RAÍDO

v. 13, n. 32

UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 13, n. 32 – 2019

UFGD
Reitora: Liane Maria Calarge
Vice- Reitor: Marcio Eduardo de Barros

COED
Coordenador Editorial: Rodrigo Garófallo Garcia
Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

FACALE
Diretor da Faculdade de Comunicação: Rogério Silva Pereira

Conselho Editorial Consultivo
Adair Vieira Gonçalves (UFGD)
Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
Anna Maria de Mattos Guimarães (Unisinos)
Carine Haupt (UFT)
Catitu Tayassu (Université de Versailles- França)
Clécio Bunzen (UNIFESP)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Dernival Venâncio Jr (UFT)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Elvira Lopes Nascimento (UEL)
Juliana Maia de Queiroz (UFPA)
Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Luiza Helena Oliveira da Silva
Manoel Luiz Gonçalves Correa (USP)
Marcos Lúcio de Sousa Góis (UFGD)
Núbio Mafra Ferraz Delanne (UEL)
Odilon Helou Fleury Curado (UNESP/Assis)
Orlando Vian Júnior (UFRN)
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)
Pedro Henrique Lima Praxedes Filho
Petrílson Alan Pinheiro (Unicamp)

Raído: Revista do Programa de Pos-Graduação em Letras da UFGD [recurso eletrônico] /
Universidade Federal da Grande Dourados, Faculdade Comunicação, Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. – Vol. 1, n. 1 (jan./jun., 2007)–.– Dados eletrônicos. Dourados, MS : Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2007 -

Semestral. – Edições especiais publicadas de 2014.
Mdo de acesso: word Wide Web:
<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido>.
ISSN 1984-4018 (online)

1. Letras. 2. Literatura. 3. Linguistica. 4. Universidade Federal da Grande Dourados – Periódicos. I. Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFGD.
Alison Antonio de Souza - CRB1 2722

RAÍDO

v. 13, n. 32

UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

LITERATURA E ESTADO DE EXCEÇÃO

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 13, n. 32 – 2019

RAÍDO
v. 12, n. 31

EDITOR
Marcos Lúcio de Sousa Góis
Editor da área de Linguística e Linguística Aplicada

Gregório Foganholi Dantas
Editores da área de Literatura e Práticas Culturais

Gregório Foganholi Dantas
Flávia Almeida Vieira Rezende.
Editores deste número

REVISÃO
A revisão gramatical é de responsabilidade dos(as) autores(as).

Marcelo Saparas
Revisor de abstract

M&W Comunicação Integrada
Revisão ortográfica, editoração eletrônica, produção gráfica

Correspondências para:

UFGD/FACALE
Rua João Rosa Góes n. 1761, Vila Progresso
Caixa Postal 322 - CEP 79825-070 - Dourados-MS
Fones: +55 67 3410-2015 / Fax: +55 67 3410-2011

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7
Flávia Almeida Vieira Resende

"QUE ESTAS PÁGINAS SIMBOLIZEM UMA PASSEATA DE RAPAZES E MOÇAS": SOBRE CRÔNICAS CLARICEANAS PRODUZIDAS DO PERÍODO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL 11
Joyce Alves

DRAMATURGIA FEMININA NOS TEMPOS DE REPRESSÃO: HILDA HILST 31
Johnny dos Santos Lima
Alexandra Santos Pinheiro

BICHAS INAUGURAM A UTOPIA: RESISTÊNCIA HOMOERÓTICA NA LITERATURA LAMPIÔNICA 47
Ricardo Afonso-Rocha
André Luís Mitidieri

FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA NO REGIME DITATORIAL: REAÇÕES DO HOMEM "MÉDIO" 73
Vítor Castelões Gama
Ramiro Giroldo

O FAZER RESISTÊNCIA NA LITERATURA: UM MOVER-SE DISSIDENTE POR "LAMPEJOS DE ESPERANÇA" 87
Fernanda Santos de Oliveira

REPRESENTAÇÕES DA TORTURA: O FAZER LITERÁRIO COMO ESPAÇO DE REMISSÃO 99
Cleber José de Oliveira

ENTRE A VONTADE DE ESQUECER E A NECESSIDADE DE LEMBRAR: AS MEMÓRIAS DE FLÁVIO TAVARES 116
Flavieli Arguelho Vilarba
Paulo Bungart Neto

SOBRE COMO NÃO IR EMBORA: MEMÓRIA E METANARRATIVA EM AINDA ESTOU AQUI, DE MARCELO RUBENS PAIVA 130
Luís Fernando Prado Telles
Maricelma da Silva

ENTRE O HUMANO E O FERINO NOS ESPAÇOS DE EXCEÇÃO: A PASSAGEM DOS INOCENTES, DE DALCÍDIO JURANDIR 156
Viviane Dantas Moraes

A SAGA DAS "VIDAS NUAS" EM O MUNDO À SOLTA, DE FELIPE FORTUNA: UM ESTADO DE EXCEÇÃO PERMANENTE 171
Luzimara de Souza Cordeiro
Elizabete Gerlânia Caron Sandrini

(DES)CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE NA GUERRA COLONIAL EM MOÇAMBIQUE: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM LUÍS ALEX DE A COSTA DOS MURMÚRIOS DE LÍDIA JORGE 185
Adriano Carlos Moura
Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER, DE GONÇALO M. TAVARES E A MODALIZAÇÃO DO VAZIO.....195
Ibrahim Alisson Yamakawa

APRESENTAÇÃO

> *A criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos (AGAMBEN, 2004, p. 13).*

O dossiê da presente edição da *Revista Raído* propõe um tema pungente e atual: as relações entre Literatura e estado de exceção. Poderíamos convocar vários acontecimentos contemporâneos, no Brasil e no mundo, para justificar a pertinência desse tema no presente contexto, mas deixemos que os textos elencados aqui nos permitam essa iluminação histórica sobre o presente. Já de início, porém, gostaríamos de destacar que a maioria deles trata do Regime Militar brasileiro (1964-1985), seja como contexto de escrita, seja como temática do *corpus* selecionado. Nesse sentido, a citação de Agamben que abre esta apresentação pode nos elucidar sobre um dos motivos que corroboram para essa recorrência temática: após os declarados estados de exceção que vigoraram no século XX em vários países da América Latina e do mundo, restou-nos hoje um permanente estado de exceção, com práticas de exclusão de parcelas inteiras da sociedade, de eliminação de inimigos, da sensação permanente de insegurança e de uma suposta necessidade de intervenção das forças estatais. Voltar o olhar para esse passado recente é tentar compreender o nosso presente.

A construção do imaginário que permite a instauração do estado de exceção é da mesma ordem simbólica de que se alimenta a literatura. Nas palavras de Jacques Rancière (2009, p. 26) "as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível". O que veremos no presente dossiê são diferentes formas de lidar com essas relações entre a literatura e seus aspectos constitutivos e a política e suas manifestações de estado de exceção. Passemos, então, por uma breve apresentação dos textos que compõem este volume.

Os dois primeiros textos trazem o foco para mulheres que produziram sua obra durante o período da Ditadura Militar brasileira, cuja fama, porém, não se liga a uma literatura de resistência. Em "'Que estas páginas simbolizem uma passeata de rapazes e moças': sobre crônicas clariceanas produzidas do período da Ditadura Militar no Brasil", Joyce Alves aborda algumas crônicas publicadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973. Se Clarice mesmo insiste em afirmar que sua literatura "não altera em nada" a realidade, vemos, contudo, nessa análise de Joyce Alves, evidenciar-se um desejo da cronista de tomar parte no que acontecia nas ruas cariocas, de fazer de seus textos uma espécie de "passeata", um "manifesto". Nas crônicas destacadas nesse artigo se aguça a imagem de uma Clarice engajada em relação à temática da fome – de comida e de saber. No segundo texto, "Dramaturgia feminina nos tempos de repressão: Hilda Hilst", Johnny dos Santos Lima e Alexandra Santos Pinheiro tratam da dramaturgia de Hilda Hilst, produzida toda ela entre os anos de 1967 e 1969 – período mais duro do Regime Militar, às voltas da proclamação do Ato Institucional nº 5, em

1968. O artigo parte do pressuposto de que escrever teatro sob a ditadura, sobretudo sendo uma mulher, já é em si um ato de resistência. Além disso, porém, convida o leitor a olhar para esses textos de Hilst – vista sempre como uma poeta mais existencialista – buscando ali uma literatura de resistência – micropolítica, diríamos – que foge aos padrões engajados da época.

O terceiro texto, "Bichas inauguram a utopia: resistência homoerótica na literatura lampiônica", também nos convida a olhar para uma resistência de minoria, com a literatura guei publicada no jornal *Lampião da Esquina* (o termo abrasileirado é proposta dos editores do jornal), em 1978. A principal contribuição do artigo é realizar uma análise arguta a respeito da resistência aberta realizada por uma sexualidade marginalizada e oprimida. Ricardo Afonso-Rocha e André Luís Mitidieri entendem a ditadura brasileira não apenas como militar, mas como "cis-hétero-militar", ou seja, com um projeto de normalização que passa pelos corpos e pela sexualidade. Nesse sentido, a coluna literária do jornal guei *Lampião* é vista como um espaço de visibilidade para aqueles que o regime político desejava excluir.

O quarto texto que compõe o dossiê pode parecer, à primeira vista, inusitado. "Uma especulação do homem 'médio': isentar, aderir ou resistir?" apresenta uma análise de quatro textos da chamada "primeira onda" da Ficção Científica brasileira, escritos entre 1964 e 1985. Embora tenha sido muitas vezes acusada de "escapista", a ficção científica, como nos mostram Vítor Castelões Gama e Ramiro Giroldo, pode oferecer uma via de leitura crítica da nossa realidade. O artigo analisa três contos e um romance escritos durante o período ditatorial, questionando, a cada texto, como os personagens – entendidos como "homens médios" – reagem à interrupção abrupta, pela instauração de um regime totalitário e violento, de seus contextos familiares. Durante um período de censura e violência estatal, os autores do *corpus* selecionado nesse artigo buscam especular sobre o futuro da humanidade, em um exercício que Gama e Giroldo entendem como político – a despeito do que poderíamos pensar sobre a ficção científica –, mas não engajado, no sentido estrito do termo.

O quinto e o sexto artigos já começam a propor um exercício comparativo, analisando obras produzidas sob o Regime Militar juntamente com obras produzidas após o processo de redemocratização. No artigo "O fazer resistência na literatura: um mover-se dissidente por 'lampejos de esperança'", Fernanda Santos de Oliveira propõe uma leitura dos poemas "Agora não se fala mais", de Torquato Neto, "Da resistência", de Lara de Lemos, e das composições "Cálice", de Gilberto Gil e da versão de Criolo. Em todos os textos elencados no artigo, vemos um trabalho de resistência que passa pela linguagem, pela possibilidade da palavra como arma de luta contra um regime que tenta silenciar qualquer oposição. Os três primeiros textos analisados tratam do Regime Militar brasileiro, sendo que o de Lara de Lemos já faz um trabalho de inventário, em 1997. Já a composição de Criolo propõe, por meio da paródia, a possibilidade de ver, no presente (a letra é de 2013), a permanência de mecanismos de silenciamento e opressão. Já o texto "Denúncia e resistência na literatura brasileira: representações verossímeis da tortura" faz uma análise de dois romances publicados sob a ditadura (*Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, de 1977, *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, de 1982) e dois romances publicados em 2015 (*Volto semana que vem*, de Maria Pila, e *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva). Tendo em vista a publicação do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade no ano de 2014, Cleber José de Oliveira enfatiza

o caráter verossímil dessas representações literárias, chamando a atenção para as descrições minuciosas, no caso do primeiro romance, por exemplo, e para o tom mais alusivo e metonímico nos dois últimos romances. A análise permite ao leitor fazer uma leitura comparativa com relação à representação da tortura em um momento de denúncia, até a década de 1980, e em um momento em que já se trata de uma memória.

O sétimo e o oitavo textos apresentam em seu *corpus* obras publicadas já em um Brasil democrático. "Entre a vontade de esquecer e a necessidade de lembrar: as memórias de Flávio Tavares" e "Sobre como não ir embora: Memória e metanarrativa em *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva" tratam, respectivamente, do livro *Memórias do esquecimento (1999) e Ainda estou aqui (2015). Ambos os corpus podem ser enquadrados numa classificação genérica de "escritas da verdade*", desse tipo de textos literários que, após um momento traumático, tenta dar conta da realidade histórica por uma escrita que, de diferentes formas, se aproxima do fatual. Tanto Flavieli Arguelho Vilarba e Paulo Bungart Neto quanto Luís Fernando Prado Telles e Maricelma da Silva problematizam, em seus artigos, as classificações desse tipo de escrita autobiográfica, tão cara à literatura contemporânea, e que transita entre relatos pessoais e memória coletiva, no caso das memórias de Flávio Tavares, e entre discurso e narração, narrativa e comentário metanarrativo, no caso do romance de Rubens Paiva. Esses dois textos encerram o primeiro e mais extenso bloco de artigos deste dossiê, sobre a Ditadura Militar Brasileira.

O segundo bloco é composto por dois artigos que nos aproximam do conceito de "vida nua" conforme o entendimento de Giorgio Agamben. Em "Entre o humano e o ferino nos espaços de exceção: a *Passagem dos inocentes*, de Dalcídio Jurandir", vemos, na análise feita por Viviane Dantas Moraes da escrita de Jurandir (especialmente do romance publicado em 1963), como a região Amazônica brasileira, em suas facetas rurais ou urbanas, materializa espaço de abandono completo por parte do Estado. Esse tipo de espaço constitui-se como permanente estado de exceção, em que a vida humana está sempre vulnerabilizada, em uma existência próxima à do animal, à vida não política. Em "A saga das 'vidas nuas' em *O mundo à solta*, de Felipe Fortuna: um estado de exceção permanente", vemos esse mesmo tipo de retrato da exclusão, agora em poemas do carioca Felipe Fortuna, analisados por Luzimara de Souza Cordeiro e Elizabete Gerlânia Caron Sandrini. Ambos os artigos deste bloco, portanto, trabalham com obras que reconstroem em sua estrutura literária uma realidade brasileira que permanece latente na contemporaneidade: a dessas vidas esvaziadas de direito, essas vidas nuas, cuja existência não tem importância e que, portanto, podem ser eliminadas sem maiores consequências jurídicas. É a permanência do estado de exceção no estado de direito.

O terceiro e último bloco é composto por dois artigos que tratam da Literatura Portuguesa. Em "(Des)civilização e barbárie na guerra colonial em Moçambique: uma análise do personagem Luís Alex de *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge", Adriano Carlos Moura e Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves propõem-se a utilizar da metodologia do "estudo de caso" para analisar o personagem ficcional Luís Alex, um soldado português atuante na guerra colonial moçambicana, visto pelo olhar da narradora Evita/Eva Lopo, sua noiva. No artigo, vemos desenvolvida a hipótese de que o ser humano guarda em si outras possibilidades identitárias que escapam aos processos racionais e que, em contextos extremos, vêm à tona. No caso, a guerra colonial, sob o pretexto de civilizar

os bárbaros, é o gatilho que desencadeia os processos de bestialização do colonizador – representado pela figura de Luís Alex no romance de Lídia Jorge.

O último artigo do dossiê, "*A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares e a modalização do vazio", também trata do processo de desumanização do ser humano, que desta vez aproxima-se da estrutura mecânica e técnica de uma máquina. Nesse artigo, Ibrahim Alisson Yamakawa trabalha com a noção de vazio, de esvaziamento, para refletir sobre os desdobramentos extremos da relação homem-máquina, em que, buscando completar as ausências da máquina, o homem anula-se a si mesmo, tornando-se mais uma peça da engrenagem. Aqui, aproximamo-nos de um sentido amplo do estado de exceção, em que estamos todos submersos, posto que oprimidos por uma violência constante que nos impele a nos integrar à engrenagem do sistema (e, portanto, nos anular) ou ser suprimidos por ela.

Por esse breve panorama apresentado aqui, já podemos perceber que diversas são as possibilidades de relações entre Literatura e estado de exceção; não apenas uma literatura abertamente engajada ou memorialística, mas um amplo escopo das produções ficcionais contemporâneas repousa sobre essa reflexão. Se, como afirma Agamben, o estado de exceção tem se tornado cada vez mais presente em nossas sociedades e em todas as formas de governo, vemos neste dossiê que a Literatura pode nos apontar possibilidades críticas e alternativas simbólicas de resistência.

Flávia Almeida Vieira Resende[1]
Co-editora deste volume

[1]Doutora em Estudos Literários pela UFMG (2017), com pós-doutorado realizado na área de Literatura e Estudos Culturais na UFGD (2017-2019)

Recebido em 18/02/2019. Aceito em 20/08/2019.

"QUE ESTAS PÁGINAS SIMBOLIZEM UMA PASSEATA DE RAPAZES E MOÇAS": SOBRE CRÔNICAS CLARICEANAS PRODUZIDAS DO PERÍODO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

"I WISH THESE PAGES TO SYMBOLIZE A PROTEST OF BOYS AND GIRLS": ABOUT CLARICEAN CHRONICLES PRODUCED FROM THE PERIOD OF THE MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL

Joyce Alves[1]

RESUMO: Este artigo traz uma abordagem em torno de algumas crônicas publicadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil,* entre 1967 e 1973, tendo em vista o fato de que foram produzidas no período da ditadura militar no Brasil. Os textos fazem parte da coletânea *A descoberta do mundo,* originalmente publicada em 1984, que reúne aproximadamente quatrocentas crônicas publicadas pela autora no período acima mencionado. Nesta mesma época, o cenário político do país foi marcado pelo regime militar e a cidade do Rio de Janeiro, onde a escritora morou até o ano de sua morte, em 1977, foi palco de significativas transformações nas esferas políticas e culturais. A partir deste contexto, Clarice Lispector escreveu suas crônicas lançando mão de uma apuradíssima percepção e evidente consternação em face da situação do país e, ao mesmo tempo, impulsionada pelo que chamo de *parresía* literária (ALVES, 2017). Aproveitando as palavras de Silviano Santiago (2014), o ativismo coletivo de Clarice Lispector "robustece a arte pelo avesso, liberando-a do compromisso que a literatura brasileira tradicional mantém com o acontecimento sócio histórico".

Palavras-chave: literatura; ditadura militar; Clarice Lispector; crônicas.

ABSTRACT: This article presents an approach based on some of the chronicles published by Clarice Lispector in Jornal do Brasil between 1967 and 1973, considering the fact that they were produced during the period of the military dictatorship in Brazil. The texts are part of the collection *A descoberta do mundo*, 1984, which contains approximately four hundred chronicles published by the author in the period mentioned above. At the same time, the country's political scene was marked by the military regime and the city of Rio de Janeiro, where the writer lived until the year of her death in 1977, was the scene of significant changes in the political and cultural spheres. From this context, Clarice Lispector wrote her chronicles, drawing on a very clear perception and evident consternation in the face of the situation of the country and, at the same time, driven by what I call literary parrhesia (ALVES, 2017). Taking

1 Doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: joycemiuki@hotmail.com

advantage of the words of Silviano Santiago (2014), the collective activism of Clarice Lispector "strengthens art inside out, freeing it from the commitment that traditional Brazilian literature maintains with the socio-historical event."

Keywords: literature; military dictatorship; Clarice Lispector; chronicles.

INTRODUÇÃO

O cronista tende a recompor a própria história individual como uma maneira de também nos ensinar a compor a nossa história na condição de pessoas ligadas a várias heranças culturais. Tudo isso por meio do registro do circunstancial. Por isso, de acordo com Jorge de Sá (1987, p. 15), é de fundamental importância que o cronista se defina num tempo e num espaço para compor uma cronologia esclarecedora da nossa relação com os outros e com o meio. Clarice Lispector iniciou suas atividades no âmbito jornalístico praticamente ao mesmo tempo em que aprendeu a ler e a escrever. Segundo relatos da própria escritora, a fabulação era algo natural que lhe vinha desde a infância. Por volta de 1931, Lispector soube de uma coluna infantil que saía semanalmente no *Diário de Pernambuco* e chegou a enviar alguns de seus primeiros textos, mas nunca foram aceitos (GOTLIB, 1995, p. 87).

Clarice Lispector começou efetivamente as atividades na redação de um jornal por volta de 1940, no Rio de Janeiro, quando também era estudante da Faculdade de Direito. Na Agência Nacional iniciou uma atividade jornalística que se prolongaria por toda a sua vida, apesar de que com interrupções: "Trabalha primeiramente como tradutora. (...) Posteriormente, é transferida da Agência Nacional para o jornal *A Noite* e lá passa a trabalhar como repórter, tendo como colegas muitos dos que também trabalhavam na Agência Nacional" (GOTLIB, 1995, p. 150). Contudo, após a conclusão do curso de Direito e de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente, em 1943, a escritora brasileira partiu para uma jornada de dezesseis anos fora do país para acompanhar os trabalhos do esposo. Nesse período, e depois da publicação de seu livro de estreia *Perto do coração selvagem*, em 1944, Lispector dedica-se à escritura de romances, além das muitas cartas enviadas às irmãs e aos amigos.

No final da década de 1950, em seus últimos anos nos Estados Unidos, Clarice Lispector colabora com colunas femininas para o *Correio da manhã*, um tradicional jornal carioca dirigido na época por Paulo Bittencourt. Na coluna, intitulada *Correio feminino – Feira de utilidades*, Lispector assinava suas crônicas utilizando os pseudônimos Helen Palmer e Tereza Quadros. No *Diário da Noite*, mais especificamente para assinar a coluna "Só para mulheres", Clarice Lispector se apropria, ainda, do nome da atriz e modelo brasileira Ilka Soares, uma das mulheres mais bonitas da televisão brasileira dos anos 50 e 60. Em 1960, Lispector passou a ser conhecida como o que os estudiosos de sua obra chamam de *ghost writer* de Ilka Soares. A impressão é de que há nesses textos da escritora uma tentativa de atrair o público-alvo por meio de assuntos fúteis, o que nos traz um reflexo da mulher burguesa da época. As mulheres alfabetizadas e que tinham acesso a esse tipo de leitura pareciam estar pouco preocupadas com assuntos relacionados às desigualdades sociais ou à situação política do país, por exemplo.

Após o divórcio em 1959, Clarice Lispector retorna definitivamente ao Brasil e instala-se no Rio de Janeiro. As dificuldades financeiras começaram a surgir, e a escritora

passa a enviar textos a vários periódicos ao mesmo tempo. Apesar de acreditar que as várias atividades desempenhadas por Lispector na imprensa tenham resultado em objeto de análise do perfil literário da cronista, é no âmbito do *Jornal do Brasil* que a escritora trabalha efetivamente na produção semanal de crônicas. O primeiro grande diferencial desses textos é que a Clarice Lispector já não se esconde por trás de pseudônimos. Diga-se de passagem, em pleno regime militar, Lispector assina os próprios textos de circulação semanal pelo país e neles trata de variados temas, inclusive sobre a situação política do país bem como as consequências sociais do regime ditatorial.

Assim, Benjamin Moser disserta sobre os aspectos culturais que conduziam escritores e leitores daquela época:

> A crônica vivia seu apogeu: os cronistas eram figuras populares e até mesmo reverenciadas. Fosse porque, como escreveu João Cabral de Melo Neto, "no Brasil, só entendem o que se escreve para os jornais", ou apenas porque os jornais ainda fossem o principal meio de comunicação do país, o gênero era genuinamente popular. Seus praticantes incluíam muitos dos amigos de Clarice, entre eles Paulo Mendes Campos, Rubem Braga e Fernando Sabino (MOSER, 2009, p. 416).

Sobre o perfil escritural de Clarice Lispector, Rubem Braga, em crônica de 1965, para a *Manchete*, ao comentar os contos da escritora em *Laços de família* (1960), ressalta que "por mais introspectiva que seja a escritora, ela não é alerta apenas aos tumultos e confusões da alma, mas também, com uma sensibilidade especial, às luzes, aos rumores, às brisas e à temperatura, a detalhes da paisagem e do ambiente" (BRAGA, 2017, p. 53). De fato, essa "sensibilidade especial" se aperfeiçoará nas crônicas, sobretudo quando Lispector inicia os trabalhos semanais junto ao *Jornal do Brasil* em 1967. Os "detalhes da paisagem e do ambiente" somam-se à representação de empregadas domésticas, meninos famintos pelas ruas do Rio de Janeiro, a pobreza, entre outros temas relacionados à miséria urbana. E, em meio a tudo isso, surge também o caráter reivindicador da cronista no que se refere ao período do regime militar. Em meio às aproximadamente quatrocentas crônicas reunidas em *A descoberta do mundo* (1981), Lispector traz resquícios de outras "ditaduras" presentes na história da população carioca.

A DITADURA MILITAR E OUTRAS DITADURAS

Em 1904, durante o governo do presidente Rodrigues Alves, a cidade do Rio de Janeiro foi palco de grandes rebeliões populares. O então presidente tinha um programa de governo baseado na modernização do porto e na remodelagem da cidade. Deste modo, novamente muitas casas antigas foram demolidas para cumprimento dos processos de urbanização, e as famílias mais pobres foram retiradas da área central da cidade. A capital sofria, ainda, com problemas sanitários que culminaram na propagação de doenças como a peste bubônica, a febre amarela e a varíola. Assim, a população que foi despejada estava ainda mais suscetível às doenças.

Alfredo Bosi lembra também as grandes levas de imigrantes europeus que se achegavam à capital e ali se instalavam, enquanto a população carioca mais pobre era enxotada para a periferia: "Paralelamente, deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em castas áreas do país. Engrossam-se, em consequência, as fileiras da

pequena classe média, da classe operária e do subproletariado" (BOSI, 1997, p. 342). A população também crescia demasiadamente graças ao fluxo de migrantes advindos de outras regiões do país, principalmente do Nordeste.

Para o presidente Rodrigues Alves, era primordial que o governo executasse um projeto urbano e sanitário a qualquer custo:

> Rodrigues Alves nomeia, então, dois assistentes com poderes quase ditatoriais: o engenheiro Pereira Passos, como prefeito, e o médico sanitarista Oswaldo Cruz, como chefe da Diretoria de Saúde Pública. Cruz assume o cargo em março de 1903: "Deem-me liberdade de ação e eu exterminarei a febre amarela dentro de três anos". O sanitarista cumpriu o prometido. Em nove meses, a reforma urbana derruba cerca de 600 edifícios e casas, para abrir a Avenida Central (hoje, Rio Branco). A ação, conhecida como "bota-abaixo", obriga parte da população mais pobre a se mudar para os morros e periferia (VIEIRA, 1994, p. 68).

Ocorre que o plano de Oswaldo Cruz para vacinar a população deu certo, mas o método de combate às doenças invadindo os lares, interditando, despejando e internando à força, não foi bem-sucedido. O movimento que envolveu uma maioria pobre e negra forçou famílias a se abrigarem nos morros onde hoje se localizam as favelas. Famílias pobres inteiras perdiam espaço em meio aos projetos de urbanização e modernização da cidade. O Brasil agrário tornava-se urbano e, até que a capital Brasília fosse fundada em 1960, a cidade do Rio de Janeiro ainda sofreria consideráveis mudanças oriundas de períodos tão revoltosos.

Entretanto, Daniel Reis (2014, p. 167) constata que a paisagem social acabou se transformando também por meio do ingresso das mulheres no mercado de trabalho e pelo protagonismo cada vez maior das populações negras e pardas. Ora, mesmo passando por um processo de movimentação do centro para a periferia, o destaque dado por Reis ao protagonismo de populações negras, por exemplo, parece paradoxal. Mas trata-se, na verdade, de algo que pode estar muito claro, pois, mesmo diante de realidade miserável e frustrante, o trabalhador pobre brasileiro tenta, desde aqueles tempos, combater a resignação.

Passados os anos, mais especificamente entre 1920 e meados de 1930, com o chamado tenentismo, houve revoltas militares que tiveram como cenário o Forte de Copacabana. No dia 5 de julho de 1922, ocorreu o que foi conhecido pela imprensa da época como revolta dos "18 do Forte". Segundo Carlos Fico (2016, p. 11), "dezenas de oficiais estavam no Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro. Juntamente com os soldados, somavam cerca de trezentos militares. Tiros de canhão foram ouvidos: era o início da revolta". No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro vivia dias sombrios.

Em meio a campanhas eleitorais, sequestros de autoridades e assassinatos, veio à tona a Revolução de 1930 dando poder a Getúlio Vargas, que governaria o país durante quinze anos: "A Era Vargas foi marcada por grande violência, inclusive com conflitos militares: apesar do mito de que a história do Brasil é incruenta (...), Vargas chegou ao poder depois de confrontos sangrentos" (FICO, 2016, p. 9). Conhecido como "Pai dos Pobres", Getúlio Vargas beneficiou a classe dos trabalhadores, aprovando e decretando uma série de leis em favor deles. No

entanto, o grupo dos favelados continuava à sombra da miserabilidade e à mercê da violência.

Além disso, a problemática em torno da fome infantil viria à tona alguns anos mais tarde como consequência desta situação social. No livro ***Geografia da fome*** (1969), resultado de levantamento feito por Josué de Castro, exatamente entre 1940 e 1945, o autor apresenta o mapa da fome no Brasil. Castro, já na introdução do livro, explica que desde aquela época pensava-se na fome e na pobreza como algo distante da realidade local. Ninguém "via" a fome do outro, e imediatamente associava-se a falta de comida aos países do Extremo Oriente ou, naquele tempo, aos campos de concentração nazistas. Porém, nenhum continente escapa à ação das crises pela falta de alimento: "Mesmo o nosso continente, chamado do tal da abundância e simbolizado até hoje nas lendas do Eldorado, sofre intensamente o flagelo da fome" (CASTRO, 1969, p. 36).

Do mesmo modo, nenhuma região do Brasil escapa aos problemas relacionados à fome. Por isso, o autor também desconstrói a ideia de que a fome no Brasil é uma realidade que atingia unicamente as regiões Norte e Nordeste, ou as cidades interioranas e vilarejos. Para Castro (1969, p. 38), as causas fundamentais do que ele chama de "alimentação defeituosa" são produtos principalmente de fatores socioculturais, e bem menos associados a fatores de natureza geográfica. Assim, todas as regiões do país sofriam naquela época com alguma das categorias de fome apresentadas pelo autor.

No caso da região Sudeste, na qual se insere o estado do Rio de Janeiro, Castro considera ser a região onde a fome se manifestava de forma mais "discreta ou oculta". Entretanto, marcada pela subnutrição, a região também apresentava carências graves:

> Uma delas se manifesta, no entanto, de forma gritante: é a carência de proteínas entre as crianças pobres dos grandes centros urbanos da região. Em cidades como a do Rio de Janeiro e São Paulo os pediatras têm constatado nos últimos anos uma incidência extremamente alta dos edemas de fome, das distrofias malignas e mesmo dos síndromes (sic) típicos de "kwaskiokor" entre as crianças atendidas nos hospitais públicos, nos bairros operários e nos subúrbios (CASTRO, 1969, p. 260-1).

O forte crescimento do capitalismo desencadeava as desigualdades sociais que, por sua vez, condenavam a população desfavorecida à miséria e à falta de alimentos. Este será um dos maiores incômodos de Clarice Lispector, desde os contos de *Laços de família*, de 1960, até a construção da personagem Macabéa em *A hora da estrela,* de 1977. Mas, sobretudo nas crônicas, a escritora fará insistentes críticas em relação ao problema da fome: "Como suportaria eu a manchete que saiu um dia no jornal dizendo que cem crianças morrem no Brasil diariamente de fome? A raiva é a minha revolta mais profunda de ser gente? Ser gente me cansa" (LISPECTOR, 1999, p. 135).

Nota-se assim que, já nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente no período desta ditadura quase apagada, as consequências mais terríveis atingiram a população que não deu conta de acompanhar, principalmente, o projeto cultural moderno. A censura moralizante impedia a parte burguesa da população – aquela que tinha mais acesso às informações – de enxergar os problemas sociais. Assim, é preciso

entender que a censura não diz respeito apenas às ameaças diretas ao governo que eram impedidas de serem publicadas, mas também representa a tentativa de camuflar a realidade pelos meios de comunicação:

> Desde os anos 1940, existia a censura de diversões públicas, que cuidava de coibir "atentados à moral e aos bons costumes" no teatro, na música, no cinema e, após os anos 1950, na TV. [...] A censura moral se consolidou durante o Estado Novo de Vargas, mas cresceu muito durante a ditadura militar por causa do grande sucesso da telenovela brasileira. [...] Essa censura das diversões públicas visava especialmente às questões morais: exibição de nudez, uso de palavrões, abordagem de temas chocantes e assim por diante. Durante a ditadura militar, entretanto, ela foi "politizada", pois os censores da DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas) foram obrigados a ficar atentos também às críticas ao regime em filmes, peças e músicas. [...] A censura propriamente política atingia, sobretudo, a imprensa. [...] Livros também foram censurados, sobretudo a partir de 1970, mas isso era praticamente inviável diante da enormidade da tarefa (FICO, 2016, p. 82-3).

Embora houvesse todo um empenho em impedir qualquer manifestação contrária ao modo de organização social, política e econômica, além da literatura, outros meios de manifestação artística foram utilizados para trazer à tona os problemas sociais causados pelo sistema opressor. É o caso da peça teatral *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, escrita e encenada em 1958 para o Teatro de Arena de São Paulo. As entrelinhas do texto artístico tornavam-se um espaço de reivindicação e denúncia. Na época, o sentimento nacionalista fazia com que os dramaturgos reforçassem o abrasileiramento nos palcos, e Guarnieri segue essa linha objetiva escolhendo a favela como espaço para a peça. Marcado pelo tema das greves promovidas pela classe operária, o texto reforça o caráter reivindicador dos trabalhadores insatisfeitos com os baixos salários.

Ainda em São Paulo, durante os anos de 1960, os Festivais da Canção faziam bastante sucesso e eram promovidos por emissoras de TV como a Rede Record e a Rede Globo. Segundo Fico (2016, p. 79), as vaias eram frequentes e partiam de espectadores alvoroçados, como aconteceu com Caetano Veloso em setembro de 1968. Na ocasião, a letra da música, assim como outras composições, tentava driblar a censura para criticar o regime militar, sendo classificada como "canção de protesto": "Eu digo não ao não. Eu digo. É proibido proibir. Me dê um beijo meu amor. Eles estão nos esperando. Os automóveis ardem em chamas. Derrubar as prateleiras, as estátuas, as estantes, as vidraças, louças e livros, sim" (VELOSO *apud* FICO, 2016, p. 79). Na letra há o reflexo de que, de fato, muitos livros e discografias foram "derrubados" pela repressão na época e nos anos subsequentes.

RIO DE JANEIRO E AS CRÔNICAS DE CLARICE LISPECTOR

O Rio de Janeiro já não era mais a capital do Brasil quando foi instalado o Regime Militar no país após o golpe de 1964, mas a cidade sofreria por muito tempo com conflitos populares. Conforme Daniel Reis (2014, p. 77), desdobrava-se na cidade guerrilhas com ataques surpresas a quartéis ou a postos policiais, além dos sequestros de diplomatas estrangeiros. A sociedade assistiu a todo esse processo como se fosse uma plateia de

jogo de futebol ou como espectadores de uma telenovela. O povo pouco compreendia o que se passava e acabava por reproduzir o que viam e ouviam sem questionar: "A isso se chama hegemonia, quando os vencedores conseguem fazer com que os vencidos usem o seu vocabulário, carregado de conotações pejorativas" (REIS, 2014, p. 75).

Ocorre que, nesse período, mais especificamente em julho de 1968, foi criada a Aerp – Assessoria Especial de Relações Públicas, cuja função era analisar os conteúdos da imprensa em geral e determinar o que poderia ser tornado público ou não. Além de defender a moral e os bons costumes, no entanto, o grupo de assessores também deveria barrar qualquer manifestação contrária ao regime militar. Naquela época, o prazer fundamental das massas era a televisão, e a própria população passou a deixar de lado os jornais impressos, passando a priorizar os telejornais, principalmente aqueles apresentados pela Rede Globo. Segundo Carlos Fico (2016, p. 85), a emissora apoiava o regime militar e seus telejornais expressavam o ponto de vista oficial dos governos militares. Porém, as novelas e os programas de entretenimento da Globo foram prejudicados pela censura moral, já que muitas cenas contendo adultério, mentiras, consumo de álcool, sexo livre e casais homossexuais eram cortadas por serem consideradas "maliciosas".

Por meio das emissoras de televisão, essa "teia" conseguiu estabelecer uma notável interlocução com a sociedade, confortando, entretendo, divertindo, integrando, embalando, anestesiando, estimulando, modernizando (REIS, 2014, p. 91). Contudo, a Aerp teve papel fundamental no controle aos programas que contribuíam para o agravamento da ignorância das pessoas. Nas palavras de Carlos Fico (2016, p. 80), a Aerp era uma expressão "pedagógica", pois os brasileiros eram despreparados e precisavam receber noções básicas até mesmo de higiene e de civilidade urbana. A população carecia de instrução em todos os sentidos.

Na crônica intitulada "Chacrinha", datada de 07 de outubro de 1967 e publicada no *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector faz crítica ferrenha ao programa de televisão apresentado pelo locutor que dá nome ao texto e destaca a desorientação do povo que compunha a plateia e o grupo de calouros:

> De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que me pareceu durar mais que uma hora. E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra *doido* no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de *calouros*, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada *hora nobre* da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo o instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado. E os calouros? Como é deprimente. São de todas as idades. E em todas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo à custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinadas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si

> um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha? Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu quereria um povo mais exigente (LISPECTOR, 1999, p. 36-7).

Nota-se que, além de destacar a questão da subnutrição, a decepção maior da cronista reside na pobreza cultural do programa que resulta na paupérrima mentalidade distribuída em horário nobre. Pela ignorância, o povo brasileiro de um modo geral aceitava qualquer imposição hegemônica difundida por meio da cultura de massa. A mortificação coletiva do senso crítico da população começou pela fome do pão e pela miséria intelectual. O que subjazia o povo era exatamente a subalternização de conhecimento e a exaltação de culturas medíocres que eram indigentes e indigestas. Naturalmente, em Clarice Lispector, há um componente que a torna uma cronista que reflete sobre as questões sociais e traz essas reflexões para a crônica.

Vale lembrar que, ao mesmo tempo em que barrou qualquer manifestação contrária ao regime militar, a Aerp promoveu propagandas de valorização da cultura nacional e dos programas do governo voltados à saúde e à educação no país. Alguns bordões foram amplamente propagados a fim de encorajar a população com mensagens positivas e ufanistas, tais como: "Pra frente, Brasil"; "Ninguém segura este país"; "O futuro chegou"; "Brasil, terra de oportunidades"; "Brasil, potência emergente." E, para os que ainda discordavam, restava a porta de saída, conforme provocava outro bordão de inspiração norte-americana: "Brasil, ame-o ou deixe-o" (REIS, 2014, p. 81).

Porém, as tentativas de transparecer uma realidade organizada e com resultados otimistas acabavam caindo por terra, pois estavam cada vez mais evidentes as desigualdades sociais e, consequentemente, a insatisfação da população. O grupo já enriquecido tornou-se mais rico, enquanto os setores miseráveis de base tornaram-se ainda mais miseráveis. Além disso, enquanto os pés de grande parte da população carioca afundavam em casebres insalubres, o olhar e a mentalidade das pessoas estavam nos Estados Unidos que, naquela época, inspiravam a sociedade brasileira como um modelo de país capitalista. Deste modo, corpo e cabeça pareciam estar muito distantes e dificilmente o vínculo com a própria terra, com os próprios problemas sociais, com a própria gente, estaria na pauta do dia a dia da população carioca. Daí a importância dos escritores, sobretudo os cronistas, que buscavam elevar o miúdo do cotidiano a fim de fazer vir à tona o que havia sido jogado para debaixo do tapete ou, melhor dizendo, despejado para os morros e periferias. Assim, seria possível ao escritor tornar-se "homem do seu tempo", lembrando a proposta de Machado de Assis, no artigo "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade", de 1873: "O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço" (ASSIS, 1992, p. 804).

A segregação histórica da classe de trabalhadores pobres tentou evitar o contato direto da classe burguesa com as diferenças sociais e culturais, propulsionando as desigualdades também econômicas. Mas isso não impediu o protagonismo daquela gente que estava dentro das casas das famílias burguesas ou prestando serviços nas ruas e comércios da cidade. Ocorre que esse protagonismo foi demasiadamente ignorado, transformando esses homens e mulheres em sujeitos invisíveis. O ingresso da mulher no

mercado de trabalho também é fator determinante para a compreensão da construção sociocultural da cidade, já que houve uma série de rupturas no tocante à subalternização da mulher por meio do sistema patriarcal. A inserção da figura feminina no âmbito político, jornalístico e literário contribuiu para que a figura feminina pudesse emergir bem como todas as dificuldades do "ser mulher" em sociedade.

A PERCEPÇÃO DA CRONISTA CLARICE LISPECTOR E O DIREITO DE REIVINDICAR

Quando Clarice Lispector inicia os trabalhos no ***Jornal do Brasil*** (1967) com publicações semanais, nota-se de imediato que a cronista chama a atenção para a presença dos sujeitos invisíveis nas páginas da vida do carioca, a começar pela crônica "As crianças chatas", de 19 de agosto de 1967:

> AS CRIANÇAS CHATAS
>
> Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta (LISPECTOR, 1999, p. 23).

O texto abre não apenas a passagem de Lispector pelo ***Jornal do Brasil***. Também não é apenas a crônica de abertura da coletânea ***A descoberta do mundo.*** Trata-se do introito clariceano que declara o perfil atento da cronista a tudo o que está acontecendo na sociedade daqueles dias. Ao mesmo tempo, "As crianças chatas" anuncia o engajamento da escritora nas questões sociais. Para a surpresa do leitor, acostumado aos temas fúteis das colunas femininas, antes assinadas com pseudônimos, Clarice Lispector promove rupturas já na estreia como cronista ao dirigir o olhar do leitor para o problema social pungente da pobreza. Lispector agora assina o próprio nome.

Além disso, há um destaque para a percepção de Clarice Lispector em relação às miúdas culturas em meio à realidade da época. Essa percepção (do latim ***percapere***, "pegar com a mente"), aguçadíssima nas crônicas clariceanas, apontam para a compreensão de que, por meio da identidade sociocultural, o cronista é movido pela familiaridade subjetiva do lugar epistêmico em que se encontra. Noutras palavras, a cronista "pega com a mente" os fatos externos e os une à sua própria experiência na sociedade daqueles tempos. Soma-se aí também a revolta, enquanto consequência da experiência humana que lhe é reconhecível. Por isso, o lugar epistêmico refletido na identidade do sujeito deve ser visto, no caso específico da crônica clariceana, não apenas como um registro do circunstancial. Mais que isso, trata-se da compreensão e, sobretudo, da reação de Clarice Lispector em face do projeto cultural moderno.

Como exemplo de que o ato de "pegar com a mente" está presente no fazer literário de Clarice Lispector, vale lembrar a última entrevista concedida pela escritora em

1977 ao programa Panorama, da TV Cultura. Na ocasião, o apresentador Júlio Lerner pede à escritora que explique onde foi buscar inspiração para o processo de criação do romance ***A hora da estrela,*** ao que Lispector responde: "Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, eu me criei no Nordeste. E, depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão, e uma vez eu fui lá, e peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro" (GOTLIB 1995, p. 452-60).

Além da experiência própria de quem viveu no Nordeste e, posteriormente, migrou para o Rio de Janeiro, Clarice Lispector captura a marcante presença do nordestino na cidade carioca. Diga-se de passagem, Lispector tinha o costume de ir até a Feira de São Cristóvão em companhia de Olga Borelli. O ambiente era marcado pela presença de migrantes nordestinos e pobres a partir dos quais, Borelli relata ter inspirado Lispector a criar os personagens Macabéa e Olímpico (BORELLI apud MOSER, 2009, p. 542). Isso me permite pensar que, de repente, a composição das crônicas tenha sido um percurso traçado pela escritora para finalmente atingir a máxima de sua qualidade "preceptora" em ***A hora da estrela***.

O olhar diferenciado daquela que chamo cronista ***perceptora*** (ALVES, 2017) requer não apenas a percepção das culturas marcadas pela diferença, mas também o reconhecimento de que os grupos desprivilegiados não dão conta de acompanhar a proposta moderna de sociedade. Tudo se dá de modo muito rápido, o que não proporciona tempo para questionamentos ou reivindicações. E, no caso de Lispector, a cronista vai ao encontro físico com os grupos desprivilegiados para "pegar o ar" que os perdia em meio à multidão.

Nesse sentido, ainda no ano de 1967, Clarice Lispector publica a crônica "Entrevista alegre", na qual revela detalhes, de fato, de uma entrevista concedida por ela a uma jovem jornalista da Editora Civilização Brasileira. A jovem, chamada Cristina, traz questões provocativas a respeito de várias questões políticas e, sobretudo, sociais a ponto de desconcertar a cronista. Assim, Lispector relata ter manifestado seu ponto de vista, bem como seus incômodos em face da realidade brasileira daquela época:

> Cristina perguntou se eu era de esquerda. Respondi que desejaria para o Brasil um regime socialista. Não copiado da Inglaterra, mas um adaptado a nossos moldes. Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país (LISPECTOR, 1999, p. 59).

Nota-se que Lispector sinaliza para uma política que favoreça a igualdade social, além de trazer à baila a consciência de que a variabilidade de lugares epistêmicos requer um pensamento e regime político que considerem as diferenças, sobretudo socioeconômicas. Do mesmo modo, quando questionada sobre os rótulos de "escritora brasileira" ou "escritora", a cronista opta pelo substantivo masculino "escritor", generalizador ou sem gênero, por considerar que o ponto de vista de quem escreve deve contemplar a mesma variabilidade social, cultural e econômica. Assim, o escritor não

se fixa num único lugar de significação e, por isso, conclui que Guimarães Rosa seria o "escritor para qualquer país".

Na sequência da mesma crônica, há também momentos em que Lispector deixa transparecer seu discurso denunciativo ao tratar de assuntos relacionados à subalternização de povos e culturas populares enquanto consequência da falta de comida:

> [Cristina] Perguntou-me o que eu achava da literatura ***engajada***. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não. Perguntou-me o que eu achava da cultura popular. Eu disse que ainda não existe propriamente. Quis saber se eu a considerava importante. Eu disse que sim, mas que havia algo muito mais importante ainda: oferecer oportunidade de ter comida a quem tem fome. A menos que a cultura popular leve o povo a tomar consciência de que a fome dá o direito de reivindicar comida. Vide nova encíclica que fala no recurso extremo à rebelião em caso de tirania. Até breve, Cristina, até o nosso jantar. Você parece que também gostou de mim. O que é bom. Mas não sei por que, depois que li a entrevista, saí tão vulgar. Não me parece que eu seja vulgar. E nem tenho olhos azuis (LISPECTOR, 1999, p. 60-1).

