Devo as informações sobre Luiz Bernardo de Almeida a Ângelo Augusto da Silva Pinho, que gentilmente me disponibilizou o seu criterioso estudo biográfico do comendador, a aguardar publicação. Aproveito para lhe manifestar aqui os meus agradecimentos. Embora esteja disponível a biografia do comendador da autoria de Adelino Almeida, publicada em 2007 pela Fundação Luís Bernardo de Almeida, não tive a oportunidade de consultar esse volume enquanto preparava este trabalho.

distinção com que foi agraciado pelo governo brasileiro pelos valiosos serviços industriais e comerciais prestados ao país. Durante a primeira década do século XX, já comendador, Luís Bernardo de Almeida regressou do Brasil e instalou-se definitivamente em Macieira de Cambra, embora fosse regularmente ao Rio de Janeiro para supervisionar os negócios que lá mantinha. Angustiado com a miséria e com o sofrimento que via entre os seus, no restante da sua vida o comendador dedicou grande parte do seu tempo e do seu capital a atividades filantrópicas.

A lista dos melhoramentos em Macieira de Cambra que, nas quatro décadas seguintes, ostentou o seu nome é digna de registo: construiu, oferecendo-o ao Estado em 1910, um moderno edifício para instalar a escola, dispondo de residência para o professor, cantina, recreio, balneários e água corrente; subsidiou as obras de ampliação do cemitério, que a Junta de freguesia não tinha como pagar; construiu parte das estradas que melhoraram o acesso aos concelhos vizinhos de Arouca, Castelo de Paiva e São João da Madeira; emprestou, sem juros, o dinheiro para que a Junta Autónoma das Estradas abrisse e pavimentasse 25 quilómetros de estrada, entre Cepelos e o Rio Teixeira, ligando Macieira de Cambra ao distrito de Viseu; em 1923, criou a Empresa de Transportes Progresso, primeira empresa de transportes públicos do concelho. No campo cultural, subsidiou, em 1919, a Banda de Música local e contribuiu, com outros conterrâneos, para a construção, no começo da década de 40, do edifício do Centro Recreativo, Musical e Literário. Em matéria de cuidados de saúde, o comendador patrocinou, juntamente com o primo António de Almeida Pinho, a instalação de uma moderna casa de saúde, equipada com uma farmácia. A ideia era convertê-la no hospital do concelho, mas a transferência da sede concelhia de Macieira para Vale de Cambra (um pequeno terramoto local) impediu que esse projeto visse a luz do dia. Para além disso, Luiz Bernardo de Almeida adjudicou a construção de dezenas edifícios para combater o desemprego em tempos difíceis; também subsidiou programas para combater os elevados índices de analfabetismo, auxiliou com mensalidades as famílias mais pobres de Macieira e resolveu problemas de abastecimento de água.

Quando morreu, em junho de 1947, aos oitenta e sete anos de idade, sem descendência, o comendador determinou que grande parte dos seus bens e “haveres” seria destinada à fundação de um Asilo de Inválidos. Instituída em 1957, a Fundação Luís Bernardo de Almeida continua hoje a cumprir a missão de prestar apoio a “pessoas inválidas e desvalidas de ambos os sexos” que lhe foi atribuída pelas disposições testamentárias do comendador. No Rio de Janeiro, origem da sua fortuna e da sua comenda, o seu nome ainda está cinzelado na antiga fachada da fábrica que construiu. A Fábrica Progresso encerrou as suas atividades em 1976, mas o icónico edifício da Lapa foi convertido, poucos anos depois, na sede do que, entretanto, se tornou um dos mais consagrados centros culturais e palcos de espetáculo do Rio – a Fundição Progresso. Num vale de pequenas aldeias e humildes casitas, esta hagiografia fala por si.

Evoquei o caso de Luís Bernardo de Almeida porque essa história se entretece com parte da história da minha família. Nos álbuns ainda encontro velhas fotografias (com uma definição surpreendentemente boa) de festas na Quinta Progresso, residência do comendador, que a construiu de raiz em 1915. Em algumas distingo, muito loira e de olhos claros, a minha avó de vinte anos, encarregada, nesses tempos, da alfabetização da D. Marinha, a senhora com quem Luís Bernardo de Almeida, depois de enivuar da austríaca Ana Horvath, casou em segundas núpcias. Com influências estéticas “brasileiras”, como não podia deixar de ser, a residência, de dois pisos e rodeada por jardim e pomar, era ladeada por uma varanda suportada em colunas de ferro e abrigada por vitrais coloridos. O meu pai ainda guarda pitorescos chapéus de palhinha fabricados há mais de um século no Rio de Janeiro e três ou quatro pesados ferros de engomar, fabricados em ferro forjado, estampados com o selo “Fábrica Progresso – Rio de Janeiro”. O engenheiro que dirigiu as obras da estrada para Viseu era o tio Luís, irmão do meu avô paterno. Um tio materno deles, o Chico Pinho, amigo mais íntimo do pai de minha avó, foi contabilista na Fábrica Progresso durante os anos em que esteve emigrado no Brasil. Minha avó ensinou durante quatro décadas na escola inaugurada pelo comendador no ano em que ela completou três anos. E quando os meus avós casaram, em 1950, foram viver para a casa na qual, anos mais tarde, se estabeleceu a sede da Fundação Luís Bernardo de Almeida – a infância do meu pai, nascido dois anos depois, foi passada nesse casarão de província.

Como disse, podia ter evocado a história de outro comendador. Não há nada de excepcional no caso de Luiz Bernardo de Almeida, para além do sentimento de identidade pessoal que, por motivos contingentes, me aproxima destes episódios. Como observa Eugénio dos Santos (2000, p. 17), “quase todas as aldeias do noroeste português abrigaram benfeitorias introduzidas por algum brasileiro”. O importante destas histórias é que são parte das marcas de origem e do rizoma de reciprocidades a que, apelando a um sentido umbilical, temos o costume de chamar Tradição. Nesse sentido, podemos retomar o prólogo de *Onde está a felicidade?* e admitir que, ao chamar a atenção para a história de João Antunes da Mota, Camilo acaba por guiar a conversa numa direção que talvez não tenha planeado, fazendo-nos observar sob outro ângulo os brasileiros das suas novelas. À semelhança do que ocorre com Macieira de Cambra, numerosas aldeias e vilas de Portugal têm orgulho nos filhos que saíram em direção ao Mundo Grande e dele voltaram com outro rosto, outras roupas e outros hábitos – o rosto, as roupas e os hábitos de “brasileiros” decentes e solidários, com vontade e dinheiro para encabeçar o *fomento económico* e contribuir para aliviar o sofrimento dos seus companheiros. É essencial lembrar que, tal como Luís Bernardo de Almeida, muitos destes brasileiros decidiram transformar os lucros brasileiros em ganhos de liberdade em Portugal, recorrendo a gestos filantrópicos e a investimentos económicos.

O esboço biográfico da maioria não é o do Conde de Ferreira. Muitos deles não eram movidos por uma consciência torturada, mas pelo simples desejo de atenuar a miséria que grassava no “perpétuo jardim” de que eram naturais. Como Luiz Bernardo de Almeida, eles tiveram grande impacto nas economias da província, injetando o espírito empreendedor e os capitais de que estavam necessitadas. Dedicaram-se a obras de caridade. Mandaram erguer casas e palacetes, escolas primárias, igrejas e hospitais, jardins e fontenários. Custearam asilos para os desamparados e prédios modernos para a administração pública. Quiseram ganhar o respeito dos conterrâneos, embelezar as suas aldeias e melhorar a qualidade de vida nas suas aldeias. A verdade é que muitos destes brasileiros se dedicaram mais do que os governantes à tarefa de ajudar os seus companheiros a imaginar situações existenciais alternativas no âmbito de modos de vida tradicionais.

No aclamado e controverso *O Capital no século XXI*, Thomas Piketty (2014) argumenta que os dogmas capitalistas têm mantido as sociedades da Europa e dos Estados Unidos num círculo vicioso de desigualdade económica. Implícita nesta tese está a queixa de que a atuação dos governantes tem frequentemente fracassado na missão de zelar pela diminuição da crueldade e da humilhação causadas pelo abismo entre ricos e pobres. Em muitos casos, o decréscimo de sofrimento foi obtido mais pela rebeldia, imaginação e energia colaborativa transmitidas pelos movimentos sociais do que pela regulação por parte dos políticos dos mecanismos predatórios que se apoderaram das sociedades urbanas liberais. Enquanto pactuavam com os mecanismos de concentração de riqueza, os governos, os bancos e os empresários limitaram-se a apaziguar a tensão entre classes, e a atravancar a imaginação e a criatividade dos jovens com os fetiches do consumo.