O trecho possibilita uma alusão à reflexão feita por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015) em torno do texto "Artista da fome", de Frantz Kafka. No ensaio, intitulado "O que é uma literatura menor?", os autores apreendem o termo "jejum", como sendo um dos mais recorrentes no texto de Kafka, bem como outros relacionados à fome e à mastigação, e explicam:

> Jejuar é também um tema constante no que Kafka escreve, é uma longa história de jejum. O artista da fome, vigiado por açougueiros, termina sua carreira ao lado dos felinos que comem sua carne crua, colocando os visitantes diante de uma alternativa irritante. Os cães tentam ocupar a boca do 'cão das Investigações', enchendo-a de comida, para que ele cesse de colocar suas questões (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 41).

Assim, os autores percebem no escritor tcheco uma obsessão com relação ao alimento, além da grande recorrência a expressões relacionadas à fome e à mastigação. Assim, Deleuze e Guattari compreendem que a fome apontada na narrativa de Kafka está associada a outro tipo de ausência que não é a da comida: "falar, e sobretudo escrever, é jejuar" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 41). Isto é, a fome está relacionada à opressão cultural que tenta calar escritores e intelectuais, como fez a censura nos tempos da ditadura. Por isso, Clarice Lispector mostra-se engajada no que se refere à realidade social, especialmente o problema da fome, enquanto cronista que "jejua", isto é, não se cala, mas insiste no tema.

A respeito da cultura popular, a cronista também conclui que o povo de uma nação que é privado do que é básico à própria sobrevivência, consequentemente não teria punho para reivindicar direitos, tampouco subsídio no que se refere às manifestações culturais. Vale retomar as palavras de Daniel Reis (2014, p. 75), no primeiro tópico deste artigo, ao afirmar que a hegemonia de fato ocorre "quando os vencedores conseguem fazer com que os vencidos usem o seu vocabulário", que por sinal encontra-se

bem distante da franqueza. Por isso, na literatura, as figuras de estilo e linguagem favorecem a construção de ideias sem se render ao discurso hegemônico.

Deste modo, é possível afirmar que Clarice Lispector assume seu engajamento com a realidade social mantendo-se como sujeito que "jejua", isto é, opta por manifestar-se ao invés de ser indiferente em face dos problemas sociais. Lispector aponta ainda para a dificuldade de se reconhecer a cultura propriamente popular, tendo em vista que o povo brasileiro, em meio à fome e à miséria, não teria "forças" suficientes para reivindicar direitos no que se refere às manifestações culturais. Além disso, imperava o discurso hegemônico que acabava por abafar as manifestações populares, supervalorizando as culturas advindas dos projetos globais.

Portanto, o tema da fome nas crônicas clariceanas não diz respeito apenas à fome de comida, mas, sobretudo, à fome de saberes e de instrução suficientes para orientar a população no sentido de saber reivindicar. E, se por um lado "os cães" da ditadura tentavam calar o "cão das Investigações", por outro, havia também um projeto cultural moderno que menosprezava a verdadeira cultura popular. Por isso, Clarice Lispector promove uma conscientização que permite aos sujeitos invisíveis da sociedade a capacidade de perceber e de serem percebidos. Assim, há nas crônicas de Lispector o que Hugo Achugar (2009) chama de "olhar diferenciado", dada a apurada percepção da cronista que, por sua vez, promove a compreensão de que a fome dá direito a reivindicar.

Agora, o mais interessante é que, nas últimas linhas da crônica "Entrevista alegre", Lispector faz alusão a uma "nova encíclica" que defende a rebelião em casos extremos de indiferença tirana por parte do governo. Ao leitor desatento esta expressão passaria despercebida já que a escritora não esclarece a origem desta ideia tampouco menciona o autor do raciocínio. Mas Clarice Lispector está se referindo à Encíclica ***Populorum Progressio***[2], Carta Apostólica enviada pelo Papa Paulo VI a todo o clero da Igreja Católica do mundo em 26 de março de 1967 (mesmo ano de publicação da crônica em análise). A partir disso, de antemão, nota-se que a cronista sustenta seu discurso utilizando argumentos plausíveis e, ao mesmo tempo, discretos, certamente pautados nas leituras de quem busca respostas e possíveis soluções para algo que tanto lhe incomoda: a fome, a miséria e a indiferença por parte do governo.

Na Encíclica, o Papa Paulo VI fala sobre os efeitos, sobretudo negativos, do colonialismo nos países africanos e latino-americanos, além de destacar o crescente desequilíbrio econômico enquanto consequência de governos ditatoriais e das guerrilhas. O então pontífice acabou por surpreender o mundo ao escrever o seguinte parágrafo (mencionado por Lispector na crônica supracitada) na primeira parte da carta ao tratar da "revolução":

> Não obstante, sabe-se que a inquisição revolucionária – **salvo casos de tirania evidente e prolongada que ofendesse gravemente os direitos fundamentais da pessoa humana e prejudicasse o bem comum do país** – gera novas injustiças,

2 *Populorum Progressio* (do latim, "O progresso dos povos") é o nome atribuído pelo papa, e hoje santo, São Paulo VI à Encíclica datada de 26 de março de 1967. Paulo VI foi papa da Igreja Católica entre os anos de 1963 e 1978, período em que Clarice Lispector produziu a maior parte de suas crônicas. A *Populorum progressio* é mencionada por Lispector em algumas crônicas e, esta carta, assim como a maior parte dos textos do pontífice, destaca a necessidade de que os países do Primeiro Mundo tivessem a atitude de ajudar a resolver questões referentes à pobreza e à fome na África e em países da América Latina naquele período, sobretudo por meio de um espírito reivindicador (Cf. PAULO VI, 1990, p. 5-8).

> introduz novos desequilíbrios, provoca novas ruínas. Nunca se pode combater um mal à custa de uma desgraça maior (PAULO VI, 1990, p. 27 – grifos meus.).

Das várias definições que o dicionário apresenta para o termo "revolta", destaco "manifestar-se contra" (FERREIRA, 2010, p. 642-3), o que me permite dizer que não foi por acaso que Clarice Lispector mencionou a passagem do documento papal. A cronista busca respaldo no texto do Papa e o assimila à sua própria angústia em face dos problemas sociais para manifestar-se contrária àquela realidade e, de fato, encontra respaldo. Ainda na primeira parte da Encíclica, o líder católico assevera:

> A violenta inquietação que se apoderou das classes pobres, nos países em via de industrialização, atinge agora aqueles cuja economia é quase exclusivamente agrária: também os camponeses tomam consciência da sua imerecida miséria. Junta-se a isto o escândalo de desproporções revoltantes, não só na posse dos bens mas ainda no exercício do poder. Enquanto, em certas regiões, uma oligarquia goza de civilização requintada, o resto da população, pobre e dispersa, é privada de quase toda a possibilidade de iniciativa pessoal e de responsabilidade, e muitas vezes colocada até em condições de vida e de trabalho indignas da pessoa humana (PAULO VI, 1990, p. 13).

Na "Entrevista alegre" há o singular trabalho de reflexão do cronista que quer perceber o mundo sem, no entanto, acreditar que o que se diz deva "dirigir" a consciência do leitor. Isso porque, noutra entrevista, desta vez em 1977, à TV Cultura, quando questionada sobre o grau de interferência de seus textos na sociedade a ponto de alterar a ordem das coisas, Clarice Lispector responde clara e objetivamente: "Não altera em nada.".

"CARTA AO MINISTRO DA EDUCAÇÃO": A CRÔNICA-PASSEATA

Na construção de suas crônicas reunidas em ***A descoberta do mundo***, Clarice Lispector aborda não apenas assuntos relacionados às desigualdades sociais, mas também a outros temas de interesse da população carioca, sobretudo no que tange a situação política da época. Na crônica "Carta ao Ministro da Educação", de fevereiro de 1968, a cronista se dirige ao então responsável pelo Ministério da Educação, Tarso Dutra, que, embora tenha levantado uma luta para a redução nos índices de analfabetismo no país, enfrentou dificuldades em sua gestão e se envolveu em atritos com movimentos estudantis que eram contrários à reforma da educação:

> Em primeiro lugar queríamos saber se as verbas destinadas para a educação são distribuídas pelo senhor. Se não, esta carta deveria se dirigir ao Presidente da República. A este não me dirijo por uma espécie de pudor, enquanto sinto-me com mais direito de falar com o Ministro da Educação por já ter sido estudante. O senhor há de estranhar que uma simples escritora escreva sobre um assunto tão complexo como o de verbas para a educação – o que no caso significa abrir vagas para os excedentes. Mas o problema é tão grave e por vezes patético que mesmo a mim, não tendo ainda filhos em idade universitária, me toca. O MEC, visando evitar o problema do grande número de candidatos para poucas vagas, resolveu fazer constar nos editais de vestibular que os concursos seriam classificatórios, considerando aprovados apenas os primeiros colocados dentro

> do número de vagas existentes. Esta medida impede qualquer ação judicial por parte dos que não são aproveitados, não impedindo no entanto que os alunos tenham o impulso de ir às ruas reivindicar as vagas que lhes são negadas. Senhor ministro ou senhor presidente: "excedentes" num país que ainda está em construção!? E que precisa com urgência de homens e mulheres que o construam? Só deixar entrar nas Faculdades os que tirarem melhores notas é fugir completamente ao problema. O senhor já foi estudante e sabe que nem sempre os alunos que tiraram as melhores notas terminam sendo os melhores profissionais, os mais capacitados para resolverem na vida real os grandes problemas que existem. E nem sempre quem tira as melhores notas e ocupa uma vaga tem pleno direito a ela. Eu mesma fui universitária e no vestibular classificaram-me entre os primeiros candidatos. No entanto, por motivos que aqui não importam, nem sequer segui a profissão. Na verdade eu não tinha direito à vaga. Não estou de modo algum entrando em seara alheia. Esta seara é de todos nós. E estou falando em nome de tantos que, simbolicamente, é como se o senhor chegasse à janela de seu gabinete de trabalho e visse embaixo uma multidão de rapazes e moças esperando seu veredicto. Ser estudante é algo muito sério. É quando os ideais se formam, é quando mais se pensa num meio de ajudar o Brasil. Senhor ministro ou Presidente da República, impedir que jovens entrem em universidades é um crime. Perdoe a violência da palavra. Mas é a palavra certa. Se a verba para universidades é curta, obrigando a diminuir o número de vagas, por que não submetem os estudantes, alguns meses antes do vestibular, a exames psicotécnicos, a testes vocacionais? Isso não só serviria de eliminatória para as faculdades, como ajudaria aos estudantes que estivessem em caminho errado de vocação. Esta ideia partiu de uma estudante (LISPECTOR, 1999, p. 76-7).

Conforme se nota nesta primeira parte da crônica, Clarice Lispector acompanha a situação e apoia os estudantes. Um mês após a criação da Aerp, Lispector demonstra indignação em face da decisão por parte do governo em limitar as vagas nas universidades durante os processos seletivos. Vale lembrar que o ano de 1968 foi marcado por protestos, como a Passeata dos Cem Mil, evento que contou com a presença de Clarice Lispector, e por atentados, além da prisão e morte de alguns estudantes. Em 28 de março de 1968, um mês após a publicação da crônica "Carta ao Ministro da Educação", o estudante Edson Luis de Lima foi morto durante conflito com a Polícia Militar no restaurante Calabouço no Rio de Janeiro (FICO, 2016, p. 147).

Até este ponto do texto (supracitado) fica claro que Clarice Lispector intenta escrever menos uma crônica e mais uma carta de reivindicação e protesto, como se fosse uma nota de repúdio. Como quem se manifesta em nome de muitos (e é muito provável que esta tenha sido a intenção de Clarice Lispector), a cronista não fala em primeira pessoa do singular, mas na primeira do plural. Além disso, é possível perceber que Lispector relaciona a falta de conhecimento e de cultura às dificuldades em fazer progredir a nação. Afirmar que há mais alunos do que vagas ("excedentes"), segundo a cronista, é uma manobra para não resolver o problema, de fato, como se deve. Uma sociedade ignorante, com homens e mulheres sem formação, dificilmente terá o discernimento no tocante a outros saberes e culturas. Ao dizer que a "seara é de todos nós", mais uma vez a cronista se coloca na condição de quem reivindica direitos coletivos, fazendo de seu texto uma manifestação popular e estudantil conforme ela própria metaforiza:

> Se o senhor soubesse do sacrifício que na maioria das vezes a família inteira faz para que um rapaz realize o seu sonho, o de estudar. Se soubesse da profunda e muitas vezes irreparável desilusão quando entra a palavra "excedente". Falei com uma jovem que foi excedente, perguntei-lhe como se sentira. Respondeu que de repente se sentira desorientada e vazia, enquanto ao seu lado rapazes e moças, ao se saberem excedentes, ali mesmo começaram a chorar. E nem poderiam sair à rua para uma passeata de protesto porque sabem que a polícia poderia espancá-los. O senhor sabe o preço dos livros para pré-vestibulares? São caríssimos, comprados à custa de grandes dificuldades, pagos em prestações. Para no fim terem sido inúteis? Que estas páginas simbolizem uma passeata de protesto de rapazes e moças (LISPECTOR, 1999, p. 77).

A atitude de não se calar e questionar indica também a resistência e o constante estado de alerta da cronista. Isso significa que Clarice Lispector não só se preocupava com esse tipo de situação, mas buscava "ouvir" o grito dos estudantes que sonhavam com uma boa educação por meio da formação acadêmica. A cronista, a quem atribuo a característica de ***preceptora***, não se limita a indignar-se, mas busca ouvir o discurso do outro na condição de inferiorizado (estudante desclassificado e oprimido pela ditadura) a fim de estreitar relações e estabelecer vínculos socioculturais.

Agora, o trecho em que a ***parresía***[3] literária, isto é, a ousadia em falar francamente todas as coisas no texto literário (ALVES, 2017, p. 56), atinge o ponto máximo nesta crônica encontra-se nas linhas finais do texto. A cronista aproxima o leitor da situação do estudante desclassificado e impossibilitado de se manifestar, por causa das ações policiais que agiam violentamente contra manifestantes naquela época: ***Que estas páginas simbolizem uma passeata de protesto de rapazes e moças***. Na conclusão da crônica-protesto, Clarice Lispector é categórica ao manifestar-se contrária às propostas do governo para a educação. A ousadia da cronista em face do regime militar, posicionando-se a favor do movimento estudantil, é mais um indício de que a ***parresía*** literária caracteriza as crônicas clariceanas. Munida disso, Lispector denuncia ainda os altos preços dos livros e o quanto é difícil para uma família manter filhos nos cursinhos pré-vestibulares com os salários que recebiam. Assim, é possível afirmar que a ***parresía*** corrobora o perfil do cronista ***perceptor*** que, por sua vez, precisa desabrochar em coragem para pegar com a mente a realidade do outro oprimido.

Além disso, Silviano Santiago no artigo "A política em Clarice Lispector", chama de "ativismo coletivo" não apenas a participação de Lispector em passeatas (Imagem 1), mas também os textos cheios de certa ousadia-tímida, e que esse ativismo "robustece a arte pelo avesso, liberando-a do compromisso que a literatura brasileira tradicional mantém com o acontecimento sócio histórico" (SANTIAGO, 2014). O vínculo pelo coletivo reforça a característica de ***perceptora*** em Lispector que, por sua vez, não se associa a grupos partidários específicos a fim de não se comprometer com os fatos, mas com a própria arte.

3 Segundo Michel Foucault, em ***O governo de si e dos outros*** (2010, p. 42), o termo ***parresía*** é de origem grega e significa "fala franca" ou "liberdade de palavra".



Imagem 1: Clarice Lispector na Passeata dos Cem Mil, em 1968. À direita dela aparece Carlos Scliar e, à esquerda, Oscar Niemeyer, Glauce Rocha, Ziraldo e Milton Nascimento.

Fonte: *Clarice fotobiografia* (GOTLIB, 2008, p. 374).

Nos anos subsequentes, Clarice Lispector publicaria outras crônicas mais sucintas nas quais usa constantemente a palavra "liberdade". De modo um tanto subliminar, a cronista traz nos textos o maior anseio de quem precisa se manifestar constantemente para devorar com fome e prazer a revolta. No trecho a seguir, da crônica "O ato gratuito", de 1972, Lispector escreve:

> Era profundo o cansaço da luta. E percebi que estava sedenta. Uma sede de liberdade me acordaria. Eu estava simplesmente exausta de morar num apartamento. Estava exausta de tirar ideias de mim mesma. Estava exausta do barulho da máquina de escrever. Então a sede estranha e profunda me apareceu. Eu precisava – precisava com urgência – de um ato de liberdade: do ato que é por si só. Um ato que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era. E necessitava de um ato pelo qual eu não precisava pagar. Não digo pagar com dinheiro mas sim, de um modo mais amplo, pagar o alto preço que custa viver (LISPECTOR, 1999, p. 410).

De fato, era preciso lutar contra um regime opressor que limitava por meio da censura ou da ação violenta da polícia qualquer manifestação contrária ao governo. Se a

fome era de comida e de saberes, a sede era de liberdade. E, voltando ao ano de 1969, na única linha que compõe a crônica "Mas já que se há de escrever", Clarice Lispector (1999, p. 200) assevera: "Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas". O ofício de escrever crônicas enquanto arte de falar ao público por meio do registro do cotidiano e, ao mesmo tempo, promover reflexões, naqueles tempos, era um ofício desafiador. Mas, embora a crônica tenha como uma das principais características a objetividade e a concisão, nas entrelinhas o cronista encontrava alternativas para driblar a censura.

Entretanto, nem sempre os artistas e intelectuais buscaram se manifestar apenas por meio das entrelinhas. Naquela época, músicos como Caetano Veloso e Chico Buarque compuseram as chamadas "canções de protesto". Do mesmo modo, a estilista Zuleika de Souza Netto, a Zuzu Angel, ficou nacionalmente conhecida por ter enfrentado a ditadura antes e após o desaparecimento do filho militante Stuart Angel Jones em 1971: "O ano de 1967 foi emblemático para a carreira de Zuzu, pois, em plena ditadura militar, ela realizou um desfile com o nome ***Fashion and Freedom*** (Moda e Liberdade), o que representava claramente uma crítica ao regime" (SCHEMES ***et al***., 2012, p. 290). Zuzu Angel morreu em um acidente suspeito no ano de 1976, após uma incansável luta por informações a respeito do filho considerado "desaparecido político". Durante os "desfiles de protesto", um dos símbolos que passou a ser estampado nas roupas produzidas da estilista naquela época foi o passarinho engaiolado, como uma forma de manifestação contrária ao governo vigente.

A representação do passarinho aprisionado surge também na crônica de Clarice Lispector um ano após a morte de Stuart Angel Jones, no texto intitulado "Taquicardia a dois", publicado em abril de 1972. O pássaro, grande símbolo da liberdade, aparece no texto em momento cotidiano, porém inusitado, conforme o relato da cronista:

> Estava minha amiga falando comigo ao telefone. Eis então quando entra-lhe pela sala adentro um passarinho. Minha amiga reconheceu: era um sabiá. A empregada se assustou, minha amiga ficou surpresa. Era preciso que ele achasse o caminho da janela para ir embora e escapar da prisão da sala. Depois de esvoaçar muito, pousou num quadro acima da cabeça de minha amiga, que continuou o telefonema, porém mais atenta ao sabiá do que às palavras. Foi quando sentiu uma coisa pelas costas nuas – era verão, o vestido não tinha costas: o sabiá tinha-se aninhado nela e parecia estar muito bem. É preciso dizer que minha amiga tem uma voz muito suave. Ela sabia que qualquer movimento súbito seu, e o sabiá se assustaria quase mortalmente. Desligou o telefone. Também preciso dizer que minha amiga tem mão e jeito leves, é capaz de segurar a corola de uma flor sem fazê-la murchar. Foi com seu jeito leve que pegou no sabiá, que se deixou pegar. E lá ficou o sabiá na mão. O coraçãozinho do sabiá batia em louca taquicardia. E o pior é que minha amiga estava toda taquicárdica. Ali, pois, ficaram os dois tremendo por dentro: a amiga sentindo o próprio coração palpitar depressa e na mão sentindo o bater apressadinho e desordenado do sabiá. Então ela se levantou devagar para não assustar o que estava vivo na sua mão. Chegou junto da janela. O sabiá compreendeu. Minha amiga espalmou a mão, onde o sabiá permaneceu por uns instantes. E de súbito deu uma voada lindíssima de tanta liberdade (LISPECTOR, 1999, p. 412).

A invejável habilidade do pássaro em alçar o voo da liberdade sucede após o animal experimentar o ambiente fechado da sala de uma casa que tinha telefone e

empregada. Apesar de tratar-se de um fato cotidiano, aparentemente banal, Clarice Lispector aproveita o ensejo para promover uma reflexão a respeito da liberdade. No Brasil daqueles dias, estar na segurança de uma casa nem sempre era sinônimo de comodidade, mas de aprisionamento e opressão.

A sala é o lugar onde a família se reúne para receber amigos e falar sobre tudo. Ou, para sentar e ler o jornal. Inclusive a empregada está presente na sala, segundo a cronista. Na medida em que o leitor caminha os olhos pelo texto, a sensação é de que o sabiá está nas mãos de quem lê, e o bater apressadinho do coração do pássaro pode ser praticamente sentido por meio dessa leitura. "O que estava vivo" na mão do leitor naquele momento é a crônica, que entra na casa trazendo consigo o alvoroço dos fatos daqueles dias sem liberdade. O momento efêmero da passagem do passarinho pela casa deixa vestígios do que é a leveza do ser livre em detrimento dos temerosos dias de regime militar. Mas, ao mesmo tempo, provoca no leitor o desejo de, de repente, descer do sobrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas já que se há de escrever, era preciso que Clarice Lispector o fizesse enquanto sujeito de seu tempo, engajada nas causas sociais e empenhada em chamar a atenção do leitor no sentido da percepção do outro subalterno e oprimido. E até mesmo a reconhecer-se como parte deste grupo de pássaros engaiolados. Nem sempre a pungência dos temas relacionados às desigualdades sociais provocaria a mesma sensação de leveza que a visita de um passarinho pode provocar.

A cronista trata de assuntos relacionados ao problema da fome e também às classes sociais desfavorecidas em contato com a classe burguesa carioca. Entretanto, a fome é sem dúvida a razão maior pela qual a cronista ***perceptora*** assume o engajamento literário. O manifesto dirigido ao Ministro da Educação estatela os olhos do leitor nos dias de hoje e, possivelmente, provocou alvoroço nos leitores do ***Jornal do Brasil*** daquele tempo. Nas palavras da própria Clarice Lispector, tudo o que se escreveu ali "não altera em nada!", mas permite-nos apontar a ***parresía*** literária de uma cronista empenhada em manifestar-se por meio de seu "ativismo coletivo" e não resignar-se como a mãe das "crianças chatas".

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de "O ***flâneur***" de Walter Benjamin. Trad. Rômulo Monte Alto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo [Org.]. ***Modernidades alternativas na América Latina***. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-31.

ALVES, Joyce. ***Ao belo cabe prender o cisco:*** a cronista ***perceptora*** na parresía de Clarice Lispector. 2017. 169 f. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Comparada) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina/PR, 2017.

ASSIS, Machado de. ***Obra completa.*** Volume 3. Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Série Brasileira)

BOSI, Alfredo. ***História concisa da Literatura Brasileira.*** 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAGA, Rubem. ***O poeta e outras crônicas de literatura e vida.*** Gustavo Henrique Tuna (org.). São Paulo: Global, 2017.

CASTRO, Josué de. ***Geografia da fome:*** o dilema brasileiro – pão ou aço. 10 ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1969. (Clássicos das Ciências Sociais no Brasil)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: ___. ***Kafka:*** por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 35-53.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. ***Mini Aurélio:*** o dicionário da Língua Portuguesa. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FICO, Carlos. ***História do Brasil contemporâneo:*** da morte de Vargas aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2016. (Coleção História na Universidade)

FOUCAULT, Michel. ***O governo de si e dos outros:*** curso no College de France (1982-1983). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. ***Clarice:*** uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

___. ***Clarice Fotobiografia.*** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GUARNIERI, Gianfrancesco. ***Eles não usam black-tie***. 19 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

LISPECTOR, Clarice. ***A descoberta do mundo***. Crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. ***Clarice,.*** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAULO VI. ***Populorum Progressio.*** Carta Encíclica de Sua Santidade o Papa Paulo VI – Sobre o desenvolvimento dos povos. Trad. Poliglota Vaticana. 12 ed. São Paulo: Paulinas, 1990.

REIS, Daniel Aarão. ***Ditadura e democracia no Brasil:*** do golpe de 1964 à constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SÁ, Jorge de. ***A crônica.*** São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

SANTIAGO, Silviano. A política em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Coluna Especial - ***Blog da Editora Rocco,*** 31 out. 2014. Disponível em: https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/ Acesso em: 20 out. 2017.

SCHEMES, Claudia; ARAÚJO, Denise Castilhos de; PUHL, Paula Regina. As manifestações femininas na tela: Zuzu Angel e a moda-protesto. Caderno Imagem. In: ***Polêmica.*** Revista Eletrônica Interdisciplinar da UERJ. v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, 2012. p. 285-306. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/3101/2222 Acesso em: 17 out. 2017.

VIEIRA, Cássio Leite. Oswaldo Cruz e a varíola: a revolta da vacina. ***Superinteressante.*** Ano 8, n. 11, São Paulo, Editora Abril, nov. 1994. p. 66-71.

Recebido em 01/03/2019. Aceito em 20/08/2019.

DRAMATURGIA FEMININA NOS TEMPOS DE REPRESSÃO: HILDA HILST

WOMEN'S DRAMATURGY IN TIMES OF REPRESSION: HILDA HILST

Johnny dos Santos Lima[1]

Alexandra Santos Pinheiro[2]

RESUMO: Neste artigo, propomos apresentar um breve histórico da escrita feminina no campo da dramaturgia, questionar a baixa produção de textos teatrais escritos por mulheres e divulgar a escrita dramatúrgica de Hilda Hilst no período de exceção. A pesquisa é de cunho bibliográfico e tem aporte téorico, principalmente, em Vincenzo (1992), Araujo (2017), Pallotini (2008), Ventura (1988) e Foucault (1979). A escrita dramatúrgica de mulheres é pouco estudada no Brasil, visto que encontramos apenas uma autora que levanta a escrita de mulheres nos anos de 1960. Também observamos que escrever teatro no momento em que esta arte é reprimida pela ditadura militar, é, sem dúvida, um ato de resistência. A análise proposta aqui aponta para uma escritora que deixa sobressair múltiplas contradições, sejam elas no âmbito político da época ou pessoais. A dramaturgia de Hilda Hilst representa, assim, o anseio de uma escritora que buscava interagir com um público nem sempre preparado para os seus texto poéticos. Ao tratar de estados políticos de exceção, os textos teatrais analisados neste artigo permitem observar os efeitos na vida em sociedade.

Palavras- chaves: dramaturgia; ditadura; Hilda Hilst.

ABSTRACT: In this article, we propose to present a brief history of female writing in the field of dramaturgy, to question the low production of theatrical texts written by women and to divulge Hilda Hilst's dramaturgical writing in the period of exception. The research is bibliographical and has a theoretical contribution, mainly in Vincenzo (1992), Araujo (2017), Pallotini (2008), Ventura (1988) and Foucault (1979). Dramatigical writing by women is understudied in Brazil, since we found only one author who raised the writing of women in the 1960s. We also observed that playwriting at the moment in which this art is repressed by the military dictatorship, is an act of resistance. The analysis proposed here points to a writer who stands out multiple contradictions,

1 Mestre na área de Literturas e Práticas Culturais pelo PPG/Letras UFGD. E-mail: johnnydsl@hotmail.com

2 Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp (2007). Professora Associada de Literatura da UFGD. E-mail: alexandrasantospinheiro@gmail.com

whether in the political or personal sphere of that time Hilda Hilst's dramaturgy thus represents the yearning of a writer who sought to interact with an audience not always ready for her poetic text. When dealing with political states of exception, the theatrical texts analyzed in this article allow us to observe the effects on life in society.

Keywords: dramaturgic; dictatorship; Hilda Hilst.

INTRODUÇÃO

Hilda de Almeida Prado Hilst (1930-2004) nasceu em Jaú (SP), cresceu na capital paulista e, pouco depois de se formar em direito, pela Universidade de São Paulo, foi morar em uma chácara em Campinas (SP), que chamou de Casa do Sol. Lá dedicou sua vida à literatura, produzindo poesia, dramaturgia e prosa. A autora viveu e escreveu durante o período de ditadura militar. Iniciou seus escritos com poemas, mas não obteve o sucesso que esperava. Assim, decidiu escrever teatro porque acreditava que suas palavras estariam mais perto do público. A produção teatral da escritora, portanto, está inserida nos anos de 1960, especificadamente de 1967 a 1969, considerados os anos mais tensos do estado de exceção brasileiro. Foram oito peças teatrais: *A empresa, O rato no muro, O visitante, Auto da barca de Camiri, As aves da noite, O novo sistema, O verdugo e A morte do patriarca*. Nesse mesmo período, é raro encontrarmos escritos teatrais de escritoras no eixo Rio-São Paulo. Tanto que, em nossas pesquisas, conseguimos levantar apenas um livro que apresenta um compilado de autoras mulheres de teatro; entre elas, está Hilda Hilst, premiada em todos os gêneros em que escreveu e homenageada da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), no ano de 2018.

Em relação à linguagem da escritora, Caio Fernando Abreu defende que ela resulta em um texto fora da "nossa literatura", colocando a autora ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector; que, segundo ele, "só encontraria paralelo em Joyce ou Samuel Beckett" (1982, p.1). De modo geral, o teatro de autoria feminina estabelece uma relação de resistência, de luta contra a repressão. Elza Cunha de Vincenzo (1992), em seu livro *Um teatro da mulher*, chama a atenção na introdução para a escrita teatral de autoria de mulheres que aconteceu antes de 1969. Dentre as autoras citadas está Rachel de Queiroz, que, não obtendo sucesso, preferiu abandonar o gênero. Até então, apareciam na dramaturgia teatral mulheres com nomes isolados. A partir de 1969 é que as dramaturgas começam a revelar-se em número significativo, com suas montagens teatrais divulgadas na mídia, quase como um "boom" feminino na dramaturgia.

Vincenzo denomina este momento como *nova dramaturgia:* "a nova dramaturgia apresentava um tipo de texto e uma proposta diferente em muitos aspectos do teatro que se vinha fazendo com sucesso, em São Paulo" (VINCENZO, 1992, p. XIX). Em torno da questão da estereotipação da mulher, Hilda Hilst esteve à frente de seu tempo. Queria ser protagonista de sua própria história, ser deslumbrante[3] na função de escritora. Dizia-se em contrapartida poeta, com o termo masculino porque acreditava que os homens detinham mais seriedade para a escrita, falando de temas menos sentimentais que as mulheres. Uma escolha feita mais para impressionar ao pai do que por convicção. Era preciso resistir à repressão. Desta forma, apesar das perseguições,

3 Esta era a palavra utilizada por ela para se denominar.

a produção cultural do país, em todos os campos, teve um aumento significativo, era a arte produzindo sua voz de protesto:

> Mas sobrevém o golpe de 64 e o projeto socializante volta a refluir. De imediato, a produção cultural não sofre um estancamento violento. O movimento cultural de esquerda, embora confinado, tem ainda relativa possibilidade de fazer circular seu ideário teórico e artístico. E apesar das muitas interferências e ações da censura, de interdições de obras, de cortes em peças e filmes, os intelectuais conservam alguns meios de luta e protesto, procuram arregimentar-se e defender de todas as formas seu campo de trabalho. De qualquer modo, foi ainda possível continuar produzindo (VINCENZO, 1992, p.10).

É em função da ditadura militar que a arte cresce no país em forma de protesto como o teatro, a música, a literatura, o cinema entre outras. Muitas vezes, indiretamente, porque os artistas que decidiam enfrentar o "novo sistema" sofriam a violência da repressão. Alguns se exilaram para poder continuar a produção, caso de muitos músicos. Hilda Hilst, na impossibilidade de ação, encontrou na dramaturgia sua forma simbólica de protestar e alertar a população, marcando os textos também como representação histórica. Além disso, Hilda Hilst revela o temor de sofrer com a violência da repressão e por isso apostou em uma linguagem simbólica: "Nessa época havia uma repressão muito grande no país. Por isso, me senti estimulada a passar o meu recado através de analogias, pois não podia escrever diretamente; não queria que me arrancassem as unhas, que me torturassem" (HILST, 2013, p. 108).

A época a que Hilda Hilst se refere é a de 1967 a 1969, conforme reforça Vincenzo: "A perseguição e a tortura tomam proporções antes nunca vistas" (VINCENZO, 1992, p.11). Diferentes lutas de classes começam a ser silenciadas: os estudantes, os sindicalistas, os artistas e a sociedade em geral. E é por esse motivo também que os textos teatrais que aparecem a partir de 1969 são considerados de cunho político:

> Político se por político se pode entender também um teatro, que utilizando-se de uma forma próxima do tradicional, ainda assim põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os transformou o conjunto de sistema e o regime político em que vivem (VINCENZO, 1992, p.12).

É notório em quase todas as peças de Hilda Hilst a questão da condição existencial dos indivíduos e como o sistema conduz sua transformação social. Podemos citar que isso se dá de forma acentuada em quatro das oito peças: *As aves da noite, O novo sistema, O verdugo e A possessa.* Nestes textos, mais do que a violência física, sobressaem as artimanhas discursivas para legitimar a repressão e os micros processos de subversão à norma imposta. Também para Hilst acontece uma transformação com o ato da escrita que leva ao outro (o leitor). Araújo lembra ainda que são poucas as autoras que conseguem destaque na área teatral, traz alguns nomes, dentre os quais, Hilda Hilst não aparece:

> Dessa forma, a maioria das dramaturgas que recebem publicações de suas obras – especialmente antologias – são as que já foram reconhecidas pela ***crítica teatral e***

> ***acadêmica,*** tais como, Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro (ARAÚJO, 2017, p.2 – grifo nosso).

Ao refletirmos que Hilda Hilst para de escrever teatro em 1969, seria natural que seu nome não fosse levantado em um estudo realizado após os anos 2000, contudo a citação acima reforça o que a própria Hilda dizia: seus textos, teatrais ou não, não têm o apreço da crítica, talvez pelo fato de ela ser considerada uma autora de difícil compreensão. Araújo lembra das autoras que conseguem, a muito custo, publicar seus textos e tê-los reconhecidos pela mídia. Até a data de publicação do artigo de Araújo,[4] Hilst possuía apenas quatro,[5] das oito peças publicadas.

O teatro, de forma geral, sofreu, em diferentes momentos históricos, uma intensa repressão, seja no Brasil ou fora dele. Na América Latina, no contexto de ditadura militar, o teatro foi usado como ferramenta de luta e, por isso, sofria a repressão. O mesmo aconteceu nos Estados Unidos nos anos 50, com a era McCarthy, "essa investida política forçou todo mundo a alterar ou adaptar radicalmente suas vidas e valores" (BOGART, 2011, p.33). O teatro americano estava vetado a qualquer manifestação política ou social, o que levou os artistas, e principalmente os dramaturgos, a explorarem o expressionismo, buscando a subjetividade do "eu interior" para representar o exterior do mundo pós-guerra. Nessa lógica, Hilda Hilst foi muito audaciosa ao trabalhar com a dramaturgia, na tentativa de explicar o mundo, usando novas formas de representação do real.[6] Encontramos nos textos teatrais vários níveis de representação, sejam eles sociais, políticos, econômicos ou do eu, já que falamos de arte. Ainda que Hilda Hilst escreva sua dramaturgia nos anos de 1967 a 1969, identificamos que o ano marcante na escrita de seus textos é o de 1968,[7] conhecido como o "ano em que tudo aconteceu". Obviamente que os eventos anteriores no contexto de mundo influenciam. A exemplo da Segunda Guerra Mundial, quando os "Direitos Civis, a organização dos trabalhadores, a educação, a liberdade individual, a violência dos governos, os costumes, as artes, tudo foi duramente questionado" (MEDEIROS, 1999, p.7).

O mundo estava em conflito, os estudantes brasileiros tomaram a frente dos movimentos de luta contra a repressão, assim como fizeram os jovens franceses de Paris. A luta por direito dos negros e a morte de Martin Luter King balançou os Estados Unidos. A rebeldia norte-americana se mostrava através da arte, principalmente no

4 O artigo foi encontrado nos anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), realizados nos dias 9, 10 e 11 de outubro de 2007, na Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/Bahia.

5 *A empresa*, O *rato no muro*, O *visitante e o Auto da barca de Camiri*, publicado em 2000 pela Nankin Editorial. A Editora Globo detinha os direitos da obra de Hilda Hilst, mas só publicou seu teatro completo em 2009.

6 "Num momento de textos comedidos, cronometrados, 'bem pensados', impossível não considerar positiva a intensa vontade de libertação do texto hilstiano, passando por cima de todas as convenções linguísticas e literárias, numa busca obsessiva de outras formas de representação do real" (*apud* DINIZ, 2013, p. 217).

7 Hilda Hilst escreve quatro de suas oito peças neste ano, das quais três analisamos nesse estudo: O Visitante (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968). *O verdugo é de 1969*, foi contemplada com o Prêmio Anchieta e é o texto teatral mais conhecido da autora, por este motivo a trouxemos para a análise. Buscamos dar atenção a dramaturgia menos estudada da autora, desta forma *A Empresa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O Auto da barca de Camiri* (1968) e *A morte do patriarca* (1969), não fazem parte do corpus dessa pesquisa.

cinema, que também começava a aparecer no Brasil. Che Guevara se tornou símbolo da revolução na América Latina, seus ideais eram partilhados pelos estudantes na busca da "liberdade de direito". Marcuse e seus ideais faziam parte do pensamento jovem, tendo três de seus livros entre os mais vendidos do período. Nesse contexto mundial, o Brasil vivia o auge da repressão, os estudantes estavam diretamente em conflito com os militares, os atos institucionais serviam como controle, os direitos civis e políticos do país foram cassados, as passeatas reuniam a classe artística, os trabalhadores e os estudantes. O teatro de Arena, o show Opinião, o teatro Oficina, todos eram censurados; assim como a música. Artistas e políticos tiveram que se exilar do país para não sofrerem a represália dos militares. De maneira abrangente, "a arte virou resistência política – era preciso resistir e denunciar" (FIGUEIREDO, 2015, p.11).

Os eventos que antecederam, sucederam e estiveram presentes durante o ano de 1968 ajudam a (re)pensar as representações contidas na arte considerada mais engajada daquele momento: o teatro. E, principalmente, colaboram no entendimento das possíveis representações da dramaturgia de Hilda Hilst, que "não se limita ao contexto político do Brasil" (OLIVEIRA, 2013, p.56). De muitas formas, no Brasil, a ditadura militar, que durou 21 anos, deixou marcas, e "os palcos tornaram-se verdadeiras trincheiras de resistência e embate na luta contra o regime de exceção" (FIGUEIREDO, 2015, p.8).

A arte teatral que se apresentou nesse período é extremamente engajada. Companhias de teatro, como Arena e Oficina, ou grupos teatrais estudantis tinham como lema a luta contra o sistema ditatorial. Os textos teatrais hilstianos fogem ao "padrão" da época, pois aparecem altamente poéticos, com representações mais voltadas para o existencialismo do ser. Embora diferente, a dramaturgia hilstiana incorpora o discurso da resistência ao estado de exceção: "[...] o discurso da classe artística nesse período em tela conjugava, além da representação da cena, também, a dor, a luta, o sofrimento e a resistência contra o arbítrio militar" (FIGUEIREDO, 2015, p.8). Hilda Hilst consegue trazer para cena não só as dores do mundo, mas também a ideia de um "eu" que sofre e sente-se incapaz diante desse mundo. Um "eu" que viveu de utopias, da repressão estabelecida por um sistema, levando-nos a questionar Deus/religião, o *ser* Humano, a violência: a "nos lembrar das grandes questões humanas, nos lembrar de nosso terror e de nossa humanidade" (BOGART, 2011, p.86).

O estado de exceção é uma ferramenta específica para a dominação. Na dramaturgia de Hilda Hilst ele pode ser percebido em diferentes esferas: na política, na religiosa e no familiar. Nesta análise, abordamos as peças: *As aves da noite, O novo sistema, O verdugo e O visitante*.

REPRESSÃO: O MEDO QUE NOS LEVA A FAZER COISAS ABSURDAS

No Brasil do final dos anos 60, do século XX, a repressão se instaurou de todas as formas possíveis. As ameaças militares se impunham não só pelos atos institucionais, sobretudo pela presença do "policiamento" militar nas ruas, pela imposição da "ordem", da "moral" e dos "bons costumes". Ressaltamos que o ano de 1968 foi o marco da luta estudantil no país, e também o ano em que Hilda Hilst mais produz sua escrita teatral. Paralelamente à escrita das peças teatrais da escritora, havia os grupos que se manifestavam de maneira mais direta. A classe estudantil foi a que mais esteve envolvida

em perseguições militares, automaticamente, permaneceram enredados em todo o contexto político: "Os estudantes brasileiros tinham mais petulância do que os seus colegas franceses" (VENTURA, 1988, p.140). Não por acaso, a dramaturgia de Hilda Hilst apresenta vários personagens "estudantes", que, curiosamente, não voltará a aparecer em suas obras de ficção:

> Seu trabalho [de Hilda Hilst], visto em conjunto, dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo **feito por homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e poetas**. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, *seus jovens inquietos são calados* (PALLOTINI, 2008, p.517 – grifo nosso).

Nesse período de instabilidade dos direitos individuais, falar demais era perigoso, as lideranças estudantis, sindicais e políticas que se mantivessem em oposição ao sistema militar eram intimadas pelo regime. Fazia-se necessário calar a voz do povo. Em *O verdugo*, por exemplo, o personagem intitulado Homem aparece julgado pelos juízes como um agitador, alguém que "confundiu as gentes" e por isso deveria ser morto, silenciado. Sob este olhar, poderíamos dizer que se trata de um teatro de resistência. É importante lembrar que esta peça foi escrita em 1969, quando já estava instaurado o AI-5, sendo o ano anterior marcado pela prisão de políticos, artistas e líderes de movimentos. Também é latente a representação do golpe militar de 1964 no diálogo abaixo:

> Verdugo (Para os juízes): Eu acho que o homem não merece, os senhores entendem?
> Juiz jovem: Não merece o quê? (Pausa).
> Verdugo: A morte. O homem não merece a morte.
> Juiz velho: Mas isso já foi decidido. Ele foi condenado.
> Juiz jovem (Para todos): Os senhores viram que fizemos todo o possível.
> Noivo: E o impossível, Excelências. Vamos muito bem.
> Juiz jovem (Para todos): Ele teve todos os direitos. Fizemos tudo.
> Juiz velho (Para todos): Nada lhe foi negado. Então... (Pausa).
> Verdugo: Mas ninguém ficou satisfeito. A gente toda da vila...
> Juiz jovem (Interrompe): Mas não é a vila que julga o homem. Pra isso nós existimos. Já dissemos, foi tudo dentro da lei (HILST, 2008, p.383).

A contestação dos parâmetros dito "legais" contradita pelos juízes estabelece relação com o Golpe de Estado, uma vez que "todos os direitos" foram concedidos, ironicamente, "foi tudo dentro da lei". Conjuntura que parece se repetir no contexto político atual do Brasil (2016/2017). O Homem é uma ameaça. Mesmo que as pessoas não vejam tal afirmação, é preciso sanar o "problema" antes que a justiça perca o controle do povo. A repressão passa por cima dos interesses da "massa" e se restringe ao interesse do dominante, aquele que possui o poder e o controle. Nessa peça, não temos a presença de um personagem estudante, como em *As aves da noite* e *O novo sistema,* todavia existe a do Filho, que representa o jovem com desejo de justiça, que quer lutar contra o sistema e que fará todo o possível para alertar a população a respeito da manipulação da lei; aqui representada como quem diz o que é certo e o que é errado. Hilda Hilst é formada em Direito, portanto, conhecedora da lei, da justiça. Há aqui, também, uma crítica à

forma de controle dos que detêm o poder da lei, que nessa ocasião também pode ser visto com a Ditadura.

No livro *1968: O ano que não terminou* (1988), Zuenir Ventura descreve os encontros clandestinos de artistas e estudantes que se uniam na calada da noite para organizarem as manifestações que ocorreriam durante o dia. Hilda Hilst utiliza metáforas que parecem se identificar com a descrição de Ventura sobre os jovens brasileiros e seus encontros clandestinos:

> Juiz jovem: Ele chamava vocês de coiotes. (Verdugo e filho entreolham-se).
> Noivo: O que é isso?
> Filha: O que é um coiote?
> Juiz jovem: Um animal. Um lobo.
> Mulher (Para o filho): E você defende um homem assim?
> Filho (Para a mulher, exaltado): Não é isso, mãe. Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.
> Mulher: E o que é que nós temos com os coiotes?
> Juiz velho (Para o filho): Sair da moita para caçar?
> Filho (Exaltado): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (Lentamente) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo. (Objetivo) Mas primeiro mostrar a cara de coiote.
> Mulher (Com desprezo): Pássaro... Coiote... O homem é louco.
> Juiz jovem (Aproximando-se do filho): E como é a cara de um coiote?
> Filho (Encarando fixamente o juiz jovem com uma expressão de dureza e ameaça): Uma cara... Assim.
> (Batidas fortes na porta) (HILST, 2008, p.395).

Aqui, os coiotes são como o Filho; já o Verdugo representa a luta dos estudantes no regime militar. Os homens coiotes são os que lutam em defesa do seu grupo, é a representação do povo que precisa mostrar as garras diante da censura e da repressão. Revelar as caras de coiotes, levantar voo, uma série de metáforas possíveis de serem aplicadas aos que fizeram história nos anos de 1960: "Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas... Então, fiz por analogia várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia" (HILST, 2013, p.130). Hilda Hilst menciona uma ditadura militar específica, a brasileira, todavia, apoia-se também em todo o processo que viveu a América Latina e o mundo. Nesse contexto, ser coiote, ter uma expressão de dureza e ameaça diante dos "juízes", era sofrer consequências semelhantes à do homem, ou seja, a prisão e a morte.

Em *O novo sistema,* a repressão é representada pela metáfora da disciplina de Física:[8]

8 Talvez, a escolha pela metáfora com a física tenha se dado pelo fato de a autora aventurar-se em experimentos radiofônicos com os mortos e por ter muitos amigos físicos.

> Voz do Escudeiro-mor: Página 17: Todo corpo permanece em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em linha reta, (**Voz violenta)** se não for obrigado a mudar de estado por forças nele aplicadas. **Se não for obrigado a mudar de estado por forças neles aplicadas**. A coletividade entendeu?
>
> Vozes das crianças: He! Ha! (Três vezes).
>
> Voz do Escudeiro-mor: **Uma força imprimida é uma ação exercida sobre um corpo a fim de modificar o seu estado. (Lentamente) A força consiste somente na ação. (Destaca) Ação. (Pausa) E tudo isso quer dizer no Novo Sistema.**... Tudo isso quer dizer... (HIST, 2008, p.307, grifo nosso).

No fragmento acima, a imagem da repressão é dada a partir uma ideia do uso das forças sobre a vontade dos corpos, ou seja, a violência, a repressão. Hilst destaca na rubrica a entonação da voz, isto é, a forma como ela está dita, fazendo uso da palavra "violenta", além de repetir uma oração para reforçar o propósito de poder por meio de um Escudeiro-mor, claramente representando uma conjuntura militar. Essa passagem é do início do texto e sugere que o novo sistema é a Ditadura Militar.