É difícil imaginar futuros alternativos em situações marcadas por altos níveis de desemprego estrutural, baixa competitividade económica e uma cultura política débil. Tanto em Portugal como no Brasil, os sonhos de modernização e de progresso têm deixado parte importante das populações numa situação de vulnerabilidade crescente. Desmistificando a civilização, Eça de Queirós predicou com crispação as esperanças de abalar o *status quo* perfilhadas pelo método realista. Isto é particularmente válido para os seus heróis maiores, como Carlos da Maia, Jacinto e Fradique Mendes. Caracterizados pela invulnerabilidade e pela facilidade com que se adaptam a todas as circunstâncias, *dandies* tecnologicamente avançados sempre flutuaram pelas paisagens do mundo sem qualquer atrito ou limitações de distância, na condição de turistas com pensão completa.

Em compensação, se abrirmos os mundos fechados de Camilo reconheceremos as obstruções que um pensamento essencialmente pedestre coloca à bem-aventurança das experiências oceânicas de liberdade. No que concerne à capacidade de justapor

um conjunto de vozes oriundas das paisagens de terra firme da Lusitânia profunda, as novelas de Camilo têm um caráter ilustrativo. Para aludir apenas a um exemplo concreto desta capacidade é suficiente transcrever a fórmula graciosa com que o narrador de *Amor de Salvação* descreve a mulher de Afonso de Teive: “Era uma senhora para não se descrever em romances e para admirar-se entre seus filhos” (Camilo, 1985, p. 636).

Vale notar que esta fórmula nos sugere que, mais do que moldar-se em torno da essência da realidade, o idioma de Camilo procura incorporar a forma do próprio país. Retomando a distinção que acima tracei entre Camilo e Eça de Queirós, parece-me pertinente, nesse sentido, sugerir que parte do sucesso da narrativa camiliana tem justamente a ver com o facto de Camilo olhar para a forma literária como um maciço linguístico de alta densidade, conduzido através de vias vernaculares e esferas de ressonância até ao entretecimento com as condições de morada do público a que se destina. Acrescento, por isso, mais uma breve conclusão.

No contexto da situação presente, marcada pela biopolítica do capitalismo predatório, pela psicopolítica de base algorítmica e pelo quadro cultural que Gilles Lipovetsky (2007) denomina “sociedade do hiperconsumo”, a mundividência da novela camiliana – que trabalha com referências temporais alargadas em esferas espaciais comparativamente restritivas – recorda-nos que certos tipos de liberdade se encontram no interior da comunidade. Voltando mais uma vez ao passo de *Onde está a felicidade?* que me tem servido de pretexto para estas observações, concluo que a ideia de que o Brasil pode ser em toda a parte contraria com uma perifrase elegante e polémica a topologia capitalista da economia global. Fá-lo delineando modos de habitar que, tanto nas dimensões mais polemológicas como nas dimensões escapistas, considero serem muito úteis para mudar os termos de compenetração com um mundo que empalidece dia após dia. Face à precariedade da nossa situação atmosférica atual, quer em termos económico-políticos quer ecológicos, Camilo dá-nos o incentivo de um céu inequivocamente doméstico. Talvez devesse expressar-me com mais prudência, mas não posso esquivar-me a reiterar o argumento de que, de um ponto de vista funcional, não é inapropriado afirmar que São Miguel de Seide equivale mais a uma espécie de Brasil para uso pessoal do que ao refúgio epicurista protegido por líricos arvoredos descrito por Jacinto do Prado Coelho. Se quisemos empregar uma metáfora farmacológica, bem adequada a tempos pandémicos, para louvar o modo como a novela camiliana produz um modelo de adequação e de compenetração com os portugueses distinto das teorias da Verdade como Correspondência, proponho recorrermos à metáfora do lipossoma.

Os lipossomas são vesículas anfilíticas, partículas esféricas que possuem uma região polar, que se relaciona com a água, e uma região apolar, que resiste ao contacto com a água. Daí resulta que as moléculas solúveis em água são incorporadas no núcleo e as moléculas lipossolúveis retidas na membrana, conferindo aos

lipossomas a capacidade de serem utilizados como vetores de transporte furtivo de alta eficiência e de libertação seletiva, servindo para encaminhar substâncias terapêuticas para locais específicos. A tarefa de sobreviver no mundo que resta depois do fim do mundo recomenda que, seguindo o exemplo de Camilo, devemos agir como lipossomas. Mas sem esquecermos que, quando a treva se aproxima, a nossa lealdade é, em primeiro lugar, devida aos nossos companheiros. Mesmo que a cobertura realista dos seus mundos não seja tão lisa quanto a dos adversários, a sua obra – vista como subscrição simbólica do seu próprio Brasil – prova-nos que, em tempos de crise, esta metáfora se pode tornar literal.

SÁ, A. C. de. Vá para fora cá dentro – Camilo in times of crisis. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 189-202, 2020.

■ **ABSTRACT:** *The readers of Camilo Castelo Branco (1825-1890) are familiar with descriptions of “brasileiros de torna-viagem” (emigrants who returned from Brazil) predominantly based on unflattering motives. However appropriate it may seem from the point of view of the Portuguese author, this type of description has two problems. On the one hand, it neglects the complexity of the phenomenon of emigration and the importance that many of these emigrants had in the economic and cultural development of their hometowns. On the other hand, it disregards that the novelist’s own literary career can be described as a story of emancipation, combined with strategies for building local solidarity. By addressing these problems, this essay argues that the “Brazil” that we need to face times of crisis, for being everywhere, can realistically be in our own São Miguel de Seide.*

■ **KEYWORDS:** *Camilo Castelo Branco. Onde está a felicidade?. Brazil. Emigration.*

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Augusto Carlos. Comendador Luís Bernardo de Almeida. Aveiro e o seu distrito. Disponível em: <http://ww3.aeje.pt/avcultur/avcultur/Aveidistrito/Boletim20/Page17.htm>. Acesso em: 24 de março de 2020.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1983.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

Fundição Progresso. A Fundição: Fábrica Progresso. Disponível em: <https://www.fundicaoprogresso.com.br/AFundicao/AcervoDigitalDetalhes/8>. Acesso em: 24 de março de 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Tradução de Sarah Adamopoulos; rev. téc. Edgar Caetano. Lisboa: Temas e Debates, 2014.

SANTOS, Eugénio dos. “Os Brasileiros de Torna-Viagens no Noroeste de Portugal”. in **Os brasileiros de torna-viagens**. Lisboa: CNCDP, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo. **Revista Colóquio/Letras. Ensaio**, n.º 119, Jan. 1991, p. 60-75.

SENA, Jorge de. **Estudos de Literatura Portuguesa I**. Lisboa: Edições 70, 1981.

SERRÃO, Joel. **Emigração Portuguesa**: sondagem histórica. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.



RESENHA
REVIEW

A LAMA FILOSÓFICA EM *COMMENT C'EST*

Juan Manuel TERENZI*

CORDINGLEY, Anthony. *Samuel Beckett's How It Is: Philosophy in Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

Vasculhar os arquivos de um autor tão vasto e complexo como os do escritor irlandês Samuel Beckett é certamente um prazer para qualquer pessoa que se dedique ao ofício literário, mesmo que essa viagem pelos manuscritos se mostre inicialmente caótica e longa antes de se poder extrair algum resultado e trazê-lo a debate. Dito isso, podemos nos deleitar com o livro *Samuel Beckett's How It Is. Philosophy in Translation*, de Anthony Cordingley, professor de literatura inglesa da Universidade de Sidney. O autor imerge nos materiais de arquivo à medida que analisa as intrincadas relações que ele observa entre o livro de Beckett *Como é* (1961) e a filosofia.