A margem é representada como aqueles que não entendem o sistema, e, por isso, não podem ter reação. O Menino, que é o personagem principal da peça, é um poeta, já escreveu contos e poesias, por essa razão, os pais dizem que ele possui uma sensibilidade: "Não é um menino que se possa gritar" (HILST, 2008, p.318). Em analogia a este personagem, Hilda Hilst também se representa enquanto escritora, diante de um sistema de controle e repressão. Este menino, por ter tanta sensibilidade, não compreende como as pessoas vão parar penduradas nos postes e tem o olhar demorado para os homens que estão mortos. Isso preocupa os pais, que podem sofrer o poder do controle diante da curiosidade do filho.

O triângulo de cenário, ao fundo da peça, faz relação com a pirâmide sugerida em *As aves da noite*. Em um dos documentários sobre Hilda Hilst[9], Mora Fluentes afirma que a autora teria sonhado com um triângulo[10] em volta de um círculo, representado nos textos teatrais como um símbolo emblemático, lembrando a humanidade, o sistema, a religião. "O novo sistema", representado na dramaturgia, deixou muitos mortos:

9 Simplesmente, Hilda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=monUakZz1Ck&t=749s>, acesso em 07 de julho de 2017.

10 "Mesmo sendo um dos símbolos geométricos mais simples e fundamentais, o triângulo abrange uma gama de significados. Ele é o símbolo da trindade dos deuses - Santíssima Trindade - nas culturas cristã, hindu, egípcia e babilônica e, por ser formado por três segmentos, o triângulo faz alusão também às tríades início, meio e fim e corpo, alma e espírito" (SIMBOLOS, 2017, p.1 – grifo do autor). O triângulo com a ponta para baixo também representa o feminino, para cima o masculino, segundo a astrologia. De maneira geral, o triângulo dentro do âmbito religioso fará referência à Trindade, na maçonaria seria como a representação de Deus.

> Pai: Claro, muito satisfeito, claro. (O escudeiro 1 começa a desamarrar os pés de um dos homens) Vão recolher, então?
>
> Escudeiro 1: Para colocar os outros.
>
> Pai: Ah, sim. São muitos?
>
> Escudeiro 2: Incrível, senhor, incrível. O Escudeiro-mor não esperava tanto. Ele nos disse que são tantos como formigas. (Ri) Aquelas grandes com asas... o senhor sabe.
>
> Pai: É... As asas.
>
> Escudeiro 1: Tempos inquietantes, hein, senhor?
>
> Pai: Bem, se é para melhor, tudo vai bem. É preciso colaborar (HILST, 2008, p.324).

Parece que existe uma combinação de imagens na dramaturgia hilstiana, que ora representa os contextos brasileiros, ora a América Latina e, em certos momentos, os resultados da Guerra. Não se sabe ao certo de quantos mortos os escudeiros estão falando, porém, entende-se que são muitos, pela comparação que os SSs fazem com as formigas. Podemos ter mais uma referência ao Nazismo, que culminou em milhões de Judeus assassinados. Outro aspecto que assegura essa aproximação é o fato dos escudeiros sempre compararem sua função com a dos higienistas[11]. Aqui a comparação com a física exige que as pessoas não se esqueçam das regras impostas pelo novo sistema. Também no período da ditadura brasileira, nem os próprios militares assumiam o estado de exceção, era tratada como uma nova forma de governo. A metáfora percorria os discursos dos que detinham o poder naquele tempo.

Ainda no sentido de representar a repressão de diversas formas e por várias linguagens, o hibridismo hilstiano é apresentado com uma concepção poética dentro da dramaturgia:

> Menina: Meu pai hoje me mostrou a última poesia do Novo Sistema. É linda. Eu vou te dizer (diz lentamente com muita gravidade):
>
> Nós devemos ser iguais à pedra
>
> Que no grande mar do Novo Sistema.
>
> Mergulha.
>
> Nós devemos ser iguais à pedra
>
> E não como a cortiça que flutua.
>
> (Pausa).
>
> Você não se lembra de nada que tenha analogia com esse poema? (HILST, 2008, p.343).

11 Os higienistas surgem por volta do século XIX para cuidar das doenças e controlar as epidemias. O papel dos escudeiros seria o de limpar a cidade, assemelhando-se às ideias de pureza pregadas no regime nazista.

A Menina apresenta para o Menino a poesia do sistema: "Pedra que afunda no mar". Ela é a pedra, que afunda e permanece no fundo do mar, rígida, dura, sem movimento. Novamente há a relação com o controle. Já o menino é a cortiça, flutua, se move, não permanece no mesmo estado, é afetado pelas ondas do mar, não quer se render ao sistema.

Em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal (1991) discorre desde a *mimèsis* representativa no teatro, até as reverberações de opressor e oprimido no contexto contemporâneo. Parcialmente, boa parte de seu trabalho deve-se à própria experiência de Boal à frente do Arena, as perseguições e influências de outros países da América Latina por onde passou durante o exílio no período de Ditadura no Brasil. Boal nos auxilia a (re)pensar como um sistema autoritário é capaz de transformar as personalidades e subverter o sistema, aspecto também apontado por Foucault (1979) em *Microfísica do poder*.[12] Quem era oprimido passa a oprimir e vice e versa. É a transformação do ser Humano. Hilda Hilst resgata, em alguns momentos, essa reflexão conceituada anos depois por Boal:

> Filho: Cão lazarento. (O noivo aproxima-se mais) Porco.
>
> (O noivo esbofeteia o rapaz)
>
> Mulher (Para o noivo): Pare com isso.
>
> Filho (Para o noivo): Só assim mesmo, canalha. Só eu amarrado (HILST, 2008, p.399).

Este trecho de *O verdugo* exemplifica a facilidade em se transformar em opressor. O Noivo sempre está em conflito com o Filho, contudo, não faz uso de força física, exceto no momento em que o Filho se encontra amarrado, quer dizer, em desvantagem. Vemos de novo o uso do poder e a modificação da personagem. Já em *O novo sistema,* essa mudança é mais evidente:

> Menina: Eu sei tudo. Você se emocionou com os homens amarrados. Eu já te disse, os olhos devem registrar a cena, rápidos como um relâmpago. É só para provocar uma reação interior automática, eu não te disse. Automática. Pense nas melhores câmaras fotográficas.
>
> Menino: E você já sabia de tudo isso quando chegou aqui perto de mim?
>
> Menina: Sim. Eu fui avisada. Uma das minhas tarefas é essa, não permitir que as crianças iguais a você perturbem o trajeto de seus pais anêmicos para a morte.
>
> Menino (Com extrema gravidade): E é isso que você fez comigo até agora. Você simplesmente ganhou tempo?
>
> (Pausa) (Desesperado) **Enquanto meus pais... Eu compreendi... Eu compreendi.**

12 "[...]no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida quotidiana (FOUCAULT, 1979, p. 131).

> Menina: Mas você não parece contente. E **você devia estar contente.**
>
> Menino: Por quê?
>
> Menina: **Por ter compreendido. A nossa única alegria é o entendimento**.
>
> Menino: E tudo será sempre assim? O entendimento sem amor? Sem amor?
>
> Menina: Sempre. (O menino aproxima-se da menina. Num gesto rápido pega o cinto que estava no chão e o coloca no pescoço da menina) É tolice você fazer isso. Você está me machucando. (Rapidamente) **Não adianta, minha morte não te salvará do Instituto e nem salvará teus pais da morte**. Eles já estão mortos. Não adianta. Pare. Não adianta... (HILST, 2008, p.355).

A menina é morta pelo menino. Neste recorte, a crítica de Hilda Hilst parece ser o conhecimento: um saber que mata. Ao se deparar com a verdade, o Menino enlouquece, compreende que o sistema não perdoa, nem mesmo seus pais. Isso o leva a reagir igual a tudo que ele questionava até então. O Menino não entendia porque os homens eram colocados no poste, não compreendia a metáfora da física, não assimilava como a violência se estabelecia como solução dentro do sistema. No momento em que vira o agressor, passa a oprimir, existe a transformação das personagens e a hipocrisia humana é evidenciada.

Outra forma de repressão praticável representada por Hilda Hilst é a sexual:

> Homem (Levantando-se): Ainda bem que foi Ana e não fui eu.
>
> Uma flor para um homem, já pensaste?
>
> Até a mulher podia duvidar
>
> Se serias ou não, mensageiro amoroso
>
> De uma trama (HILST, 2008, p.162).

Existe uma conotação ambígua no Homem: representa também a bissexualidade. Ele encontra Meia-Verdade no meio da noite, se assusta, convida-o para ir a sua casa, diz que se olharam e riram: "afinal éramos dois homens plantados ali e quietos como dois lobisomens" (HILST, 2008, p.161). Essa ambivalência nos sentidos se justifica no contexto de liberdade sexual que permaneceu durante os anos de 1960/70 surgido pelo movimento *Hippie*, que tinha como lema: "sexo, drogas e *Rock`nRoll*", como aponta Medeiros (1999) no livro: *1968: esquina do mundo.* Ainda que essa possibilidade não apareça em nenhum outro estudo analisado sobre a peça, é possível encontrar coerência na análise de representação, visto o contexto de mundo em que foi escrita e o fato da personagem Meia-Verdade, que é o visitante, aparecer na casa e depois ir embora sem ser notado. Em outro momento, também aparece um jogo de desconfiança ambígua por Maria:

Maria: E não achas estranho

Que um homem te convide

À própria casa

Sem te conhecer?

Entregas por acaso

Teu rebanho

A um forasteiro? (HILST, 2008, p.179).

Mesmo que Meia-Verdade pareça encantado com Ana no decorrer do texto, o que podemos perceber é um jogo de autoafirmação da personagem enquanto homem, passível de questionamento diante da época retratada pela peça: o período medieval, em que assumir uma sexualidade diferente não era uma opção. Como dissemos, o estado de exceção na obra de Hilda Hilst deve ser entendido como todas as formas que podem aprisionar o homem. Já em 1969, Hilst mostra o poder do capitalismo:

Cidadão 5 (Para os juízes): A gente recebe o dinheiro logo?

Juiz jovem: Assim que o homem morrer.

Verdugo (Desesperado, subindo no patíbulo): O homem é bom, gente. Olhem pra ele.

Cidadão 1: A gente não vê mais a cara.

(Risos) (HILST, 2008, p.421).

A transformação dos cidadãos evidencia o interesse no dinheiro oferecido pelos juízes, o dinheiro é capaz de comprar opiniões, no entanto, mais do que isso, é visto como um silenciador. Por dinheiro, a população não irá contestar a justiça e tampouco falar sobre o assunto. O dinheiro é a máxima representação do poder no mundo capitalista, é por conta dele que existe tanta corrupção do homem, indo além dos interesses políticos. Para calar as dúvidas e modificar os valores pessoais, é preciso barganhar, se apropriar dos discursos coletivos:

Juiz jovem: O homem esteve sempre contra vocês. Qualquer um que põe o povo contra as autoridades está contra vocês.

Verdugo (Para os cidadãos): Mas pensem, pensem... se ofereceram dinheiro...

Juiz jovem: Ofereceram dinheiro para que vocês se animem a nos ajudar.

Juiz velho: Com dinheiro é mais fácil um ajudar o outro (HILST, 2008, p.422).

O Verdugo é questionado pelos cidadãos que não entendem o porquê de ele defender o Homem, chegam até a sugerir que existe parentesco entre eles. A justificativa da morte é que o dinheiro ajudará a todos, inclusive a Filha que precisa da quantia para o casamento. Então, o homem fala pela primeira vez, pedindo que o matem de maneira rápida. A única forma de acabar com o sofrimento em situações limites é desejar a própria morte. Não há mais com o que lutar, o povo, que antes era seu semelhante e o apoiava, está contra ele, pedindo que o Verdugo o mate. O verdugo, por sua vez, diz que não o fará. Em desacordo, o povo avança sobre o homem, contudo o verdugo tenta defendê-lo:

> Voz do verdugo (Com intensa comoção): Não. Não. Eu morro, mas... (Frase: "Então morre" - Começam a dar pauladas no homem e no verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: "Dá uma no olho de cavalo" - "Toma você também, seu porco" - Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o verdugo lado a lado, mortos)
>
> Juiz velho (Quebrando o silêncio): Nós não queríamos que fosse assim. (Mulher, filha e noivo se unem amedrontados, num canto. O carcereiro solta o filho e este sobe no patíbulo e olha para o verdugo, estarrecido) (HILST, 2008, p.427).

As agressões, o pedido de morte do Homem, indicam um ser que se rende ao sistema, representado principalmente pelo assassinato das personagens. A repressão foi constante para que o Homem abandonasse o seu desejo de luta e se entregasse à vontade dos juízes, como Jesus, que foi negado por seus discípulos ao ser preso e rendeu-se à morte. Da mesma forma também acontece em *O novo sistema*:

> Escudeiro-mor: Muito bem, senhores. Eis a minha resposta: a prática do Novo Sistema nasceu da necessidade, de contradições sérias e profundas do Velho Sistema político, para as quais parecia não haver saída. E continuo: a força do Novo Sistema está na consistência e na simplicidade com que resolve todas as dificuldades usando apenas (aponta os postes) umas poucas práticas, executadas de maneira muito convincente (HILST, 2008, p.361).

A repressão é uma artimanha para a manutenção do novo sistema. A referência é o aprisionamento do homem:

> "[...] a pergunta que me faço e faço a todos é a seguinte: é lícito dar ao outro um tal nível de intensidade, vivendo todos nós nesse mundo dissociado, caótico, absurdo, esquizofrênico em que vivemos? Quem compreende esse mundo cindido nos leva inexoravelmente à decomposição de nós mesmos, à degradação de nós mesmos, à morte e ao esquecimento do que realmente somos ou poderíamos ter sido, forçosamente se vê levado, para sobreviver, a compactuar com o *status quo*" (HILST, 2013, p.59).

Nos postes, estão corpos expostos para impor o poder e lembrarem a população das novas regras.[13] Ao final, o Menino se curva ao sistema assim como o Homem: este gesto simboliza a aceitação do sistema. Se não é pelo amor, é pela dor (referência religiosa), ou pela vida: "Durante as exclamações de He! Ha! **o menino lentamente curva-se sobre si mesmo até ficar ajoelhado, curvado e imóvel.** As exclamações de He! Ha! Terminam com um Ha!" (HILST, 2008, p.361, grifo nosso). A violência é um dos elementos de metamorfose do homem, capaz de corromper seus valores, emudecer as opiniões e redefinir as posições contra ou a favor.

CONCLUSÃO

A ditadura militar brasileira, especialmente os anos de 1960, formam a base de análise deste artigo, mas não há como deixar de mencionar o pós-guerra, o pós-holocausto, as ditaduras na América Latina, pois tudo, certamente, influenciou o pensamento de Hilda Hilst. A escritora, por sua vez, tentou traduzir em palavras a sua percepção acerca desses eventos. As questões religiosas e políticas manifestadas nos textos de Hilda Hilst simbolizam uma ferida exposta dos momentos em que os estados de exceção são executados, independentes de quais estejam sendo referidos naquele momento. São eles que nos levam a estar no limite, que pode ser entendido de diversas maneiras, seja no viés matemático, no sentido de extensão ou, ainda, como retratamos nessa análise, no sentido figurado. Hilda Hilst provoca o leitor a (re) pensar sua existência e toda forma de repressão que nos cerca, por isso utiliza uma linguagem expressiva na qual a interpretação pode depender do contexto de cada indivíduo. Assim, quando dialogamos com o limite do ser humano, pensamos na representação de um ser que ultrapassa a fronteira do suportável, chegando, então, a seu extremo:

> Tenho muito medo, tenho pânico das situações-limite. Acho que eu escrevo sobre elas para me exorcizar. A paixão, a morte, o perguntar-se. Tenho muito medo de mim também, por isso escrevo. Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes (HILST, 2013, p.151).

Hilda Hilst, em quase toda sua obra, trabalha com a limitação do ser humano, com o aspecto metafísico da sobrevivência humana em diversos campos sociais. Em sua dramaturgia, podemos notar condições de esperança, medo, fome e morte, palavras estas que representam o contexto histórico de sua escrita e evidenciam as facetas de um Brasil tão atual, ao lidar com golpe de estado, militares no poder, a transformação do ser humano, a ganância e as aparências.

Não há como negar a existência da representação da repressão, uma vez que a própria autora afirma que fez uso de alegorias para "dar seu recado", porque sentia

13 Essa relação espetacular é apontada por Foucault: "[...] a justiça só prendia uma porção irrisória de criminosos; ela se utilizava do fato para dizer: é preciso que a punição seja espetacular para que os outros tenham medo. Portanto, poder violento e que devia, pela virtude de seu exemplo, assegurar as funções de continuidade" (FOUCAULT, 1979, p.217). Assim as relações de humilhação na presença de outros presos como fazem os SSs de As aves da noite ou matar o Verdugo e o Homem em praça pública, são elementos de repressão, representações de poder para gerar a obediência e o medo.

medo de sofrer retaliação física dos militares. A dramaturgia de Hilst é, sem dúvidas, sinônimo de resistência não apenas pela forma como (re) apresenta o estado de exceção brasileiro, mas também por ter conseguido ser premiada com *O verdugo*, que apresenta a violência e o poder como temas centrais do enredo, ainda diante do regime de ditadura militar. Buscamos demonstrar aqui a genialidade desta escritora capaz de escrever teatro, isto é, uma das artes mais perseguidas pelo regime militar no Brasil, e recontar a história não pelo olhar do oprimido ou do opressor, mas através de uma alegoria que permeia a poesia, a história, a ficção, a resistência e sobretudo, a vulnerabilidade de ser humano. Sem dúvida, tratar de Hilda Hilst e de sua obra é um desafio, a sua complexidade faz *jus* à quantidade de referências que a autora possui em sua escrita. Suas concepções de mundo estão ligadas ao que vivenciou e leu ao longo de sua trajetória, tanto que é difícil definir em que local sua dramaturgia se encontra: não é religiosa, não é engajada, não é existencial, mas é tudo ao mesmo tempo, é hibrida no sentido mais amplo da palavra.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Sobre a Obsena Senhora D*. São Paulo, 1982. Disponível em ‹http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html› acesso em 30 de maio de 2016.

ARAÚJO, Laura Castro de. *A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005*. In: XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística). Bahia, Ilhéus. Universidade Estadual de Santa Cruz. ANAIS. s.d, s.n. Disponível em ‹http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/LAURA%20CASTRO%20DE%20ARA%C3%9AJO.pdf› acesso em 04 de abril de 2017.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. 6. ed.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor:* sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução Anna Vianna: revisão de tradução Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico Besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst São Paulo: Globo, 2013.

FIGUEIREDO, César Alessandro. *A ditadura militar no Brasil*: memória e resistência da classe artística. Revista eletrônica de Ciência Política, vol.6, n.2, 2015. p. 7- 27.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.

HILST, Hilda, 1930-2004. *Teatro completo/Hilda Hilst*; posfácio Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem:* entrevistas com Hilda Hilst. Org: Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

MEDEIROS, Daniel. H. de. *1968: Esquina do Mundo*. São Paulo: Editora Brasil, 1999. (Coleção De Olho na História).

OLIVEIRA, Leandro da Silva. *Representações do corpo na obra de Hilda Hilst*. Campinas, SP: [s.n], 2013.

PALLOTINI, Renata. *Do Teatro*. In: HILST, Hilda. Teatro Completo. São Paulo: Globo, 2008.

SÍMBOLOS, Dicionário de. *Triângulo.* Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/triangulo/>, acesso em 12 de julho de 2017.

VENTURA, Zuenir. *1968:* O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em 26/02/2019. Aceito em 07/08/2019.

BICHAS INAUGURAM A UTOPIA: RESISTÊNCIA HOMOERÓTICA NA LITERATURA LAMPIÔNICA

QUEERS INAUGURATE UTOPIA: HOMOEROTIC RESISTANCE IN THE LITERATURE PUBLISHED IN THE BRAZILIAN NEWSPAPER LAMPIÃO DA ESQUINA

Ricardo Afonso-Rocha[1]

André Luís Mitidieri[2]

RESUMO: Com foco na coluna literária do jornal guei *Lampião da Esquina*, no período de 1978, ano de surgimento desse periódico, objetivamos investigar se a literatura nele publicada expressa, enquanto laço homossocial, o exercício da resistência homoerótica à "ditadura cis-hétero-militar brasileira". Os recortes extraídos do corpus literário permitem constituir os seguintes gestos de análise: 1) abre-se à interpretação a possibilidade de ler a produção publicada no Lampião como ato de resistência ao regime ditatorial; 2) percebe-se a convolação da palavra literária em estratégias jurídicas e não-jurídicas de contestação/resistência; 3) identifica-se a rasura da pornografia autoritária, imposta pelo regime cis-hétero-militar; 4) delimita-se a tensão do regime de cis-hétero-realidade, incitando a formação de laços de homossocialidade. Utilizamos metodologia qualitativa, de caráter bibliográfico, para revisão de literatura; bem como a técnica historiográfica de análise documental, para exame do jornal.

Palavras-chave: literatura homoerótica; *Lampião da Esquina*; direito de resistência; ditadura cis-hétero-militar brasileira.

ABSTRACT: Focusing on the literary column of the gay newspaper *Lampião da Esquina*, in the period of 1978, the year of the first publication of this journal, we aim to investigate whether the literature published in it expresses, as a homosocial tie, the exercise of homoerotic resistance to the Brazilian cis-hetero-military dictatorship. The cuttings extracted from the literary corpus allow us to constitute the following gestures of analysis: 1) opens to interpretation the possibility of reading the production published in Lampião as an act of resistance to the dictatorial regime; 2) the literary word is convoluted in legal and non-legal strategies of contestation / resistance; 3) the erasure of authoritarian pornography imposed by the cis-hetero-military regime is identified;

1 Mestrando em Letras na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Membro do grupo de pesquisa O espaço biográfico no horizonte da literatura homoerótica -GPBIOH. E-mail: rickwhoop22@gmail.com

2 Professor Titular de Literaturas Vernáculas no Curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Doutorado em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: mitidierister@gmail.com

4) the tension of the cis-hetero-reality regime is delimited, inciting the formation of homosociality bonds. We used a qualitative methodology, of bibliographical character, to review the literature, as well as the historiographic technique of documentary analysis, for examining the journal.

Keywords: homoerotic literature; *Lampião da Esquina*; right of resistance; brazilian cis-hetero-military dictatorship.

UM LAMPIÃO FOI ACESSO NAS ESQUINAS DO BRASIL[3]

Pretendendo investigar se a literatura publicada na coluna literária do jornal guei *Lampião da Esquina* expressa o exercício da resistência homoerótica à "ditadura cis-hétero-militar brasileira". P recorremos aos pressupostos analíticos da História Cultural. Em termos genéricos, pode-se dizer que essa perspectiva teórico-metodológica, segundo Pesavento (2013), tem como proposta reorientar três noções basilares nos estudos historiográficos, a saber: representação, imaginário e narrativa, de modo que a História passa a ser relida como uma narrativa interpretativa construída sobre o acontecido e não como uma verdade inquestionável extraída dos documentos. Portanto, entre o que aconteceu um dia, num tempo e espaço não mais alcançáveis, e a narrativa, há uma mediação irreversível:

> A figura do narrador – no caso, o historiador, que narra o acontecido – é a de alguém que mediatiza, que realiza uma seleção dos dados disponíveis, que tece relações entre eles, que os dispõe em uma sequência dada e dá inteligibilidade ao texto. Tais atividades envolvem a montagem de uma intriga, a urdidura de um enredo, a decifração de um enigma. O narrador é aquele que se vale da retórica, que escolhe as palavras e constrói os argumentos, que escolhe a linguagem e o tratamento dado ao texto, que fornece uma explicação e busca convencer (PESAVENTO, 2013, p. 28).

O historiador é, assim, aquele que se vale dos indícios para re(a)presentar sua mediação entre o que aconteceu um dia, num tempo e espaço não mais alcançáveis, e a narrativa. Maffesoli (1998) propõe a substituição do termo representação por apresentação. Para o autor, representar conserva o ideal moderno de acessar o mundo em sua verdade universal e incontornável. Por outro lado, apresentar o mundo sinaliza o re-conhecimento do dinamismo, complexidade e vitalidade desse mundo. Maffesoli não nega, com isso, a importância da representação na construção da realidade, mas acredita que é preciso re-conhecer que a representação "nasce-com" o mundo que supostamente busca explicar. É o que Roger Chartier (2011) chama de opacidade enunciativa, ou seja, que toda representação se apresenta re(a)presentando algo. Preferimos a utilização do termo re(a)presentação por assinalar graficamente ambas as dimensões dos processos representacionais.

Nesse sentido, aproximamo-nos do paradigma indiciário formulado por Carlo Ginzburg (1990), segundo o qual a narrativa pode apresentar alguns indícios do "haver

3 A reflexão e análise aqui desenvolvidas fazem parte do projeto de pesquisa de mestrado desenvolvido por Ricardo Afonso-Rocha sob orientação de André Luís Mitidieri intitulado "Quem tem cu, tem medo: literatura, deimopolítica, homossacralidade e ditadura no *Lampião da Esquina*", fomentado pela Fundação de amparo à pesquisa no Estado da Bahia (FAPESB).

sido" das coisas. Diante disso, Ginzburg (1990) entende que ficção expressa a saída entre a verdade e a mentira, de modo que *fictio* remete a construção interpretativa a partir do real, isto é, com base no que já existe. Se a realidade não é transparente, devemos interpretá-la. O "acontecimento", então, não passa de construção interpretativa fundamentada em uma "densa rede de interpretações" baseada em indícios do "ter acontecido".

Em sentido similar, mas não idêntico, Ricoeur (2010) afirma que o vestígio significa sem fazer aparecer. Imbuído dos pressupostos fenomenológicos, o autor destaca que o vestígio marca sempre a passagem, nunca a presença. É o registro do "tendo-sido-aí" temporal e espacialmente delimitado a partir da relação entre o "tempo vulgar" e o "tempo estrelar". Em nossa leitura pretendemos, assim, apreender os indícios que permitem evidenciar uma dimensão cis-hétero-ditatorial no regime militar brasileiro, tomando como local inicial de análise, como também local de partida, a literatura publicada no jornal *Lampião da Esquina*.

Evitamos a utilização do termo literatura marginal por ser muito específico da poesia da década de 1970 (CABAÑAS, 2005) e por considerar que, nessa época, a literatura homoerótica não estava à margem, local ainda possível de ser visto, mas se encontrava no subterrâneo, longe, assim, do espectro visível da elite intelectual brasileira. O valor transgressivo dessa literatura deve ser analisado tendo em questão o contexto ditatorial de uma época na qual "[...] quem ousava proclamar 'é maravilhoso ser fresco, trans-viado' estava sujeito não apenas ao estigma e opróbrio popular, mas corria até o risco de ser processado pela Polícia Federal – como ocorreu com os fundadores do citado jornal gay tupiniquim, O Lampião" (MOTT, 2002). Por isso, propomos o termo "Literatura ctônica": lançada ao subterrâneo, a literatura homoerótica faz do gueto sua potência dionisíaca para resistir. Ctônico significa, na mitologia grega, "relativo à terra" e remete, conforme Maffesoli (2012), aos deuses e espíritos do mundo subterrâneo ou telúrico, em oposição aos deuses olímpicos (também denominadas uranianos – relativo ao céu), símbolos da perfeição, certeza e beleza.

A expressão literatura ctônica ou subterrânea alude, assim, às notações culturais embebecidas no cotidiano, de modo a problematizar as relações de poder intrínsecas a re(a)presentação de algumas práticas em detrimento de outras. O foco da narrativa sai, portanto, dos grandes acontecimentos e temas "universais" para os sujeitos e práticas do cotidiano. Ao realizar esse movimento, a literatura ctônica pode permitir a ascensão do subterrâneo e, no mais das vezes, possibilitar outra re(a)presentação sobre o passado, escapando, assim, às representações hegemônicas, figuradas em homens, heterossexuais, brancos, cristãos, burgueses, urbanos.

É nesse sentido que a literatura do *Lampião da Esquina* comparece para resistir a um real não problemático. Mergulhado nesse real, construído a partir da percepção do presente, o leitor pode (re)conhecer uma dimensão cis-hétero-militar na ditadura brasileira, de modo que a re(a)presentação sobre o passado possa, então, vir a ser problematizada e questionada. Ctônica é a literatura que resiste à unicidade do real. Nesse sentido, se aproxima da embriaguez de Dionísio (NIETZSCHE, 2007), divindade que melhor congrega, na mitologia grega, as características telúricas, entidade sempre a transitar entre o sagrado e o profano.

Entusiasmados, assistimos, no Lampião, ao desenvolvimento de uma literatura ctônica, tribal, cuja função ético-estética foi a de diluir o Uno em uma interação orgástica e orgiasticamente coletiva: "O que o Ocidente reprime em sua visão da natureza é o ctônico, que significa 'da terra' – mas das entranhas da terra, não da superfície. O dionisíaco não é nenhum piquenique. São as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama" (PAGLIA, 1990, p. 17).

A partir dos indícios re(a)presentados no *Lampião da Esquina*, em cotejo com uma rede densa de informações sobre referido período, entendemos que a ditadura cis-hétero-militar (1964-1988), instalada no Estado brasileiro a partir do golpe de 1964, trouxe contornos expressivos para a regulação das subjetividades, assumindo, ainda que por vezes de modo oblíquo, políticas estatais de produção da sexualidade normal. Ainda que não se possa afirmar que houve uma política unitária e homogênea de extermínio direcionada aos sujeitos e as práticas desviantes em termos morais, especificamente no que tange à sexualidade, parece-nos justificado assegurar que houve, na ditadura militar brasileira, políticas sexuais (no plural), muitas vezes até contraditórias, coordenadas pelos diversos órgãos estatais.

Renan Quinalha (2017) reflete sobre uma possível dimensão "hétero-militar" da ditadura brasileira. Porém, os dispositivos de produção atuantes sobre os sujeitos sexualmente dissidentes, nesse regime, produziam não apenas um corpo heterossexual, mas também um corpo cis, sendo, portanto, notório o acirramento da perseguição e produção direcionada às pessoas transexuais, travestis e transgêneros. Embora Quinalha tenha notado a produção do corpo em torno da cisgeneridade, o termo "hétero-militar" parece omitir ou ocultar a dimensão cisnormativa da ditadura brasileira. Sendo assim, a reescritura do termo em ditadura "cis-hétero-militar", proposta por Afonso-Rocha (2018), tem por objetivo destacar a produção do corpo e das sexualidades em torno da cisgeneridade:

> Em relação ao que chamei de ditadura cis-hétero-militar [...] identifiquei, no regime militar, o surgimento, enquanto técnica de governo, de uma política oficial de intensificação da cis-heterossexualidade em detrimento das demais expressões sexuais, ainda que avocada de forma enviesada e descentralizada. (p. 9).

A ditadura reestruturou, assim, o complexo sistema de controle moral implementado, ou pelo menos intensificado, a partir da ditadura varguista com seus anseios nazifascista (COWAN, 2015; GREEN, 2000). 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, Comissão Estadual da Verdade do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, bem como as pesquisas desenvolvidas por James Green (2000), Benjamin Cowan (2015), João Trevisan (2000), Renan Quinalha (2015; 2017), Rita Colaço (2012), Marisa Fernandes (2015), Luis Morando (2015), dentre outros.

Não negamos que, antes do regime autoritário, houvesse a produção de sexualidades heréticas, conforme conceitografia de Foucault (2017), em torno do cis-hétero-corpo, ou que, uma vez findo o período cinéreo, essa produção tivesse sido superada e, com ela, todo o aparato repressivo/produtivo desaparecesse. Embora o preconceito contra as sexualidades dissidentes não surgisse na ditadura militar, nem desaparecesse com

o seu fim, a valorização da cis-heterossexualidade nesse período foi assumida como política estatal heterogênea, derivando de múltiplos polos de gerenciamento e pressão popular, como veremos. A relevância teórica desta pesquisa reside, pois, na necessidade epistemológica e política – já que pautada num princípio de reconhecimento atinente ao vetor da justiça de transição – de se compreender a sensibilidade estética, presente no jornal *Lampião da Esquina*, como expressão da resistência, tal como definida por Norberto Bobbio (2004) enquanto ato ou comportamento de ruptura contra a ordem constituída que, pelo estrito fato de produzir-se, põe o sistema em crise.

É importante, ainda, refletir sobre como o periódico contestava a realidade unidimensional (im)posta pelo regime, a partir de sua coluna literária. O jornal foi objeto de estudo por diversos autores, havendo um número considerável de trabalhos acadêmicos publicados, entre artigos, dissertações e teses. Porém, após várias buscas nas plataformas *online*, não encontramos nenhum trabalho analisando especificamente a coluna literária do jornal. Os diversos trabalhos publicados sobre o *Lampião* quase que exclusivamente desconsideram a referida seção ou lhe atribuem peso menor, focando prioritariamente nas matérias jornalísticas, artigos de opinião, editorial, entrevistas.

A pertinência prática exterioriza-se na inevitabilidade de, no contexto atual de risco concreto de ruptura democrática[4], instrumentalizar, por vários meios, dentre eles, o fazer científico, a concretização do direito à memória, à verdade e à justiça, diletos à consolidação do ideal comunitário. Justificamos, ademais, que a temática do presente trabalho é pouco prestigiada nas pesquisas acadêmicas e nas políticas públicas de verdade, memória e justiça, em relação aos crimes cometidos durante o golpe que depôs o presidente Goulart e instaurou um regime autoritário.

"É PRECISO DIZER NÃO AO GUETO E, EM CONSEQUÊNCIA, SAIR DELE"[5]

O projeto *Lampião* surgiu a partir da entrevista com Winston Leyland – editor do *Gay Sunshine,* tabloide americano dirigido ao público guei[6] –, feita por João Antônio Mascarenhas, então colunista do *Pasquim*. Após a entrevista, o grupo se reuniu na casa do escritor e artista plástico Darcy Penteado, em São Paulo, encontro que marcou o início daquele jornal. Os onze criadores passaram a integrar, assim, o Conselho Editorial, apresentado no número experimental do *Lampião*, sendo eles: Adão Costa; Aguinaldo Silva; Antônio Chrysóstomo; Clóvis Marques; Darcy Penteado; Francisco; Gasparino Damata; Jean Claude Bernardet; João Antônio Mascarenhas; João Silvério Trevisan; Peter Fry.[7]

4 Uma das primeiras medidas tomadas pelo governo brasileiro em 2019 foi retirar a população LGBT+ das diretrizes de Direitos Humanos, ato comemorado por setores evangélicos conservadores: "Bolsonaro assina MP que acaba com o tratamento *vip* dado aos lgbts. É SÓ O COMEÇO! SEGURA QUE VEM MAIS!" (sic) (MALAFAIA, 2019). Isso nos leva a questionar: o que resta da cis-hétero-ditadura brasileira?

5 Excerto extraído do editorial de inauguração do *Lampião da Esquina*, assinado pelo Conselho Editorial.

6 Os editores do *Lampião* mudaram a grafia da palavra *gay* para "guei", numa forma de abrasileirar esse termo que começava a ser usado como sinônimo de homossexualidade masculina e feminina. Conforme Jorge Rodrigues (2015), havia uma direção editorial implícita no jornal para recusar a cultura americana, "[...] o projeto do Lampião era seguir contra a corrente made in USA" (p. 104).

7 No documentário *Lampião da Esquina*, Lívia Perez (2016) retrata a trajetória do jornal que circulou de 1978 a 1981.

Esse veículo, com edição mensal e tiragem entre 10 e 20 mil exemplares, conforme relatos dos editores do periódico, significava, de imediato, um confronto direto com o regime cis-hétero-militar. O jornal tensionou, assim, o regime autoritário que visualizava a ameaça comunista e as subversões sexuais como os maiores perigos enfrentados pela nação brasileira. Já que supostamente constituiriam óbices considerados suficientes para impedir o crescimento e o fortalecimento do Brasil, era necessário direcionar o aparato estatal contra essas práticas.

Embora o *Lampião da Esquina* surgisse durante o período de abertura política de 1970 – no contexto da imprensa alternativa, durante os anos de suavização da censura política promovida pela ditadura –, a censura moral, direcionada às práticas homossexuais e aos sujeitos que as realizavam, seguia firme. Isso porque, conforme relata Renan Honório Quinalha (2017), os setores sociais que apoiavam o regime não estavam satisfeitos com a promessa de redemocratização e buscavam, assim, preservar a hegemonia da moralidade conservadora. Nessa direção, Benjamin Cowan (2015) afirma que, após a queda da resistência armada, dizimada em 1970, as forças de segurança viraram-se quase que exclusivamente contra os subversivos morais, como forma de conduzir o desejo das massas na manutenção do regime. Intensificou-se a figura do inimigo moral 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. Nessa época, a Polícia Federal informou que as organizações comunistas recrutaram homossexuais e prostitutas para suas fileiras de luta (COWAN, 2015), o que justificou, em nossa leitura, a intensidade na produção da cis-hétero-norma durante a abertura política.

Entendemos que a literatura homoerótica publicada no *Lampião* constituiu um espaço de resistência, "heterotópico", diria Foucault (2013), por ser um desses locais reais, efetivos de contestação mítica, simbólica e imaginária do tempo e espaço em que vivemos:

> [...] lugares que são desenhados na constituição mesma da sociedade, e que são algo como *counter-sites*/ *contra-sites*, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se pode encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2013, p. 4).

A literatura lampiônica também se constituiu como espaço de "homossocialidade", conforme conceitografia de Michel Maffesoli (2012). Isto é, os vínculos de socialidade, e as formas de estar-junto ali anunciadas, significaram experiências transindividuais homoeróticas, contrárias aos valores e à moral impostos pelo regime cis-hétero-militar que se deu com apoio de setores expressivos da sociedade:

> Faz-se necessário, mais uma vez, encontrar a palavra adequada para designar a homossocialidade não-ativa do vínculo social em gestação: vitalidade ora lúdica ora anômica. Para retomar uma expressão de Guy Debord, essa 'prodigiosa inatividade', deveras ameaçadora à ordem estabelecida, concernia senão a alguns grupos vanguardistas, boêmios, marginais ou excluídos voluntariamente. Não é mais o caso. Toda ocasião parece propícia para viver em grupo essa perda de si no

> outro, esse orgíaco do qual a ambiguidade sexual de Dionísio e as bacanais por ele inspiradas constituem os exemplos acabados. (MAFFESOLI, 2012, p. 4).

A vivência homoerótica, re(a)presentada na literatura lampiônica, manifestou-se, nesse viés, como exercício da resistência, já que fundada em um pensamento amoroso e homoerótico da vida em sua integralidade, contrário à atitude normativa (MAFFESOLI, 1998) que se justificava na hiper-realidade, isto é, no imaginário de uma realidade transparente, pretendida e sustentada pela ditadura. Passemos, então, à análise dos textos publicados na coluna "Literatura" do *Lampião*. Apresentamos, por amostragem, recortes das edições publicadas em 1978, ano de surgimento do jornal, entendendo que, nesse período, melhor concretizou seu objetivo de contestar a produção estereotipada do homossexual, bem como de questionar a imaginária unidade do real em torno da cis-hétero-norma.

A edição número zero trouxe, na coluna "Literatura", três poemas de jovens poetas até então desconhecidos pelo grande público: Leila Míccolis, Franklin Jorge e Paulo Augusto. Os poemas têm como temática o amor e os afetos ctônicos, mas também a sexualidade e o ato sexual. São poemas sujos, não eufeminizados, poeticamente vaginais, anais e fálicos – por isso, transgressivos.

O poema de Paulo Augusto – "Na pensão a flor de Minas" – é erótico, direto, político e subversivo; conserva certa sutileza irônica ao questionar o regime de cis-heterossexualidade. O eu-lírico ousa assumir seu desejo por outro homem: "O rapaz do quarto 14 é rebento 24 anos,/ da tradicional família mineira/ Olhou nos meus olhos/ um dia/ seu pecado feito carne/ e viu meus cílios baterem/ Ele estremece,/ foge o olhar – mas fala. Disse-me que tem muito medo" (AUGUSTO, 1978, p. 10). O poema de Augusto re(a)presenta indícios de uma situação peculiar ocorrida em Minas Gerais. Antes mesmo da deflagração do golpe militar de 1964, em Belo Horizonte, intensificava-se a perseguição aos homossexuais e às travestis.

Luiz Morando (2015) mostra-nos o notório acirramento da produção negativa dos sujeitos homoeroticamente inclinados na cidade, pelo menos desde 1961, com a edição de leis e portarias utilizadas para embasar essa repressão[8]. O termo "tradicional família mineira" tornou-se um signo comum para se referir ao conservadorismo do regime e às políticas sexuais ostensivas contra as minorias sexuais. Diante da expectativa do medo e da ideia de pecado, o eu-lírico assume os prazeres mundanos, transcendendo os valores morais centralizados na família cristã: "estou sempre,/ esperando que na ida para o banheiro/ a cupidez mineira/ da família tradicional/ permita o medo dele vir/ pelo meu quarto/ misturar na noite fria de junho/ nossas humanidades/ no pecado amplo,/ fofo,/ que deitado estou para isso…" (AUGUSTO, 1978, p.10).

"O poema para teus seios", de Leila Míccolis, é uma profanação poética: "Cerro olhos pra não ver,/ e mãos pra não apalpar,/ e bocas pra não chupar/ teus seios" (p.10). Segundo Giorgio Agamben (2005), profanar possui um sentido contra-dispositivo, que é o de retirar algo do uso restrito dos deuses e devolvê-lo ao uso comum do povo.

8 Nesse caso, falamos em repressão entendendo que a produção dos corpos homossexuais se deu, no limite, pela repressão, tendo-se em conta que toda repressão já é um meio de produzir desde a sua base (dis) positiva. Em outros termos, tanto o enunciado negativo "não pode x" tem valor residualmente positivo, quanto o positivo "pode y" vale residualmente como negativo.

A literatura foi por muito tempo o lugar do sublime e da perfeição, con-sagrado aos deuses. Inacessível ao uso comum, seu caráter sagrado castra os desejos e silencia os prazeres, apagando o sexo, amputando o corpo. Profanada, a literatura resiste e assume, de uma forma ou de outra, sua função tribal de notação democrática; lançada ao subterrâneo, faz do submundo a sua potência dionisíaca para resistir. O eu-lírico profana esse lugar estabelecido, para restituí-lo ao livre gozo dos desejos humanos: "Desejo beber teu leite,/ azeite de oliva branca,/ e provar com minha língua/ o macio do teu peito./ E se em inútil trabalho/ te afasta a blusa de mim,/ eu, por inúmeros meios,/ cerro olhos para ver/ e bocas para chupar/ teus seios" (MÍCCOLIS, 1978, p.10).

Outro poema, "Antropofagia", de Franklin Jorge, é um epinício ao prazer, personificado como realização espontânea da autonomia e que provém das nossas próprias necessidades: "Conduzo-te faminto/ até a velha cama,/ que é grande e redonda/ como uma mesa de banquete." (JORGE, 1978, p.10). Pelo semântico, transfigura-se o desejo de comer pela metáfora: o adjetivo faminto é deslocado da mesa para a cama. O corpo é deliciado como banquete. A literatura homoerótica só poderia ser antropofágica – num eterno ritual de comer homens – da cama grande para a glande. A mesa de banquete é signo da cama do "boquete". "Antropofagia" nos ensina a buscar o prazer de viver o gozo sem reprimi-lo, afinal, nossos corpos são heterotopias antropofágicas: "Insalubres, nossas salivas/ se confundem./ Rolam nossos corpus suados/ sobre as tenras cobertas./ Bates persistente/ contra o meu umbigo/ com teu sexo – peixe cego. Arrancando-te os pelos das axilas,/ de pura agonia gozo" (JORGE, 1978, p.10).

Ainda nessa edição, foi publicado o conto "Aniversário", de Moacir de Moura. A narrativa tem como moldura a comemoração do aniversário de um militar ("eu sentia o tecido áspero de sua farda contra minhas pernas") com seu amante masculino. A figura do militar guei vivenciando seus desejos homossexuais é alegórica pois, além de questionar a castração produzida pelo regime cis-hétero-militar, aponta para a desmitificação da masculinidade militar; como também traz elementos indicativos da angústia vivida pelas personagens: "[...] eu senti o grande dia, e ele continuava sorrindo e seu sorriso, como o meu, era triste, e o ar do campo era leve" (MOURA, 1978, p.16). A narrativa tem seu clímax quando da descoberta pela família do militar da sua inclinação homossexual: "a mulher, e a criança chorando e ele não ligava, e ele gritava, a criança gritava e ela continuava em silêncio, e a criança continuava gritando e ela não ligava, e eu olhei para ele, e ele havia esquecido de mim" (p.16). Contrastando com essa angústia, há, contudo, um *ethos* afetivo sentido em conjunto pelos amantes, intensificado pelo prazer do estar-junto, ainda que em circunstancias adversas: "ele foi para trás de uma árvore, e gritamos nossos nomes alto, e o eco repetiu nossos nomes, e corremos" (MOURA, 1978, p.16). Alusivamente, as personagens indicam que a vida deve ser vivida de maneira paroxista e emblemática aqui e agora, isto é, sinalizam que a vida merece ser vivida "apesar de". O desfecho da narrativa dá sinais da solidão imposta aos homossexuais que, impedidos de viverem a completude de seus desejos e prazeres, são lançados numa vida antropófoba: "pediu novamente que eu me fosse, e não cumpriu sua promessa e deixou-me para sempre agonizante como mosca nadando em óleo" (MOURA, 1978, p.16).

Em maio de 1978, chegava às mãos dos leitores a edição nº 1 do *Lampião da Esquina* cujo destaque foi o ensaio/entrevista "Confissões de um Carmelita Descalço".

O entrevistado, o padre espanhol Antônio Roig, da Ordem dos Carmelitas Descalços, lançara, em 1977, o livro "*Todos los parques no son un paraíso*", em que assumia sua homoeroticidade e reivindicava o direito de viver de acordo com a própria sexualidade, inclusive enquanto padre. O ensaio problematizou a posição da Igreja frente à homossexualidade: "ela [a entrevista] vale como um documento sobre a posição da Igreja em relação aos homossexuais" (*LAMPIÃO*, 1978, n. 1, p.7).

A coluna literária trouxe, na mesma edição, um capítulo do livro de Antônio Roig, que havia resultado em sua suspensão: "Nem todos os parques são um paraíso". A estória se passa em Londres, onde o autor morou durante três anos e experimentou uma série de vivências importantes em torno de sua homossexualidade. A narrativa autobiográfica descreve a vivência homossexual do autor-personagem em um parque inglês, provavelmente na década de 1960. Embora os países integrantes do Reino Unido já fossem democráticos, nesse período, manter relações homossexuais era considerado crime na Inglaterra e no País de Gales até 1967; na Escócia, até 1980; na Irlanda do Norte, até 1982. O texto expõe que, mesmo sob o manto da democracia inglesa, a vontade soberana produzia, agora como tática de exceção, e não mais como estado de excepcionalidade, o homossexual como *homo sacer* (AGAMBEN, 2007*)*. No interior de uma democracia consolidada, os desejos homossexuais eram criminalizados, o sujeito homossexual tornava-se marginalizado e destituído de sua condição de cidadão, lançado a viver uma vida sem importância, sem proteção jurídico-política:

> [...] o *homo sacer* apresentaria a figura originaria da vida presa no *bando* soberano e conservaria a memória de exclusão originaria através da qual se constituiu a dimensão política. O espaço político da soberania ter-se-ia constituído, portanto, através de uma dupla exceção, como uma excrescência do profano no religioso e do religioso no profano, que configura uma zona de indiferença entre sacrifício e homicídio. *Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera* (grifos do autor) (AGAMBEN, 2007, p. 91).

O *homo sacer* ou homem sagrado era uma figura do direito romano arcaico utilizada para rotular os indivíduos que haviam cometido crimes, normalmente contra as divindades. E que por isso, eram excluídos da vida social e tinham seus direitos civis eliminados, sendo, assim, retirados da vida comum. Ao ser legalmente declarada *homo sacer*, uma pessoa era excluída do direito e, consequentemente, da vida política da cidade. O proclamado "sagrado" não podia ser legalmente morto – isto é sacrificado – embora pudesse ser morto por qualquer um com a garantia de que o responsável não seria punido. Passava a viver uma vida nua, sem importância. Como sua vida não tinha importância, quem o matasse não teria supostamente cometido crime. O assim declarado "sagrado" era lançado em uma zona de indeterminação político-jurídica, isto é, sobre ele não mais pairava a proteção do Estado de direito, sua vida estava nua, sem cobertura protetiva por parte do Estado. Assim como Pôncio Pilatos, o soberano lava suas mãos para se purificar do sangue reiteradamente derramado.

No texto em análise, essa condição de *homo sacer* é revelada quando "O homem de idade mediana e eu nos juntamos. Havíamos notado uma mútua atração. Com precauções, começamos a nos beijar e logo a tocar um no outro" (ROIG, 1978, p.16). Até

que apareceu um homem mais jovem e se identificou como policial: "Terá que assumir sua responsabilidade por atos indecentes" (ROIG, 1978, p.16). O policial passou a agredi-lo com socos e pontapés. Por certo, a lei inglesa não autorizava esse tipo de agressão, mas como já discorrido, ao declarar um sujeito como *homo sacer*, a vontade soberana o transforma em vida à mercê; matá-lo não é mais um crime, visto que já não goza dos atributos que o qualificariam como ser humano. Quando a vontade soberana já não mais pode declarar explicitamente um indivíduo como *homo sacer*, incentiva a produção dessa categoria por meio de táticas de exceção: criminalizando as práticas homossexuais, desqualifica os sujeitos que são agenciados por elas.

O policial agride porque sabe que a vontade soberana sustenta uma não-punição. O Estado faz vista grossa, quando não incentiva diretamente esse tipo de violência. A partir dessa re(a)presentação da ditadura nas páginas lampiônicas, é possível afirmar que há indícios da existência de uma dimensão específica da sacralidade, a qual funcionou durante todo o regime cis-hétero-militar e que ainda persiste numa tentativa de nunca acabar: a homossacralidade.

O *Lampião* trazia um exemplo, a partir da literatura autobiográfica, de como em uma democracia consolidada, a exemplo da inglesa, a homossexualidade era, ainda, produzida em torno da normalidade cis-heterossexual, que relegava a homossexualidade às sombras e, consequentemente, aos temíveis efeitos da condição de *sacer*:

> Com outro golpe me jogou no chão. O lábio inferior começou a sangrar. Desta vez não pude levantar. Tudo girava ao meu redor. Ele inclinou-se sobre mim e apropriou do meu porta-moedas. Quando afinal me levantou, me ameaçou. - 'Que eu não volte a vê-lo por aqui, porque do contrário o matarei' (ROIG, 1978, p.16).

Entendemos que, na ditadura cis-hétero-militar brasileira, em se tratando de existências *bixas*, não podemos falar de vidas matáveis, mas corriqueira e reiteradamente violentadas e mortas. A potência se transformou em atos, numa política de Estado assumida pelo regime ditatorial, embora de forma heterogênea e oblíqua, por meio da produção do sexualmente dissidente como vida sem atributos específicos de humanidade: "Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é 'descartável' e quem não é." (MBEMBE, 2018, p.135). Para acentuar essa singularidade brasileira, elaboramos o termo *homossacralidade*, no sentido de que o risco potencial a que todos estaríamos submetidos, conforme Agamben (2007), em sermos declarados *homo sacer*, foi diariamente concretizado no regime cis-hétero-militar brasileiro quando direcionados às vidas bixas. O estilo e a ética de vidas bixas proclamaram-se sagrados; sujeitos dissidentes sexualmente, declarados descartáveis. O Estado brasileiro particularizou a universalidade da figura do *homo sacer*, transfigurando-a no fenômeno homossacralidade.

A noção de homossacralidade visa deslocar a ideia eurocêntrica e universalista do *homo sacer* – limitada ao horizonte referencial: europeu, branco, hétero, homem. Como destaca Pedro Gomes Pereira (2015, p. 423): "Na obra de Agamben, contudo, o gênero dos atores não é questionado ou pensado como parte da vida – o *homo sacer* não é considerado em sua dimensão de gênero e sexualidade". Pretendemos, com essa noção, questionar a sexualidade daquele, refletindo sobre o peso da dissidência sexual na declaração e fundamento da sacralização da vida.

A propositura dessa dimensão real do *homo sacer*, a partir da experiência ditatorial brasileira, confronta e questiona a condição potencial masculina, ocidental e heterossexual daquele. A quem se direcionavam as políticas estatais de extermínio e violência? Quais subjetividades tiveram o rótulo de perigosas e quais receberam a proteção e a compaixão estatal? Sob a universalidade do homem sagrado, as vidas que importam se potencializaram, enquanto as diferenças foram homogeneizadas, violentadas e exterminadas. O *homo sacer* teve, na ditadura brasileira, uma raça, uma identidade e uma orientação sexual, assim como, em última instancia, uma classe social, bem definidas. Não se tratava, ainda que queira Agamben, de um sujeito fixo, universal, sem espessuras, afinal "nem todas as vidas são nuas. Algumas nascem para viver, outras se tornam vidas matáveis pelo Estado" (BENTO, 2018, p. 4).

Evidentemente, a ficção universalista do *homo sacer* não considera a existência de vidas mais valiosas do que outras, deixa de problematizar, com isso, as vidas que importam, vidas que não correm o risco de serem expostas, mesmo se em potência. A generalização agambeniana apaga e silencia as marcas dos processos que separam vidas vivíveis das matáveis. O lugar do qual fala Agamben aparece, embora à revelia: homem, hétero, ocidental, que carece de um olhar mais atento para os sujeitos concretos. Uma análise do regime militar pelas lentes do filósofo italiano dificulta, senão impede, a problematização das diversas vulnerabilidades.

Em 25 de junho de 1978, o *Lampião* publicava sua edição nº 2. A coluna literária trazia "Do outro lado da porta", um texto de M. Rocha que narra a rotina de um casal guei. Como a luta diária contra o estigma e o estado de vergonha impostos pela sociedade, a narrativa apresenta alguns dos inconvenientes enfrentados por gueis assumidos: "Nunca pude entender direito as suas fugas repentinas no meio das festas. Procurava pensar que era pelo fato de uma claustrofobia social, mas quando regressava solitário para casa, concluía ser pelo estado de dúvida que o amargurava" (ROCHA, 1978, p.8). O estado de dúvida, de vergonha, a fragilidade emocional, o estigma, tudo serve para fortificar o lugar social construído para sujeitos que ousam amar e, mais ainda, para os que ousam apenas gozar fora dos padrões produzidos. Na ausência de referências e de apoio moral, muitos homossexuais não suportam esse *locus* social de desprezo e de insignificância no qual são atirados: "Na primavera passada, sem dizer uma palavra, ele retirou a mala de dentro do armário e começou a jogar as peças de roupas com uma fúria incontrolável. [...] Corri até a janela ainda a tempo de vê-lo tomar o ônibus azul e acomodar-se na última poltrona" (ROCHA, 1978, p.8). Aqui mais uma vez, a homossacralidade se faz presente: o *locus* social de desprezo expressa, assim, potencialmente os efeitos da declaração de *homo sacer*. Potencializado por essa condição, o abandono do companheiro pode, dessa forma, re(a)presentar uma fuga de si, uma tentativa de viver livre do estigma e da vergonha, e é produzida nos contornos do regime cis-heteronormativo. O abandono não é do outro, apenas, mas da própria luta por si.

Lembremo-nos que o poder produz a realidade, antes de reprimi-la ou adoçá-la, conforme Foucault (2017). A esfera produtiva das relações de poder é mais sutil, engenhosa. O poder é uma ação sobre ações que normaliza, incita, motiva, descompromete, robotiza, disciplina, suscita, cria desejos, afetos, emoções. A imagem do homem cis-heterossexual é produzida como normal, de maneira que toda e qualquer tonalidade que não se espelhe nessa produção semiológica da realidade é atirada ao signo da

anormalidade. A produção da sexualidade, dos desejos, dos sentimentos, dos afetos, e até das nossas ações não escapam à cis-hétero-norma, reforçamos, matrimonial e cristã. Assim, para o homossexual cujos desejos e prazeres não escapam à política unidimensional, a vida sempre será vida mutilada, é sempre vida à mercê, fora do prazer, de castração dos desejos, o lugar do vazio. Amar ou gozar para além dos prazeres oficiais torna-se o maior dos desafios, uma resistência democrática que causa furor e engasgo ao ser exercida.

O número 3 do jornal publicou o conto "O maricas", do escritor argentino Abelardo Castillo que, narrado pelo protagonista, na primeira pessoa do plural e do singular, dá conta de uma experiência compartilhada entre ele e César, amigo de infância. O jogo alusivo a Jorge Luis Borges, a partir do momento em que o narrador-personagem repete o nome do autor, instaura-se também por intermédio da narração retrospectiva, como a simular um fato autobiográfico nos meandros da ficção literária. Na verdade, trata-se de uma confissão da personagem central, claro que estilizada em sua narrativa breve: "Pois há coisas, palavras que a gente leva conosco como mordida, toda vida, mas uma noite sente que deve escrevê-la" (CASTILLO, 1978, p. 16). Conforme Foucault (2017), a confissão foi colocada, pelo menos desde a Idade Média, como um dos rituais mais importantes dos quais se espera a produção de verdade:

> O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder (FOUCAULT, 2017, p. 57).

A confissão integra, assim, um dos procedimentos de exclusão discursiva (FOUCAULT, 1998). Regida por nossa "vontade de verdade", o que está em jogo nesse mecanismo de exclusão é o poder e o prazer: "O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar." (FOUCAULT, 2017, p. 44). O ato confessional de Aberlado pode muito bem ter como objetivo aparente desculpar-se por um erro cometido no passado e libertá-lo da vergonha que veio a sentir por isso. O narrador-personagem busca-o perdão de César, por não ter defendido o amigo quando era insultado, aos gritos de "marica" e por ter se acovardado: "E dava vontade de gritar que todos nós juntos não valíamos a metade do que tu valias, mas naquele tempo a palavra era difícil e o riso fácil" (CASTILLO, 1978, p. 16). Ainda deseja ser perdoado por não ter tido como expressar que "te quis de fato, inexplicável e obscuramente". A personagem central descreve o episódio resultante no afastamento entre os amigos, quando um dos meninos sugeriu que procurassem "[...] uma gorda que cobra cinco pesos, vamos e já aproveitamos para fazer o machão debutar, o César" (CASTILLO, 1978, p. 16). Aberlado enganou César para que fosse à casa dessa mulher, sem saber que os garotos planejavam suas iniciações sexuais. Assustado, esse foge e aquele, após sair do quarto da gorda, vai ao seu encontro: "A mão me queimava, mas era necessário bater, machucar, sujar-te para esquecer aquela coisa como um orgulho que me afogava" (CASTILLO, 1978, p. 16). Antes de que o amigo vá embora, o narrador-personagem grita: "maricas de merda".

No entanto, a escrita pode, igualmente, funcionar como mecanismo de incitação do prazer e poder: "Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de [confessar]" (FOUCAULT, 2017, p. 44). No texto ora analisado, após vários anos, Aberlado não consegue se libertar da vergonha, tais palavras o devoram, queimam-no. Por isso, ele precisa se confessar: "Aquela noite, ao sair do quarto da gorda, eu lhe pedi que, por favor, não contasse aos outros. Porque aquela noite eu não pude. Eu também não pude" (CASTILLO, 1978, p. 16). Para não ser taxado de "marica", a personagem renuncia a seus desejos e prazeres.

A cis-heteronormatividade faz com que muitos de nós repitamos os passos da personagem: tornando-nos violentos com tudo aquilo capaz de nos lembrar que somos nós os diferentes. A sexualidade do outro passa a ser, então, o calcanhar de Aquiles, afinal, aponta para nossa vulnerabilidade. Por nos sentirmos incapazes, no mais das vezes, de suportar o estigma, a vergonha (im)posta ou pressuposta aos sujeitos homoeroticamente inclinados, reforçamos o discurso da homogeneização, até mesmo, atirando pedras em quem "desejamos inexplicável e obscuramente". Isso para que não restem dúvidas quanto a nossa (frágil) masculinidade.

A tensão trágico-erótica existente entre Aberlado e César aparece nas lembranças da personagem, a qual implora para que esse escute sua narrativa expiatória, em outro engenho que lembra a ficção borgiana, como de resto, outras narrativas literárias da modernidade, ao constituir a personagem como leitora e ao tratá-la como externa ao texto: "Escuta, César. É preciso que leias isto. Porque há coisas que se levam como mordidas, avivadas pela vergonha a vida inteira, há coisas pelas quais a gente sozinho se cospe na cara diante do espelho. Mas de repente, um dia, tem de dizê-las, confessá-las a alguém. Me escuta" (p. 16). Mais do que confessar sua homossexualidade (ainda em tributo a cis-heterossexualidade), confessa seu acovardamento, suas castrações, suas limitações, confessa-se um sujeito amputado. Não se pode desconsiderar que as relações de poder produzem o tipo ideal de masculinidade, incitam desejos, sonhos, suscitam ações, criam expectativas, prescrevendo o papel que deve ser percorrido pelos sujeitos identificados como homens pela sociedade. O medo é, assim, inscrito no ser-guei, de modo que passa a "significar" sua existência. A identidade de guei é condicionada à covardia, para não se aceitar e (auto)reprimir-se. A censura é, com isso, produzida em nós, para nós e muitas vezes por nós.

Em outro episódio que demonstra autocensura, a edição nº 4 do Lampião, de agosto de 1978, publicou o texto "A dona boazuda", de Pedro Hilário, narrado por um operário, aparentemente da construção civil, que vive em uma cidade grande. Andando nas ruas da cidade, o rapaz vê uma mulher que desperta sua atenção: "quando vi a tal boazuda parada ali naquela esquina me arrepiei que nem galo de briga e só faltei cair duro pra trás, no que ela atravessou a rua e fez um sinalzinho assim pra mim. Aí, que fiquei doído de vontade" (HILÁRIO, 1978, p.16). Procuraram um local escondido para ficarem à vontade, de "desfrute, no achego, no cheiro. Comecei a dar beijos na dona pra deixar ela tonta e, quando já tava bem crespa de arrepio, eu ... zás! ..., arranquei a calcinha. Levei a mão. Nem vão acreditar no que eu segurei." (HILÁRIO, 1978, p.16).

O operário demonstra sua frustração ao perceber que a tal boazuda era uma travesti ou mulher trans. Como era possível tê-lo "enganado" assim? Diante desse "ultraje", o narrador-personagem resolve agredi-la: "Pois a boazuda era um tremendo de um macho igual a mim, que nem vocês mesmo. Ah, Ora que?! Dei lhe uma surra, bati pra valer, pra ensinar o safado a tomar vergonha na cara" (HILÁRIO, 1978, p. 16). Bateu tanto que chegou a sentir remorso, teve pena daquela mulher indefesa que apenas chorava, sem reagir às agressões. Além da agressão física, revelam-se procedimentos de violência simbólica, através da utilização de pronomes masculinos para se referir à travesti, evitando chamá-la de mulher: "é um macho". Envergonhado pelo que tinha feito, o narrador-personagem reconhece seu erro:

> Me arrependi de ver a tal de cabeça baixa, aleitando a pulseira de figa, sem coragem de me olhar na cara, na certa, com receio de que eu começasse a bater de novo. Fiquei achando que eu tinha sido mau com ela, porque ela tinha se agradado de mim e me beijou e me chamou de 'amorzinho' (HILÁRIO, 1978, p. 16).

Após narrar que pediu perdão e tiveram, então, uma noite de sexo, o narrador-personagem desabafa, expondo novamente seus preconceitos: "Pra que tanto riso, heim? Não vão me dizer que nunca frequentaram uma cabritinha, heim? Quando a gente tá a seco, qualquer cachaça serve, e a gente bem que gosta, Então, não? E essa minha de ontem foi assim também" (HILÁRIO, 1978, p. 16). O operário demonstra viver um conflito intenso: sua agressão marca o desejo obscuro que sentiu pela mulher; ele sabia que não houve engano, desejou-a ardentemente por ser quem era. Nessa cis-narrativa, apenas o ponto de vista do operário é apresentado. A mulher trans é objetificada pelo narrador-personagem, que não a reconhece como igual. Por isso, agrediu-a, por ter-lhe "provocado" malditos desejos. Visualizamos, nessa atitude, características transfóbicas, ridicularizando pessoas que não se enquadram na cis-hétero-norma. Embora se arrependa de tê-la agredido, o narrador-personagem se refere a mulher trans com desdém: "a tal", "quem nunca frequentou uma cabritinha". E, sente a necessidade de se justificar pelo ocorrido: "qualquer cachaça serve", "Eu estava necessitado, ela apareceu, eu quis, ela quis, a gente fez".

O texto de Hilário denuncia a invisibilidade das pautas, reivindicações, interesses dessa população: "Se é verdade que o Estado pode se apropriar das vidas, transformando-as em zoé (mera existência biológica), com as vidas trans, há singularidades. Não se trata aqui de vidas sacrificáveis, mas de vidas reiteradamente sacrificadas. A potência anunciada transforma-se em política" (BENTO, 2017, p. 264). Inviabilizadas pelo movimento mainstream que teima em se autoproclamar "movimento gay", a população trans e travesti é duplamente vitimizada. Sob o signo "gay", escondem-se táticas pornográficas que buscam homogeneizar a diferença. "Somos todos uma família" expressa muito bem essa colonização do "subterrâneo". Elias e Scotson (2000) apontam que os estabelecidos temem perder sua hegemonia, a segurança da identidade fixa e do sujeito imutável. Por isso, tentam expurgar as diferenças. Porém, muitas vezes, os ditos estabelecidos são outsiders que conseguiram firmar bases sociais, ainda que inconsistentes e frouxas. O homem, guei, branco, urbano, burguês, então, ao se ver como estabelecido, teme perder a hegemonia (da diferença – é ele o único diferente, única vítima de preconceitos e discriminações). Para conservar sua hegemonia, uniformiza

as diferenças, negam-se os diversos graus de vulnerabilidade e se festeja a pluralidade do igual, a diversidade que aceita apenas o Um: "viva o orgulho gay!".

Na contracorrente da homogeneização assim estabelecida. a literatura lésbica apareceu na edição nº 5 do jornal. Cassandra Rios escolheu o texto "A hora do amor", integrante do livro A santa vaca, então inédito, publicado em 1978. Cassandra foi a escritora mais censurada pelo regime cis-hétero-militar, cf. Comissão Nacional da Verdade. Não apenas a temática lésbica assustava os censores, a literatura de Cassandra tinha algo a mais: era contra a castração do gozo, a amputação dos prazeres, a eliminação dos desejos lésbico-femininos. Conforme Rick Santos, Cassandra re(a)presentou vidas e subjetividades gueis e lésbicas em sua literatura, propondo, com isso, "um desafio enorme à visão dominante e monolítica que cristaliza homossexuais como objetos do seu olhar" (2003, p. 20). A sexualidade desnuda-se em suas palavras: sexo lésbico, sexo nu, sexo cru, sexo marginal, sexo sujo, sexo entre mulheres: "minhas mãos alisavam meu corpo e meus dedos burilavam os bicos dos meus seios para masturbar-me sequiosa e incapaz de impedir ou frear os impulsos de um desejo mais forte do que a razão" (RIOS, 1978, p.16).

A literatura de Cassandra situa-se como signo de subversão, isto é, como transgressiva por questionar os valores e a moral canônica, de modo a possibilitar leituras contra-hegemônicas, centradas nos desejos e no gozo das mulheres lésbicas, propondo, com isso, rasuras na "pornografia autoritária". Ao re(a)presentar o desejo lésbico e guei, Cassandra rejeita o "lugar" estereotipado de o homossexual como ser sombrio, sofredor, vítima passiva da sociedade, suas personagens "[..] são sujeitos resistentes tomando decisões sob as restrições de um sistema de opressão institucionalizada" (SANTOS, 2003. p. 26). Há nessa literatura uma transgressão ctônica que resiste à realidade unidimensional, às representações que constroem "um mundo verdadeiro das coisas de mentira",[9] limitado, circunscrito aos valores burgueses de cariz judaico-cristã. Uma das estratégias de imposição da "pornografia autoritária" é matar as diferenças nas representações. Não é à toa que o cânone literário, e o histórico também, focasse, quase que exclusivamente, no homem, branco, burguês, urbano, cis-heterossexual, ocidental e cristão.

Por outro lado, ao contemplar uma figura feminina, o texto "As aventuras de Carmen Miranda", de Gilmar de Carvalho, publicado no nº 6 do Lampião, de novembro de 1978, apresenta trechos da Carta-Testamento deixada por Getúlio Vargas para o povo brasileiro: 'Cada gota de meu sangue será uma chama imortal à vossa consciência que manterá a vibração sagrada para a resistência" (CARVALHO, 1978, p. 16). Essas passagens são entrecruzadas por um poema que enaltece a figura da cantora: "Carmem Miranda urna glória nacional bis/ Carmem Miranda sambista sem rival/ Fez do nosso samba uma bandeira/ Embaixatriz da arte tropical/ Subiu desde logo na carreira/ Foi estrela universal." (CARVALHO, 1978, p. 16).

A emblemática figura da cantora mantém relação direta com a história da homossexualidade masculina no Brasil no século XX, conforme destacou Green (2000):

9 "A arte é fonte privilegiada para o historiador interessado em resgatar não as verdades do acontecido, e sim as verdades do simbólico, expressas no imaginário de uma época. Este é o sentido daquilo que chamamos de mundo verdadeiro das coisas de mentira, para nos referirmos à tradução poética, literária ou pictórica da realidade." (PESAVENTO, 2002, p. 57).

> Em 1938, a cantora popular Carmen Miranda estrelava o filme brasileiro Banana da terra, como uma baiana que cantava e dançava com uma pequena cesta de frutas presa de forma precária à sua cabeça. Seu modo de atuar era uma imitação exagerada das tradições das mulheres afro-brasileiras dos mercados da Bahia. Logo depois, durante os quatro dias de festas do carnaval, centenas de homens tomaram as ruas do Rio de Janeiro. Vestidos com saias brancas rodadas e turbantes limpos e reluzentes, como faziam as famosas mulheres da Bahia, esses homens excederam a própria paródia da baiana encenada por Carmen Miranda (p. 21).

O texto resgata essa memória, das "[...] falsas baianas à *la* Carmen Miranda [que] engajaram-se numa subversão festiva que arremedava tanto o comportamento sexual normativo quanto o tradicional hábito de travestir-se durante o carnaval" (GREEN, 200, p. 22). A cantora tornou-se símbolo internacional da cultura brasileira, tendo sua imagem extravagante recriada por gueis de todo o mundo. Carmen Miranda foi alçada ao posto de musa brasileira guei, de modo que se tornou expressão de ambiguidade sexual, do *camp*[10].

Entre os variados e inusitados recortes apresentados no texto, há um monólogo de um funcionário público do INSS, uma dessas falsas baianas à la Miranda engajada na subversão festiva:

> Chic mesmo é esse turbante escandaloso e esses quilos de balangandãs autênticos. Ah! os eternos problemas de uma maquilagem e essa barba podre cansa a minha beleza. Preciso fazer uma sobrancelhas super-finas e assim bem satânicas. E não esquecer de treinar bem esses braços. Que tamancolas ridículas, ainda acabo saindo de sapato fanabor, morto de folclórico e bem barata (CARVALHO, 1978, p. 16).

Igualmente, a figura de Getúlio Vargas traz uma memória sobre a história da homossexualidade no Brasil. Foi durante o governo Vargas que a Polícia Civil, por meio do médico Leonídio Ribeiro, iniciou estudos antropológicos sobre homossexuais. Ribeiro procurou demonstrar as relações entre a homossexualidade masculina e o mal-funcionamento endócrino[11]:

> As exigências políticas e administrativas do novo regime encabeçado por Getúlio Vargas facilitaram o estudo do comportamento 'desviante' nos moldes propostos por Lombroso e Marañón. Isso se deveu, em parte, à reorganização da polícia federal na capital do país, um elemento da estratégia global de Vargas para modernizar e centralizar o poder do governo, bem como controlar re-voltas trabalhistas e agitações na classe baixa. (GREEN, 2000, p.251).

A subversão manifesta-se por meio da tensão entre a imagem recriada de Carmen Miranda, em referência à ambiguidade sexual, e a imagem de Vargas, em alusão à

10 "Como comportamento, o *camp* pode ser comparada à fechação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB". (LOPES, 2002, p. 95).

11 "Para realizar seu estudo em 1932, Ribeiro solicitou o apoio do Dr. Dulcídio Gonçalves, um oficial da polícia do Rio de Janeiro, que trouxe um 'precioso contingente' de 195 homossexuais 'profissionais' ao laboratório de Antropologia Criminal para serem fotografados e medi- dos, com o objetivo de determinar se havia alguma relação entre sua sexualidade e sua aparência física" (GREEN, 2000, p.131).

política estatal de produção da cis-hétero-norma, de maneira a produzir a reescritura ou a rasura: Getúlio Miranda ou Carmen Vargas. Vargas, então "responsável" por facilitar o estudo do comportamento desviante, é reescriturado na imagem da cantora, expressão de ambiguidade sexual: "Carmen Miranda é musa do PTB[12]", finaliza.

Por fim, a última edição do *Lampião da Esquina* do ano de 1978, publicada no mês de dezembro, trouxe trechos do romance *O beijo da mulher aranha*, do escritor argentino Manuel Puig. Pelos segmentos publicados, é possível identificar um diálogo entre dois prisioneiros, Molina e Valentim. Não fica claro, nesse fragmento, se Molina é uma travesti, visto que os trechos se alternam em designá-la como mulher e como homossexual. A narrativa foca na vivência amoroso-afetiva dos personagens. Os diálogos mostram a preocupação de Valentim por Molina: "Então me escute, que em alguma coisa poderei ajudar. É questão de falar. Antes de tudo tem que pensar em pertencer a um grupo, em não ficar só." (PUIG, 1978, p. 16); o medo de Molina em ser separada do amante: "E do que tenho mais medo é de que nos separem e me ponham em outra cela e eu tique aqui para sempre, sabe lá com que otário." (PUIG, 1978, p.16). Os excertos re(a)presentam o cuidado entre os amantes: "quero que saia contente, e tenha boas recordações de mim, como eu de você." (PUIG, 1978, p.16).

O romance foi publicado em 1976, período conturbado da história argentina cuja ditadura militar tinha acabado em 1973. Em 1976, porém, a direita engendrou um golpe para derrubar a presidente Isabel Perón. Em seu lugar, instalou-se uma junta militar, chefiada pelo general Jorge Rafael Videla. Durante o governo de Videla, opositores políticos foram presos, torturados e assassinados. A ditadura argentina também intensificou o dispositivo de produção que atuou sobre os sujeitos sexualmente dissidentes, com intuito de produzir não apenas um corpo heterossexual, mas também um corpo cis.[13] Na narrativa literária em estudo, Valentim é preso político, marxista; Molina, preso por "corromper menores". A indeterminação dos conceitos jurídicos justificou as inúmeras medidas persecutórias direcionadas aos sujeitos homossexuais, a exemplo de Molina. O encontro entre Molina e Valentim re(a)presenta um ato de resistência aos regimes cis-hétero-militares brasileiro e argentino. Diante dos horrores vividos na prisão, Molina ousava encontrar afeto (e sexo) em outro homem; o gozo clandestino consegue resistir. Ironicamente, na prisão em que é lançado por ser guei, Molina vivencia o amor marginal: "Valentin, você e mamãe são as duas pessoas que eu mais quis no mundo." (PUIG, 1978, p.16).

Outra questão levantada pelo texto é a perturbada relação entre a esquerda marxista e as dissidências sexuais. Os militantes homossexuais, a exemplo de João Silvério Trevisan (2000), James Green (2000) e Herbert Daniel (1982), relatam que a esquerda era homofóbica e via a homossexualidade como um desvio pequeno burguês, no caminho (im)posto pelos ideais maculados da Revolução Russa a partir do golpe dado por Josef Stalin. As homossexualidades eram indesejadas, nos grupos de esquerda, em razão de entenderem que não passava de um desbunde, não condizente com a masculinidade revolucionária, conforme o arquétipo viril de Che Guevara – masculinidade

12 O Partido Trabalhista Brasileiro – PTB foi fundado por Getúlio Vargas em 1945.

13 Afirmamos isso com base na leitura de Rapisardi e Modarelli (2001) sobre as vivências clandestinas dos homossexuais argentinos diante da ditadura militar (1976-1983).

revolucionária (GREEN, 2012). O encontro entre Molina e Valentim re(a)presenta também um ato de resistência à esquerda homofóbica brasileira e argentina.

Quando o *Lampião* trouxe, em sua coluna literária, personagens cujas vivências, bem como as condutas e práticas, os prazeres e desejos tensionaram a produção cis-heteronormativa, questionou e afrontou a legitimidade moral imposta pelo regime ditatorial. A literatura lampiônica inaugurou uma autêntica resistência à cis-hétero-ditadura por meio da poesia, do erótico, da imagem, da magia, dos afetos, dos desejos, dos sonhos, do sexo, da crueza da vergonha. No domínio da sexualidade, da moral e dos bons costumes, a literatura homoerótica publicada no jornal mostrou que a, por nós denominada, cis-hétero-realidade não passa de um conjunto de ficções apresentadas como naturais, que castram prazeres e gozos, limitando nossa capacidade de sonhar. Os textos analisados sinalizam que a naturalização da cis-heterossexualidade em desfavor da "anomalia" homossexual foi desenvolvida por mecanismos e estratégias estruturadas a partir de relações de poder, que buscam capturar as práticas sexuais estruturadas em desacordo com a cis-hétero-norma.

A pornografia autoritária do regime aparece como construção de uma fantasia perfeita que impõe o *Um*, resistindo a qualquer tipo de diferença. Para Luis Alberto Warat (1988), a pornografia procura ansiosamente um princípio unitário. Pornográfico é o regime que castra as possibilidades de sonhar, amputando a multiplicidade de transformações. O regime cis-hétero-ditatorial brasileiro foi a tentativa mais acabada 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, entendemos que a ditadura foi pornográfica, constituindo-se como tentativa de castrar as possibilidades do *vir a ser*, e que escapa, no mais das vezes, aos padrões impostos como universais.

Por isso, reforçamos a sustentação da existência de um dimensão cis-hétero-ditatorial no regime militar brasileiro de 1964, marcada pela tentativa de univocidade do sexo a partir da intensificação do cis-hétero-corpo em torno da família nuclear burguesa e dos valores judaico-cristãos. Indícios históricos permitem afirmar que o governo militar impôs um conjunto de ficções morais, religiosas e políticas como única possibilidade de leitura e interpretação do mundo. A verdade era apenas uma: a cis-hétero-realidade como parâmetro de vida tradicional, espelhando-se nos dogmas e valores da classe burguesa e cristã que, quase sem exceções, apoiou e geriu o golpe na então recente democracia brasileira.

Nesse sentido, a literatura lampiônica foi erótica[14], isto é, exibiu a pluralidade da existência através do questionamento das formas oficiais de cultura, problematizando as diferenças que não querem ser aceitas ou assimiladas, muito menos toleradas, num iminente caráter transgressivo. Warat (1988) entende que 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

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

é possível viver o extraordinário, de modo que o sublime se prolifere no cotidiano.[15] Ao questionar a pornografia autoritária, o *Lampião* se constituiu como um transgressivo gesto político de resistência à política sexual 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). À margem do que o governo autoritário apontava, os textos analisados indicam que o periódico em estudo se opôs à excessiva formalização, ao dualismo esquemático e à razão instrumental, rompendo, assim, com a referência única – o homem, branco, heterossexual, urbano, burguês, cristão – para re(a)presentar uma estética das diferenças, uma ética da estética[16] homossocial, indesejada no regime por não reproduzir os valores morais da "família tradicional".

Essa literatura ctônica resistiu aos sentidos solidificados do imaginário instituído, rasurando a clausura uniforme e seriada imposta ao sexo. O *Lampião* re(a)presentou os desejos, práticas, prazeres, sofrimentos, dores, castrações, limitações, emoções de gueis, lésbicas e travestis, para além da mera representação da vitimização, assumindo, com isso, um destacado papel no ativismo homossexual. A literatura lampiônica não representa vítimas de uma sociedade lesbo-trans-homofóbica, mas re(a)presenta a resistência homoerótica ao regime cis-hétero-militar, não se restringindo, assim, aos padrões de uma cultura cis-heterossexual burgo-militar, circunscrita aos valores monolíticos judaico-cristãos.

O jornal constituiu-se como uma experiência singular de oposição ao sistema ditatorial brasileiro, em específico, à moral e aos bons costumes, afervorados pelos defensores do regime de exceção. Nesse sentido, faz-se oportuno destacar que Norberto Bobbio (2004) distingue a resistência da contestação, adotando, para isso, o critério da referência ao seu respectivo contrário: a obediência é o contrário da resistência, o contrário da contestação é a aceitação. Há uma leve, mas importante, diferença entre a obediência a uma norma ou ao ordenamento e sua aceitação. Enquanto obedecer é uma atitude passiva, aceitar é ativa: "[...] implica, se não um juízo de aprovação, pelo menos uma inclinação favorável a se servir da norma ou das normas para guiar a própria conduta e para condenar a conduta de quem não se conforma com ela ou elas" (BOBBIO, 2004, p.61).

Resistir consiste em todo comportamento de ruptura contra a ordem estabelecida, (im)posta. O ato de resistência põe em crise o sistema pela sua mera produção, "mas não necessariamente em questão" (BOBBIO, 2004, p. 61). Assim, a literatura lampiônica é tanto um comportamento de ruptura contra a ordem sexual imposta pelo regime cis-hétero-militar, como também um espaço de contestação que, para Bobbio (2004), vai além de um comportamento de ruptura: refere-se a uma atitude crítica que põe a ordem estabelecida em questão, sem necessariamente colocá-la em crise. A contestação

15 "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).

16 Michel Maffesoli (1996) aponta a ética da estética como dimensão coletiva da vida cotidiana, sendo o fundamento do vínculo societal, é caracterizada pela valorização da alteridade e afetividade entre pessoas e grupos nas sociedades pós-modernas.

atinge mais do que os subsistemas político e jurídico, abrangendo modelos culturais gerais, tensionando a legitimidade profunda que assegura os subsistemas político e jurídico.

E O LAMPIÃO? SEGUIU ACESO NAS ESQUINAS DO BRASIL?

A literatura homoerótica publicada no *Lampião da Esquina* resistiu à "pornografia autoritária", à unidade sexual intensificada pelo regime cis-hétero-militar, marcando profundamente a metamorfose do vínculo social, caracterizada pela saturação da identidade, do princípio do *Um*. A homossocialidade presente nas páginas literárias do referido jornal, aqui analisadas, trouxe de volta, eroticamente, a importância do sentir-se pertencente a um lugar, a um grupo, potencializando, com isso, o estar-junto para regozijar-se nos prazeres e nos sofrimentos mundanos. A resistência lampiônica manifestou a revanche do "dionisíaco", da fugacidade do vínculo social. Enquanto espaço democrático de resistência, o periódico foi uma declaração de guerra à moral e aos bons costumes judaico-cristãos.

Por intermédio da literatura homoerótica, o *Lampião* operou um deslocamento da homogeneidade para a heterogeneidade do real, do pornográfico para o erótico, resistindo à hiper-realidade totalitária. Dessa forma, potencializou o tribalismo de conotação homossocial, constituído por pessoas que se identificam por meio de rituais, elementos de cultura, valores, moda, estilo, sentimentos, emoções, sofrimentos, medos, angústias e que, mediante essa socialidade, contestam e resistem ao individualismo e à identidade (MAFFESOLI,1987).

Entendida para além das práticas sexuais entre sujeitos do mesmo sexo, compreendendo atitudes, gestos, afetos, sensibilidade, sentimentos, emoções, linguagem corporal, que infringem as normas rígidas pré-estabelecidas como masculinas ou transitem entre o masculino e feminino, a homossocialidade lampiônica foi lida como imoral, uma afronta à ordem "democrática" cristã. Trata-se do sentimento de pertencimento a um lugar ou grupo que permite a cada um sentir-se deste mundo e entrar em contato com o outro de um modo natural, sem apagamento da história e singularidades do sujeito. Ainda, vem a ser a fugacidade do presente, o eterno retorno, as expressões, os afetos, as emoções, os medos, as angústias, a vergonha, vivenciados por sujeitos homoeroticamente inclinados, em seu constante processo de produção em torno da cis-hétero-norma.

O *Lampião* foi, dessa forma, "[...] a batalha do sujeito pelo direito de se colocar, de não aceitar a coerção, é a batalha por um lugar no qual o sujeito se encontre um poder de dizer, com ou sem respaldo da hierarquia" (LAGAZZI, 1988). Trata-se da potência societal sobre a qual nos fala Maffesoli (2012), uma "força interna precedente e fundante do poder em suas diversas formas" (p. 12). Excitados, vemos uma homossocialidade ctônica, tribal nas páginas literárias do *Lampião*.

A literatura publicada nesse jornal aponta, não para uma concepção de tempo linear ou cíclico, mas sim, para um tempo pontilhista[17]: os pontos aparecem e se conectam

17 A noção de tempo pontilhista é desenvolvida por Michel Maffesoli (2003) e retomada por Zygmunt Bauman (2008): "Tal como experimentado por seus membros, o tempo na sociedade moderna não é

com nosso passado e futuro, presentificando-os. O tempo é uma sucessão de presentes, re(a)presenta rupturas e descontinuidades. Essa transformação sobre a percepção do tempo mostra que o fascismo não ficou no nosso passado; queríamos que assim fosse. O fascismo é eterno porque se presentifica por meios dos pontos temporais que nos conectam ao passado e se projetam como futuro. No entanto, o fascismo sempre será presente, ao menos em potência: "pode voltar sob as vestes mais inocentes. Nosso dever é desmascará-lo e apontar o indicador para cada uma de suas novas formas — a cada dia, em cada lugar do mundo (ECO, 2002, p. 10). Também pode trajar-se com vestes civis, e tem mostrado que convive bem com nosso sistema semidemocrático eleitoral. O tempo pontilhista mostra, da mesma forma, que o fogo lampiônico não ficou preso no passado, mas comparece no presente para resistir e lembrar que "**vencereis pero no convencereis**"[18].

É o eterno retorno do direito de sonhar, de não aceitar esquecer, nos tempos de "amnésia obrigatória", de contestar a "pornografia autoritária" – *El derecho al delírio* – como diz Eduardo Galeano (1998). Aí está a transgressão lampiônica, que nos permitiu sonhar, delirar concretamente a partir da resistência homoerótica e mostrou que "A perfeição seguirá sendo o privilégio tedioso dos deuses, mas neste mundo, neste mundo avacalhado e maldito, cada noite será vivida como se fosse a última e cada dia como se fosse o primeiro" (GALEANO, 1998, p. 34).

REFERÊNCIAS

AFONSO-ROCHA, Ricardo. *Bichas inauguram a utopia.* Trabalho de conclusão de curso – (Bacharelado Em direito). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2018.

AGAMBEN, G. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? *Outra Travessia*, n. 5, p. 9-16, 2005.

AMARAL, M; BERTOLLI, C. 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.

AUGUSTO, P. Na pensão a flor de Minas. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 0, abr. 1978, Seção literária.

BAUMAN, Z. *Vida para consumo:* a transformação das pessoas em mercadoria. Zahar, 2008.

cíclico nem linear como costumava ser para os membros de outras sociedades. Em vez disso, para usar a metáfora de Michael Maffesoli, é 'pontilhista', um tempo pontuado, marcado (senão mais) pela profusão de rupturas e descontinuidades... A vida, seja individual ou social, não passa de uma sucessão de presentes, uma coleção de momentos experimentados em intensidades variadas." (p. 36).

18 Famosa frase dita por Miguel de Unamuno a José Millán-Astray, general franquista (PEDRÓS GASCÓN, 2007).

BENTO, B. Dispositivo de resistência. In: ____. *Transviad@s*: gênero, sexualidade e direitos humanos. EDUFBA, 2017.

BENTO, B. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*, n. 53, 2018.

BOBBIO, N. *Era dos direitos*. Elsevier Brasil, 2004.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Ditadura e homossexualidades/Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. Constituição (1946). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1946.

CABAÑAS, Tereza. A poesia marginal e os novos impasses da comunicação poética. *Revista de Letras,* v. 45, n. 1, p. 89-116, 2005.

CARVALHO, G. de. As aventuras de Carmen Miranda. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 5, nov. 1978, Seção literária, p. 16.

CASTILLO, A. O maricas. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 3, ago. 1978, Seção literária, p. 16.

CHARTIER, R. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, v. 13, n. 24, p. 15-29, 2011.

COLAÇO, R. *De Daniele a Chrysóstomo*: quando travestis, bonecas e homossexuais entram em cena. 2012. 2012. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

COWAN, B. 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.

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

ECO, U. O Fascismo Eterno. *In:* ____. *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record, 2002

FERNANDES, M. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, J.; QUINALHA, R. *Ditadura e homossexualidades*: repressão, resistência e a busca da verdade. São Paulo: Editora UFSCar, 2015.

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

FICO, C. *Além do golpe*: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 4.ed. São Paulo: Loyola, 1998.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GALEANO, E. El derecho al delirio. *In*: GALEANO, E. *Patas arriba*: la escuela del mundo al revés. Madrid: Siglo XXI, 1998.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: ____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 143-179.

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

GREEN, J. 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.

HILÁRIO, P. A dona boazuda. *Lampião da Esquina.* Rio de Janeiro, nº 4, out. 1978, Seção literária, p. 16.

JORGE, F. Antropofagia. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 0, abr. 1978, Seção literária.

LAGAZZI, S. *O desafio de dizer não*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

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

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro, nº 1, abr. 1978.

LOPES, D. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível.* Petrópolis: Vozes, 1998

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

MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, M. *O instante eterno*. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. São Paulo: Forense-Universitária, 1987.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Revista Famecos, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.

MBEMBE, A. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MÍCCOLIS, L. O poema para teus seios. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 0, abr. 1978, Seção literária.

MORANDO, L. 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.

MORANDO, L. Por baixo dos panos: repressão a gays e travestis em Belo Horizonte (1963-1969). In: GREEN, J.; QUINALHA, R. *Ditadura e homossexualidades*: repressão, resistência e a busca da verdade. São Paulo: Editora UFSCar, 2015.

MOURA, M. de. Aniversário. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 0, abr. 1978, Seção literária, p. 16.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. Editora Companhia das Letras, 2007.

PAGLIA, C. *Personas sexuais*: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Companhia das Letras, 1990.

PEDRÓS GASCÓN, A. F. España, laberinto de soledades: latinoamericanización del imaginario nacional en" Tiempo de silencio" y" Reivindicación del conde don Julián". *España contemporánea*: Revista de literatura y cultura, Barcelona, v. 20, n. 1, p. 39-62, 2007.

PEREIRA, P. Queer decolonial: quando as teorias viajam. *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar*, v. 5, n. 2, p. 411, 2015.

PESAVENTO, S. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. *Revista Estudos Históricos*, São Paulo, v. 2, n. 30, p. 56-75, 2002.

PESAVENTO, S. *História e história cultural*. Autêntica, 2013.

PUIG, M. Trechos do romance O beijo da mulher aranha. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 6, dez. 1978, Seção literária, p. 16.

QUINALHA, R. *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.

RAPISARDI, F; MODARELLI, A. *Fiestas, baños y exilios*: los gays porteños en la última dictadura. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*: 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção. Martins Fontes, 2010.

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

RIOS, C. A hora do amor. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, nº 5, nov. 1978, Seção literária, p. 16.

ROCHA, M. Do outro lado da porta. *Lampião da Esquina.* Rio de Janeiro, nº 2, maio 1978, Seção literária, p. 16.

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

ROIG, A. Nem todos os parques são um paraíso. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, nº 1, abr. 1978, Seção literária, p. 16.

SANTOS, R. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Revista Gênero*, v. 4, n. 1, 2012.

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

SCOTSON, J. L.; ELIAS, N. *Os estabelecidos e os outsiders:* sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TEMPORADA DE CAÇA. Direção de Rita Moreira. São Paulo: produção independente, 1988, documentário.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

Recebido em 01/03/2019. Aceito em 10/08/2019.

FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA NO REGIME DITATORIAL: REAÇÕES DO HOMEM "MÉDIO"

BRAZILIAN SCIENCE FICTION IN THE DICTATORIAL REGIME: REACTIONS OF THE "AVERAGE" MAN

Vítor Castelões Gama[1]

Ramiro Giroldo[2]

RESUMO: Este artigo visa discutir sobre a Ficção Científica Brasileira. Analisaremos quatro obras do período da ditadura (1964-1985) buscando uma síntese especulativa enquanto, ao mesmo tempo, contrapomos a ideia de que a FC é um gênero literário apolítico. As obras escolhidas tratam, de maneira explícita ou implícita, da violência da ditadura e suas consequências. Porém, enquanto muitas obras do período trabalharam como tema a identidade nacional e política do brasileiro, as obras analisadas aqui priorizaram as minúcias e os atos "mundanos". Por conseguinte, também partimos de um ponto de vista limitado ao homem "médio" frente aos poderes de violência estatais. Indo mais além, nos inserimos em um exercício especulativo das possíveis reações deste homem a um contexto de totalitarismo.

Palavras-chave: Ficção científica brasileira; ditadura; André Carneiro; Jerônymo Monteiro.

ABSTRACT: This article intends to discuss Brazilian Science Fiction. We will analyze four works from the dictatorship period (1964-1985) seeking a speculative synthesis, while at the same time counteracting the idea that SF is an apolitical literary genre. The chosen works explicitly or implicitly deal with the dictatorship violence and its consequences. However, while many pieces of literature of the period have dealt with the Brazilian national and political identity as theme, as well as the basis of a "social revolution" or great critical allegories, the works analyzed here prioritized the the violence of and "worldly" ordinary acts. Therefore, we also start from a point of view limited to the "average" man's perspective of state violent powers. Going further, we enter into a speculative exercise about man's possible reactions to a context of totalitarianism.