Como ponto de partida, Anthony Cordingley (2018) se refere a *Como é* caracterizando-o como um enigma, não apenas por ser um dos textos mais difíceis e desafiadores de Samuel Beckett, mas também por um motivo bastante singular: o livro recebeu pouquíssima atenção por parte dos críticos. Muitas vezes, essa leitura crítica não consegue captar de maneira satisfatória o que se desenvolve na narrativa, porque se revela um texto extremamente elíptico e fragmentário. E ele é, pois potencializa o que vinha sendo feito por Beckett desde o último livro da trilogia, *O inominável* (1953). Sem dúvidas, *Como é* pode ser lido como um dos textos mais exigentes do amplo espectro literário de Samuel Beckett.

Para dar conta desse vazio na exegese beckettiana, Anthony Cordingley (2018) escolhe abordar *Como é* juntamente com o espectro fornecido pela filosofia. Seu livro, além da excelente “Introdução”, pautando quais serão os pressupostos teóricos, contém sete capítulos, cada um deles relacionado com um determinado campo da história da filosofia e da literatura, partindo desde uma reflexão acerca da antiguidade clássica grega até os filósofos contemporâneos. Estamos, portanto, diante daquilo que o próprio subtítulo do livro aponta: a filosofia traduzida ao campo literário de Beckett.

* Juan Manuel Terenzi é doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), orientado pela professora Liliana Reales, e co-orientado pelo professor Byron Vélez Escallón. Estuda a obra de Samuel Beckett. Foi bolsista CAPES PDSE desenvolvendo pesquisa nos arquivos de Beckett na University of Reading (UK).

Anthony Cordingley, para guiar a sua metodologia de pesquisa, escolhe pressupostos teóricos provenientes da filosofia francesa da segunda metade do século XX. Nomeadamente, Maurice Blanchot e Jacques Derrida. Os livros *A conversa infinita* e *O passo (não) mais além* de Blanchot são usados para aproximar aquilo que Beckett (des)opera em *Como é* com o que Blanchot define de “neutro” nessas duas obras citadas. No que concerne a Derrida, destaca-se a ideia de arquivo como um lugar onde se distorce e se esquece, desenvolvida com profundidade no livro *Mal de arquivo*, no qual o proponente da desconstrução define a função nomológica do arquivo como “a casa do poder e do comando”.

Mas o espectro crítico de Cordingley mostra-se muito mais amplo do que a menção a esses dois pensadores. O caminho se encontra com mais trilhas e atalhos com folhagens densas, como as de Alain Badiou, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, entre outros. As mais de 300 páginas do livro nos convidam a ler Beckett por intermédio dessa viagem literário-filosófica.

Antes de adentrar no mundo antigo grego, Cordingley reflete, no primeiro capítulo, denominado “Uma poética da tradução: Dante, Goethe e a Paideia”, sobre o papel que Dante possui na escrita de Beckett. Esse retorno ao século XIII para buscar em Dante uma fonte da qual Beckett teria bebido abundantemente vem ao caso para mostrar a influência que o poeta florentino teve na concepção de *Como é*, especialmente a *Divina Comédia*. No entanto, se ao começar a leitura do livro de Beckett descemos diretamente ao inferno dantesco, ao terminá-lo não temos nenhuma garantia de ascender ao paraíso, permanecemos deambulando nesse limbo sem o amparo de Virgílio ou Beatriz, como ocorre com o personagem de *Como é*: “um dia partiremos outra vez juntos e nos vi as cortinas abertas um instante algo errado aí e nos vi obscuramente tudo isso antes da pequena melodia oh muito antes nos ajudando um ao outro a ir caindo de comum acordo e ficando cingidos nos braços um do outro o tempo de partir outra vez” (BECKETT, 2003, p. 67).

Uma das ideias centrais desse primeiro capítulo está em pensar o personagem sob a perspectiva de uma dialéctica não resolvida, ou seja, entre o ‘um’ e os ‘muitos,’ ou melhor, entre o ‘eu’ solitário, cuja narrativa “deve ou não dever ser como é” (CORDINGLEY, 2018, p. 16) e os demais que o circundam e colidem com ele, como uma espécie de purgatório. Mas a chave dantesca não deve ser a única, nos adverte Cordingley, porque, se por um lado, essas referências servem como prototexto (*ur-text*), por outro, elas se mesclam, criando uma potência bilíngue própria do desenvolvimento do processo de escrita de Beckett. Neste ponto, Cordingley enriquece a leitura desse bilinguismo, mostrando as referências presentes nas duas línguas em que *Como é* foi redigido, ou seja, nesse movimento de autotradução efetuado por Beckett, os elementos se deslocam: “O texto bilíngue de Beckett gera uma complexa reverberação entre o seu Dante e outras fontes de origem francesa e inglesa” (CORDINGLEY, 2018, p. 17).