Keywords: Brazilian science fiction; dictatorship; André Carneiro; Jerônymo Monteiro.

1 Doutorando na Universidade de Brasília, Mestre em Literatura e Práticas Sociais na UnB. Email: vitorcasteloesgama@hotmail.com

2 Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e pesquisador financiado pelo CNPq. Mestre em Estudos de Linguagens pela mesma instituição e Doutor em Literatura pela USP. Email: r_giroldo@yahoo.com.br

CC BY NC SA

INTRODUÇÃO

A ditadura de 1964 ainda é um fantasma que arrepia os brasileiros, prova disto são os estudos históricos sobre a luta dos oprimidos contra o esquecimento e o extermínio. Eram tempos nos quais um gesto de proteção e cumplicidade poderia significar a morte. Neste contexto, o que a literatura pode fazer para mudar essa realidade? Nem todos podem partir para a rebelião armada, mas, existir, quando lhe querem morto, também tem seu aspecto revolucionário. A literatura, mesmo fora das trincheiras, ao criticar a sociedade ou registrar as memórias dos silenciados, pode oferecer um gesto de cumplicidade. Argumentamos que a ficção científica[3] exerceu e ainda exerce este papel em várias narrativas contemporâneas.

Neste artigo, examinaremos a FC por esta ótica política. Cabe ressaltar que o acesso a referências estrangeiras permitiu que a FC florescesse durante o período ditatorial (1964-1985), mas, sua popularidade também é devida ao fato de ter sido largamente utilizada para escapar da censura. Por esse motivo, a FC foi aceita pelos escritores de outros gêneros. Entretanto, o mesmo não aconteceu em relação à crítica da época. Por exemplo, Otto Maria Carpeaux acusa a FC de alienação:

> 'Literariamente, a consequência é a baixa realidade: literatura de cordel.' [...] 'Essa literatura de cordel fornece ao leitor comum todas as trivialidades, horrores, sentimentalismos etc. que a literatura moderna exclui cuidadosamente dos seus enredos (ou da sua falta de enredo). A science-fiction faz questão de não tocar nunca em problemas psicológicos ou questões sociais. Ao embarcar para o espaço, perdeu o contato não só com a Terra, mas também com a realidade. Evasão? Mas essa evasão tem objetivo bem definido: cancelar um processo histórico' (BRAS, 2019, p. 4).

A subsistência desta postura negativa em relação ao gênero é comprovada pelo fato de Luiz Bras, sessenta anos depois, ter de retorquir as palavras de Carpeaux para defender a FC. Há uma predisposição a considerar apenas os ataques concretos ao Regime Militar, realizados por meio da literatura, como exemplo de obras engajadas. A maior dificuldade dos críticos avessos ao gênero é reconhecer a sociedade retratada pela FC, pois, como aponta Naiara Sales Araújo (2014, p. 61), as críticas sociais encontram-se camufladas por estratégias genéricas e pela utilização da linguagem figurada. Acrescentamos que durante o período ditatorial algumas obras disfarçavam o posicionamento político ao eleger como tema as minúcias cotidianas, por exemplo, a rotina e a vida familiar. Para o leitor acostumado com o gênero, o "desvio" da vida cotidiana aponta rasgos e dissonâncias com a realidade subjacente que permitem, ao leitor, recompor e comparar o mundo criado pela obra.

A análise tem como base quatro obras produzidas no Estado de exceção: 1) "O copo de cristal", de Jerônymo Monteiro; 2) "A sociedade secreta", de Domingos Carvalho da Silva; 3) *A invasão*, de José Antonio Severo; 4) "O gabinete blindado", de André Carneiro. A primeira acompanha o protagonista Miguel após a redescoberta de uma taça de cristal, vinculada ao seu passado. O objeto em questão reflete imagens que revelam um segredo sobre o futuro da humanidade. A segunda obra mantém o tom memorialístico

3 Doravante FC ou FCB (ficção científica brasileira)

ao assistir um grupo de idosos retornando às vivências do passado para contrapor o presente "utópico" ao passado pobre, mas, livre. A terceira obra, ao contrário das outras, que são contos, é um romance sobre os preparativos e a invasão do Brasil em Angola. A finalidade é tirar o controle do país Africano das mãos dos comunistas cubanos, objetivando relações econômicas privilegiadas. Por fim, o último conto observa e reflete sobre a vida interrompida de pessoas comuns que se tornaram guerrilheiras. O grupo composto por "N", "P", "Jorge", "Sally", entre outros, reúnem-se para atacar um gabinete blindado, um objetivo que se prova elusivo.

As obras escolhidas além de demonstrar a violência da ditadura, focalizam as minúcias e os atos "mundanos" em detrimento de grandes aventuras interplanetárias. Em todas elas, a rotina pessoal e familiar é desestabilizada por elementos externos; espera-se, então, que o leitor receie que a desestabilização também venha a ocorrer no próprio seio familiar. Mesmo nas duas últimas obras, cujo título e enredo sugerem mais ação, o foco narrativo demonstra que o tema é o mesmo: a interrupção da vida comum pela violência da ditadura.

Na análise, buscamos compreender a visão destes personagens, que chamamos de homens "médios", ao serem confrontados pela violência estatal.[4]Nos inserimos em um exercício especulativo das possíveis reações destes homens a um contexto de totalitarismo: o que esses personagens fariam quando confrontados pela perda de liberdade social e política? Em suma, buscamos compreender como as obras analisadas trabalham e ressignificam, por meio de seus personagens, a violência (física e psicológica) desse período histórico.[5]

A CAVERNA DE "O COPO DE CRISTAL"

"O Copo de Cristal" foi publicado em 1969, mas escrito um mês após o golpe militar que derrubou o governo do presidente João Goulart. A prontidão de Jerônymo, como ressalta Roberto de Sousa Causo (2007, p. 92), "contesta o senso comum de que os autores da década de 1960 se abstiveram de criticar o golpe de estado", e o forte teor autobiográfico da narrativa não passa despercebido pelo leitor. Como já mencionado, a redescoberta do objeto é o gatilho que movimenta o enredo e que leva o protagonista a refletir sobre a prisão recente:

> [N]ovamente a perua, a estrada e o xadrez do DOPS. Assim de homens. Comunistas. Piso de cimento, nem um banco, nem um colchão. Centenas de homens estendidos pelo chão e alguns caminhando cuidadosamente entre os corpos, para não os pisar,

4 Entendemos o homem "médio" como aquele derivado do direito penal, ou seja, uma abstração jurídica sem autoria determinada (MARTIN, 2003). Este é o homem consciencioso e prudente que serve de balança moral para os outros. Porém, esta mesma figura é hoje relacionada ao homem de pouca coragem e, contraditoriamente, de moral duvidosa. Apesar de ser uma abstração, a visão do homem "médio" é compreensível: o homem cujo maior temor, ao contrário de Heitor de Tróia, não é morrer desonrado, mas, esquecer-se de pagar em dia o carnê.

5 Apesar das continências históricas, interpretamos as obras com vistas a situações recentes para ser possível aprender um pouco deste passado que se torna presente. Portanto, este artigo diz mais sobre a atualidade do que do passado em si — o que também é uma constante na FC que aborda as potencialidades do futuro.

> a maioria seminus, porque o calor era sufocante na enorme sala sem ventilação. A privada, ao canto, aberta a todos os olhos. As horas infindáveis, agoniadas pela falta de ar, pelo cheiro, pela revolta. Depois, a triagem. [...] A alma pesada, o corpo desfeito, o cérebro desordenado pela frustração, a condição humana esmagada pela humilhação". (MONTEIRO, 1969, p. 67-68).

A estrutura narrativa escolhida reflete o trauma e a violência sofrida durante a estadia no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão de repressão. Os reflexos começam na escolha do narrador de tipo onisciente que, ao contrário do esperado, não sabe de tudo e expõe os acontecimentos de forma fragmentária. O objetivo é confundir a figura do narrador-espectador com a figura de um narrador-participante, neste caso Miguel. Assim, cria-se um contexto de significação no qual o espectador, também pode ser vítima. Em seguida, o discurso indireto livre é utilizado para expressar as dúvidas do personagem subjugado pelas violências sofridas, como no momento em que relembra o copo: "pouco a pouco a memória foi juntando os fiapos soltos e com eles teceu a cena sepultada e esquecida havia meio século" (MONTEIRO, 1969, p. 68). Destacamos a associação do objeto à agressão em duas instâncias: a violência política e a familiar. Miguel lembrou-se, além das surras frequentes quando criança, de que o copo na escuridão projetava um teatro de sombras azulado, em que os limites e contornos da "fantasmagoria" não eram claros outrora e tampouco o são agora. Mesmo sem entender as imagens, o espetáculo era uma fuga prazerosa que acalmava as memórias do cárcere:

> [X]adrez, os corpos pelo chão, a privada aberta a todos os olhares. Como a morte, a fuga dos pássaros. Uma escura e feia mancha se estendeu sobre a casa e a paisagem, extravasando do seu espírito acabrunhado, mancha que se alastrava e cobria a pequena cidade, o litoral, o Estado, o país. Como a laje de um túmulo. Dentro do túmulo não se pode falar, nem ouvir, nem pensar. Dentro do túmulo jaz o corpo morto. A privada ao canto. Quem se acocorasse sobre ela, à vista de centenas de outros homens, ficava inibido, esmagado. Era assim. A privada, o mundo todo olhando. (MONTEIRO, 1969, p. 73).

É significativo que o país e o personagem não possam falar, ouvir, pensar e aduzimos que também não possam ver. Não há voz, nem som, a visão turva, a humanidade desgarrada do corpo e a mente definha, um reflexo do cenário em que o autor se emaranhava, quase que moribundo, metafórica e literalmente. Considerando que a privação dos sentidos e a conexão com o mundo é um dos principais métodos de tortura fica implícito que Miguel também fora torturado. A tortura, para Idelber Avelar, invariavelmente tem o objetivo de

> [G]erar um efeito de autodesprezo, vergonha, traição e derrota. A produção forçada de enunciados durante o ato de tortura pode levar a um trauma que afunda o sujeito no completo silêncio. O torturador obriga a falar para que depois você silencie por completo, para que você nunca mais queira falar. A tortura produz discurso para produzir silêncio. (AVELAR, 2011, p. 65)

A produção do silêncio explica o laconismo do personagem que para resistir ao sofrimento utiliza as imagens refletidas pelo objeto como acalanto: "o som de um apito

chamou-o à realidade. Em seguida, o ruído violento do trem, passando ao lado da casa, estraçalhou o silêncio e a quietude. [...] Passara toda a noite a olhar aquela irrealidade que ressurgia do fundo do seu passado." (MONTEIRO, 1969, p. 78). O personagem crê que as imagens refletidas são falsas e que seu hipnotismo o salvaria, por alguns momentos, das dolorosas rememorações. Entretanto, uma reviravolta é prefigurada pelo estranhamento cognitivo da FC, ou seja, o ato de tornar a realidade factual visível de outra forma.[6]O objeto exerce esta função de estranhamento ao mostrar uma realidade para Miguel cuja força é como a de um trem desgovernado, realidade esta a qual o protagonista mantivera os olhos fechados. A verdade sobre o copo é revelada com o auxílio de Car, a esposa de Miguel, pois ao contrário do marido, ela conseguia distinguir formas precisas. As figuras acalentadoras eram homens que "se destroem como animais selvagens! Retalham-se com as espadas, perfuram-se com as lanças. Fazem-se em pedaços. Jorra sangue em abundância. Os que correm pisam no que se estão estorcendo no chão, feridos. Devem estar gritando" (MONTEIRO, 1969, p. 82). A personagem recusou-se a continuar vendo a selvageria, pois não se rendia ao apelo da violência. Porém, após uma pausa continuaram a desvendar as imagens e então observam uma tabuleta escrita "Drink Coca-cola?". Seriam as imagens vindas não do passado, mas do futuro? É nesse ponto que Miguel consegue recompor a sua visão do mundo e sair de uma posição de completo espectador para a de um possível agente: "Creio, mesmo, que o mais provável futuro para o homem seja esse, se ele continuar pelo caminho que vai. Os homens nunca se entenderam. Há sempre uma ameaça de guerra e cada vez de guerra pior." (MONTEIRO, 1969, p.87).

Por fim, ao raiar do dia, os personagens deixam o teatro de sombras e, em um incêndio, o copo é destruído. Interpretamos este final como a recusa dos personagens em continuar apenas observando a violência ao seu redor, sem agir. Não é fácil definir a motivação da passividade de Miguel, que como muitos homens, ignorava a violência e perante a dor dos outros, se emudecia. A violência da sociedade tornou Miguel apático, percebia violência como natural, pois foi criado desta forma, como se não houvesse alternativas a ela. É com esse objetivo que Car é contraposta na diegese, uma vez que ela é a única personagem que não demonstrou ter medo de lutar por seus direitos e buscar a justiça. Ela foi a única que viu o espetáculo do copo pelo o que ele era de verdade: selvageria. Portanto, em estrutura e enredo, O copo de cristal demonstra que o silêncio não é suficiente, é necessário agir.

A SOCIEDADE SECRETA —NOSTALGIA E RESIGNAÇÃO

Os personagens do conto de Jerônymo Monteiro tomaram consciência dos erros da sociedade e a necessidade de agir em vez de permanecer passivo. Já o conto de Domingos Carvalho da Silva, publicado em 1966, demonstra que a nostalgia pode convencer o homem "médio" a não se rebelar perante as desigualdades. Perceber as injustiças não determina que o indivíduo vá agir para mudar esta realidade e os motivos são diversos. A narrativa começa com a descrição

6 Darko Suvin(2016) postula que o estranhamento cognitivo da FC é realizado por meio do "novum" que introduz algo de desconhecido no mundo empírico do autor e do leitor, criando assim uma forma de estranhamento determinante para a lógica narrativa.

de uma utopia cujo preço é o controle de todos os aspectos sociais, no conto, até a arte fora padronizada: "a obra de arte" – disseram-lhe – "foi sempre coletiva. Shakespeare jamais existiu: foi um mito, como Homero. Cervantes foi apenas um contador de histórias aprendidas com o povo. Mozart é uma lenda!" (SILVA, 1966, p. 40), indigna-se o narrador, um dos dez anciões da sociedade secreta. O narrador lamenta:

> Estávamos proibidos de recordar o passado, de pensar na morte ou em doenças, de ser permeáveis a qualquer motivo de melancolia, semente de neuroses. A saudade de outrora, além de ser ofensa à civilização total da nova época, era um elemento psicológico pernicioso e, sob certos aspectos, subversivo: saudosos do nosso mundo, estaríamos conspirando contra o mundo novo e poderíamos disseminar o vírus da dúvida e do descontentamento (SILVA, 1966, p. 42-43).

A nostalgia pode ser fruto do descontentamento com o presente, afinal, é normal querer restaurar o que se acreditava que havia de bom no passado. Entretanto, os personagens do conto caíram na mesma contradição do regime que criticavam, foram revisionistas. Não diziam que Shakespeare ou Mozart não existiam, mas, sentiam falta até da fome, das doenças e da miséria. Porém, aponta-se que a perfeição desta sociedade é ilusória, pois ainda há gula, corrupção e estratificação social. É por meio da corrupção que os dez anciões conseguem acessar o subsolo para as reuniões do grupo. No subsolo, para a surpresa dos participantes, são encontrados ratos:

> não havia uma teia de aranha nem uma barata, mesmo porque baratas e aranhas tinham sido extintas alguns decênios antes. Foi por isso com grande surpresa que a nossa companheira M.F.18-IV etc., Maria da Glória na intimidade, descobriu e identificou, em nossa quinta sessão, a presença de enorme ratazana, instalada em confortável toca junto ao canal. Foi uma alegria! Um rato! Se ainda havia ratos, poderia haver também, em lugares secretos, morcegos e cupins! (SILVA, 1966, p. 44)

Todas as "pestes" haviam sido "higienizadas" por meio de um sistema de denúncias, mas a presença destes animais e dos anciões indicava que a reformulação do sistema é possível. Em termos socioecológicos a própria existência dos ratos é a promessa de uma sociedade saudável, uma vez que o principal papel dos ratos, baratas, e moscas é decompor a podridão. Como racionalizam os anciões:

> Por isso festejamos aquele rato em liberdade, que percorria as galerias subterrâneas, que escolhia sua fêmea, que roía o que houvesse para roer, que poderia atordoar os canais com seus guinchos e que era, como nós, um sobrevivente do capitalismo e da democracia liberal, um ser escapo do mecanismo do interesse coletivo, uma coisa insólita como um dinossauro em férias em Hyde Park (SILVA, 1966, p. 44).

Nesta passagem, a "democracia" é comparada ao extermínio, uma associação de conceitos incomum naquele período histórico, mas, que hoje parece corriqueira. Também é contraditório o dinossauro em Hyde Park, parque que foi palco de inúmeros protestos e que ficou famoso pela Grande Exibição de 1851 de teor futurista, assim como por ter se tornado ponto de encontro dos movimentos que defendiam a liberdade

de expressão na Europa. O anacronismo do dinossauro, então, representa na fala dos personagens o regime totalitário que nega os direitos básicos, mas que se veste como o ápice do desenvolvimento social e tecnológico.

A obra parece corroborar os anseios desenvolvimentistas ao verbalizar os desejos higienistas da época, mas, também crítica estes mesmos anseios sutilmente. No desfecho do conto, os ratos acabam mortos e os "conspiradores" presos, a vida e o destino deles ficaram intimamente conectados à dos roedores, "os gatos caçavam-nos. As ratoeiras caçavam-nos. E nós não suspeitávamos de que, ligado ao seu destino, estava o nosso. O mundo que lhes ia destruir a buraqueira onde habitavam, que lhes ia proibir o trânsito livre, também nos furtaria esse mesmo gosto" (SILVA, 1966, p. 46). Os anciões foram julgados subversivos por serem, como os ratos, "inimigos da civilização e da ordem" e condenados a voltar para 1960, onde o narrador viu um idoso magro à frente de um carro de boi. O mais espantoso era que apesar da fome, "o velho cantava uma canção sentimental e gaiata. E não aparecia ninguém para prendê-lo, nenhum computador denunciou aquela alegria que, na miséria, feria todos os regulamentos!" (SILVA, 1966, p. 48).

O fim do conto é inesperado uma vez que a pena sofrida pelos idosos era, na verdade, o que mais desejavam. Este final teve o objetivo de questionar a tendência nostálgica dos homens "médios" como também questionar o conceito de progresso: a nostalgia que buscavam é realmente progresso? Da mesma forma, uma utopia na qual é preferível morrer de fome a viver sem liberdade pode ser considerada boa? "A sociedade secreta", ao inserir um impasse entre o passado e futuro, demonstra a existência de entraves à ação do homem "médio". Espera-se que ele decida seguir o caminho em direção a algo ruim ou voltar para algo que talvez seja pior. Enquanto isso se fica na encruzilhada.

A INVASÃO E A CRISE SACRIFICIAL DE GIRARD

As duas obras anteriores tencionavam o homem "médio" à ação. Enquanto "O copo de cristal" sugeria que sair da inércia era necessário, "A sociedade secreta" justificava os motivos da paralisia. A terceira obra é clara ao sugerir um rumo ao homem "médio". *A invasão*, romance escrito em 1979, portanto, sugere a este homem que adira ao regime, que corrobore os posicionamentos da sociedade vigente.

A obra especula um futuro alternativo, subgênero da ficção cientifica, ao dramatizar acontecimentos da década de 1970 em Angola. Este país, após uma guerra de independência, estaria perdendo o controle político para os Cubanos. Na trama, o próprio presidente angolano sugere ao Brasil que este invada o país africano e expulse os inimigos em troca de riquezas estratégicas. Para o crítico Marcello Simão Branco, esta obra é

> [T]alvez, um dos poucos trabalhos com uma postura mais favorável aos militares. Procura ilustrar parte da mentalidade dos dirigentes da época, com delírios de transformar o Brasil numa potência econômica e, sobretudo, militar, com liderança entre os países do Terceiro Mundo (BRANCO, 2010, p. 29).

A invasão difere-se das outras obras não apenas pelo alinhamento político, mas também pelo gênero literário: o romance. O ponto de vista narrativo demonstra-se

completamente objetivo e onisciente, não há dúvidas ou dilemas nos personagens que, em certos momentos, parecem intercambiáveis. Ademais, o heroísmo em batalha não parece um atributo do homem "médio"; então, haveria algum personagem deste tipo em todo o romance?[7] Propomos que todos os personagens da narrativa são "médios", uma perspectiva teórica pode iluminar melhor essa questão e outras contradições da obra: o desejo mimético e a crise sacrificial de René Girard.[8] Cabe ressaltar que, em 1979, o Brasil começava a ser visto como um país emergente; entretanto, ficou claro também na mesma época que o desenvolvimento tão propagandeado não chegaria a todos. Para o personagem da diegese importa saber quem é o culpado, quem nos atrapalhou no caminho ao "primeiro mundo"? Em um passe de mágica ,ou em uma jogada de marketing, passa-se a ressentir o "culpado" por nossas falhas e por este crime deve ser punido com a morte.

> O sacrifício era já um assassinato, mas um assassinato coletivo que permitia, como bem percebeu R. Girard, administrar a violência interna do grupo. Desde que esse mecanismo não existe mais (e não é o caso de lamentar sua falta), os homens adotaram outro: permitir, em momentos privilegiados, que a violência do grupo se exprima no exterior em guerras ou em massacres; expulsar os impuros do templo exterminando todos os que poderiam representar o antigo mundo condenado ao extermínio ou à redenção (os judeus, os bolchevistas ou, como para o Khmer Vermelho, todos os velhos, os pais, os que haviam conhecido o antigo mundo e puderam apreciá-lo, especialmente os intelectuais que tinham a petulância de querer pensar). Não é mais possível, portanto, selecionar. É preciso eliminar todos os que não querem ou não são capazes de querer a nova ordem ("O Reich que vai durar 1.000 anos!"). Ao transformá-los em estrangeiros, em animais, em bichos nocivos, pode-se mobilizar o povo contra eles ou, pelo menos, obter sua adesão muda e sua passividade. (ENRIQUEZ, 2015, p. 183-184)

A crise sacrificial, nos termos de Girard, é exposta nas primeiras páginas do romance quando a velha guarda de um jornal denuncia os jovens jornalistas taxando-os de comunistas aos militares. O motivo? Ressentimento pela mudança. Na sociedade da obra, os comunistas seriam os verdadeiros culpados pela falta de rumo do país, mas de súbito transfere-se a parcela de "culpa" dos comunistas brasileiros aos Cubanos, estes que exercerão o papel de sacrificados. Transfere-se a culpa dos problemas sociais a uma espécie de avatar que corporificará e expiará os pecados, como o mito bíblico de Azazel. Apenas com o sacrifício dos outros, que o Brasil conseguiria uma melhor posição geopolítica. O desejo não é a aniquilação dos Cubanos (sujeito 2), mas, a posição estratégica (objeto) que possuem em Angola. Mais a fundo, o desejo é ter a potência econômica (objeto) de Angola, que a estabeleceria como rival no panorama mundial. "O fatalismo geográfico aproximaria Brasil e Angola ou os tornaria adversários, quando

7 Não queremos dizer que os homens comuns não podem ser heróis, em nosso ponto de vista interpretativo isto seria absurdo.Entendemos o herói como aquela figura central, dotada de valores posítivos "em termos axiológicos, sociais ou morais" (REIS, 2018, p. 193). Os heróis são aqueles que vencem o medo eque são heróis apesar do medo. Na obra de Severo ninguém demonstra temor.Ou não o sentem, ou simulam e, portanto, não podem ser heroicos.

8 O desejo mimético resume-se na proposição "desejo aquilo que o outro deseja", portanto, trata-se de uma relação sujeito-objeto-sujeito. A crise sacrificial é um conflito na sociedade resolvido pelo sacrifício de um inocente que será investido de todos os pecados da sociedade. A violência praticada no bode expiatório seria um tipo de violência permitida para substituir a vingança e o assassinato. Conforme mais e mais ódio é acumulado pela sociedade, mais sacrifícios são necessários.

a África chegasse ao nível de organização que possibilitasse às suas nações mais ricas buscarem um lugar no mundo" (SEVERO, 1979, p. 20).

Em resumo, o Brasil na visão dos personagens não estava no lugar que merecia e a culpa era dos Cubanos. A união contra esse inimigo criou a coesão do povo brasileiro que deixou as diferenças políticas de lado pelo bem da guerra. Necessitavam de um líder e um dos políticos no congresso se adianta e propõe uma solução "destinada a suplantar a gravidade do momento, mas de amplas repercussões para a vida do País, enquanto o Brasil for uma Nação (e o será por muitos e muitos séculos para a grandeza do Mundo da vida civilizada)" (SEVERO, 1997, p. 199). Curiosamente a solução é restaurar o Império Brasileiro, que, em outro plano significaria também a "restauração" da grandeza do Brasil:

> O Imperador pode usar algumas de suas medalhas no peito. Ficou, sem dúvida, um monarca respeitável, com seu metro e oitenta e tantos, os cabelos grisalhos, o bigode esbranquiçado, o corpo magro, mas vigoroso. E também seria um dos mais nobres do mundo, melhor que o espanhol e que os nórdicos, pois Dom Pedro III carrega os sobrenomes dos Bourbon, dos Orleans e dos Bragança (SEVERO, 1997, p. 206)

A "nobreza" de Dom Pedro é um momento de orgulho para os personagens, que partilham deste e outros símbolos para justificar sua missão sagrada, mas, de uma forma peculiar. Ela é ao mesmo tempo causa e consequência da guerra.

De qualquer forma, o símbolo foi necessário e todos os soldados civis puderam virar heróis de guerra como, por exemplo, o personagem Amaro Silveira, que morreu em um ato de bravura. Não apenas os soldados civis brasileiros morreram (e não eram velados, apenas vingados), mas também os civis não-soldados, cujas mortes eram justificáveis se morresse algum Cubano: "Morreram muitos civis, pessoas que simplesmente fugiam pelas estradas; mas também várias unidades cubanas foram atingidas em cheio, tentando, à luz do dia, atacar o pessoal que havia tomado o aeroporto" (SEVERO, 1997, p. 110). As consequências não importavam, o importante era tirar os cubanos. Surpreendentemente, nenhum brasileiro expressa dúvida sobre a moral do que faziam, havia apenas surpresa. Após e durante a guerra, os personagens que pareciam autônomos se tornam, então, idênticos.

> Qual a fonte desta unanimidade misteriosa? Na crise sacrificial, os antagonistas invariavelmente acreditam estar separados por uma diferença abissal. Na realidade, todas as diferenças desaparecem pouco a pouco. Em toda parte há o mesmo desejo, o mesmo ódio, a mesma estratégia, a mesma ilusão de diferença enorme dentro uma uniformização sempre mais completa. (GIRARD, 2005, p. 83, tradução nossa)[9]

9 No original: What is the source of this mysterious unanimity? The antagonists caught up in the sacrificial crisis invariably believe themselves separated by insurmountable differences. In reality, however, these differences gradually wear away. Everywhere we now encounter the same desire, the same antagonism, the same strategies—the same illusion of rigid differentiation within a pattern of ever-expanding uniformity.

A indiferenciação final demonstra que sequer há algum personagem tornado-se heroico, são, deveras, todos homens "médios". Homens que sacrificam os outros em prol de algo tão vago que é inalcançável, tanto que, por não saber o que buscam, o romance termina sem conclusão. A restauração da grandeza, do nobre Império, que era o objetivo, não foi suficiente. Afinal, nada mudou. Aceitaram cegamente o que lhe diziam e esperaram ansiosos pelos dividendos que não chegaram. Entretanto, a adesão à violência do regime ao menos garantiu o prazer do ódio endereçado ao outro, pois esse ódio é mais confortável que o auto-desprezo, melhor que a angústia do silenciamento e melhor que a ansiedade de estar inerte.

O GABINETE BLINDADO E A ESPERANÇA SOTERRADA

As obras anteriores mostram tentativas de agir contra o que se entende de errado no mundo, de forma a tornar a sociedade mais justa. Nelas, os personagens compreenderam o caminho necessário para chegar ao objetivo pretendido: negar a violência, voltar ao passado, sacrificar o outro. Na última obra, diferentemente, não fica claro o que os personagens precisam fazer para mudar a sociedade. A ação é sempre interrompida pelas indecisões dos personagens, indecisão esta que reverbera na linguagem do conto, a qual se torna mais incerta, é possível dizer que o conto começa e termina *in media res*. Ademais, também há diferenças na maneira em que as obras se relacionam com a ficção cientifica. Na primeira, o enredo é clássico: um objeto misterioso que introduz uma *novum*; a segunda obra encaixa-se no subgênero utópico; a terceira no futuro alternativo.

"O gabinete blindado" utiliza o subgênero futuro alternativo e a criação de mundos da FC, como visto em "O copo de cristal", mas, neste caso o espelhamento focaliza a subjetividade das pessoas comuns, como a personagem professora-pesquisadora. Em vez de criar marcadores que indicam as semelhanças e diferenças do mundo ficcional com o real, marcadores estes que geralmente são distantes do esperado, um copo estranho, uma pistola laser, no conto de André Carneiro é o próprio ato de marcação, a mente que percebe os objetos, que indica a representação da sociedade brasileira da época. A obra demonstra uma recusa explícita ao regime autoritário, mas nele, transparecem dúvidas sobre o ato revolucionário. Ela também evoca as situações reais da ditadura e da vida do autor, pois o autor, na primeira semana do golpe foge e adota uma nova identidade, como o mesmo admite em uma entrevista ao pesquisador Ramiro Giroldo:

> "O golpe militar me jogou num abismo, repentinamente. De um dia para o outro eu me vi fugindo da polícia, arriscando a ser morto, em casa de subversivos da maior importância e maior coragem. E daí por diante. E percebi que eu não tinha a menor importância do ponto de vista legal. Minha primeira mulher foi ter com o capitão, do qual éramos conhecidos superficiais, e falou: "O meu marido é inocente." Ele deu uma resposta maravilhosa: "Nós não estamos interessados na inocência dele, estamos só interessados na culpabilidade." Eu achei essa resposta extraordinária. Todo mundo é condenado desse jeito. E essa ânsia de poder me defender, de lutar por uma liberdade, tornou-se uma coisa imanente dentro de mim. E, certamente, acaba vazando para minha obra" (GIROLDO, 2016, p. 148).

A narrativa é contada pelo ponto de vista incerto de uma das integrantes do grupo guerrilheiro. Os tempos narrativos se misturam e novamente o discurso indireto livre aparece para desestabilizar a estrutura do conto. "Escrevo de qualquer jeito... Recordações parecem fugas. São mesmo...Quando começou, disfarçavam, mas ficava a face do silêncio. E o meu nada, só reflexão." (CARNEIRO, 2010, p. 79). Como exemplo de consciência difusa, a narração do dia-a-dia, da preparação de um atentado é relatada em seus detalhes corriqueiros: a dificuldade de memorizar os codinomes e a estranheza dos disfarces é recorrente. Entre as reminiscências da personagem, percebe-se o *leit motiv* da obra: uma indecidibilidade perante aborto e concepção, esperança e desesperança de uma alternativa ao regime totalitarista.

> A pílula mudara tudo, mulheres fascinadas, a promiscuidade liberta. Nenhuma pílula trazia regulamentos do novo paradigma. Éden mastigado sem nenhuma semente. [...] Eu tinha medo de ficar grávida. Já acontecera. Tetrahidrocanabinol. Esquecera da camisinha, ou fora a pílula ou... Tive de ficar sentada naquele hospital duvidoso, esperando nem me lembro mais o quê." (CARNEIRO, 2010, p. 80-81).

A personagem demonstra as dúvidas quanto às promessas da revolução, e seu disfarce "óculos escuros, um travesseiro imitando a gravidez" simboliza a gestação do futuro, ao mesmo tempo, "foi um alívio soltar a barriga de penas" (CARNEIRO, 2010, p. 83).

A revolta não parece ter sido uma escolha fácil para a personagem, talvez, uma imposição pelos planos destruídos com a ditadura. "Se conseguisse iria ao doutorado, bolsas. A bala era para mim, ela saltou; caímos juntas, ela ficou imóvel" (CARNEIRO, 2010, p. 82). Professores, pesquisadores, estudantes com suas vidas ordenadas mudadas pela bala: um momento em sala, noutros fugindo pelas ruas e se escondendo em buracos e vielas. É a esperança ou a desesperança que dá forças? Retomando o atentando que se realizara pelo subsolo, em certo momento, a personagem pondera se deve sair da escuridão, do buraco: "Tenho fome, já comi o que levava. O bueiro final pouco significa. Só vou levantar a tampa de ferro e olhar. Minhas mãos se ferem na aspereza da tampa. Preciso de uma alavanca. Temo fazer barulho... me descobrirem." (CARNEIRO, 2010, p. 84). Retornar ao mundo que não permite a sua existência não é uma escolha fácil e ainda não havia chegado o seu momento, o momento do parto, e exclama

> volto lentamente para o útero da terra; p me agarra, ferindo meus braços. Jorge consegue me empurrar até a beira do vagão inclinado. [...] Subi, atravessei um labirinto de detritos. Por uma fenda estreita alcancei a cidade enfumaçada, destruída, vazia, ao meu redor. Mancando, braços vermelhos de sangue, me arrastei pelo meio da rua. Nunca mais vi Jorge e Sally. (CARNEIRO, 2010, p. 84-85).

No fim, há apenas o sangue e o aborto. Neste contexto, a personagem deve escolher se desiste e volta à cidade ou continua na escuridão resistindo. Talvez, a personagem possa tentar se restabelecer em alguma outra cidade, ou criar a família que lhe foi negada, de qualquer forma as escolhas tornaram se muito limitadas e o sonho que tinha, teve de ser negado. Similarmente, para o homem "médio" que caminhos são possíveis frente a violência?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar sobre o futuro, apesar de natural, não é uma atividade fácil. Como ressalta George Minois (2016, p. 1), predizer "é uma dimensão fundamental de sua existência. Todos nós temos um pé no presente e outro no futuro. Viver é antecipar incessantemente, e cada uma de nossas ações tende para um alvo situado no futuro." A história lembra-se de alguns profetas e esquece-se de inúmeros outros, crucificados pelos erros de suas predições. As obras analisadas neste artigo caminham no terreno instável do futuro e tentam especular durante um momento histórico mais do que incerto, caso estejam certas, talvez o tempo diga, mas o que poderiam dizer como crítica era significativo na época e também o é hoje. Em outras palavras, a maneira pela qual as obras falam de seu tempo possui um alcance amplo, um interesse no futuro que ultrapassa ou ignora o potencial de prever empiricamente os rumos da história vindoura.

Em "O copo de cristal", os abusos sofridos pelo protagonista o levam a fechar os olhos para a violência, mas, no seu otimismo, Monteiro mostra uma escapatória, um caminho fora do ciclo vicioso da violência. Mesmo diante de um cenário odioso, a esperança utópica prevalece. "A sociedade secreta" expõe a insegurança da nostalgia que romantiza os aspectos negativos da sociedade e nos lembra de que algumas vezes somos nós que estamos atrapalhando o progresso. Essa imobilidade nostálgica pode levar à resignação. *A invasão* narra o uso do mecanismo de bode expiatório em favor do totalitarismo. Por meio desse mecanismo faz recair sobre os outros os próprios pecados e, ao mesmo tempo, cria uma "missão sagrada" favorável aos anseios do regime, portanto, aderindo ao credo da ditadura e demonstrando o quão fácil é para o homem "médio" se isentar ou aderir à violência. Por fim, "O gabinete blindado" demonstra formas diferentes de pensar a revolução: a esperança, misturada com o desespero. Representada também pela contraposição de gravidez e aborto e, portanto, as muitas dúvidas daquele que resiste, mas não sabe até onde é levado e até onde aguenta. Somos assim também?

Por meio das quatro obras analisadas, percebe-se que a FCB, no período ditatorial tinha uma preocupação reflexiva sobre a situação política e, portanto, são politizadas. Ou seja, não é alheia ao seu momento histórico e dialoga com ele de diferentes maneiras – tanto que se mostram férteis a uma discussão como a travada neste texto. São politizadas no sentido aqui proposto, mas escapam à noção de "literatura engajada" cultivada por Carpeaux e outros. Esta, lembremos, seria aquela jornalística, aquela das revoluções bem-sucedidas, aquela nas quais os homens e mulheres não teriam dúvidas de sua missão. Para levar em conta as especificidades das obras aqui discutidas, portanto, faz-se necessária uma outra noção de engajamento ou de politização – uma noção que contemple o ambivalente olhar que os paradigmas constitutivos da ficção científica voltam para o presente e para o futuro.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência*: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRANCO, Marcello Simão. Afinidades Eletivas entre Ficção Científica e Política. In: BRANCO, Marcello Simão (org.). *Assembléia estelar*: histórias de ficção científica política. São Paulo: Devir, 2010. Pp. 9-36.

BRAS, Luiz. Brito versus Carpeaux: uma guerra infinita? In: *Cândido.* nº 91. Pp. 04-05, 2019.Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=240Acesso em: 01/07/2019.

CARNEIRO, André. Gabinete Blindado. In: BRANCO, Marcello Simão (org.). *Assembléia estelar*: histórias de ficção científica política. São Paulo: Devir, 2010, p. 79-86

CAUSO, Roberto de Sousa (org.). *Os melhores contos brasileiros de ficção científica*. São Paulo: Devir, 2007.

ENRIQUEZ, Eugène. Matar sem culpa: algumas reflexões sobre os assassinatos coletivos. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações:* fontes passionais da violência. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GIRARD, René. *Violence and the sacred.* New York: Continuum, 2005.

GIROLDO, Ramiro. André Carneiro entre os Quânticos da Incerteza. In: CARNEIRO, André. O *Teorema das Letras.* São Paulo: Devir, 2016.

MARTIN, Elizabeth A. *A dictionary of law*. 5aed. New York: Oxford University Press, 2003.

MINOIS, Georges. *História do futuro*: dos profetas à prospectiva. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MONTEIRO, Jeronymo. *Tangentes da realidade.* São Paulo: Livraria Quatro Artes, 1969.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos.* Coimbra: Almedina, 2018.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Naiara Sales Araújo. *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy.* São Luís: EDUFMA, 2014.

SEVERO, José Antonio. *A Invasão*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.

SILVA, Domingos Carvalho da. *A véspera dos mortos*. São Paulo: Editora Coliseu, 1966.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction:* on the poetics and history of a literary genre. Berlin: Peter Lang, 2016.

Recebido em 28/02/2019. Aceito em 19/08/2019.

O FAZER RESISTÊNCIA NA LITERATURA: UM MOVER-SE DISSIDENTE POR "LAMPEJOS DE ESPERANÇA"

MOUNTING RESISTANCE IN LITERATURE: A DISSIDENT MOVE BY "A GLIMMER OF HOPE"

Fernanda Santos de Oliveira[1]

RESUMO: Este estudo propõe uma discussão a respeito das intersecções entre literatura e resistência a partir de narrativas poéticas que recriam os tempos de exceção marcados por memórias do medo e da dor e evidenciam a arte como um instrumento do resistir. Com o objetivo de explorar as imagens da resistência diante de contextos de exceção, empreendeu-se a análise de textos literários do período ditatorial brasileiro que compreendeu os anos de 1964 a 1985 e de suas reinvenções na contemporaneidade. Como procedimento teórico-metodológico, realizou-se uma pesquisa bibliográfica que possibilitou, a partir da noção da sobrevivência dos vaga-lumes, de Didi-Huberman, das artes de fazer táticas e estratégias, de Certeau, da estética da emergência de Laddaga e das perspectivas de estado de exceção de Agamben, ampliar as rotas de leitura dos poemas Agora não se fala mais, de Torquato Neto, Da resistência, de Lara de Lemos, as composições Cálice, de Gilberto Gil e a versão de Criolo. Conclui-se que, a partir da compreensão da arte como subversão criativa, entre as circularidades da estética e do político, é possível reconhecer contrapontos às versões dos discursos oficiais que invisibilizam as vozes e os protagonismos de grupos dissidentes.

Palavras-chave: literatura; resistência; estado de exceção; política.

ABSTRACT: This study proposes a discussion about the intersections between literature and resistance from poetic narratives that recreate the exception times marked by memories of fear and pain and it evidences art as an instrument of resistance. With the objective of analyzing the images of the resistance to exception contexts from the analysis of literary texts of the Brazilian dictatorial period that comprised the years between 1964 and 1985 and its reinventions in contemporaneity, as a theoretical-methodological procedure, a bibliographical investigation was carried out. It allowed the aesthetics from the notion of fireflies survival by Didi-Huberman, the arts to make tactics and strategies by Certeau, the emergence aesthetics by Laddaga and the perspectives of exception state by Agamben to broaden reading routes of the poems *Agoara não se fala mais* , by Torquato Neto, *Da resistência*, by Lara de Lemos, the compositions *Calice*, by Gilberto Gil and the version of Criolo. We can conclude

1 Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, Técnica em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IFBaiano. E-mail: fer_soliveira@hotmail.com

that from the understanding of art as creative subversion, between the aesthetic and political circularities, it is possible to recognize counterpoints to the versions of the official discourses that conceal the voices and empowerment of dissident groups.

Keywords: literature; resistance; state of exception; politics.

INTRODUÇÃO

É que respirar gera movimento.
Estar vivo impossibilita a fixidez.
Regina Dalcastagnè

À sombra do golpe, mas traduzindo lampejos da resistência, a epígrafe acima de autoria de Regina Dalcastagnè, professora titular da Universidade de Brasília, foi mencionada em sua apresentação intitulada Literatura e resistência no Brasil hoje , na mesa Artes e Revolução , no XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 9 de agosto de 2017. A vida pressupõe movimento e um deslocar-se constante. E, muitas vezes, as circunstâncias históricas impõem estratégias para conter o movimento.

Pensar nas imbricações da literatura e da resistência implica reconhecer seus movimentos e deslocamentos como uma linguagem que reinventa e reinterpreta o real e que faz da representação um ato político. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar as imagens da resistência diante de contextos de golpe a partir do diálogo entre textos literários da contemporaneidade e do período ditatorial brasileiro que compreendeu os anos de 1964 a 1985. Tempos que reservaram memórias de medo e de dor e que fortaleceram a arte como um instrumento do resistir.

Literatura de resistência à opressão da ditadura militar que movimenta deslocamentos de sentidos na representação da alegoria política. A relação dos oprimidos com o regime ditatorial não é de submissão exclusiva, mas de subversão inventiva e criativa que tenta desestabilizar a ordem. Memórias dos sobreviventes de 1964-1985 que vêm à tona e que estabelecem um contraponto às versões dos discursos oficiais que invisibilizam as vozes e os protagonismos de grupos dissidentes. Rumores do horror de 64 que ameaçam a paz e a democracia inscrevendo aparições fatídicas e tenebrosas.

Trata-se de uma contribuição para pensar a respeito dos sujeitos que se movimentaram por meio da arte literária em contextos que impuseram a imobilização dos mesmos. Em um dos minicontos de 100 histórias colhidas na rua, de Fernando Bonassi, contista, romancista, dramaturgo, cineasta e roteirista, o escritor trata das possibilidades relacionais entre a fala, o movimento e o papel: O que você fala pra mim, você pode falar pro papel. O que você fala de você, você pode falar pro papel. O que você fala pra você, você pode falar pro papel. O que você fala das coisas em movimento e do movimento das coisas, isso também você pode falar pro papel. (BONASSI, 1996, p. 59). A fala, o movimento e o papel são retomados enquanto alegorias da expressão e instrumentos da memória de tempos e espaços.

IMAGENS DA RESISTÊNCIA: UMA SUBVERSÃO INVENTIVA

As obras literárias evocam memórias permitindo ao presente acessar fragmentos do passado e refletir sobre o futuro e suas incertezas. Por meio de inscrições de narrativas que extravasam a violência do período situam-se histórias de vida entrelaçadas com as marcas do social, do público e do furor do Estado. Tempos sombrios marcados por prisões, torturas, assassinatos e exílios forçados daqueles que se opunham ao regime autoritário. É a instituição do estado de exceção como paradigma de governo" que, conforme Agamben (2004, p.19), se constitui a partir da "abolição provisória da distinção entre poder legislativo, executivo e judiciário". Em um contexto de censura e repressão, manifestações críticas e dissidentes resistiram aos ditames do sistema político. Segundo Bezerra (2014, p. 38),

> Não se pode esquecer que uma das justificativas para o golpe militar foi a necessidade de defender os valores familiares ante a ameaça comunista. De fato, um dos vetores que marcaram a orientação ideológica do regime militar foi sua autocaracterização como uma instituição guiada por princípios católicos e familiares. Quanto aos movimentos de resistência ao regime militar, no início a ação ficou mais restrita às manifestações públicas e ao setor da cultura, todavia, a partir de 1968, e mormente com a implementação do AI-5, muitos desses jovens decidiram ingressar na luta armada.

Em tempos de desaparições forçadas, foram muitas as imagens construídas no campo literário para simbolizar a repressão por meio de uma escrita a contrapelo que metaforiza os ocultamentos da palavra e a imobilização dos gestos. Torquato Neto, poeta, letrista e jornalista, viveu entre os anos de 1944 a 1972, destacando-se como um artista e militante da contracultura que contribuiu para o movimento tropicalista. O artista também sofreu com a violência política do regime ditatorial sendo exilado em Londres e em Paris. Em seu poema Agora não se fala mais evidencia a censura e a obsessão estatal em conter o movimento:

> Agora não se fala mais
>
> toda palavra guarda uma cilada
>
> e qualquer gesto é o fim
>
> do seu início:
>
> Agora não se fala nada
>
> e tudo é transparente em cada forma
>
> qualquer palavra é um gesto
>
> e em sua orla
>
> os pássaros de sempre cantam
>
> nos hospícios.

Você não tem que me dizer

o número de mundo deste mundo

não tem que me mostrar

a outra face

face ao fim de tudo:

só tem que me dizer

o nome da república do fundo

o sim do fim

do fim de tudo

e o tem do tempo vindo:

não tem que me mostrar

a outra mesma face ao outro mundo

(não se fala. não é permitido:

mudar de idéia. é proibido.)

não se permite nunca mais olhares

tensões de cismas crises e outros tempos.

está vetado qualquer movimento (TORQUATO NETO Apud PIRES, 2004, p. 168)

O poema já em seu primeiro verso alude ao presente como um tempo de proibições: agora não se fala mais. O tempo da censura e da repressão reconhece o poder simbólico da palavra de surpreender o inimigo como uma armadilha. Trata-se de um tempo da imobilização de gestos entendendo a palavra também como um gesto. O tempo do não-movimento e do silêncio é instituído.

A poesia de Torquato Neto assemelha-se ao lampejo dos vaga-lumes remetendo-nos à seguinte reflexão de Didi-Huberman: os tempos se tornam visíveis, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de 'imagem'? A intermitência da imagem (*image-saccade*) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46). Da mesma forma como o ano de 1975, é o momento, então, do desaparecimento das sobrevivências ou o desaparecimento das condições antropológicas de resistência ao poder centralizado do neofascismo italiano", as palavras do poeta sugerem os tensionamentos de um tempo que aniquilou os movimentos.

Imagens que se assemelham à desesperança de Pasolini que "se desesperava de seu tempo", mas o que "desapareceu nele foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente".

(DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64-5). Emergem-se gestos de tempos angustiantes que aterrorizavam os condenados à ditadura.

A escritora Lara de Lemos, uma das poetas engajadas politicamente, vivenciou a violência da ditadura brasileira, sendo aprisionada e torturada. Poeta, professora, jornalista e tradutora do Rio Grande do Sul, viveu entre os anos de 1923 e 2010. O poema *Da resistência* é parte do seu livro *Inventário do Medo* (1997). Sua escrita também é marcada pela memória da dor e da tortura que sofreu. Em seu poema expõe literariamente a forma como suas palavras duras e combatentes resistem:

> Cantarei versos de pedras.
>
> Não quero palavras débeis para falar do combate.
> Só peço palavras duras
> uma linguagem que queime.
>
> Pretendo a verdade pura:
> a faca que dilacere,
> o tiro que nos perfure,
> o raio que nos arrase.
>
> Prefiro o punhal ou foice
> às palavras arredias.
> Não darei a outra face (LEMOS, 1997, p. 22).

Os versos de Lara de Lemos anunciam um enfrentamento por meio do canto de uma poesia sólida, dura e firme como uma pedra. O eu lírico recusa palavras frágeis e frouxas para a luta, pois para sua missão apenas palavras abrasivas servem. A poeta solicita "palavras duras" ao tratar sobre o combate, fazendo alusão a uma linguagem capaz de dilacerar, perfurar e arrasar. Rememorar a crueldade do regime nos faz pensar em como foi possível resistir em tempos tão perversos. As palavras resistentes da poeta demonstram como as mulheres não foram receptoras passivas da opressão mas, contrariamente ao que os silenciamentos tentam sugerir, foram aquelas que se destacaram nos processos de luta e contestação.

Nessa perspectiva, "como os vaga-lumes desapareceram ou 'redesapareceram'? É somente aos nossos olhos que eles 'desaparecem pura e simplesmente'." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Torquato Neto e Lara de Lemos são os sobreviventes da ditadura que reaparecem por meio da palavra eternizada na literatura. Palavras que oportunizam "conhecer os vaga-lumes, observando-os no presente de sua sobrevivência, reportando-se à acepção de Didi-Huberman (2011, p. 52).

Michel de Certeau (1998) analisa as práticas cotidianas enquanto práticas sociais que se traduzem como modos de agir a partir da reapropriação e da experimentação. O autor ressalta o quanto o individual está amalgamado com as fronteiras das vivências sociais. Nesse sentido, serão lançados olhares sobre fragmentos da memória de um passado sob a ótica do presente a partir da análise da escrita literária de autores que expressaram a dor e angústia em tempos de repressão política. Quais são as táticas e estratégias das práticas de resistência? Quais são as artes do resistir?

Reinventar a partir de suas próprias regras. Como as estratégias são impostas, os sujeitos forjam suas táticas de enfrentamento diante desse jogo de forças. Contexto em que *O Cálice* se impõe e incomoda. Vive-se em estado de agonia no qual urge pelo afastamento do cale-se. A canção *Cálice*, proibida pela ditadura, foi composta em 1973 por Gilberto Gil e Chico Buarque. Com a morte do estudante Alexandre Vanucchi durante a repressão ditatorial, o movimento estudantil organizou um show no qual a canção *Cálice* foi aclamada durante a apresentação de Gil que recebeu a letra impressa numa folha de papel para que fosse possível atender ao pedido. E mais uma vez, o contexto político impõe a reaproximação com o *Cálice*, imagem emblemática que simboliza a arte da dor e da resistência.

No dia 28 de julho de 2018, aconteceu no Rio de Janeiro o festival *Lula Livre,* um movimento histórico que defendeu a libertação do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A prisão, em sua territorialidade enquanto instrumento de segregação e opressão, impossibilita a idiorritmia, termo cunhado por Barthes (2003) para se referir à possibilidade de conciliação entre a vida coletiva e a individual. Nessa perspectiva, o estado de exceção também representou o cerceamento de processos idiorrítmicos ao impedir o equilíbrio entre o individual e o coletivo. Na oportunidade do festival, diversos artistas apoiaram o movimento e dentre eles Chico Buarque e Gilberto Gil retomaram a música *Cálice*, canção que tem se destacado no cenário político brasileiro por extravasar palavras-manifesto que expressam memórias sensíveis da dor, da repressão e da tortura.

Lula escreveu um artigo, publicado na Folha de São Paulo em julho de 2018, em resposta ao veto da Justiça que o proíbe de conceder entrevistas e gravar vídeos na prisão, durante o período de campanha eleitoral para disputa presidencial. O texto recebeu o seguinte título: *Afasta de mim esse cale-se.* E, assim, mais uma vez a folha de papel (primeiro do movimento estudantil e agora de Lula) reaproxima Gilberto Gil do *Cálice*.

O trocadilho contemporâneo "Afaste de mim este cale-se", evocado intertextualmente no artigo de Lula, rememora a composição *Cálice* de Gilberto Gil e Chico Buarque que faz uma súplica: "Pai, afasta de mim esse cálice". Cálice que transbordava sangue, amargura e dor. Se o poema de Lara Lemos clama pela verdade dura a composição, que somente foi gravada em 1978 por Chico Buarque e Milton Nascimento, revela "tanta mentira, tanta força bruta" numa realidade desolada:

> Como é difícil acordar calado
> Se na calada da noite eu me dano
> Quero lançar um grito desumano
> Que é uma maneira de ser escutado
> Esse silêncio todo me atordoa
> Atordoado eu permaneço atento
> Na arquibancada pra a qualquer momento
> Ver emergir o monstro da lagoa (GIL; BUARQUE, 1973)

O calar-se que atormentava. A faca que já não dilacera. E a "palavra presa na garganta" fazendo com o cálice uma alegoria de um passado frenético que impõe o silêncio como a ferramenta que assegura o apagamento das vozes dissidentes e que esconde perversidades e agruras. Conforme Laddaga (2012, p. 185), o período que compreendeu

a segunda metade dos anos 1960 evidenciou um "momento de crise perceptível que movia os artistas à 'constatação estratégica de que, para 'fazer história', teria de haver uma reinvenção expressiva capaz de, quer em uma 'anti', quer em uma 'hiperteatralidade' às vezes grotesca, paródica, expor a 'não história' [...]".

Nesse sentido, quais são os artifícios contemporâneos para se contrapor ao regresso de tempos temerosos? Desapareceram "os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? - seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45). Se a Música Popular Brasileira MPB protagonizou como uma das vias de resistência política nas vozes de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, dentre outras, hoje outras vozes ressoam: no rap, no funk, nos saraus, nos *slams*, na literatura de cordel, na canção popular, dentre outras. São movimentos das periferias que expressam a resistência por outras vias - ao fazer poesia por meio da exploração de temas e de uma linguagem que se aproxima do povo, por exemplo -, subvertendo a tradição literária compreendendo esta conforme a acepção de Antonio Candido ao ressaltar que do "ponto de vista histórico, interessa averiguar como se manifestou uma literatura enquanto sistema orgânico, articulado, de escritores, obras e leitores ou auditores, reciprocamente atuantes, dando lugar ao fenômeno capital de formação de uma tradição literária". (CANDIDO, 2006, p. 99). O autor concebe a literatura como um sistema e, como tal, pressupõe uma rede de relações entre autor, obra e leitor. Nessa perspectiva, é preciso compreender como se constituiu tal organicidade e articulação do sistema literário.

A tradição como uma invenção é discutida por Pereira (2002) que destaca o seu processo de formação a partir de um traçado linear e imaginário que numa perspectiva dialógica entre texto e contexto engendra maneiras de interpretação. A questão é que um único modo de interpretar torna-se o modelo. Portanto, para problematizar o processo de constituição do sistema literário além de reconhecer a importância das múltiplas narrativas invisibilizadas historicamente é necessário estabelecer outras rotas de leitura para as obras já consagradas evidenciando as contradições e ideologias imbuídas nos modelos canônicos de leitura. Maciel (1995, p. 22) enfatiza a reformulação do conceito de tradição a partir da concepção de Octavio Paz:

> Um dos grandes méritos da literatura moderna, segundo Octavio Paz, foi reformular o conceito de tradição a partir da perspectiva do *novo*. Se, no imaginário clássico, a reverência à tradição se impunha como forma de se perpetuar o passado sem criticá-lo, os escritores modernos fundaram uma maneira criativa de com ela se relacionar: a via da *negação*. Só que a *negação*, nesse caso, não pode ser interpretada apenas como recusa ou destruição, mas como crítica capaz de manter vivo o passado, de com ele dialogar de forma polêmica e usá-lo de um modo criador.

Assim, Octavio Paz promove deslocamentos da noção convencional de tradição empreendendo movimentos que o associam ao novo e à negação crítica. Numa movência incessante, é preciso questionar as limitações que cercam os conceitos circunscritos a cada momento histórico e, portanto, situados em determinado contexto de modo a não excluir obras e autores que desestabilizem a suposta continuidade e homogeneidade da tradição. E uma das rotas possíveis é desestabilizá-la ao problematizar seus

paradigmas, ampliar os conceitos limitados pelo "sistema articulado", possibilitar uma contra-leitura e reconhecer o potencial das narrativas que escapam aos ditames do discurso hegemônico.

O rapper Criolo, nome artístico de Kleber Cavalcante Gomes, em uma entrevista concedida à Revista Cult, fala de alguém que se permite viver, sofrer, enxergar o sofrimento do viver e a beleza que é respirar (CRIOLO, 2013, p. 8). Acrescenta que: "as canções e os poemas viram mero detalhe quando você vê o jovem indo para a rua. Ele é canção, a poesia, a força de um país. Entre continuidades e descontinuidades, Criolo (2007) também atualizou o *Cálice*, demarcando outros tempos e espaços em sua composição:

> Como ir pro trabalho sem levar um tiro
> Voltar pra casa sem levar um tiro
> Se as três da matina tem alguém que frita
> E é capaz de tudo pra manter sua brisa
>
> Os saraus tiveram que invadir os botecos
> Pois biblioteca não era lugar de poesia
> Biblioteca tinha que ter silêncio
> E uma gente que se acha assim muito sabida
>
> Há preconceito com o nordestino
> Há preconceito com o homem negro
> Há preconceito com o analfabeto
> Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai
>
> A ditadura segue meu amigo Milton
> A repressão segue meu amigo Chico
> Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
> Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai

Nos versos de Criolo, evidencia-se a forma como a ditadura mantém seus laços de dominação e opressão. O preconceito social segrega e cala, seja por meio da violência das cidades, do elitismo ou através do silêncio das bibliotecas. No cálice de Criolo, ainda "escorre sangue, pai". A arma da palavra transpõe o silêncio e ecoa o grito da subversão. São palavras-manifesto que aproximam o presente da sombra do passado. Segundo Agamben (2004, p. 57),

> *estar-fora e, ao mesmo tempo, pertencer:* tal é a estrutura topológica do estado de exceção, e apenas porque o soberano que decide sobre a exceção e, na realidade, logicamente definido por ela em seu ser, e que ele pode também ser definido pelo oximoro *êxtase-pertencimento.*

E assim, o regime autoritário brasileiro é representado no Cálice , de Criolo, sob outras vestes e outros signos do terror. O espaço simbólico coincide com as ruas da

periferia que se assemelham aos porões da ditadura derramando sangue em suas calçadas. O mesmo espaço que promove deslocamentos nas configurações dos processos de luta política. São os saraus da periferia que evocam palavras que traduzem saberes ignorados pelo atroz sistema dominante, por meio de palavras subversivas e insubmissas.

Certeau (1998), ao analisar as práticas cotidianas como formas de atuação do indivíduo nas relações sociais, ressalta como o indivíduo reinventa a cultura para apreendê-la. O autor compreende a cultura popular como artes de fazer e observa a atuação de uma lógica da instabilidade e a contrapelo. A arte do cotidiano é a arte do fazer diferente: "ali, sempre, os fortes ganham e as palavras enganam" (CERTEAU, 1998, p. 76). A alternativa é adotar uma linguagem e uma atitude próprias como linhas de fuga da opressão. Qual é o instrumento de fuga em tempos de repressão? Como se fazer ressoar a voz do oprimido perante o sistema que impera? Como inverter as relações de força?

Na contemporaneidade, algumas linhas de fuga têm se sobressaído contra o autoritarismo e elitismo da tradição literária. Contra o silêncio das bibliotecas, os *slams* enquanto concursos de poesia falada têm se destacado nas periferias como uma das formas de resistência que tem contribuído para o fazer literário a partir de outras perspectivas e apropriações. Em 2016, aconteceu a primeira disputa internacional de *slam* da América Latina na Festa Literária das Periferias e já somam 80 *slams* em todo o Brasil.

Os saraus da periferia configuram-se como outra modalidade do resistir que clamam por leveza em tempos sombrios e caóticos. No lugar do silêncio, impera o contar de histórias e o recitar de poesias que são compartilhadas. É a literatura sendo levada para lugares alternativos: galpões, bares e botecos. Espaços onde a leitura em voz alta quebra o silêncio, não permitindo calar-se de modo que, seja por meio de saraus ou através dos *slams*, muitos coletivos têm colaborado para o fortalecimento dos mecanismos de resistência da periferia.

Artistas que fazem da palavra um instrumento de luta pela democracia ocupando espaços alternativos e divulgando seus trabalhos por meio de redes sociais como *Facebook*, e por meio de editoras independentes. São caminhos traçados para subverter a ordem dominante. Conforme Certeau (1998, p. 79), existem diversas maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não terem um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Tem que 'fazer com'. Nesses estratagemas de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor."

Contrapondo-se à anulação do protagonismo de diversos grupos sociais imposta pelos meios majoritários de produção discursiva, suas vozes evidenciam uma potencial capacidade de enfrentamento e de engendramentos de outras lógicas de sobrevivência. Contra-discursos são reelaborados com a finalidade de tensionar e perturbar a ordem do sistema ecoando ruídos da denúncia e da mobilização.

Em um dos seus minicontos, Fernando Bonassi trata da inércia e do ódio aos movimentos: Não pode levantar. Simplesmente não pode. Simplesmente não sabe pra quê. Odeia fazer café. Odeia tirar os móveis do meio do caminho. Odeia escrever um recado. Odeia apanhar um dicionário pra decifrar as palavras que interrompem suas

leituras [...] Odeia movimentos". (BONASSI, 1996, p. 203). Bonassi escreve literariamente sobre a inércia das pessoas que não podem se levantar e não sabem o pra quê, afinal os movimentos lembram o trabalho. Apesar dos estilhaços avassaladores que tentam imobilizar os dissidentes, eles se levantam e propagam lampejos de sobrevivência, subvertendo a inércia do cotidiano, descrita por Bonassi. Se nos discursos oficiais prepondera uma voz vigilante e autoritária que determina que não se pode levantar porque simplesmente não pode, tal cerceamento não é capaz de conter totalmente os grupos imbuídos do ideal da luta coletiva.

Conforme Didi-Huberman (2011, p. 58-9), Pasolini acreditava na desaparição dos vaga-lumes e esta teria sido a causa do luto do cineasta. Não estava mais disposto ao movimento: "teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como os vaga-lumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dessecadas sob a luz artificial dos projetores [...]?". Ainda acrescenta: 'não existem mais seres humanos' aos olhos de Pasolini, nem comunidade viva. Há apenas signos a brandir. Não mais sinais a trocar. Não há mais nada a desejar. Não há então mais nada a ver nem a esperar. Os brilhos – como se diz, 'lampejos de esperança' – desapareceram com a inocência condenada à morte". O autor problematiza a desaparição dos vaga-lumes e o apagamento de sua própria luz enquanto escritor como também de sua esperança política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, espera-se que a literatura continue se destacando enquanto uma instituição constituída por práticas sociais e sujeitos de uma mobilização transformadora de tal forma que o movimento das pessoas e seus gestos de resistência não se resumam ao movimento dos pedintes na assustadora realidade das ruas, como bem descreve Bonassi:

> UM PEDINTE BEM VESTIDO. No começo atribui seu estranhamento a essa incoerência; mas é quando o homem se aproxima um pouco mais pedinte e aleijado, montado nas muletas que ela nota o movimento do pedaço da perna. O movimento do coto, de um lado para outro com a sua assustadora realidade de membro. O músculo da coxa retorcendo-se para deslocar um joelho invisível. Nem a camisa de vincos impecáveis impede a bolha de ar que lhe sobe azeda. A parte morta da calça enrolada no passante do cinto. É mesmo assim, com essa espécie de nojo de Clarice, que ela espreme num instante o botão do vidro elétrico, escondendo-se distraidamente por trás da transparência solar. (BONASSI, 1996, p. 149).

O pedinte com movimentos comprometidos, mas que ainda resistem pela sobrevivência simboliza o quanto o respirar pressupõe movimento . Numa sociedade que segue uma lógica perversa admitindo o transitar de alguns e impõe a fixidez de muitos, é urgente que o campo literário traduza as múltiplas perspectivas sociais. E, na luta pela sobrevivência, a literatura como uma arena em disputa apresenta linhas de fuga ao esquema determinista da opressão. Segundo Certeau (1998, p. 86), não se dá por acaso que toda a sua cultura se elabora nos termos de relações conflituais ou competitivas entre mais fortes e mais fracos e, portanto, não existe neutralidade e nem submissão completa.

Entre os movimentos, o deslocar-se e o respirar, as imagens da resistência presentes na intervenção de Dalcastagnè repetem-se na arte literária. Trata-se de combates ou de jogos entre o forte e o fraco, e das 'ações' que o fraco pode empreender." (CERTEAU, 1998, p. 97). Nessa perspectiva, a análise das formas de resistência na literatura ao estado de exceção, pode contribuir para o fortalecimento da compreensão da arte enquanto potência capaz de promover uma reflexão sobre o presente a partir de fragmentos memorialísticos e de suas imbricações com um passado não muito distante. São as experiências do presente e do passado que possibilitam novos horizontes para as incertezas do futuro. E que a arte possa ser um dos pontos de equilíbrio idiorrítmico para a vida em sociedade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O Estado de Exceção.* São Paulo: Boitempo, 2004.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEZERRA, Kátia da Costa. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 35-48, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/927>. Acesso em: 09 jul. 2018.

BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua.* São Paulo: Scritta, 1996.

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. *Cálice*. 1973. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calice_73.htm>. Acesso em: 09 jul. 2018.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. 3. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CRIOLO. *Cálice*. 2007. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/criolo/1807067/>. Acesso em: 09 jul. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes.* Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex e revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência.* Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LEMOS, Lara de. *Inventário do medo.* São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

MACIEL, Maria Esther. Os paradoxos do novo: sobre o conceito de tradição na obra de Octavio Paz. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 21-33, 1995.

PEREIRA, Márcio Roberto. A invenção da tradição. *Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários.* v. 1, p. 32-49, 2002.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquato Neto:* Torquatália – do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

Recebido em 25/10/2018. Aceito em 19/02/2019.

REPRESENTAÇÕES DA TORTURA: O FAZER LITERÁRIO COMO ESPAÇO DE REMISSÃO

REPRESENTATIONS OF TORTURE: LITERARY SPACE AND REMISSION

Cleber José de Oliveira[1]

RESUMO: Os romances *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto, *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pila, e *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, são compreendidos aqui, sobretudo, como representações denunciativas do *modus operandi* e das práticas de tortura promovidas por agentes da Ditadura Militar instaurada no Brasil (1964-1985). Nesse sentido, discuto aqui a hipótese central, a saber: ao escreverem sobre memórias tão dolorosas, os referidos autores configuraram o fazer literário num espaço de remissão, mas não de esquecimento, para si e para seus leitores. Já que, sem exceção, suas narrativas apresentam um caráter verossímil que entrelaçam suas vidas aos contextos de repressão e violência física e psicológica, aos quais foram submetidos. Para tanto, traçou-se um panorama analítico-comparativo entre os relatos colhidos pela Comissão Nacional da Verdade, e publicados em seu relatório final em 2015, e trechos dos referidos romances cujo foco se dá na descrição dos atos de tortura de suas personagens. Os resultados apontaram que as tais obras se configuraram como espaços de dor, de denúncia, de resistência e, sobretudo, de remissão, para seus autores e leitores.

Palavras-chave: literatura brasileira; ditatura; tortura; resistência.

ABSTRACT: The novels *Em câmara lenta* (1977), by Renato Tapajós, *Batismo de Sangue* (1982), by Frei Betto, *Volto semana que vem* (2015), by Maria Pila, e *Ainda estou aqui* (2015), by Marcelo Rubens Paiva are understood here above all as denunciative denunciation representations of the modus operandi and the torture practices promoted by agents of the Military Dictatorship established in Brazil (1964-1985). In this sense, here I discuss the central hypothesis, namely: in writing about such painful memories, these authors configured literary writing as a space of remission, but not as forgetfulness, for themselves and their readers. Since, without exception, their narratives have a credible character that intertwine their lives with the contexts of repression and physical and psychological violence to which they were subjected. For this, an analytical-comparative panorama was drawn between the reports collected by

1 Doutorando em Letras pela Universidade nacional de Brasília (UnB). Professor nos cursos de Letras e de Pedagogia da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mail: cleber101578@gmail.com

the National Commission of Truth, published in its final report in 2015, and excerpts of the referred novels whose focus is on the description of the acts of torture of their characters. The results indicated that these works were configured as pain, denunciation, resistance and, above all, remission spaces, for their authors and readers.

Keywords: brazilian literature; dictatorship; torture; resistance.

Previsão do tempo:
Tempo negro.
Temperatura sufocante.
O ar está irrespirável.
O país está sendo varrido por fortes ventos.
Máx.: 38º, em Brasília.Mín.:5º, nas Laranjeiras.
(Jornal do Brasil, no dia seguinte à decretação do AI-5)

O que se lê a seguir são reflexões desenvolvidas sobre romances brasileiros contemporâneos, mais especificamente dos trechos que retratam os atos de tortura promovidos pelo regime militar brasileiro. Isso, para entrever em que medida essas narrativas podem atuar como espaços de humanização (Candido, 1972; 2004) e consequentemente de remissão, seja para seus autores (que não raro foram vítimas de tortura) seja para leitores.

Para tanto, considera que o período entre 1964 a 1985 (instauração e ocaso da ditadura militar), como se sabe, foi marcado, sobretudo, pela desestabilização da democracia nacional e cerceamento das liberdades de expressão. Sua face mais cruel se dá a partir da instauração do AI-5 em 1968 até 1973, reconhecidamente o momento mais violento do golpe (VIEIRA, 2014).

Partindo desses pressupostos, traça-se um panorama comparativo sob a perspectiva de compreender como cada autor (dos romances selecionados), com sua sensibilidade e habilidade literária, tratou em seu texto, a barbárie da tortura sofrida – ora por eles próprios, ora por parentes e/ou amigos – durante o regime. Nesse sentido, a perspectiva de recorte analítico deste artigo se dá sobre os trechos em que são narradas as cenas de tortura. Isso para sustentar a hipótese de que os autores, dos romances já citados, configuram sua narrativa como um espaço de remissão e acolhimento, para si próprios e para os que foram e são atingidos direta ou indiretamente pelos atos de tortura da ditadura militar e por que não para os que a promoveram.

As obras que serão analisadas são: *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós; *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pila; e *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, respectivamente nesta ordem. As discussões estão dispostas da seguinte maneira: um tópico inicial com algumas considerações teóricas sobre o conceito de tortura, seguido de uma discussão sobre representação literária da tortura e, por fim, as análises comparativas dos trechos escolhidos.

SOBRE A TORTURA

É fato notório que a tortura foi o método de coerção mais utilizado pelo regime militar brasileiro. Essa repressão, na forma de tortura, não teve nada de improvisado, não foram excessos de um ou outro militar mais violento. Foi algo planejado e estruturado realizado sob o comando das Forças Armadas, que empregaram seus homens, instalações e conhecimentos para esse fim (VIEIRA, 2014).

No livro *Brasil: nunca mais* (1996), Hélio Pellegrino expõe que:

> a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. [...] o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto (PELLEGRINO, 1996, p. 282).

Pellegrino expõe quais são as etapas do projeto de torturar. Explicita que centralmente está a ideia de – desumanização do ser. Seguido da desconfiguração da identidade social e familiar dos torturados. Com isso, o ser se torna objeto. Não raro, muitos torturados tiveram a vida levada a cabo ainda na primeira etapa, como descortinou o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2014).

Nesta mesma linha de reflexão, Viñar e Viñar, em *Exílio e Tortura*, apontam também que o objetivo da tortura pode ser definido como "provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem" (1992, p. 73). Os autores mapearam, ao longo de suas pesquisas, três etapas que ocorrem numa seção de tortura, a saber: 1°- a destruição dos valores e convicções do indivíduo; 2°- a desorganização da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo; 3°- a resolução desta experiência-limite na degradação da memória.

As teses de Pellegrino, Viñar e Viñar, são confirmadas em diversos relatos, de sobreviventes da tortura, aqui retomo alguns como os de Maria Amélia Teles (ex-militante do Partido Comunista do Brasil- PCB): – *Me amarraram na cadeira do dragão, nua, e me deram choque no ânus, na vagina, no umbigo, no seio, na boca, no ouvido*; os de Gilse Cosenza (Ex-militante da Ação Popular-AP): – *Eles usavam e abusavam. Só nos interrogavam totalmente nuas, juntando a dor da tortura física* à humilhação da tortura sexual; e também os de Maria do Carmo Serra Azul (conhecida pelos ativistas como Cacau): – *É como se eles corrompessem sua alma, destruindo o que você tem de bom (...). Eles querem, através do massacre, da desumanidade, que você traía, que você rompa todos os vínculos que tem, como no caso que eu vi, de uma menina que entregou o próprio pai". Como se vê a crueldade foi e ainda é, devido aos traumas e sequelas deixados, incomensurável. Estes, e tantos outros registros, são partes integrantes do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2014).*

Ainda sobre a barbárie da tortura, Alves (1996) pondera que houve um emprego generalizado da tortura nos presos políticos para que se confirmasse informações sobre identidades de outros possíveis envolvidos com os grupos insurgentes e os locais de suas reuniões. Tudo a pretexto de acabar com a tal ameaça comunista. No entanto,

o que realmente interessava era a manutenção do status quo militar e dos privilégios das elites civis (midiáticas, econômicas) que davam apoio direto aos militares. Nas palavras do autor:

> O emprego generalizado de torturas contra presos políticos provou, mais uma vez, que a flagelação de prisioneiros é método pouco eficiente de obter segredos e informações. Pois, em inúmeros casos, aos torturados não lhes foram sequer feitas perguntas objetivas e concretas. As engrenagens da dor chegaram a um tal grau de automatismo que os carcereiros colocavam os inquiridos automaticamente na máquina de destruição e quando lhes ofereciam vagar para responder às perguntas seu estado era tão débil que nada podiam dizer. O processo das torturas é também o processo da sociedade brasileira. O pensamento das classes dominantes, prontas a compactuar com atrocidades a fim de preservar a aparente paz em que vive e, sobretudo, os imensos privilégios e poder de que dispõe (ALVES, 1996, p.19-21)

Como se vê no trecho o autor explicita o caráter de ódio político nos atos de tortura. Aponta ainda a ineficácia desses atos em relação ao objetivo de obter informações a respeito de outros grupos de resistência, no entanto sabe-se que os próprios insurgentes, em geral, não se conheciam e as informações sobre ações a serem realizadas chegavam horas antes – estratégia utilizada para autoproteção – e isso acabava por atiçar a sanha dos torturadores. Não é demais ressaltar que a tortura foi o método de coerção mais utilizado pelo Estado brasileiro contra seus adversários políticos e também contra a parte da sociedade que não figurava como protagonista nos planos do *status quo*.

Destarte, Alves nos faz olhar e refletir sobre o cenário sociopolítico atual. O que se vê neste cenário é preocupante, pois a todo o momento, em atos públicos, são manifestadas atitudes de louvor à barbárie, de defesa do ódio, de eliminação do outro. Não raro se vê discursos odiosos proferidos por representantes do estado e também por representantes das classes sociais mais abastadas. O perigo destes posicionamentos para o corpo social é que se admita, como normal, que ações de representantes do Estado (agentes da segurança pública) pagos pelos contribuintes sejam mais violentas e cruéis do que a daqueles que julgamos que deveriam estar presos justamente por serem violentos.

Nesse sentido, entendo que os romances selecionados podem ser entrevistos também como possibilidades de combate ao crescente louvor à tortura e a barbárie, que ideologicamente são (e foram) inseridos na tessitura das relações sociais brasileiras. Considerando todas essas ponderações, cabe o questionamento: como a literatura pode atuar como um espaço de amenização da dor causada por traumas relacionados à tortura sofrida e a possibilidade de configurar-se como espaço de reconciliação psicológica. É isso que exponho a seguir.

LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DA TORTURA

De fato, é possível entrever na literatura algumas função(ões), dentre outras centenas, tais como: representação e denúncia do real, a possibilidade de humanização, o ato da escrita literária com libertação e remissão. Sobre isso, Auerbach (1971) direciona nosso olhar para a mímeses, ou seja, a imitação por meio da representação

dessa realidade passa a buscar o essencial das coisas mediante uma narrativa que tenta apanhar um instante qualquer da vida de uma personagem ou instantes distintos de diferentes personagens para ora coloca-la(s) em confronto com seus "fantasma"; ora para libertá-las de seus traumas individuais e coletivos. Por certo que isso ultrapassa a linha do ficcional e acaba sendo também uma possibilidade para o próprio autor e não raro para o leitor se redimir e romper traumas reais.

Nessa busca, certamente o registro literário pode ser entendido como uma técnica mimética de percepção do humano, dos fatos sociopolíticos e culturais que ocorrem na vida cotidiana, as quais transcendem o simples relato e/ou descrição dos mesmos. Para tanto, a sensibilidade na escrita literária contemporânea, alcançada por alguns de seus escritores, muito tem contribuído para um olhar panorâmico, mas não raso, das mazelas promovidas pelo Estado brasileiro. Nesse sentido, entendo que a literatura contemporânea, pelo menos em parte, tem nos proporcionado enfoques interessantes sobre as relações de poder na esfera sociopolítica e as tensões e conflitos que surgem daí e que promoveram rupturas que marcam negativamente história recente do país. A instauração legalizada dos meios de tortura, pelo Estado, é, certamente, exemplo dessas rupturas sócio-institucionais que desestabilizaram o estado democrático de direito.

Ainda sobre a literatura e suas possíveis formas de intervenções na esfera social, pode-se dizer que o fazer literário nos faz olharmos de outra perspectiva as belezas e também as mazelas que ocorrem na vida social, pois está consubstanciada em fatos ocorridos na vida real, ou seja, o fio de Ariadne que liga ficção e realidade é a verossimilhança.

Sobre isso, Candido (2004) aponta que a literatura confirma no homem a sua humanidade. Segundo o autor essa seria a principal função da literatura na sociedade. O possível processo de humanização pela literatura, pelo fazer literário, é compreendido pelo autor como sendo:

> o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante (CANDIDO, 2004, p.180)

Essa ponderação me ajuda, e muito, na sustentação de uma das hipóteses propostas neste artigo, a saber: a literatura como sendo um espaço de remissão para autores e leitores que de algum modo foram atingidos fisicamente e psicologicamente pela tortura. Isso no sentido de que sem humanização não pode haver remissão. Por remissão entenda-se: o processo de conciliação entre personagem e suas angústias, corpo e memória, autor e seus traumas, o sentimento de perdão se sobrepondo ao ódio e a vingança.

Nesse sentido, a discussão agora caminhará sob a perspectiva de entrever em que medida a literatura, por meio da característica de verossimilhança, aproxima o real e o ficcional em relação aos momentos de tortura pelo qual passaram algumas personagens dos romances já citados. Outra questão é como ela (a literatura) pode se configurar

como espaço de humanização (nos moldes traçados por Candido), de remissão e de registro denunciativos dos momentos – sejam eles de natureza física, sentimental ou psicológica – que marcam profundamente a existência do ser humano que esteve envolto à tortura praticada pelo regime militar.

Isto ponderado, vejamos agora como autores, personagens e obras se inter-relacionam no interior do espaço de representação literário.

EM CÂMARA LENTA

Dos romances selecionados, Em câmara lenta, de Renato Tapajós é, sem dúvida, o que mais expõe os atos de tortura em suas minúcias. O trecho a seguir é uma das cenas mais emblemáticas da obra, isso dentro da perspectiva do recorte analítico proposto neste artigo. Na cena, são narrados os atos de tortura que culminam na morte, por esmagamento de crânio devido ao uso do instrumento de tortura coroa-de-cristo, da personagem "ela". Quem narra é a personagem "ele" (companheiro amoroso e de resistência ao regime de "ela")

> Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno [...] Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo [...] procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. [...] Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1977, p. 169-172).

A representação da tortura, neste trecho, se dá de forma nua e crua, contudo a narração não se configura na esfera do mero relato panfletário, pois o transcende. Ao transcender o simples relato, por meio de sua expertise e sensibilidade literária,

o autor parece buscar provocar no leitor uma – catarse – que permite conhecer uma situação-limite que pode gerar tanto o temor quanto à piedade. A verossimilhança é outra característica literária forte da narrativa, sobretudo, quando colocada em paralelo aos relatos colhidos pela Comissão Nacional da Verdade, são impressionantes o detalhamento e a proximidade com o real. Impossível não notar os detalhes que se manifestam por meio do movimento narrativo de aproximação metonímica tais como: *"O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo e em: mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado; e de afastamento hiperbólico como O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar e em Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão."*

Esse movimento configura uma espécie de vai e vem do foco narrativo, como se fosse um zoom que ora se aproxima e capta, por exemplo, o olhar da vítima e ora se distância para que, de forma ampla, se veja a vítima por inteiro e quão desumanos são as ações dos torturadores. Isso marca a tessitura literária do trecho no que diz respeito à sua capacidade de representação da dor do outro. Certamente o verossímil talvez seja a característica que mais marca a narrativa.

O registro não se manifesta em primeira pessoa, todo o trecho é apresentado ao leitor a partir da perspectiva da personagem "ele. Ou seja, as cenas do suplício sofrido por "ela" são, na verdade, o que "ele" acredita ter acontecido. Essa construção psíquica do como aconteceu ou teria acontecido, de como os policiais a espancaram, a interrogaram e a mataram faz com que o narrador construa seis réplicas desta cena. Cada uma é reproduzida, sob o vai e vem do pensamento-imaginação do narrador, com mais detalhes de como teria sido o martírio sofrido por "ela". Em cada uma das cenas são adicionados mais e mais detalhes fazendo com que a narrativa passe, ao leitor, a impressão de estar ocorrendo em *slow motion*, isto é, em câmara lenta. Isso pode ser tomado como uma característica do fazer literário que se sobrepõe ao simples relato e à mera descrição, pois a "força de *Em câmara lenta* provém do teor estético da linguagem usada e de uma técnica ficcional avançada", como atestou Antonio Candido (1981).

Este atestado de ficcionalidade emitido por Candido foi peça crucial na defesa de Tapajós para que não fosse novamente preso pelos militares. Registre-se que *Em câmara lenta* foi escrita clandestinamente ainda quando o autor se encontrava preso e sendo torturado. Pouco depois de sair da prisão a publicou e isso gerou muito tumulto à época. Tapajós usou a literatura como recurso denunciativo do suplício a qual foi submetido, por outro lado, utilizou-a também como meio de remissão para combater sentimentos de ódio e vingança que, por certo, lhe invadiram o coração. Nesse sentido, portanto, estaria a literatura lhe servindo como instrumento próprio de humanização.

BATISMO DE SANGUE

A ditadura militar no Brasil e seus desdobramentos também é o tema de *Batismo de sangue*. Contudo, esse romance oferece tal tema ao leitor sob a perspectiva dos freis dominicanos que apoiaram os insurgentes ao regime. Uma perspectiva diferente e interessante. Nesse sentido, a narrativa constitui-se como um registro do engajamento de parte dos religiosos dominicanos contra o regime autoritário militar, pelos direitos humanos e no limite para manterem-se vivos.

Nessa obra é narrado o ativismo político, a prisão, as diversas sessões de tortura, o exílio, até o suicídio de Frei Tito (devido às profundas sequelas psicológicas deixadas pela tortura), e também toda articulação, perseguição e assassinato do líder ativista Carlos Marighela. Dos trechos, encontrados no livro, em que são registrados e explicitados os atos tortura, certamente, às empregadas em Tito são as que dão, ao leitor, a dimensão da crueldade e sadismo dos torturadores, como é possível constatar no trecho:

> Dois fios foram amarrados em minhas mãos e um na orelha esquerda. A cada descarga eu estremecia todo, como se o organismo fosse se decompor. Da sessão de choques passaram-me ao pau-de-arara. Uma hora depois, com o corpo todo ferido e sangrando, desmaiei. Fui desamarrado e reanimado. Conduziram-me a outra sala dizendo que passariam a descarga de 220 volts a fim de que eu falasse antes de morrer [...] (BETTO, 1982, p.263).

O registro literário continua:

> Diante de minhas negativas aplicavam-me choques, davam-me socos, pontapés e pauladas nas costas. Revestidos de aparatos litúrgicos, os policiais me fizeram abrir a boca 'para receber a hóstia sagrada'. Introduziram um fio elétrico. Fiquei com a boca inchada sem poder falar direito (BETTO, 1982, p.264).

Nesse trecho, Frei Tito narra os primeiros momentos nas mãos dos torturadores. Note-se que estamos diante da perspectiva do torturado que narra sua própria dor. Já de início esse é um ponto de descontinuidade em relação ao foco narrativo do trecho de tortura citado acima de *Em* câmara lenta.

A violência que é empregada é descomunal. Até o momento de sua prisão e tortura Tito gozava da prerrogativa de cidadão portador de uma vida passível de luto (BUTLER, 2015), ou seja, socialmente seu status de cidadão que tem o Estado como responsável pela sua segurança lhe era assegurado constitucionalmente. Condição essa abolida pelo AI-5. Na mão dos militares e em meio à tortura essa condição de ser reconhecido como uma pessoa humana digna de luto é revogada. Na cena pode ser visto em ação o esquema teorizado por Viñar e Viñar (1992) e por Pellegrino (1996). Nesse sentido, o estatuto de cidadão livre e com prerrogativa de inocência é usurpado, devido a sua prisão arbitraria. E em meio a tortura sua condição humana negada.

Além disso, um depoimento de Frei Tito, redigido por ele mesmo na prisão, em fevereiro de 1970, é retomado e incorporado por Frei Betto em *Batismo de Sangue*. Este depoimento foi retirado clandestinamente da prisão (assim como os manuscritos de *Em câmara lenta*) e logo após publicado pelas revistas *Look* e *Europeo,* no mesmo ano, o qual dizia:

> no dia 17 de fevereiro de 1970, 3ª feira, às 14 horas. O capitão Maurício veio buscar-me em companhia de dois policiais e disse: "Você agora vai conhecer a sucursal do inferno". Algemaram minhas mãos, jogaram me no porta-malas da perua. No caminho as torturas tiveram início: cutiladas na cabeça e no pescoço, apontavam-me seus revólveres.

> Preso desde novembro de 1969, eu já havia sido torturado no DOPS. Em dezembro, tive minha prisão preventiva decretada pela 2ª auditoria de guerra da 2ª região militar. Fiquei sob responsabilidade do juiz auditor dr Nelson Guimarães. Soube posteriormente que este juiz autorizara minha ida para a OB sob "garantias de integridade física".
>
> Ao chegar à OB fui conduzido à sala de interrogatórios. A equipe do capitão Maurício passou a acarear-me com duas pessoas. O assunto era o Congresso da UNE em Ibiúna, em outubro de 1968. Queriam que eu esclarecesse fatos ocorridos naquela época. Apesar de declarar nada saber, insistiam para que eu "confessasse". Pouco depois levaram me para o "pau-de-arara". Dependurado nu, com mãos e pés amarrados, recebi choques elétricos, de pilha seca, nos tendões dos pés e na cabeça. Eram seis os torturadores, comandados pelo capitão Maurício. Davam-me "telefones" (tapas nos ouvidos) e berravam impropérios. Isto durou cerca de uma hora. Descansei quinze minutos ao ser retirado do "pau-de-arara". O interrogatório reiniciou. As mesmas perguntas, sob cutiladas e ameaças. Quanto mais eu negava mais fortes as pancadas. A tortura, alternada de perguntas, prosseguiu até às 20 horas. Ao sair da sala, tinha o corpo marcado de hematomas, o rosto inchado, a cabeça pesada e dolorida. Um soldado, carregou-me até a cela 3, onde fiquei sozinho. Era uma cela de 3 X 2,5 m, cheia de pulgas e baratas. Terrível mau cheiro, sem colchão e cobertor. Dormi de barriga vazia sobre o cimento frio e sujo[...] faço esta denúncia e este apelo a fim de que se evite amanhã a triste notícia de mais um morto pelas torturas. (BETTO, 1982, p. 199 [TITO, Brasil, 1970])

O relato-denúncia de Frei Tito fala por si só. A busca pelo verossímil fatídico é marcante. O impacto dessa publicação ecoou pelo mundo, gerando apoio incondicional aos torturados e aos exilados por parte de ativistas e entidades ligadas aos direitos humanos. Por certo, esse é um registro que mostrou ao mundo toda a barbárie que estava acontecendo no Brasil.

Além disso, Frei Tito escreveu uma vasta gama de poemas que, de modo geral, tratam de temas como o perdão, a devoção, as memórias da tortura, a busca pela salvação, entre outros. Talvez os escreveu como forma de libertação dos traumas e angústias psicológicas que se mantiveram vivas e latentes em sua memória. Mesmo vivendo num lugar relativamente seguro (Éveux/França), em relação ao regime militar brasileiro; suicida-se (por enforcamento) em 1974, aos 28 anos.

Sobre o ficcional nos ajudar a suportar a realidade Ferreira Gullar em entrevista ponderou que *a literatura existe porque a vida não basta, porque o real é muito duro e limitado (2012)*. Nesse sentido, talvez seja possível dizer que Frei Tito tenha resistido, por tanto tempo às ações de suplício real as quais foi submetido, devido, entre outras, à possibilidade literária de escrever poemas durante o cárcere e fora dele.

Desse modo, é possível entrever que *Batismo de Sangue* se configura não só como um discurso literário que se propõe a denunciar a barbárie promovida pelo regime militar, sobretudo, como espaço de busca pela essência humana por meio da capacidade de perdão e compaixão ao outro. Por isso, configura-se também como espaço de remissão aos sentimentos de ira, asco e de vingança para Frei Tito (que na narrativa é incorporado como personagem protagonista juntamente com Carlos Marighela: político, escritor brasileiro e, a partir de 1964, um dos principais organizadores da luta contra a ditadura militar. Chegou a ser considerado o inimigo "número um" da ditadura militar brasileira) como para o autor Frei Betto (que também esteve preso e foi torturado pelo regime).

VOLTO SEMANA QUE VEM

Volto semana que vem (2015), é uma obra de ficção autobiográfica na qual a autora, Maria Pila, narrada sua militância política sua prisão e seu exílio em paralelo a história de dois outros militantes. As passagens ocorrem nas cidades de Buenos Aires, Paris, São Paulo, Porto Alegre. A citação a seguir é o capítulo completo intitulado "2003 / A gatinha do edredom":

> Enfiaram um capuz na minha cabeça e me levaram. Dios mio, que engano, pensei para disfarçar o terror. Estava com medo de que a identidade falsa fosse descoberta? Não, nada disso. O capuz. Ele anunciava alguma coisa terrível, que eu não conseguia nem imaginar, mas que tornava irrisório todo o resto, a identidade falsa, o endereço de araque, o sotaque. De repente sentia meu corpo caindo, caindo. Ao redor, as vozes eram muitas. Mais tarde, o silêncio. O telefone – trim trim trim! – não parava de tocar, e ninguém atendia. Tive uma louca esperança: e se eu avisasse alguém do meu desaparecimento? Quem sabe fosse socorrida. Aterrorizada pelo silêncio e pelo capuz, não me mexi, continuei quieta no meu canto. Trim trim trim!, insistia o telefone. Virei-me debaixo do edredom e lá estavam os olhos arregalados da gatinha – como sempre fazia –, esperando minha reação. Engano, número errado, respondeu a voz. Quis abraçar o corpo quente e macio do animalzinho. Era só um pesadelo, repetia, contente da vida. Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo e com cheiro de urina. Debaixo dele, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. O cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados (PILLA, 2015, p.45)

A narrativa é construída em primeira pessoa. Configura-se numa espécie de pesadelo que acomete a personagem trazendo à tona as angústias e sofrimento dos momentos de martírio. No limite do consciente e do inconsciente no vai e vem de sua memória a personagem faz com que a imagem narrada ganhe singularidade ao compararmos às outras já analisadas aqui. O trecho é metonímico, ou seja, a cena toda construída a partir da parte pelo todo, procedimento metonímico em que a narradora parece convidar o leitor a constituir, a partir do sugerido, a imagem do martírio. Os detalhes da tessitura narrativa criam um efeito sinestésico, podendo levar o leitor a sentir a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados.

O leitor é um dos componentes centrais dessa narrativa. Esse procedimento pode ser entendido como uma característica da literatura contemporânea, pois "nunca fomos tão invocados pela literatura. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional ou ao menos estética", como assevera Dalcastagné (1996, p. 30).

Em novembro de 2015, Maria Pila concedeu uma entrevista ao jornal Sul 21. Dessa entrevista, três questões me chamam a atenção na medida em que são extremamente relevantes para compor uma compreensão mais aprofundada e densa do entrelaçamento entre a literatura e o contexto de repressão e tortura que está sendo aqui discutido. Eis as três questões seguidas de suas respectivas respostas:

> Sul21**– Como vês o teu livro como criação literária?**
>
> **MP** – Alguma coisa eu criei, não tinha o foco na história. Quero continuar escrevendo. Gosto de escrever, de ler, de conversar sobre essa coisa da criação.
>
> Sul21 – Como era a tortura nas delegacias?
>
> MP – Em geral todas as possibilidades, do estupro ao submarino, aos espancamentos, aos choques elétricos. Onde eu estava era mais a picana (*máquina de choques*).
>
> Sul21 – O que resta da tortura? Raiva, revolta?
>
> MP – Eu sei bem o que resta. Foi chocante ver pessoas com um comportamento bárbaro, aos gritos. Não é possível que essas coisas existam. O filme "Cidadão Boilesen" narra o prazer (que o empresário tinha) com isso, ele trazendo de presente (para a Oban) uma maquininha de tortura. Graças a Deus fiz oito anos de análise para elaborar isso, senão ficaria com uma raiva muito grande. Consegui elaborar, controlar essa raiva. Tanto que escrevo o livro sem marca de amargura.

A priori o que se vê na entrevista é uma autora que tem na literatura uma possibilidade de acolhimento. A narrativa embora apresente passagem como a do capítulo reproduzido acima, parece sugerir um sossegar das angustias, uma amenização da dor em relação às memórias traumáticas, (re)vividas pelo autora-personagem, isso na medida em que do tempo vai fazendo seu trabalho.