Os três capítulos seguintes, “Misticismo pitagórico/Sabedoria democriteana”, “O cosmo físico: dialéticas aristotélicas” e “Do berço à caverna: Uma comédia da ética desde Platão até o ascetismo cristão (via Rembrandt)” partem de uma análise da influência de Pitágoras até a emblemática caverna platônica presente no livro VII da *República*. Retrocedemos, assim, 18 séculos, e nos encontramos inseridos por completo no mundo grego que produziu importante reflexões acerca do mundo. Beckett soube amalgamá-las em sua obra, ao fundir os mais variados filósofos no seio do seu labor narrativo literário. O livro de Cordingley contribui para essa análise, mostrando-nos como ideias tão dissímeis permitem que a literatura se faça mais potente. O autor nos lembra que Beckett fez a sua formação filosófica de maneira autodidata, como demonstram as *Philosophy Notes* que se encontram no Trinity College de Dublin. Em meio a todas essas contradições filosóficas, o livro de Cordingley se apresenta como uma importante consideração para o entendimento de que essas mesmas contradições possuem um efeito no narrador/narrado de *Como é*, já que supostamente essas mesmas contradições são as que constroem a narrativa, valendo-se – usando o jargão hegeliano proposto por Cordingley – de tese e de antítese, até a degradação total dessa mente treinada no hábito discursivo da *paideia*.

A argumentação desenvolvida por Cordingley também sugere que Pitágoras estaria presente em Beckett de forma anedótica – muito além das referências óbvias no que diz respeito a uma concepção do mundo regido pelos números, bem como da concepção pitagórica da transmigração das almas –, pois na biografia de Diógenes Laércio lemos que Pitágoras deixara o cabelo e as unhas crescerem, de modo que a referência a *Como é* e ao seu personagem de longos cabelos e de unhas compridas pode ser extraída daí.

Em “O cosmo físico: dialéticas aristotélicas”, Cordingley aprofunda a questão do cosmo aristotélico como estando refletido de alguma maneira no espaço literário de *Como é*. O autor discorre de forma bastante enfática quando assevera que Beckett não seria nem aristotélico nem estoico – de fato, Beckett não é um filósofo, portanto nenhuma corrente filosófica poderia ser-lhe atribuída –, concluindo que a predileção de Beckett residia muito mais na questão dos paradoxos e das contradições – algo mais próximo da concepção do filósofo pré-socrático Heráclito –, e que ele se valia da filosofia como uma ferramenta para o seu trabalho narrativo. Não a filosofia *per se*, mas a filosofia como potência literária, como parte digerida e integrante de todo o vasto discurso narrativo fragmentário descortinado em *Como é*.

Por sua vez, em “Do berço à caverna: Uma comédia da ética desde Platão até o ascetismo cristão (via Rembrandt)”, temos uma longa discussão desde a teoria das ideias de Platão até o ascetismo cristão via Rembrandt, como propõe o autor desde o título. Trata-se, portanto, de um dos capítulos mais interessantes, uma vez que o leque histórico se mostra extremamente amplo e com ideias que se cruzarão sem perder o foco da análise. O eixo central é a ideia de “Bem” platônica (entendida

como sendo a tarefa da filosofia), levada em consideração mais tarde pelos cristãos. Cordingley caracteriza o que ocorre em *Como é* como uma inversão de tal ideia, e isto é bastante inovador, porque não encontramos uma definição semelhante antes da publicação deste livro.