Apesar de boa parte das memórias que compõem essa narrativa serem momentos de angústia e violência (como se vê no fragmento acima), é possível entrever, sobretudo, que há uma declaração de alegria irredutível e um louvor à vida. Isto considerado, entendo não ser possível não atrelar essa alegria pela vida renovada como ao acolhimento possível da esfera ficcional. Ou seja, é possível dizer que literatura esta atuando, sobretudo, como um espaço de humanização e de remissão para a autora, pois afirma estar se reencontrando com a paz, ainda que parcial, quando se debruça no seu fazer literário.

AINDA ESTOU AQUI

O ponto de partida do romance Ainda estou aqui (2015), de Marcelo Rubens Paiva, é o primeiro grande trauma da sua vida ocorrido ainda quando era criança – o desaparecimento do pai, o deputado federal Rubens Paiva, cassado no golpe de 1964.

> O sensato seria nos mudarmos para Londres ou Paris. Minha irmã Vera passava férias em Londres. Deveríamos ter ficado dois ou três anos por lá, como fez o Gasparian. Meu pai perdeu o timing. Onipotência e teimosia que minha mãe nunca perdoou. Queria lutar quixotescamente numa guerra já perdida. Arriscou a família. Tinha cinco crianças. E tenho certeza de que, destroçado pela tortura, deve ter pensado nisso. Talvez a dor da tortura não chegasse aos pés da descoberta de que tomou decisões erradas, arriscou a vida da mulher e dos filhos, crianças ainda. Deve ter sido a sua derradeira tortura [...] agora não dá para fugir da morte. Eu vou morrer, sinto que vou, espero que me perdoem. O que fiz prova minha vulnerabilidade, falhas do meu caráter, que pôs tudo a perder e causa muito sofrimento. Que pena que estou

> indo embora, que triste que não posso ficar, não me deixam ficar, é inevitável que eu vá, eu não queria, eu não queria, estou tão triste. Tenho que morrer agora. Morreu repetindo o seu nome. Meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é - Rubens Paiva... Dizem que foi torturado ao som de "Jesus Cristo", de Roberto Carlos, música que a minha irmã Eliana se lembra de ter escutado enquanto estava lá. [...] 20 de janeiro de 1971. Meu pai apanhou por dois dias seguidos. Apanhou assim que chegou na 3a Zona Aérea, interrogado pelo próprio brigadeiro João Paulo Burnier. Apanhou no DOI-Codi, no quartel do I Exército. Meu pai era um homem calmo, bom, engraçado, frágil fisicamente [...] imaginar este sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheceram, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte.... É a peste, é a peste. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Pai-va, Ru... Pai. Até morrer. (PAIVA, 2015, p. 69-70)

O trecho se explicita entre a comoção e o drama. Embora não haja na cena a tortura propriamente dita, o sugestivo metonímico nos leva a entender a angustia do narrador. Parece haver dois instantes narrativos simultâneos que oscilam entre: a priori uma espécie de revolta comedida do filho (Marcelo Rubens Paiva – o filho) para com seu pai devido à demasiada teimosia e a idealização imódica à causa socialista, caracteristicas marcantes da personalidade de Rubens Paiva (o pai). E a posteriori um forte sentimento de compaixão do filho pelo sofrimento do pai em face à tortura sofrida. De um modo ou de outro os dois instantes são manifestados pelo narrador como traumas ainda não superados, na verdade talvez impossíveis de superação.

Como se vê no trecho, a narrativa revela os momentos de tortura que possivelmente Rubens Paiva vivenciou. No momento de seu suplício buscou pronunciar diversas vezes o próprio nome até morrer. Possivelmente como forma de se manter em sã consciência e de não perder a sua identidade pessoal, numa derradeira tentativa de resistir à terceira e última etapa do projeto de tortura – "experiência-limite na degradação da memória" (VINÃR e VINÃR, 1992). O narrador é quem nos fala sobre o que o pai poderia ter pensado, as palavras que poderia ter usado frente ao martírio. Em alguns momentos parece não se conforma com as escolhas feitas pelo pai. Em outro momento, por outro lado, parece ter desenvolvido a capacidade de suportar, não sem dor, a violência acometida contra seu pai. Vejamos outro trecho:

> A tortura é a ferramenta de um poder instável, autoritário, que precisa da violência limítrofe para se firmar, e uma aliança sádica entre facínoras, estadistas psicopatas, lideranças de regimes que se mantêm pelo terror e seus comandados. Não é ação de um grupo isolado. A tortura é patrocinada pelo Estado. A tortura é um regime, um Estado. Não é o agente fulano, o oficial sicrano, quem perde a mão. É a instituição e sua rede de comando hierárquica que torturam. A nação que patrocina. O poder, emanado pelo povo ou não, suja as mãos. Tortura também serve para inspirar ódio dos próprios torturados por eles mesmos, que se sentem culpados por não resistirem à pressão e a dor e entregar companheiros, comparsas, a família, inventar até o que não fizeram. O torturado se sentirá então o próprio repressor, o próprio torturador. Na ditadura, torturaram freis, freiras, bispos, padres brasileiros e estrangeiros, velhos, bebês, grávidas, pais com filhos, mães amarradas diante de filhos, por uma causa torpe (PAIVA, 2015, p.70).

O que se tem aqui é um trecho no qual o narrador versa sobre a tortura e seus objetivos. Neste registro literário o autor explicita no trecho seu juízo de valor sobre a instrumentalização da tortura pelo estado. Juízo este que se aproxima, em muito, das definições teóricas, obtidas anteriormente. Ressalta-se que Marcelo não foi preso, nem vítima de tortura direta, no entanto, é afetado profundamente pelo desaparecimento e assassinato de seu pai.

Registre-se que em 1974, em plena ditadura militar é publicado *Oposição no Brasil, hoje*, de Marcos Freire, primeiro livro de não-ficção editado de forma legal no Brasil (RFCNV, 2014). Neste são reproduzidos discursos e debates dos parlamentares sobre a questão da tortura. O capítulo 2, intitulado "Em defesa dos direitos humanos", traz denúncias sobre o desaparecimento do ex-deputado Rubens Paiva, reproduzindo depoimento de sua esposa, Eunice Paiva, além de abordar vários outros casos de pessoas presas e desaparecidas e de denúncias de torturas.

Recentemente, investigações promovidas pela Comissão Nacional da Verdade, elucidaram este caso a partir de depoimentos de alguns dos militares que participaram da ação de prisão que culminou na tortura e a morte de Paiva, como se pode ver neste registro: "no segundo dia de tortura, Rubens Paiva não resistiu e seu corpo foi enterrado e desenterrado antes de ser lançado ao mar" (RFCNV, 2014). É preciso ressaltar que até então a família Paiva, assim como tantas outras famílias, foi torturada psicologicamente devido à ausência de informações sobre o paradeiro do corpo de Rubens Paiva (pai), foram torturados também pela omissão do Estado e pela indiferença da justiça brasileira.

Embora o romance em questão tenha sido iniciado anos antes, ele foi finalizado somente em 2014, após a publicação do relatório final e conclusivo da Comissão Nacional da Verdade. O autor conclui a narrativa com a seguinte frase: "torturado e morto por militares". Isso porque o relatório traz o depoimento de um dos militares que participaram do sequestro de Rubens Paiva, no qual afirma ter presenciado os atos de tortura e o assassinato do então deputado federal. O teor dessa finalização parece querer expressar um de misto sentimentos tais como um certo senso de justiça, alivio e remissão pela literatura.

Em recente entrevista para a Folha de São Paulo, Marcelo Rubens Paiva afirmou que: "A única forma de resolver essa angústia (desaparecimento do pai) era escrever". Com isso, o autor consolida minha hipótese inicial de que a literatura atua com espaço de remissão; ou seja, ao resolver sua angústia o autor liberta-se do ódio e do rancor sendo capaz de emanar compaixão (não esquecimento) até mesmo aos torturadores que assassinaram de seu pai. Nesse sentido, a violência pela violência própria dos torturados e assassinos é colocada em xeque pela humanização literária adquirida pelo autor.

DIÁLOGOS VEROSSÍMEIS

Como vimos anteriormente, romances e autores têm muito em comum, ainda mais quando observados sobre as perspectivas de seus temas e a biografia de seus autores. E são, sobretudo, literatura, pois transcendem o simples relato da tortura e a mera descrição dos espaços e objetos. Fazem isso por meio da técnica, dos signos e da sensibilidade empregadas, por cada autor, de modo singular em cada narrativa, ainda que

abordando o mesmo tema e o mesmo momento socio-histórico.

Nesse sentido, essas narrativas podem ser entendidas ainda sob o viés de Dalcastagné (1996), em que pondera

> Esses romances são documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente. [...] Documentos que se estabelecem não como analise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras (DALCASTAGNE, 1996, p. 24-5).

E ainda

> [...]são a expressão de uma grande dor. Dando voz aos vencidos, eles acolhem também suas feridas, seus gemidos, sua derrota. [...] Das suas paginas não surgem mártires, nem heróis, mas pessoas comuns (DALCASTAGNE, 1996, p. 137).

É possível entrever nos trechos que o texto literário serviu e serve também como espaço de registro das lutas e resistências contra toda e qualquer forma de violência e exclusão. Para a autora, a literatura, por autores que de algum modo tiveram sua vida atingida direta ou indiretamente pela barbárie do regime, pode ser configurada num espaço onde estes encontraram acolhimento tantas vezes negado ela dura e concreta realidade da vida real. É fato que a literatura serviu e serve como um espaço de aconchego, de acolhimento das dores, angústias, medos, ou seja, das fragilidades humanas como um todo.

Com isso, é capaz de atrair um conjunto de comiserações que busca (re)afirmar no homem a sua cota de humanidade (Candido, 2004). O literário se liga à vida cotidiana real por meio da verossimilhança que é, pois, uma propriedade interna da obra literária, mesmo quando se apresenta um quadro inteiramente descritivo ou avaliativo. A obra literária caracteriza-se, como já se observou, pelo emprego da linguagem verbal, o que a diferencia, por exemplo, da música e da pintura. Essa linguagem expressa o que a fantasia e a imaginação do escritor nos sugere, o que define sua natureza ficcional. Contudo, o imaginário mais fértil sofre a contenção da verossimilhança, que determina os limites lógicos e aceitáveis de uma criação literária. A verossimilhança apresenta-se como lei interna, já que a coesão depende do arranjo dos fatos e das palavras que os manifestam. Mas a verossimilhança igualmente estabelece a relação entre o mundo representado em uma obra e o universo do leitor, que reconhece a validade de um texto de um lado por considerá-lo coerente e de outro por firmar o nexo entre o que é ali mostrado e o que ele sabe por experiência própria.

No caso de Renato Tapajós: esteve preso por cinco anos (1969 a 1974) e foi torturado, "Em Câmara Lenta", nasceu em 1973, enquanto estava preso. Para que o livro pudesse ser escrito, seus pais iam visitá-lo e levavam os minúsculos originais escondidos na boca. Quando lançado, em 1977, Tapajós foi novamente preso e o livro censurado. No tocante a Frei Betto: esteve preso por dois anos e quinze dias e foi torturado pelo DOI-CODI. No caso de Maria Pilla: esteve Presa em Buenos Aires em 1975, foi torturada

e passou mais de dois anos encarcerada. Expulsa do país em 1977, recebeu asilo da França mais uma vez. De volta ao Brasil com a Anistia de 1979, optou por permanecer em Paris até 1992, quando voltou para o Brasil. Já Marcelo Rubens Paiva: teve seu pai Rubens Beyrodt Paiva (Deputado Federal) morto pelo regime militar, e seu corpo até este momento ainda não foi localizado, cerceando a família do direito ao luto. Por isso, estes autores, ligados entre si pelos atos e efeitos do suplício (mas não só estão também pela literatura), buscam resistir a esses traumas por meio da "arma fraca" que notadamente dominam – a literatura. Com isso, a meu ver, configuram o seu fazer literário como um espaço não só de denúncia da barbárie, mas antes de tudo – de remissão; ou seja, conseguiram desenvolver, na longa e árdua experiência literária de suas obras, a capacidade de suportar os traumas físicos e psicológicos por meio da remissão pelo fazer literário.

Do ponto de vista da esfera democrática que é constituída somente na consolidação do Estado Democrático de Direito, em todas as suas instâncias nacionais e internacionais, esse tipo de ação – a tortura – que feriu de morte vidas humanas é condenável "aos olhos" da Constituição Federal Brasileira e de organismos internacionais como Organização das Nações Unidas (ONU) e Organização dos Estados Americanos (OEA) e também da Declaração Internacional dos Direitos Humanos. Embora se saiba que tal prática ainda seja muito utilizada pelo braço armado do Estado, ainda que com outros aspectos e equipamentos, atualmente.

O que se viu no conjunto das imagens literárias aqui apresentadas é justamente o que coloca em xeque os direitos constitucionais, as liberdades democráticas, o Estado de Direito pleno no Brasil. Os discursos e práticas de ódio são formas de violência que estão arraigadas no proceder das ações sociopolíticas de grande parte da sociedade brasileira, sobretudo, à parte ligada ao grande capital e ao poder político que querem manter seus privilégios a todo custo.

Por fim, ressalto que para combater essa ideologia do ódio e da violência se faz imprescindível o discurso literário que é capaz de se configurar no espaço de denúncia e principalmente de remissão. Isso é possível a partir do entendimento de que a natureza da literatura, do texto literário esta na sua – capacidade de confirmar no homem sua humanidade (Candido,1972; 2004). Já que a mesma literatura que é usada para nortear ideologias e pensamentos pode criar atitudes subversivas, no individuo, aos regimes totalitaristas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, procurei ponderar aqui que a literatura atua como um espaço de remissão, acolhimento e humanização em face aos traumas físicos e psicológicos, ao passo que as denuncia à sociedade. Atua ainda como espaço de acolhimento para frutos da violência da tortura, servindo assim para o autor e o leitor como uma espécie de válvula de escape e afago. O que a configura também como lugar de combate à instauração, legalização e naturalização social da barbárie. Isso, sobretudo, nas perspectivas de Dalcastagné (1996) e Candido (1972; 2004). A inserção de narrativas que tratam deste tema no espaço simbólico de poder que é a literatura torna-se importantíssima no sentido em que são registros da memória socio-histórica brasileira.

Para mais, o panorama comparativo nos explicitou que as personagens, de todas as obras, entrecruzam-se numa espécie de dialética da verossimilhança com a vida de seus autores, isso no tocante às dores, aos traumas e remissões constituídas nas narrativas. Pois, para além das personagens, os autores entre si apresentam algo em comum em suas vivências – todos, sem exceção, foram e ainda são vítimas, direta ou indiretamente, da barbárie promovida pelo regime militar brasileiro.

No tocante à tortura, esta foi instituída e aplicada, pelo regime militar brasileiro, como forma de barrar o avanço dos insurgentes. Estas ações foram referendadas pelo Estado brasileiro. Visava promover o horror e a barbárie para desconstituir nos torturados sua identidade social e sua condição humana. Contudo, apesar disso os resistentes, não sem dor, se sobrepuseram à ditadura. Ademais, nesse sentido, foi possível entrever que toda violência advinda daí ligou-se à manutenção do *status quo* naquele momento, com resquícios que se alongam até os dias atuais. E que por isso não é coerente que a sociedade atual admita, como normal que ações de representantes do Estado, agentes da segurança pública, pagos pelos contribuintes sejam mais violentas e cruéis do que a daqueles que julgamos que deveriam estar presos justamente por serem violentos. Isso, sob pena de caminharmos a passos amplos para a uma barbárie coletiva ainda maior que a ditadura.

Por fim, sustento que a arte literária atua como espaço de remissão e acolhimento no sentido em que busca resgatar, em autores e leitores, sentimentos como a empatia, a compaixão, o perdão, e, ainda promove uma reconciliação entre autor e seus traumas psicológicos, sequelas deixadas pelo martírio sofrido. Não obstante, ao desvelar múltiplas experiências humanas permite-nos, ainda que em partes, compreender o medo e a coragem do outro, sentir o que o outro sente. Nesse sentido, pode desenvolver em nós possibilidades novas de (con)viver e lidar com as angústias e os traumas (individuais e coletivos) pelos quais passamos ao longo da vida. Assim, do ponto de vista de outras vivências possíveis ela (a literatura) continua tendo muito a nos ensinar sobre reconciliar-se consigo mesmo, com o outro e com a vida de cada dia.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ALVES, Marcio Moreira. *Tortura e Torturados*. Rio de Janeiro: Idade Nova, 1996.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue.* Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BUTLER, Judith. Quadros de guerra: quando a vida e passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem.* São Paulo: Edusp, 1972.

_____.O direto a literatura. *In: Vários Escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório – Volume I-II-III*. Dezembro de 2014. Disponível em: http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf

DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor:* o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UNB, 1996.

_____. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência.* São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PELLEGRINO, Hélio. *Brasil: nunca mais*. São Paulo:Vozes,1996.

PILA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa Omega, 1977.

VIÑAR, Maren & VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VIEIRA, Rosângela de Lima. *Ecos da ditadura na sociedade brasileira* (1964-2014)/ Rosângela de Lima Vieira (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. 278 p.

Recebido em 25/02/2019. Aceito em 20/08/2019.

ENTRE A VONTADE DE ESQUECER E A NECESSIDADE DE LEMBRAR: AS MEMÓRIAS DE FLÁVIO TAVARES

BETWEEN THE DESIRE OF FORGET AND THE NECESSITY OF REMEMBER: FLÁVIO TAVARES MEMORIES

Flavieli Arguelho Vilarba[1]

Paulo Bungart Neto[2]

RESUMO: O artigo tem como *corpus* principal as memórias do jornalista Flávio Tavares, intituladas *Memórias do esquecimento* (1999), nas quais o autor relembra os momentos em que foi preso por ter participado da resistência ao regime militar no Brasil. A abordagem metodológica foi essencialmente bibliográfica e o objetivo geral foi o de compreender as memórias de Tavares do ponto de vista da denúncia das torturas sofridas durante a ditadura militar brasileira, como exemplo da literatura testemunhal contemporânea. Tendo sido incluído na lista de quinze prisioneiros políticos libertados em troca do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 1969, o relato alterna, na sequência dos capítulos, cenas relativas à sua prisão, às mortes de companheiros da guerrilha e às sessões de tortura nos porões da ditadura, com o exílio no México após sua libertação. Além de suas memórias, a análise traz a leitura de outros dois volumes de reminiscências políticas do escritor: *O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder* (2004); e *1961 – O golpe derrotado:* Luzes e sombras do Movimento da Legalidade (2011). A abordagem tem como aporte teórico os conceitos de Lejeune (2008), bem como a discussão daquilo que se convencionou chamar de "literatura do trauma" (SELIGMANN-SILVA, 2003).

Palavras-chave: memórias; Flávio Tavares; ditadura brasileira.

ABSTRACT: The article entitled *Memórias do esquecimento (1999)* has as main *corpus* memories of journalist Flávio Tavares, in which the author recalls the moments he was arrested for participating in the resistance to the military regime in Brazil. The methodological approach was essentially bibliographical and the general objective was to understand the memories of Tavares from the point of view of the denunciation of the tortures suffered during the Brazilian military dictatorship, as an example of contemporary testimonial literature. Having been included in the list of fifteen political prisoners released in exchange for the North American ambassador Charles Burke Elbrick in 1969, the account alternates, following the chapters sequence, scenes related to his arrest, the deaths of guerrilla comrades and the torture sessions in the

1 Mestranda na área de Literatura e Práticas Culturais do PPG/Letras da UFGD. E-mail: fvilarba@gmail.com

2 Doutor na área de Literatura Comparada pela UFRGS (2007), com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2014). Professor Associado do PPG/Letras da UFGD. E-mail: pauloneto@ufgd.edu.br

holds of the dictatorship, with the exile in Mexico after his release. In addition to his memoirs, the analysis brings the reading of two other volumes of the writer's political reminiscences: *O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder (2004); e 1961 – O golpe derrotado:* Luzes e sombras do Movimento da Legalidade (2011). The theoretical approach is related to the concepts of LEJEUNE (2008), as well as the discussion of what has been called "trauma literature" (SELIGMANN-SILVA, 2003).

Keywords: memories; Flávio Tavares; brazilian dictatorship.

INTRODUÇÃO

Iniciamos a apresentação das memórias do jornalista Flávio Tavares voltando-nos para um período anterior ao golpe militar de 1964. Para contextualizar melhor a figura de Tavares é preciso direcionar a atenção para três anos antes, agosto de 1961, e reavermos o cenário em que Jânio Quadros, o então Presidente da República brasileira, renuncia a seu cargo de chefe máximo da nação com apenas sete meses de mandato. Nesse período, Flávio Tavares já sente os primeiros ventos do golpe contra a democracia e começa a lutar pela legalidade.

Assim, em 2011, é publicado seu livro *1961- O golpe derrotado:* luzes e sombras do Movimento da legalidade, no qual Flávio Tavares aponta o clima favorável, em agosto de 1961, a um golpe militar que sequer permitiria que João Goulart, então vice-presidente, assumisse o comando no lugar de Jânio. No primeiro capítulo, há uma breve apresentação dos primeiros dias após a renúncia de Quadros, e, em seguida, Tavares relembra como ele e outros civis apoiaram a resistência liderada, no Rio Grande do Sul, por Leonel Brizola, na época governador do estado. Uniram-se no Palácio Piratini, localizado em Porto Alegre, para se defender do ataque do exército em um ato de revide à posição dos militares e, também, para defender Brizola, que estava sendo constantemente ameaçado e sofrendo atentados por conta de sua postura antigolpista. Tavares traça no capítulo introdutório a série de movimentações ilegais tomada pela direita reacionária, que não permitia a volta de João Goulart para o Brasil e como o grupo liderado pelo governador gaúcho se posicionou para reverter a situação.

A carta-renúncia escrita por Jânio Quadros é inserida no corpo do livro e o jornalista questiona os motivos que levaram o presidente a deixar o cargo, uma vez que sua ação foi inesperada. O autor de *1961* analisa a possibilidade mais coerente que poderia ter resultado na conduta de Quadros: "A carta-manifesto deixada por Jânio, sem destinatário, mas, de fato, dirigida ao povo, levava a concluir que ele abdicava do poder sob pressão. E, no caso do presidente da República, a pressão equivalia a um golpe de Estado" (2011, p. 13). Tavares descreve como o golpe foi articulado para empossar Ranieri Mazzilli, então presidente da Câmara dos Deputados, enquanto João Goulart estivesse na China, em viagem diplomática a mando do próprio Jânio. O grupo liderado por Brizola foi até a rádio Última Hora e leu um manifesto de repúdio aos acontecimentos:

> A esta hora da madrugada decidi dirigir-me aos meus conterrâneos: nosso país está vivendo horas dramáticas de tensão! O Rio Grande não permitirá atentados. A renúncia do Sr. Jânio Quadros é definitiva. Resta agora dar posse ao presidente

> constitucional do Brasil e entregar a presidência ao Sr. João Goulart. Isto é o que determina a lei maior, a Constituição. Entretanto, a politicagem, os sentimentos inferiores e golpistas de alguns círculos da República, vêm entendendo que não se deva dar posse ao vice-presidente, que se deve impedir que o presidente constitucional do Brasil, que agora é o Sr. João Goulart, exerça suas funções (*apud* TAVARES, 2011, p. 21).

Com o apoio da população do Rio Grande do Sul e do Marechal Henrique Teixeira Lott, a iniciativa, que ficou conhecida como Movimento da Legalidade, seguiu com ações mediadas no Palácio Piratini. *1961- O golpe derrotado* (2011) se enquadra em uma crônica testemunhal dos treze dias em que se conseguiu interceptar o golpe e legitimar o governo de Jango. Naquela ocasião, o mundo estava passando por um período político conturbado com a Guerra Fria e a Revolução Cubana acontecendo. Cuba foi uma grande incentivadora da luta armada nos territórios latino-americanos, e figuras como Fidel Castro e Che Guevara tornavam-se referências e nomes de respeito para a esquerda internacional.

Outra obra importante de Flávio Tavares é *O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder* (2004), composta por várias crônicas que tratam de figuras históricas da política latino-americana, que Tavares conheceu ao longo de sua carreira, trabalhando para diversos jornais, e que marcaram, para o bem ou para o mal, as relações políticas do Brasil e da América Latina, nomes como: Getúlio Vargas; Salvador Allende; Che Guevara, dentre outros. Sobre a obra, afirma o autor:

> Nestas novelas do poder, nada é inventado e tudo em verdade ocorreu. Se, ao longo do relato, a trama se desenvolve como num romance em que paixões se exteriorizam no amor e no ódio, na ilusão e no sonho, na vaidade e no embuste – ou se atritam entre si, como na ficção convencional –, tudo se deve a que, nas profundezas do seu íntimo, a realidade é assim: soa como ficção. O título é uma metáfora ou alegoria. Mas, ao brotar de algo vivido, é uma alegoria que passa a ser real (TAVARES, 2004, p. 11).

De difícil classificação, as crônicas jornalísticas sobre a história e a política brasileiras e latino-americanas ao longo do século XX, redigidas num estilo leve e saboroso, são uma leitura imprescindível para quem deseja entender os meandros dos partidos de direita e de esquerda que caracterizaram as disputas políticas nesse século. Líderes como Juscelino Kubitschek, Juan Domingo Perón, Salvador Allende, Getúlio Vargas, Che Guevara, General Lott, etc, "desfilam" no livro de Tavares como se fossem seus amigos íntimos ou companheiros de repartição.

Apesar da excelência dos relatos contidos em *1961 – o golpe derrotado* e em *O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder*, o ponto central deste artigo é a obra *Memórias do esquecimento* (1999), em que Tavares descreve detalhadamente as torturas sofridas, entre agosto e setembro de 1969, como preso político da ditadura brasileira. Suas memórias são compostas por uma alternância de capítulos que tratam, em *flashback*, de sua aventura como resistente desde 1964, com capítulos que contam, no presente da narrativa, a viagem à Cidade do México a bordo de um avião da FEB, como um dos presos políticos libertados em troca da vida do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, no dia da Independência (7/9/1969).

Aproximar-se das memórias do jornalista e escritor Flávio Tavares é conhecer a conjuntura de 1964 e ler as denúncias das torturas sofridas durante a ditadura militar brasileira, por intermédio da literatura testemunhal contemporânea e de depoimentos a respeito da resistência ao regime.

O PROFISSIONAL DA MEMÓRIA

Antes de nos debruçarmos sobre a obra de Tavares, é preciso trazer algumas reflexões sobre o gênero "memórias". Para isso, utilizaremos *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (2008), que apresenta uma categorização e conceituação dos gêneros memorialísticos. O teórico apresenta a definição de autobiografia, cuja principal característica é possuir um caráter individual, ou seja, os relatos são centrados apenas em si e na personalidade do autobiógrafo. Entretanto, as memórias, gênero ao qual vamos nos ater, possui uma diferente perspectiva, sendo a experiência coletiva o foco da narrativa.

> O assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificar no exame de casos particulares (LEJEUNE, 2008, p. 15; grifo do autor).

Temos, portanto, nos subgêneros memorialísticos, relatos íntimos como cartas, diários, autobiografias, etc, nos quais se busca evidenciar a particularidade de uma vida individual, como ponto de vista desse sujeito, e também narrativas classificadas como memórias e que transitam em certo contexto histórico e/ou político que define uma experiência coletiva. Flávio Tavares faz parte desse segundo tipo, pois consegue trazer o íntimo dos seus momentos de horror para a descrição da realidade vivida por toda uma geração de jovens brasileiros.

Lejeune aborda algumas características que confirmam a existência da autobiografia, sobretudo que "é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem" (2008, p. 15). O teórico francês sistematiza um quadro que permite visualizar a pessoa gramatical que compõe a narrativa ("eu", "tu" ou "ele") e a identidade do narrador da obra. Isso demonstra que não existe apenas a forma de escrita autobiográfica na primeira pessoa (autodiegética), tendo outras pessoas gramaticais que podem narrar, não apenas o EU. Porém, existe uma demanda muito maior de escrita em primeira pessoa, ou seja, aquela "assinada" pelo próprio narrador-personagem, indicando um ponto em comum nos enredos das narrativas memorialísticas.

As memórias também possuem, eventualmente, formas não-convencionais, no sentido de não seguir sempre o ponto fixo de narrador-personagem principal, podendo ser a narrativa das memórias do outro. Logo, essa não é uma fórmula fixa, entretanto, seguiremos nosso olhar para a escrita autodiegética, que é aquela na qual se enquadra o livro em questão.

Seguindo essa linha de raciocínio, temos as articulações das pessoas do discurso, que Lejeune apresenta remetendo ao pensamento de Benveniste:

> Referência: os pronomes pessoais (eu/tu) só possuem referência atual dentro do discurso, no próprio ato de enunciação. Benveniste assinala que o conceito "eu" não existe. O "eu" remete, sempre, àquele que fala e que identificamos pelo próprio fato de estar falando. (...) Enunciado: os pronomes pessoais de primeira pessoa marcam a *identidade* do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado (LEJEUNE, 2008, p. 19; grifo do autor).

Lejeune distingue um importante traço na construção da literatura íntima – para que ela se concretize tende a carregar consigo, por meio da capa ou dos paratextos, o nome do autor como uma assinatura – e uma confirmação – de que a história contada no corpo do enredo é de fato sua. Com isso, temos um diálogo entre autor e leitor e, por meio dessa confirmação de identidade, dada através da assinatura de seu nome, concebemos a imagem de uma pessoa real.

> [...] o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social (LEJEUNE, 2008, p. 23; grifo do autor).

O teórico explica que, por mais que tenhamos essa consciência de sua existência e que a narrativa seja realizada a partir de uma trajetória "real", pressupondo o relato de algo que de fato aconteceu, não pode ser deixada de lado a ideia de que o autor é uma pessoa que escreve um determinado discurso e publica, ou seja, é a sua visão e construção – parcial – dos acontecimentos e, seguindo esse raciocínio, o leitor "deduz" que aquilo que foi afirmado pelo autor é verídico. Com isso, formula-se o pacto autobiográfico entre autor-narrador-personagem e leitor, uma espécie de acordo tácito entre as partes, de aceitar os fatos apresentados como sendo reais. Esse narrador pode até não assumir seu nome durante a narrativa, uma vez que, com o contrato inicial estabelecido, sabe-se de quem se trata já pela assinatura do nome na capa: "Pacto autobiográfico: o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declarou-se explicitamente idêntico ao narrador (logo ao personagem, já que a narrativa é autodiegética), em um pacto inicial" (2008, p. 30).

Eric Nepomuceno, em *A memória de todos nós* (2015), trata sobre a memória relativa aos processos de golpes militares sofridos na América Latina, iniciados em 1954, na Guatemala, com a derrubada do governo de Jacobo Àrbenz. O presidente da Guatemala tentou implantar uma reforma agrária, país sobre o qual os Estados Unidos exerciam grande influência no setor rural. A proposta de Jacobo Àrbenz, caso tivesse sido implementada, auxiliaria as comunidades indígenas a resistirem ao poderio norte-americano. O Paraguai, também em 1954, sofreu com a tomada de poder por parte do general Alfredo Stroessner, que forjou subsequentes eleições fraudulentas até 1989, mantendo-se no poder por trinta e cinco anos. A Argentina passou igualmente

por um duro regime, um dos mais violentos da América Latina, que se iniciou em 1955, conquistou uma democracia durante as décadas seguintes, porém, sofreu inúmeros golpes novamente. A Revolução Cubana ganhou força em 1959, com o fim da ditadura de Fulgencio Batista e, em 1961, o líder Fidel Castro decretou o socialismo em Cuba, nos moldes daquele praticado na então União Soviética, tornando-se também inimigo declarado dos EUA.

> Em 1961, o regime encabeçado por Fidel Castro e por um grupo de guerrilheiros barbudos decretou o socialismo em Cuba. Vetado e declarado inimigo de Washington, o novo governo cubano se aliou a Moscou e passou a contar com a proteção e o apoio da União Soviética, que já não existe, mas naquela época era o outro lado da Guerra Fria. (...) Para os Estados Unidos, impedir que o exemplo cubano se alastrasse continente afora tornou-se prioridade máxima. Qualquer governo com tons progressistas, ou reformistas, passou a ser considerado um adversário perigoso, que deveria ser neutralizado a qualquer custo (NEPOMUCENO, 2015, p. 9).

No Brasil, decretada a repressão a uma suposta conspiração comunista liderada por Jango, em abril de 1964 desencadeou-se o golpe militar comandado pelo general Olímpio Mourão Filho. A ditadura militar em nosso país prolongou-se por 21 anos, estendendo-se até 1985:

> O fim do período de breu dos chamados regimes de exceção – na verdade, ditaduras nascidas de golpes militares francamente apoiados, quando não diretamente engendrados, pelas elites empresariais e econômicas dos nossos países, contando invariavelmente com o apoio e a interferência direta de Washington – significou também o doloroso e necessário reencontro com o passado e suas mazelas. Após a realidade forjada e mantida ao longo de anos, às vezes décadas, abriu-se a brecha para que fosse recuperada a memória, resgatada a verdade e feita a justiça (NEPOMUCENO, 2015, p. 11).

Para que a memória do período fosse reavivada e assim esses países conquistassem justiça, foram criadas diversas comissões da verdade, em países como Argentina, Chile e Brasil, no intuito de ouvir relatos e esclarecer os crimes cometidos durantes os regimes ditatoriais. A recuperação da memória silenciada significa o resgate da vida e a preservação dos direitos humanos. Os dois primeiros países citados condenaram e puniram os militares responsáveis. Já o Brasil não, devido aos termos da Lei da Anistia, por isso, afirma Nepomuceno, o Brasil continua sendo um dos países que mais têm contas a acertar com a própria memória. A Lei da Anistia, decretada em agosto de 1979, absolveu os presos políticos para que fossem soltos ou, para os que estavam no exilio, pudessem retornar ao país, entretanto, os militares também tiveram seus crimes anistiados e, por isso, não foram punidos.

> Quanto a fazer justiça, nenhum sinal. A Lei da Anistia ditada em 1979, e em pleno regime militar, e revalidada pelo Supremo Tribunal Federal em 2010 significa uma barreira intransponível. A resistência de amplos setores das Forças Armadas explica por que a Comissão, criada em 2009, durante a segunda presidência de Lula da Silva, só pôde ser regularizada, por lei, em novembro de 2011, já no governo de Dilma Rousseff (NEPOMUCENO, 2015, p. 13).

Seligmann-Silva, no capítulo "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento", do livro *História, memória, literatura:* o testemunho na era das catástrofes (2003), trata sobre como esquecer é fundamental para o processo de manutenção da vida, porém, em contrapartida, a permanência da memória significa uma visão da história, o descortinar constante do passado. A história se mantém como aliada da memória, mesmo que possuam caráter diferente no olhar para o passado, uma sendo mais objetiva e científica e outra mais subjetiva e particular, ambas articulam o movimento de construir a identidade do coletivo. Seligmann-Silva dialoga com as teorias de Walter Benjamin e de Nietzsche para reforçar que o ato de lembrar, que vem de uma ação do marco coletivo, permeia e transpassa a história solidificando, dessa maneira, o passado de todos. Por meio da memória, conseguimos enxergar as experiências pessoais de quem passou por um determinado período turbulento e não admite deixar que a história se apague.

Eric Nepomuceno pontua uma arma fundamental para a resistência – a memória. Alguém poderia evocar as palavras tão conhecidas de que o Brasil "não tem memória", mas, em uma pequena e rápida reflexão, logo se percebe que a verdade é que há sim evocações desse passado, porém, é uma memória, em geral, imposta pela elite dominante, por representantes de classes abastadas que projetam versões da história e constroem uma verdade fragmentada. Esse apagar de lembranças é uma tática de anular as forças resistentes, como formula o teórico, pois as memórias de massacre e a luta pela sobrevivência, que não são contadas, passam a não ser valorizadas ou compreendidas pelo povo. Dar voz às memórias é não permitir o genocídio da resistência. As memórias de Flavio Tavares são arranhões constantes em versões mentirosas da história dos combatentes, pois, através de seu depoimento - e de outros ex-guerrilheiros - é possível ter acesso a esse momento histórico pelo viés íntimo de quem esteve diretamente envolvido nos acontecimentos e sobreviveu para, muitos anos depois, relatar sua experiência.

AS TRAUMÁTICAS MEMÓRIAS DO REGIME MILITAR

Como se verá a seguir, as memórias de Flávio Tavares estão diretamente relacionadas ao sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, pois o jornalista foi incluído na lista de quinze presos políticos trocados pela vida do embaixador. Essa experiência, divisor de águas na luta contra a ditadura, foi narrada por Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?* (1979; edição consultada: 1982), que relata sua participação no sequestro, uma parte do exílio no Chile e sua fuga durante o golpe do general Pinochet em setembro de 1973. No final dos anos 1960, Gabeira atuava como jornalista no *Jornal do Brasil* e imprimia clandestinamente o jornal *Panfleto*. A visão que Gabeira apresenta da resistência, principalmente em sua configuração inicial, é objetiva e crítica, pois, ao longo do livro, podemos ver algumas análises que ele faz sobre os erros cometidos e disputas ideológicas que atrapalharam as articulações dos guerrilheiros. Sua escrita detalhada e profunda do contexto vivido permite uma visualização sóbria e panorâmica dos diversos grupos armados que enfrentaram os militares. Inicialmente, Fernando Gabeira não participou ativamente como guerrilheiro nos primeiros anos após o golpe, tanto que as ações que toma na narrativa se dão como jornalista, sempre que possível usava dessa função para passar informações aos combatentes, tais como mortes, prisões, etc., através do jornal.

Gabeira apresenta como os movimentos se organizaram para fazer frente ao regime, uma das problemáticas trazidas é o impasse no uso de armas; muitos dos que lutaram contra os militares preferiram não usar armamento e criticavam os que faziam essa escolha, obviamente, também existiram os grupos que acreditavam que a luta armada era a única solução para a derrubada do poder autoritário instaurado. Essa dualidade entre as massas ou as massas armadas pairou sob os movimentos. Cita, também, o *Manual do guerreiro urbano*, escrito por Carlos Marighella, para orientar e motivar os que se propunham a lutar contra a ditadura.

> Quando as 100 mil pessoas desfilavam pela Avenida Rio Branco, algumas gritavam – só o povo armado derruba a ditadura; outras gritavam – só o povo organizado derruba a ditadura. A escolha entre um ou outro adjetivo era fruto de uma surda luta interna das correntes políticas que disputavam a hegemonia do movimento (GABEIRA, 1982, p. 72).

Em 13 de dezembro de 1968, o presidente militar Arthur da Costa e Silva decretou o Ato Institucional nº 05 (conhecido como AI-5), instituindo a censura e a perseguição a partidos políticos e grupos clandestinos. Com o emergir dos atos institucionais, os combatentes começaram a perder força, assim, em 1968, relata Gabeira, muitos guerrilheiros estavam presos ou mortos. Já inserido nos grupos de resistência armada, especificamente o MR-8, o guerrilheiro e seus companheiros planejaram uma manobra de ataque ao governo com a intenção de reagir às prisões e mortes, articulando o sequestro do embaixador americano. Para que o plano fosse bem-sucedido eles se aliaram à ALN, grupo liderado por Carlos Marighella (que não concordava com o sequestro) e, em seguida, alugaram uma casa no bairro de Santa Teresa, para esconder o embaixador. Tendo o norte-americano como prisioneiro, o grupo organiza as negociações com o governo para sua soltura. Eles preparam um manifesto que devia ser lido nas emissoras de rádio e TV, com o seguinte teor:

> Grupos revolucionários detiveram hoje o Senhor Elbrick, conduzindo-o a algum lugar dentro do país, onde se encontra. Não se trata de uma ação isolada. É mais uma das inúmeras ações revolucionárias já realizadas [...]. Na realidade, o sequestro do Embaixador é mais um ato da guerra revolucionária que cada dia avança e que começou, este ano, sua etapa de guerrilha rural (GABEIRA, 1982, p. 108).

Dessa forma, apresentaram o manifesto que incluía solicitações estratégicas para a resistência. Os grupos MR-8 e ALN haviam se juntado para executar o sequestro e para escrever o manifesto, além de terem organizado uma lista com nomes de quinze presos políticos que deveriam ser libertados e enviados para o exterior.

> A libertação de 15 prisioneiros que sofrem tortura nas celas de prisão em todo o país, que são golpeados, maltratados e suportam as humilhações que lhes impõem os militares. Não pedimos o impossível, não pedimos a volta à vida de inúmeros combatentes assassinados na prisão. Os que não forem libertados agora, é claro, serão reivindicados algum dia (GABEIRA, 1982, p. 115).

O governo, mesmo a contragosto, cumpriu todas as determinações impostas pelos guerrilheiros, com a ação bem-sucedida dos revolucionários, o manifesto foi lido e os presos políticos enviados para o exílio na Cidade do México. Flávio Tavares, como já dito, foi um desses presos libertos. Nascido no Rio Grande do Sul, primeiramente cursou Direito pela UFRGS e, quando jovem, participou do movimento estudantil de sua universidade, onde conheceu Getúlio Vargas pessoalmente. O presidente recebeu Tavares em seu escritório para ouvi-lo falar sobre propostas de melhorias para a universidade. O episódio é relatado em uma crônica presente na obra *O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder* (2004).

Anos mais tarde, já jornalista, Flávio Tavares ingressa na luta armada, tendo participado do MNR (Movimento Nacionalista Revolucionário), grupo liderado por Leonel Brizola. No Brasil, Tavares foi preso três vezes - a primeira, durante o golpe de 1964, na redação do jornal Última Hora, quando foi detido alguns dias para investigação, não tendo sofrido agressões ou torturas; a segunda, ocorreu em 1967, quando foi levado, em Brasília, pela Polícia do Exército e interrogado, permanecendo preso por cinco meses, contudo, como relata, sem também sofrer torturas físicas. Em agosto de 1969 foi preso pela última vez no Brasil, em uma "cilada ingênua", como conta em suas memórias, facilitada pelo porteiro de seu prédio que o entregou ao Exército, sob as mãos do PIC (Pelotão de Investigação Criminal). Flávio Tavares foi submetido às primeiras e terríveis torturas.

Memórias do esquecimento (1999) se compõem pela evocação de sua luta, resistência e participação na guerrilha armada, e pelo relato das torturas sofridas como consequência de sua prisão, em agosto de 1969, quando foi torturado praticamente todos os dias por um mês, até sair na "lista dos 15" no início de setembro. O primeiro capítulo do livro descreve a viagem que ele e os demais presos políticos fizeram, rumo ao México, a bordo de um avião da FEB. Descreve como sentiu-se perturbado e receoso, por mais que já soubesse de sua troca pelo embaixador, as ameaças dos soldados de jogá-lo do avião o perturbavam. As primeiras cem páginas da obra são uma apresentação das experiências de horror que Flávio Tavares viveu, das torturas físicas, psicológicas e longos interrogatórios, das visitas de sua mãe ao cárcere e episódios como o tenso momento em que passa a noite ao lado do corpo morto de um companheiro de cela, ali colocado para intimidá-lo. Leiamos um trecho referente à tortura através de choques elétricos, para termos uma ideia do estilo do autor e do terror vivido:

> O choque elétrico não se aplica com intenções assassinas, mas para triturar o prisioneiro, esmigalhá-lo, reduzindo-o a uma condição de inferioridade e impotência absoluta, física e psicológica. Eles não pretendiam matar, nem nos matar. Só aniquilar a vida, destruir-nos vivos como numa fogueira em que Joana D'Arc queimasse e queimasse sem jamais se extinguir nas chamas, para sofrer ainda mais com a dor multiplicada (TAVARES, 1999, p. 30).

Seligmann-Silva, no artigo Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricos (2008), alude à necessidade de os sobreviventes testemunharem suas histórias, como também às dificuldades que o trauma causa para que esses se prontifiquem a contar suas memórias. Respaldado por testemunhos sobre a Shoah, o crítico afirma que existe uma necessidade premente nos sobreviventes de traumas históricos

de relatarem suas experiências, exercendo, dessa forma, uma vontade – muitas vezes latente por décadas - de libertarem-se do peso da memória traumática, sendo assim, "narrar um trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de renascer" (p. 66). Identifica-se facilmente essa necessidade na obra de Flávio Tavares, pois já na "Introdução" o escritor relata suas dificuldades de contar sobre os traumas causados pelo Regime Militar, entretanto, no fim reverbera as angústias que o levaram a de fato narrar os tensos acontecimentos nos quais esteve diretamente envolvido.

> Esquecer? Impossível, pois o que eu vi caiu também sobre mim, e o corpo ou a alma sofridos não podem evitar que a mente esqueça ou se lembre. Sou um demente escravo da mente. (...) Rima? Rima, sim, e até pode ser um rima, mas não é uma solução. A única solução é não esquecer. (...) E por não esquecer te conto, minha amada. Como um grito te conto. Ouve e lê (TAVARES, 1999, p. 13).

A "Introdução" das memórias de Tavares é escrita na forma de um desabafo que o jornalista faz à sua mulher, utilizando uma linguagem íntima e um tom de confissão em que ele questiona a forma menos traumática de trazer de voltar essas lembranças tão trágicas, mesmo trinta anos depois.

Seligmann-Silva (2008) analisa a memória do trauma aprofundando o olhar para as lembranças de dor dos sobreviventes, por fim, compreendendo uma permanência dessas dores, "mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal" (p. 69), sendo assim, portanto, uma memória constante ou, no mínimo, intermitente. As memórias de Tavares carregam o trauma no decorrer de toda a obra, com os relatos das torturas sofridas durante os dias de prisão e as seções de interrogatórios que constituíam um verdadeiro palco de horrores para o sadismo dos militares. Em seu livro, estão narradas as duras humilhações impostas aos presos políticos e também a desorganização militar para obter informações sobre os grupos resistentes. O livro carrega as marcas das derrotas, das torturas, das mortes dos companheiros que participaram da resistência. O escritor "conversa" diretamente com o leitor, como se este o conhecesse profundamente:

> Não, não falei neste tom discursivo nem com esta retórica que soe, agora, como se eu tentasse converter esse compreensivo coronel à causa que tínhamos abraçado e pela qual entrar de metralhadora num banco não era um assalto, mas um gesto de justiça para tentar recompensar, no futuro, aqueles que nunca tinham entrado nem jamais entrariam em um banco, mas que eram escravos dos bancos. Disse-lhe em tom baixo, quase um sussurro. Sussurra-se no amor, naqueles segredos inarráveis em voz alta e que assopramos ao ouvido durante o abraço. E também no desastre, quando fomos despojados de tudo e só dispomos da saudade do sussurro de amor para acreditar que estamos vivos. Foi assim que falei, em voz baixa, como um segredo (TAVARES, 1999, p. 72).

Suas aflições amargas confessadas no livro recaem também sobre os civis comuns, pois estes pareciam alheios a todo o martírio dos presos políticos. Em um dos capítulos do livro, Flávio dedica-se a questionar por quem todo aquele sangue estava sendo derramado, quais são os motivos triviais que estavam por trás dessa entrega e necessidade de luta.

> Tínhamos entregado tudo à causa da nossa "utopia popular", inclusive a vida. Ou principalmente a vida. Nem sequer tínhamos a consciência dessa generosidade que, às vezes, se confundia com uma devoção aventureira ou uma bravata de jovens, entremeada de gente madura, alguns até anciãos. Mas e o povo? Onde estava o povo, depositário e objetivo dessa sacrificada luta pela utopia? (TAVARES, 1999, p. 47).