Por fim, nos últimos três subsequentes, “Caminhos místicos, para dentro”, “A língua milagrosa de Pascal” e “Spinoza, Leibniz ou um mundo ‘menos primorosamente organizado’”, há uma significativa abordagem do aspecto místico que está presente em *Como é*, desde Pascal e Spinoza até Schopenhauer, focando especificamente na noção de *Nichts*, o nada. A dissolução do eu e o empobrecimento mental são amplamente analisados, e configuram-se como uma contribuição fundamental para uma melhor compreensão do que acontece no livro de Beckett. Cordingley também discute sobre o *gap* (o oco, a fenda) do cálculo infinitesimal, fazendo uma aproximação de Beckett com o pensamento de Leibniz.

No último capítulo, “Spinoza, Leibniz ou um mundo ‘menos primorosamente organizado’”, lemos uma frase que poderia resumir bem o procedimento de leitura de *Como é*: “Ler *Como é* de perto é associar-se à intensa atividade hermenêutica geralmente atribuída à leitura da poesia, da poesia erudita, do tipo modernista” (CORDINGLEY, 2018, p. 210). Desse modo, o livro de Cordingley contribui de maneira única não apenas para todos aqueles que se interessam pela relação de Samuel Beckett com a filosofia, mas também para todo amante do pensamento crítico e agudo.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- 1968, p. 169.
A festa, p. 83.
Brasil, p. 189.
Busca, p. 137.
Camilo Castelo Branco, p. 189.
Crise da Representação, p. 83.
Desaparecimento, p. 137.
Ditadura cis-hétero-militar brasileira, p. 57.
Ditadura Militar, p. 157.
Emigração, p. 189.
Imaginário, p. 169.
Joca Reiners Terron, p. 157.
Lampião da Esquina, p. 57.
Literatura Comparada, p. 169.
Literatura de Jornal, p. 57.
Literatura Homossexual, p. 57.
Luto, p. 101.
Mário Lago, p. 15.
- Melancolia, p. 101.
Memória, p. 119.
Memória, p. 169.
Mimesis, p. 83.
Morte, p. 137.
Mulheres, p. 37
Narrativa híbrida, p. 15.
Noite dentro da noite, p. 157.
Onde está a felicidade, p. 189.
Pós-Colonialismo, p. 169.
Romance brasileiro contemporâneo, p. 157.
Romance engajado, p. 37.
Romance pós-64, p. 83.
Teoria Feminista, p. 37.
Testemunho, p. 15; 101.
Trauma, p. 101.
Tropical sol da liberdade, p. 119.
Zero, p. 83.

SUBJECT INDEX

- 1960's, p. 169.
A festa, p. 83.
Brazil, p. 189.
Brazilian cis-straight-military dictatorship, p. 57.
Camilo Castelo Branco, p. 189
Comparative Literature, p. 169.
Contemporary Brazilian novel, p. 157.
Crisis of Representation, p. 83.
Death, p. 137.
Disappearance, p. 137.
Emigration, p. 189.
Engaged Novel, p. 37.
Feminist Theory, p. art 2.
Grief, p. 101.
Homosexual Literature, p. 57.
Hybrid narrative, p. 15.
Imaginary, p. 169.
Joca Reiners Terron, p. 157.
Lampião da Esquina, p. 57.
Mário Lago, p. 15.
Melancholy, p. 101.
Memory, p. 119.
Memory, p. 169.
Mimesis, p. 83.
Newspaper Literature, p. 57.
Noite dentro da noite, p. 157.
Onde está a felicidade?, p. 189.
Post-Colonialism, p. 169.
Post-dictatorship Novel, p. 83.
Search, p. 137.
Testimony, p. 15; 101.
Trauma, p. 101.
Tropical sol da liberdade, p. 119.
Women, p. 37.
Zero, p. 83.

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

- AFONSO-ROCHA, Ricardo, p. 57.
- ALMADA, Pablo Emanuel Romero, p. 169.
- BUCHWEITZ E SILVA, Janaína, p. 101.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo, p. 15.
- FRIGHETTO, Gisele Novaes, p. 157.
- GUERRA, Manoelle Gabrielle, p. 119.
- MELLO, Evelyn, p. 37.
- MELLO, Júlia de, p. 83.
- PINHEIRO, Amanda Mendes Casal, p. 137.
- SÁ, André Corrêa de, p. 189.
- TERENZI, Juan Manuel, p. 205.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários - Revista de Literatura* é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email. Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçoamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .jpg, .jpeg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

**A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho.
Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).**



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2^a metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Cândido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