Um trauma, dentre muitos, registrado nas memórias de Flávio Tavares, envolve Roberto Cietto, companheiro de guerrilha e membro do MAR. Os soldados deixam o corpo de Cietto na cela de Flávio. Simão, como Cietto era conhecido, foi torturado e em seguida falece, com apenas poucas horas nas mãos dos militares. Tavares sente com essa experiência a dor da tortura psicológica: "Desejarão que eu me habitue ao morto e à morte, como uma espécie de pré-aviso? Não, isso é tão sofisticado como hipótese que não condiz com eles, com a explosiva brutalidade deles!" (1999, p. 107). As ásperas lembranças do guerrilheiro brasileiro trazem uma compreensão das histórias que não são contadas, muitas das quais, supostamente esquecidas, são revividas no livro três décadas depois dos acontecimentos. As memórias de Flávio são a parábola de uma trajetória histórica que permite contemplar um Brasil que de certa perspectiva é desconhecido. No campo individual, essas memórias são postas no papel como uma forma de simbolizar o vivido e trazer à tona, para conhecimento público, todos os percalços promovidos pela ditadura de 1964, logo, permitindo que o sujeito consiga expurgar, de certa forma, o tormento psicológico de lembrar e não contar. O que Seligmann-Silva argumenta, no artigo já citado, a respeito do genocídio de armênios por parte dos turcos pode ser aplicado ao caso de Tavares e de tantos outros torturados:

> Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevida à vida (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Em vista disso, apesar de serem memórias íntimas e particulares, por tratarem de um momento histórico que faz parte da constituição política e social de praticamente todos os latino-americanos, essas narrativas são necessárias tanto pelo viés da denúncia quanto pela perspectiva de renascimento a partir da ótica de um sobrevivente da tortura. Milhares de opositores do regime, tais como Rubens Paiva, Stuart Angel e Vladimir Herzog, para citar apenas três dentre os mais emblemáticos, não tiveram a mesma sorte.

Em "O ventre da baleia", capítulo X das memórias do jornalista, o ex-guerrilheiro gaúcho expõe a chegada dos presos à base área do Aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro. Lá chegaram treze dos quinze presos políticos trocados pelo embaixador, tiraram fotos e tiveram suas digitais colhidas. A foto tirada está reproduzida na capa original do livro de Flávio Tavares. Durante o percurso, após saírem do Rio, fazem duas paradas: uma em Recife, para pegar um dos mais antigos comunistas do Brasil, Gregório Bezerra, respeitado combatente preso em 1964; e outra em Belém, onde embarca Mário Roberto Zanconatto, médico recém-formado. Os quinze libertos, trocados pelo embaixador americano foram: Luís Travassos, José Dirceu, José Ibrahim, Onofre

Pinto, Ricardo Sá Rego, Maria Augusta Carneiro, Ricardo Zaratini, Rolando Fratti, José Leonardo Rocha, Agonaldo Pacheco, Vladimir Palmeira, Ivens Marchetti, Gregório Bezerra, Mário Roberto Zanconatto e Flávio Tavares:

> Para nós, "os 15" – como passamos a ser chamados –, começava o exílio e também algo até então insólito: o banimento. Dias após nossa libertação, num Ato Institucional com data atrasada, como se fosse anterior à nossa partida, a Junta Militar decretou nosso "banimento do território nacional", fórmula jurídica idêntica ao degredo adotado nos tempos da Colônia Portuguesa contra os Inconfidentes de Minas Gerais. Modernizava-se apenas a expressão. (...) Durante dez anos e dois meses, eu e todos nós fomos "os banidos". Livres e desterrados (TAVARES, 1999, p. 141).

Flávio Tavares permaneceu no México por cinco anos, trabalhando como jornalista, onde, segundo ele, aproximou-se muito da cultura mexicana e compreendeu melhor o funcionamento político do país. Mudou-se para a Argentina, ali permanecendo como jornalista correspondente do jornal mexicano *Excelsior* e, em 1975, voltou a colaborar com o *Estado de São Paulo*, utilizando um pseudônimo. Flávio estava na Argentina quando Juan Domingo Perón morreu e sua mulher, Isabelita, assumiu a presidência. Logo após, em 1976, um golpe a tira do poder e o general Jorge Videla assume um dos regimes militares mais violentos da história da América Latina:

> Num clima de insegurança e desconfiança generalizada, o terrível é que nos acostumamos com a violência quando a violência é alheia ou não nos sangra diretamente. E, assim, todos nós recebemos o golpe militar de extrema-direita de março de 1976 – que depôs Isabelita e colocou no poder a Junta Militar presidida pelo general Jorge Videla – como consequência (sic) natural e inevitável da própria insegurança e violência (TAVARES, 1999, p. 248-249).

Muitos brasileiros estavam sendo caçados na Argentina, e dezenas de exilados haviam desaparecido. Com isso, o medo de padecer em terras estrangeiras era constante na vida do gaúcho, ainda mais quando soube da morte de Jango, supostamente por "ataque cardíaco": "(...) a consciência de que estávamos ali morrendo em terras alheias se apossou de todos nós" (1999, p. 249). Nesse momento político extremamente conturbado, Flávio Tavares vai ao Uruguai, a pedido do Jornal *Excelsior*, para cobrir a notícia de prisão de um jornalista uruguaio. Na fila de embarque para retornar à Argentina, Tavares é interceptado, a caminho do avião, e sequestrado por uma organização paramilitar de direita:

> Eles tinham feito o sequestro (sic) perfeito, o crime sem rastros nem autores: ao devolver o cartão de entrada no Uruguai, por mim assinado, eu tinha oficialmente saído de Montevidéu e, agora, já havia chegado a Buenos Aires, destino do vôo (sic). A partir daquele momento, eu tinha desaparecido no caos repressivo da Argentina. Era um "desaparecido" que jamais tornaria a ver a luz do sol (TAVARES, 1999, p. 252).

O Brasil, o México e os Estados Unidos noticiaram seu desaparecimento. Os sequestradores, após simularem dois fuzilamentos – nos quais chegaram a atirar, mas não em seu corpo –, entregaram-no aos militares e Flávio Tavares permaneceu seis meses preso no Cárcere Central de Montevidéu, tendo se sujeitado a vários interrogatórios

e sido mantido encarcerado sob condições desumanas. Após esse tempo, devido a pressões internacionais, Tavares consegue ser solto e enviado para o exílio em Lisboa, onde torna público o que passou no Uruguai e denuncia as torturas e o desrespeito aos direitos humanos mais básicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Flávio Tavares revela muito mais que seu íntimo; podemos vislumbrar, através do relato de suas memórias, boa parte da história do Brasil e da América Latina ao longo do século XX. Seu relato, exemplar, que cumpre também uma função didática, merece ser conhecido pelo leitor brasileiro, sobretudo pelo jovem que não sabe exatamente como se deu o processo ditatorial em nosso continente. Com toda a sua experiência, o fato de Flávio Tavares ter sobrevivido tornou-se uma referência de resistência, pois suas lembranças também são, de certa forma, uma parte significativa das memórias políticas do Brasil.

Eric Nepomuceno categorizou este tipo de memórias como "subversivas", por combaterem as mentiras e os silêncios de momentos suprimidos da história. A memória põe em xeque a versão unitária do vencedor. Tal categorização se adequa perfeitamente ao tipo de literatura desenvolvida por Flávio Tavares, focando ao mesmo tempo conturbados episódios políticos do Brasil e da América Latina (vide *1961 – O golpe derrotado e O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder*) e o testemunho sobre prisões e torturas nos porões do regime militar brasileiro (*Memórias do esquecimento*).

Com a narrativa de Tavares é possível captar o enlace entre história, política e memória por meio da literatura. Sendo, dessa maneira, a reconstrução de um momento crucial da memória coletiva brasileira, sua obra pode ser também compreendida como uma refutação da história oficial que pretende esconder os crimes cometidos durante a ditadura militar. Seligmann-Silva destaca a importância da história e da memória na construção das identidades: "O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se 'trabalhar' o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil" (2003, p. 77). Difícil mas não impossível de encarar, como demonstram as memórias de Flávio Tavares, lúcido "escravo" de recordações que ousou afrontar nessa obra de título paradoxal, uma vez que é necessário evocar para não deixar cair no ostracismo, lembrar para não (deixar) esquecer.

REFERÊNCIAS

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 32 ed. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1982.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte-MG: Ed. UFMG, 2008. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura:* o testemunho na era das catástrofes. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 59-88.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma*: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro-RJ, v. 20, p. 65-82, 2008.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. 4 ed. São Paulo-SP: Globo, 1999.

TAVARES, Flávio. *O dia em que Getúlio matou Allende e outras novelas do poder*. 7 ed. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2004.

TAVARES, Flávio. *1961 – O golpe derrotado*: Luzes e sombras do Movimento da Legalidade. Porto Alegre-RS: L&PM, 2011.

Recebido em 08/03/2019. Aceito em 08/06/2019.

SOBRE COMO NÃO IR EMBORA: MEMÓRIA E METANARRATIVA EM *AINDA ESTOU AQUI*, DE MARCELO RUBENS PAIVA

ABOUT NOT GOING THROUGH: MEMORY AND METANARRATIVE IN AINDA ESTOU AQUI, BY MARCELO RUBENS PAIVA

Maricelma da Silva[1]

Luís Fernando Prado Telles[2]

RESUMO: O presente artigo busca investigar o aspecto dual da narrativa de *Ainda estou aqui*, especificamente a oscilação entre narrativa e comentário, processo metanarrativo este que funciona como estratégia de reconstrução da memória do autor e de sua família, vítimas do estado de exceção que se instaurou no país durante o período do regime militar. O estudo pretende investigar ainda em que medida o trabalho de construção narrativa funciona de modo a demarcar a resistência da memória e o restabelecimento de verdades históricas.

Palavras-chave: memória; metanarrativa; resistência; estado de exceção; regime militar.

ABSTRACT: The present article seeks to investigate the dual aspect of the narrative of *Ainda estou aqui*, specifically the oscillation between narrative and commentary, a metanarrative process that functions as a strategy to reconstruct the memory of the author and his family, victims of the state of exception that was established the during the period of the military regime. The study intends to investigate to what extent the work of narrative construction works in order to demarcate the resistance of memory and the restoration of historical truths.

Keywords: memory; metanarrative; resistance; state of exception; military regime.

Marcelo Rubens Paiva afirma, em diferentes eventos e entrevistas, que *Ainda estou aqui* é um livro de memórias, além de conter evidentes traços de uma escrita autobiográfica. A despeito de uma classificação genérica, se livro de memórias ou autobiografia, o fato é que a sua narrativa funciona de modo a construir o que poderíamos designar, num sentido *lato*, como sendo um tipo de escrita da verdade.

1 Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (2018). E-mail: maricelmada.silva@gmail.com

2 Professor de Teoria Literária da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: lf.telles@hotmail.com

A escrita da verdade, nesse caso, apresenta uma particularidade, visto que se faz pela presença de um narrador que se alterna entre o narrar e o comentar para reconstituir a memória (sua e de seus pais). Para tanto, esse narrador se movimenta atentando para a produção de uma narrativa fluída, na qual o leitor não tenha dúvidas da veracidade dos fatos contados, nem questione os impactos que essa leitura ocasiona. O narrador procura reconstruir a história e a memória através do discurso, sem, contudo, deixar de comentar esse processo: ele está tão próximo da história que pode ousar e lançar mão de recursos da narrativa; pode se movimentar, se ausentar, lançar dúvidas.

Ao narrar a trajetória de seu pai, uma personagem histórica por seu envolvimento e atuação na política em um momento de derrubada da democracia no Brasil, descreve a sobrevivência da mãe e as diversas batalhas que ela travou para criar cinco crianças praticamente sozinha e descobrir o que de fato aconteceu ao seu marido. O narrador de Marcelo Rubens Paiva realiza desabafos, em seus comentários é irônico, desconfiado e ao mesmo tempo reconstitui a história e a memória permeadas por uma alegria perturbadora – muito do que conseguiu rememorar estava passível de nunca ser contado – a homenagem sempre presente quando fala da mãe (Eunice) é um sinal não só de reverência como também de satisfação por poder, finalmente, celebrar a chegada de respostas, consideradas por essa família como vitórias comemoradas após décadas de procuras e espera.

De acordo com Lejeune (2014, p. 186), "essa memória tem forma, manias, estratégias, não é inerte, mesmo se ainda não se expressou ou é virtual" e, por isso, apenas contar parece pouco, é preciso comentar para equilibrar seus papéis. Um mesmo narrador se coloca objetivamente ao mostrar a história, ao passo que se alterna e também é subjetivo ao construir a memória intervindo, comentando, analisando implicitamente.

A chamada escrita da verdade se apresenta, nesse caso, na articulação entre o discurso e a narrativa. A memória é (re)construída a partir desse processo em que acontecimentos considerados chaves se interpõem a rupturas, ou seja; "o discurso da memória é um labirinto" (LEJEUNE, 2014, p.187), cabendo ao narrador relacionar os fatos passados aos do presente, reconstituí-los, dar continuidade, ir pelo caminho metanarrativo:

> Se tudo é recriação de algo já inventado, nada é invenção. Sei que repetirei lá na frente o que narrei antes. Este livro sobre memórias nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com mais detalhes e referências. Faço a releitura da releitura da vida da minha família. Reescreverei o que já escrevi (PAIVA, 2015, p.35).

Ainda estou aqui constitui-se, pois, como uma narrativa que funciona como um livro de memórias que não exclui o caráter autobiográfico. Porque não se trata apenas das memórias de Marcelo Rubens Paiva, uma vez que esse autor não tem a intenção de construir sua história ou autobiografia; há um deslocamento, na medida em que sua história pessoal é colocada à margem para dar lugar às histórias de seus pais. Portanto, temos um livro de memórias com traços autobiográficos que se apresenta em conformidade com as memórias reconstituídas e com o aspecto narrativo retrospectivo, organizada entre fatos narrados e comentários, por meio dos quais podemos perceber a presença de um autor-implícito no texto, que se encarrega de fazer "associações e

derivações" (LEJEUNE, 2014. p.189) que promovem o estabelecimento de uma certa escrita da verdade.

A presença do autor-implícito se justifica pela maneira como a narrativa é tecida; com aspectos recorrentes da escrita ficcional. Ou seja, apesar de *Ainda estou aqui se* constituir como livro que apresenta características de memórias, de autobiografia e de escrita da verdade, a forma como o autor/narrador trabalha a narrativa não deixa de ser uma construção, um espaço que comporta a noção de autor-implícito, bem como demais aspectos da chamada narrativa ficcional.

Wayne C. Booth (1980) sinaliza que cometemos um erro quando consideramos o autor, cujo nome consta na capa do livro, como o proferidor da narração. Há sempre um trabalho de disfarce autoral, de distanciamento, entre a pessoa do autor e aquela voz que narra por ele, mesmo no caso de um livro de memórias ou até autobiográfico. Contudo, segundo Wayne C. Booth, "embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca desaparecer" (1980, p. 38), e essa intenção não passa de um disfarce ou de uma desculpa implícita, em relação às quais devemos manter "a nossa capacidade de juízo irônico," (1980, p. 339).

Para esse estudioso, a ótica que organiza a narração não é a do autor como convencionamos definir ou considerar, mas a da atuação de outro, implícito. Mas, e no caso da autobiografia? A sugestão mais aceitável é a de que cada narrativa comporta um autor-implícito, que pode ser diferente em cada obra, mesmo que de um autor biográfico único. Outra, tão aceitável quanto, é a de que devemos inferir que, ao se vestir com suas memórias, o autor torna-se camaleão para dar vazão a um narrador detentor de todas as manifestações verbais, uma figura que faz uso de uma máscara criada pelo narrador. O narrador passa a ser, por assim dizer, o bastante procurador do autor, com autorização para tomar toda e qualquer decisão, para impor justificativas e dar o tom aos fatos narrados. Entretanto, os estudos sobre a retórica ficcional realizados por Booth sinalizam para além dessa imagem de narrador; segundo esses teóricos, trata-se de uma entidade capaz de se disfarçar e manipular a ótica da narrativa, bem como os demais elementos que auxiliam o leitor a compor uma ideia dos recursos narrativos; de modo implícito, esse autor "fez-se personagem dramatizado a quem reagimos como a qualquer outro personagem" (BOOTH, 1980, p. 228).

Dessa maneira, "o contar é em si uma representação dramatizada do *alter-ego do* autor" (BOOTH, 1980, p. 228). Torna-se então mais fácil vislumbrar essa figura, por conseguir ultrapassar a noção de narrador, alguém camuflado pela ficção que não consegue submergir o seu juízo, se isentar, no espaço do contar se inicia um novo ato; ao entrar em cena, o autor implícito se faz tão poderoso quanto o narrador descrito anteriormente, porém incapaz de sufocar seus valores ou "apreciação" por se tratar de uma categoria mais abstrata, que pode ser depreendida a partir das marcas textuais: daquilo que pode ser visto e daquilo que também é ocultado, do dito e do não dito. Nesse caso, mesmo uma narrativa que se pretende memorialística ou autobiográfica comporta um autor implícito, que denota o trabalho de construção narrativa. Aqui, portanto, narrativa ficcional e biografia, memória, se encontram.

Ante a presença desse elemento retórico e fazendo relação direta com *Ainda estou aqui*, as leituras e análises desse livro de memórias se coadunam na percepção de que ali estão presentes mais de uma via de representação autoral, através da escrita

testemunhal, o aspecto de duplicidade é uma presença constante, por vezes bifurca e cumpre a função de perfazer as memórias:

> Por muitos anos, as traves em frente de casa mantiveram um rabisco que fiz na infância: MRP. Por muitos anos, fiz questão de checar se o rabisco ainda se mantinha nas décadas de 70, 80. Mataram RP, mas o MRP resistia. Por alguma razão que não sei explicar a faixa de areia das praias cariocas encurtou. Minhas traves não estão mais lá. Levaram a madeira pintada de branco com o rabisco MRP. Reciclaram. RP e MRP não resistiram ao tempo. Hoje há apenas redes de vôlei (PAIVA, 2015, p.123).

No caso do trecho acima, podemos inferir que o autor/narrador continua narrando e comentando: utiliza-se de um registro feito quando criança como metáfora para a vida que levava até a morte de seu pai, bem como os anos que passou tentando entender essa perda que provocou tantas mudanças. E comenta: "mataram RP, mas o MRP resistia". E com esse comentário, faz o tempo, nessa passagem das memórias, funcionar como um inimigo; que silenciosamente corrói o que aparentemente não é corrosível. Insistir que com o passar dos anos a memória não se apaga é assistir a madeira com suas iniciais apodrecer, é lutar contra intempéries que são inevitáveis, por isso, a ironia reside justamente no intercalar entre o resistir e o reciclar, imposto por novos acontecimentos, ou seja, não há remédio para os estragos causados pelas atrocidades de uma época e o tempo se encarrega de outra função; preencher os vazios com resignação: "Hoje há apenas redes de vôlei."

A narrativa de traço autobiográfico, nesse sentido, admite um autor implícito por ser uma projeção do autor dentro da narrativa, enfatizando a memória construída e estabelecendo o caráter duplo daquele que narra. E, nesse sentido, as escolhas narrativas são claras. O autor de *Ainda estou aqui* lança mão de ferramentas retóricas para oferecer aos leitores todos os vieses da tragédia e lutas vividas por sua família durante o regime militar brasileiro, bem como as posteriores conquistas e respostas obtidas em tempos de democracia. Marcelo Rubens Paiva cria uma *versão implícita* de si mesmo: o seu *autor implícito.*

Ao se colocar como autor implícito, o escritor impõe um limite; uma distância calculada e segura que o possibilita prosseguir com suas análises críticas e que o separa do narrador. É de se esperar, portanto, que através de suas articulações ficcionais, seja o responsável pela narrativa, mas ao seguir com a leitura do (citado) livro de memórias, fica claro que naquele lugar narrativo há outras vozes. Apresenta-se, gradativamente, uma presença superior que conduz o leitor e domina todas as ações.

Esse *narrador,* que se apresenta móvel, quase fluído, é o grande responsável pela completa recepção do leitor; sua flexibilidade temporal desenha o mapa que sinaliza suas intenções, as (ditas) tensões demarcam as personagens, compõem os significados necessários à planejada narrativa e, ao dominar todas as peças do tabuleiro romanesco, consegue, efetivamente, realizar sua avaliação.

Através do narrador, o autor implícito provoca o leitor; suscita a repulsa às arbitrariedades de um regime autoritário, provoca a justa vibração de vitória perante repostas que tanto custaram a serem dadas, ao mesmo tempo em que explora sua visão e pontos de vista independente de qualquer suposto mal entendido, trata-se de "uma identificação implícita entre narrador e leitor espectadores num momento de

revelação" (BOOTH, 1980, p.346). E tal identificação se coloca como um impedimento para um necessário afastamento entre esses dois tipos retóricos, sendo assim, "mesmo que o autor e o leitor encontrem interpretações divergentes, podem partilhar do sentido da realidade evocada" (BOOTH, 1980, p.347). Ou seja, uma partilha interessante porque nesse caso o narrador de Marcelo Rubens Paiva, ao deixar a narrativa para realizar comentários, de certo modo, torna-se leitor de sua própria narração, assume a posição que o leitor teria.

O problema ao qual nos propomos a discutir é distinguir, dentro do objeto de análise, os momentos em que esse autor constrói a narrativa e a maneira como narra. Por isso, é importante ressaltar que a presente análise procura investigar as marcas de um autor implícito justamente na articulação entre narração e discurso. Porque é na interpretação dos sentidos existentes no embate entre o narrador que narra e o que comenta que se encontra a razão ou ideologia da obra analisada e do seu autor implícito.

A METANARRATIVA: O JOGO OSCILANTE ENTRE O NARRAR E O COMENTAR

Antes de entrarmos na análise de *Ainda estou aqui*, consideramos interessante mostrar como o livro se encontra estruturado e, dessa maneira, realizar uma leitura mais próxima do texto de Marcelo Rubens Paiva. Assim sendo, começaremos pela compreensão de sua macro organização: o livro está dividido em três partes enumeradas, sem apresentar título ou subtítulo.

A primeira contém cinco capítulos e, apesar da ausência de uma narrativa linear, segue uma cronologia, pois, a partir do segundo capítulo, o narrador revisita as origens da família do autor, sua infância, adolescência e juventude até a data do acidente que mudaria sua vida. O primeiro capítulo não foge da função de introdução e, por isso, apresenta as razões para a escrita do livro: o nascimento do filho, o resgate da memória do pai e o drama da mãe, acometida pelo Alzheimer, tudo isso perpassado pelo tom de crítica àqueles que na ocasião pediam a volta do regime militar e, por essa razão, faz um verdadeiro alerta sobre a importância de se viver numa democracia.

Mais cinco capítulos dão formato à segunda parte desse livro. É o momento da leitura em que conhecemos com detalhes a dor de uma família atacada pela ditadura militar. A prisão e o desaparecimento de Rubens Paiva provocam a primeira grande ausência: a falta do pai. O que promove a reinvenção de Eunice Paiva, que de mãe e dona de casa, passa a ser o pilar de sustentação para os filhos órfãos, principal provedora e exemplo de luta a ser seguido. A lacuna paterna faz com que esse pai seja reconstituído ficcionalmente em paralelo à reconstituição realizada pelas investigações da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e do Ministério Público Federal do Rio de Janeiro.

A terceira parte é o percurso final da narrativa, no qual somos provocados pelo narrador a comemorar as vitórias judiciais de Eunice, bem como as respostas que essa família buscou ao longo de décadas, além da descoberta e estabelecimento do Alzheimer no momento em que essa personagem começava a desfrutar da aposentadoria e o desfecho que não põe ponto final à narrativa.

Para comprovar o duplo movimento do narrador ao longo do livro de memórias, objeto dessa análise, retomamos Genette (1976), que define como narrativa aquela

surgida no encontro ou na fronteira entre o discurso e a narração. Pois bem, a narrativa de Marcelo Rubens Paiva, em seu *Ainda estou aqui,* inicia-se justamente pelo discurso (aspecto constitutivo da narrativa de primeira pessoa), em que evoca a memória justamente por meio de um comentário que atenta para a falta dela: "Não nos lembramos das primeiras imagens e feitos da vida..." (PAIVA, 2015, p.15). Esta é a sentença de abertura que o autor/narrador utiliza para convidar o leitor a acompanhá-lo através de uma escrita de cunho autobiográfico. Aquelas memórias que surgem quando somos crianças, com menos de três anos –momento em que ainda estamos descobrindo o mundo.

No entanto, à medida que vamos crescendo e desbravando a primeira infância, tal ausência vai sendo, gradativamente, substituída pelas recordações que são armazenadas, confirmando a tese de que:

> "Já temos MEMÓRIA desde o dia em que nos deram à luz. [...] Somos um pi-to-qui-nho de gente pe-ti-ti-ti-ca e temos memória, referências, jogamos com elas, calculamos nossas ações nos apoiando em lembranças (já) solidificadas. No entanto, não nos lembraremos de nada disso anos depois. As primeiras lembranças que guardamos para o resto da vida são as de quando temos três ou quatro anos, e a cada ano que passa virão mais lembranças[...] O renascimento de um fato passado, seu reconhecimento e localização são as condições necessárias das lembranças" (PAIVA, 2015, p.16 - 17).

No entanto, só seremos capazes de recordar fatos e situações que nos marcaram nesse período, a partir de testemunhos de familiares e, sobretudo, de registros fotográficos. Analisando *Ainda estou aqui* é possível perceber que uma cuidadosa teia é fabricada com o objetivo de oferecer explicações para o nascimento de nossas memórias.

A escolha de narrar e comentar, do narrador de Marcelo Rubens Paiva, nesse começo da narrativa, se baseia no cruzamento entre o surgimento da memória do filho, com o gradativo apagamento das memórias de sua mãe. Em outras palavras, ao realizar a oposição entre memórias em diferentes momentos ou idades, o narrador (em *Ainda estou aqui*) se torna também personagem, por não conseguir se isentar, nem evitar de comentar ou dizer o que pensa. A partir dessa estratégia destaca-se a diferença entre lembrança e reminiscência e, assim, introduz o leitor no universo de quem tem um ente querido com *Alzheimer*.

Ao descrever o teste normalmente realizado para detectar se uma pessoa está sofrendo dessa doença, apresenta-se ao leitor a razão pela qual vinha, até esse momento, discorrendo sobre como nossas memórias são construídas, como também explica um dos motivos que o levaram a escrever o livro objeto da presente pesquisa: o acerto de contas com a história e uma homenagem à sua mãe Eunice Paiva.

Ao usar a locução verbal "deveria se sentir", ele fala de uma personagem real (Eunice), e como não há, com exatidão, a possibilidade de o narrador transferir-se para a subjetividade de sua mãe, a solução mais viável é o emprego do discurso indireto livre. Assim, reproduz o que sua mãe com *Alzheimer* supostamente estaria sentindo quando é levada para a audiência de interdição judicial, articulando ficcionalmente, narra o episódio como se abrisse uma agenda antiga, ou diário de Eunice, para rever a data, o dia em que ela passou a ficar, oficialmente, à margem de si e dos outros. Ou seja, há nessa reprodução, uma tentativa de reconstruir uma memória praticamente perdida:

> Em nenhum momento ela perguntou o que estávamos fazendo, nem pediu para ir embora. Naquela fase, "passear", ver coisas e pessoas podia deixá-la feliz. E talvez ali se sentisse confortável. Restavam em sua memória os tantos momentos que esperou naqueles bancos. Minha mãe deveria se sentir em casa por isso não se queixava. Ainda havia algum senso de presente. Ainda. E talvez não tenhamos UMA só memória." (PAIVA,2015, p. 22 - 23)

No excerto acima, destaca-se a frase "E talvez não tenhamos UMA só memória", indicando ao leitor que a memória de Eunice ainda estava ali, mas que em algum momento não existira e só restará a memória do narrado. E o narrador prossegue realizando idas e vindas temporais, de acordo com o fluxo ou mecanismos das lembranças, onde um fato rememorado remete a outro e outro, em um movimento nem sempre linear, através de alternâncias, terminando com uma ressalva para o que considera uma grande ironia, uma vez que há trocas de papeis entre a mãe e o filho:

> O jogo tinha se invertido naquele instante. Em 30 de janeiro de 2008, naquela tarde abafada, na forma da lei no Foro Central Civil, na praça João Mendes, s/nº, 4 andar, sala 426 do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, primeiro provisoriamente e depois definitivamente, aquela que cuidou de mim por quarenta e oito anos seria cuidada por mim. O referido é verdade e dou fé. Eu virara mãe de minha mãe. E não choveu (PAIVA, 2015, p.29).

"Onde é aqui?" é o título desse (primeiro) capítulo, do qual o trecho acima foi retirado, faz referência a uma das perguntas recorrentes feitas por Eunice na fase inicial do *Alzheimer* e também pontua diversos momentos de sua vida; como o fato de ser interditada no mesmo foro civil onde por diversas vezes advogou, inclusive a favor do filho, e ajuda a ilustrar as contradições da doença que afeta a coerência dos pensamentos, degrada a memória, em contraposição à história dessa personagem que devido à viuvez (forçada) precisou se reinventar:

> Uma memória não se acumula sobre outra, mas ao lado. A memória recente não é resgatada antes da milésima. Elas se embaralham. Minha mãe com Alzheimer não se lembra do que comeu no café da manhã. [...] Foi advogada de ilustres e desconhecidos, foi consultora do governo federal, do Banco Mundial, da ONU. Para onde foi todo esse conhecimento? Está à deriva na sua memória, para lá e para cá, num mar de ligações químicas de onde não se enxerga o facho grande da costa, a grande fogueira, de onde se vê a terra, o ponto de partida. Como major Tom, de David Bowie que empacou flutuando no espaço, num jeito peculiar, ao redor da Terra (PAIVA, 2015, p. 23).

O trecho se inicia com um comentário sobre a possível organização e funcionamento da memória e, em seguida, narra um sintoma do *Alzheimer*, para logo depois provocar a oposição com o brilhante currículo da paciente, o qual representa uma das muitas Eunices que o narrador viu nascer. Oposição que ambienta a intromissão: "Para onde foi todo esse conhecimento?". Aqui podemos verificar que o narrador se movimentou, saltou do comentário para o discurso e provocou uma interposição entre essas espécies narrativas, pois, na sequência, retoma o comentário, dessa vez escolhendo o caminho metafórico ao citar uma música para concluir sua estratégia narrativa.

No capítulo seguinte, *A água que não era mais do mar*, Marcelo Rubens Paiva

relembra o nascimento de seu primogênito, detalha a paternidade vivenciada durante o primeiro ano de vida do filho e retoma as hipóteses de não nos lembrarmos do que vivemos nos primeiros anos refletindo: "Ele se lembrará disso no futuro?"(2015, p.32).

Como resposta, mergulha nas lembranças de sua própria infância revendo e comparando os anos iniciais na escola, os programas de televisão que povoaram esse período, para cruzar com as (supostas) memórias do filho e os inexplicáveis lapsos de lucidez de sua mãe que, nessa altura da narrativa, se encontra em estágio avançado do *Alzheimer* e, portanto, não deveria mais se conectar com suas memórias e experiências vividas, entretanto, consegue cantar músicas das quais gostava, sem esquecer nenhum trecho de letras como *Aquarela do Brasil e Volare* e sentencia:

> A intensidade de uma lembrança é diretamente proporcional à sua antiguidade. As recém-chegadas somem antes daquelas de que lembramos muitas vezes na vida, as adquiridas. Quanto mais antiga e primitiva, mais estável ela é. As últimas se vão primeiro (PAIVA,2015. p. 34).

Aqui fica claro o quanto o autor-implícito se utiliza do disfarce de narrador fluído para descrever e comentar o movimento de ir e vir das lembranças que compõem uma memória; a narrativa retoma o nascimento de seu filho e tudo que se relaciona a esse dia chamado de milagroso, comparando a intensidade de um fato vivido com um quadro, que nada mais é que uma imagem perene nos corredores de nossa memória, o que muda é o nosso olhar. E pela primeira vez ele comenta o seu processo de escrita, como demonstra o trecho já citado anteriormente e que retomamos aqui:

> Sei que repetirei lá na frente o que narrei antes. Este livro sobre memória nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com mais detalhes e referências. Faço uma releitura da releitura da vida da minha família. Reescreverei o que já escrevi. (PAIVA, 2015, p. 35)

É nessa alternância que a narrativa segue para outra direção – entra na seara de outra razão para a escrita de *Ainda estou aqui* – o desaparecimento de seu pai - para tanto, o autor (mascarado de narrador) reproduz um trecho da coluna escrita por Antonio Callado no jornal *Folha de São Paulo*, na qual esse escritor relembra o encontro com Eunice em 1971, dias após esta ser solta da prisão que se dera devido à acusação de subversão política do marido ex-deputado:

> Outra ocasião que me ficou nítida liga-se a Búzios. Ali fui, num fim de semana de 1971, hóspede de Renato Ascher. Saíra com ele, Maria, Maurício Roberto e outros amigos para um passeio de lancha. Quando paramos, ao voltar, a uns cem metros da praia, vimos alguém, uma moça, que nadava firme em nossa direção. Minutos depois subia a bordo, cara alegre, molhada de mar, Eunice Paiva, mulher do deputado Rubens Paiva, amigo de Renato, amigo meu, de todos nós, um dos homens mais simpáticos e risonhos que já conheci. Eunice andara preocupada. Rubens fora detido pela Aeronáutica dias antes e nenhuma notícia sua tinha chegado à família. Mas agora Eunice, que fora também presa mas em seguida libertada, podia respirar, tranquila, podia nadar em Búzios, tomar um drinque com os amigos, pois acabara de estar com o ministro da Justiça, ou da Aeronáutica, que lhe havia garantido que Rubens já tinha sido interrogado, passava bem e dentro de uns dois dias estaria de volta a sua casa.

> Dois dias depois, isto sim, os jornais recebiam uma notícia tão displicente que se diria que seus inventores não faziam a menor questão [de] que fosse levada a sério: Rubens estaria sendo transferido de prisão, num carro, quando guerrilheiros que tentavam libertá-lo tinham atacado e sequestrado o prisioneiro. O que correu pelo Rio, logo que se suspeitou de sua morte, é que ele morrera às mãos, ou pelo menos de tortura diretamente comandada pelo brigadeiro João Paulo Penido Burnier, aquele mesmo que queria fazer explodir o gasômetro do Rio, para pôr a autoria do crime na conta dos comunistas. A família Paiva nunca mais teve notícias oficiais de Rubens. Nunca se encontrou a cova onde o terão atirado depois do assassinato. A cara de Eunice continuou molhada e salgada durante muito tempo, tal como naquela manhã em Búzios. A água é que não era mais do mar. (PAIVA, 2015, p. 35-36)

Ao fazer uso do texto de agosto de 1995, Marcelo Rubens Paiva reconstrói a provocação feita (juntamente com sua mãe) ao presidente Fernando Henrique Cardoso e ministro da justiça José Gregori (ambos amigos de seu pai), em artigo na revista *Veja*, sobre o silêncio para os atos cometidos pelos militares durante os 21 anos de ditadura, o paradeiro dos desaparecidos políticos, bem como as devidas satisfações às famílias vítimas do mesmo trauma.

Essa reconstituição tem dois objetivos: primeiro ao leitor é apresentado o descaso dos governos pós redemocratização para com essa problemática, e segundo, o sentimento de vitória e reparação, uma vez que a repercussão do artigo, escrito por um filho de desaparecido e conhecido escritor, foi tão grande que culminou na promulgação da Lei 9140 de 4 dezembro de 1995 que, com o tempo, passou a ser chamada de Lei dos Desaparecidos, por reconhecer como mortas todas as pessoas que possam ter desaparecido em razão de participação de atividades políticas entre 02 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979. Porém, esse narrador não comemora, pelo contrário, não consegue se afastar do trauma vivido, é ácido e desafoga: "Meu pai, um dos homens mais simpáticos e risonhos que Callado conheceu, morria por decreto, graças à Lei dos Desaparecidos, vinte e cinco anos depois de ter morrido por tortura" (2015, p. 38).

A Lei 9140 atesta como mortos todos aqueles desaparecidos que praticaram atividades políticas, por isso, com a sua vigência, as famílias de desaparecidos políticos no período do regime militar puderam receber o atestado de óbito, bem como requerer indenização à União. Para a família Paiva, essa foi uma vitória após mais de duas décadas de uma versão oficial fantasiosa que declarava o ex-deputado como fugitivo e impedia que sua esposa pudesse se considerar viúva legalmente. Trata-se de uma vitória que se tornou um marco entre as diversas batalhas enfrentadas por Eunice Paiva nos vários anos em que buscou respostas: "Ela ergueu o atestado de óbito para a imprensa como se fosse um troféu. Foi naquele momento que descobri: ali estava a verdadeira heroína da família; sobre ela que nós, escritores, deveríamos escrever" (2015, p. 38).

Eunice esteve presente na cerimônia de promulgação daquela que ficou conhecida como Lei dos Desaparecidos, sentando-se entre o presidente da república e o general chefe da casa militar, no encerramento, seguindo o protocolo, cumprimentou a ambos. A imagem de uma vítima da ditadura abraçando um militar reforçou o argumento da família Paiva de não ter querido revanche, mas justiça; no entanto, não impediu que o narrador concluísse o capítulo agradecendo (ironicamente) aos militares por não terem assassinado sua mãe, ou seja, não é apenas o emprego de sarcasmo, mas também é

o emprego de uma narrativa onde "sem serem estanques, as duas situações de locuções *narrar* e *comentar* se interpenetram" (NUNES, 2003, p. 40).

Na sequência, chegamos ao capítulo *Blá, blá, blá...*, expressão que não apenas intitula a terceira divisão de *Ainda estou aqui,* mas umas das mais proferidas por Eunice para registrar sua irritação quando acometida pela confusão de pensamentos. Isso serve como disparador para um recuo nas lembranças, pois, nesse momento do livro, Marcelo Rubens Paiva também se dedica a rever suas origens – de como seus avós maternos migraram para o Brasil e se fixaram no Brás, o cotidiano de uma família tipicamente italiana e o quanto sua mãe destoava nesse cenário, porque segundo ele, "a única pessoa não cem por cento italiana da *famiglia* era justamente a minha mãe."(2015, p.43) De sangue, de fato, Eunice era da *famiglia,* mas de alma muito pouco, diz Marcelo Rubens Paiva, visto que desde cedo ela foi de encontro às regras impostas, tanto que entrou na faculdade de Letras do Mackenzie, em primeiro lugar, aos dezoito anos, contrariando os planos de casamento de seu avô. Um pouco antes, é narrada a mudança da família materna para Higienopólis, o ingresso da mãe no colégio *Sion* e a amizade com uma Paiva, que mais tarde se tornaria sua tia, a partir de então, relembra sua relação nada convencional com Eunice e desabafa: "me pergunto se é normal um cara invejar a mãe dos outros. Passei a vida achando minhas avós, tias e mães de amigos mais afetivas que minha mãe. [...] Minha mãe deve ter me dado uns quatro beijos na vida." (2015. p.44)

O narrador (autor) não hesita em reclamar do quanto a praticidade de sua mãe o incomodava: "era culta, magra, sensata e workaholic. Tudo o que não se quer de uma mãe." (2015, p. 44), e dialoga com o leitor sobre o uso do tempo passado para esclarecer o quanto é difícil ter um ente querido com *Alzheimer,* aceitar que este está presente, mas não está, tanto que ao detalhar a expressão comumente repetida por Eunice: *blá, blá, blá*, faz um contraponto para a conclusão de que, apesar de ter lido muito, de ter sido prática, organizada e excelente profissional, com a demência nada disso teve serventia: não passa de uma grande piada de mau gosto realizada pelo destino.

E assim, quando pensamos que o capítulo está terminando, nos é apresentada a família (paterna) Paiva, e o autor de novo recua, volta no tempo para rever as férias de sua infância com irmãs, primos e primas na fazenda do avô em Eldorado Paulista. Período em que se sentiu "uma das crianças mais felizes do mundo" (2015, p.55), para na sequência comentar a trágica mudança iniciada com a prisão de seu pai e a oposição a essa felicidade:

> Porém a cortina se abriu e começou o segundo ato do espetáculo, que até então era uma farsa, mas se revelou uma tragédia. Meu pai desapareceu em 1971, no mesmo ano em que morreu meu tio mais velho, Carlos. Meu avô morreu dois anos depois. De enfarto. De tristeza. Logo depois outro tio morreu num acidente de carro na estrada que ligava a fazenda a São Paulo. Um terremoto abriu uma fenda. O sentido de tudo se modificou. Nos perguntamos o que alimentou uma vingança tão caprichosa e cruel. O que fez os deuses da felicidade se voltarem contra nós. Morreu uma prima, a mais animada, não tinha dezoito anos, de uma doença misteriosa. Depois outro primo, um menino lindo, num acidente de moto em Santos. A tragédia dos Paiva foi um contraste com a alegria de décadas anteriores. A família ruiu: não tinha estrutura emocional para administrar tudo aquilo (PAIVA, 2015, p. 55-56).

Há nesse trecho questionamentos que ajudam na reconstrução da memória, por elencar cada acontecimento que descortinou uma infância até então plena e introduziu anos de choro, perseguições e dúvidas. Podemos perceber que a compreensão da figura do autor implícito como uma forma de realização ficcional se confirma – as instâncias narrativas - os chamados modos ou pontos de vista, bem como as ditas vozes, tanto do narrador quanto dos personagens comprovam as ações consideradas autorais. E é com o mesmo peso que a problemática do *Alzheimer* é sobreposta, como se para enfatizar que apesar dos consequentes avanços e vitórias, a vida dos Paiva seguiu pela lógica da incompreensão - a partir de outra estratégia - a de convencer o leitor através das várias maneiras de se (re)contar um acontecimento.

Qual o sentido para esse movimento? Como o próprio título diz, trata-se de cometas da memória – momentos que remontam a fatos marcantes rememorados fugazmente. E faz jus à rápida estratégia que o autor utiliza para retornar aos anos que antecederam a tragédia sofrida pela sua família – o desaparecimento de Rubens Paiva. Após ser cassado em 1964 pelo ato institucional número 1 (AI -1), o ex-deputado parte para o exílio, de onde, depois de alguns meses, retorna clandestino e resolve, em 1965, se mudar com a família para o Rio de Janeiro: "Ele fugia do estigma de paulista comunista inimigo da ditadura. [...] Imaginava ter menos visibilidade e mais oportunidades na Guanabara" (2015, p. 64). A reconstituição dos fatos que ocasionaram a perda dessa família reforça a presença do autor implícito que se comporta como narrador para falar em nome de Marcelo Rubens Paiva e, dessa forma, poder ser protagonista, testemunha e (excelente) comentador. Trata-se de um momento em que a narrativa, assim como um cometa, rapidamente se alterna entre a objetividade e a subjetividade, ao passo que refazem, ainda que como lampejos, as memórias daquele período.

Trata-se de um período que para o menino Marcelo foi um tempo de rápida adaptação: "a vida no Rio, diferente de São Paulo, era na rua e na praia. Empinando pipa e jogando bolas de gude nos canteiros de terra do Leblon" (2015, p. 67), ou seja, foi um tempo em que fez amigos na rua, teve total liberdade para perambular pelas vizinhanças, apesar de morar próximo a comunidades pobres, naquela época não existia os temores do presente. É um momento de recordar as descobertas, às escondidas, como único garoto da casa, do universo feminino da mãe e irmãs, descrever a tentativa de recomeço do pai que se associa em uma pequena firma de engenharia e passa a trabalhar como nunca, inclusive em fundações de novos condomínios que acabaram sendo destinados a militares, (outra grande ironia), das novas amizades no colégio, ou seja, um cotidiano como o de qualquer criança dos anos sessenta. Entretanto, quando tudo parecia calmo e restabelecido, a interceptação (pelos órgãos de repressão) de correspondência vinda do Chile endereçada a Rubens Paiva provocou sua prisão, a falta de notícias e incertezas que levaram a família a mais uma mudança de cidade: sua mãe, a partir desse episódio se viu sozinha e, sem notícias do marido, resolveu se mudar com os filhos para Santos, onde vivia a família do esposo.

É na casa dos sogros que Eunice inicia sua reinvenção quando, apesar da imensa tristeza, como dito anteriormente, volta a estudar, presta vestibular para direito, é aprovada e já convencida de que é uma viúva, novamente resolve se mudar com os filhos e retorna para São Paulo onde empreende uma luta que durará décadas: a busca sobre a verdade sobre o paradeiro do marido. A partir de então, deixou de ser uma esposa

e mãe de sua época, passou a ser arrimo de família, tornou-se o que Marcelo Rubens Paiva considerou como mãe protocolo, uma vez que, como diz: "nunca foi a uma reunião de pais e mestres nas escolas em que estudei depois de ter ficado viúva aos quarenta e um anos. Tinha mais o que fazer. Confiava no bom senso das escolas e delegava aos cinco filhos a missão de zelar pela própria educação" (2015, p. 73).

Como o próprio título indica, esse (quinto) capítulo é dedicado à sua relação com Eunice enquanto atravessava a adolescência e se tornava jovem adulto: a cumplicidade diante dos seus atos de rebeldia, a distinção de tratamento dada ao único filho homem, traços de uma educação de sua geração cujas mães podem ser consideradas machistas, ao passo que ensinou esse mesmo filho a ser delicado com as mulheres. Mesmo ressaltando sua constante perplexidade por não ter uma mãe convencional, o autor imprime, em cada circunstância rememorada, tons de admiração e compreensão que parecem sedimentar a homenagem que tece, a cada divisão das memórias, a essa mulher cuja biografia está ameaçada de (a exemplo de muitas heroínas anônimas) desaparecer.

"Mãe-protocolo" encerra a primeira parte das memórias e aparentemente coincide com mais um episódio trágico para essa família: o acidente sofrido por Marcelo Rubens Paiva, aos vinte anos, que o deixa tetraplégico, episódio que pode ser considerado mais um divisor de águas para esses dois personagens, mas ele despista: "aí já é outro livro." (2015, p. 86)

Antes de encerrar essa sessão, faz-se necessário alguns apontamentos; ao longo dessa primeira parte de *Ainda estou aqui,* os padrões narrativos foram parecidos e o impacto desses na narrativa pode ser explicado pelo jogo da alternância entre discurso e narração. Marcelo Rubens Paiva, ao revisitar suas memórias, escolhe fazê-lo pela perspectiva do filho que reconstitui a figura do pai de maneira íntima, distanciando-se da figura histórica de mártir da ditadura, humanizando-o – consegue criticar suas escolhas, emociona o leitor ao chamar de coitado o homem que já fora seu herói – e, ao emocionar, trazendo o leitor para perto, eliminando distâncias.

A segunda parte do livro se inicia com uma contextualização histórica sobre a deposição do presidente eleito pelo voto popular, João Goulart, a instituição de um regime militar que forjava ser revolucionário e, por isso, cumpridor dos direitos previstos na constituição. Ao descrever com riqueza de detalhes esse acontecimento, o narrador persegue outro dos motivos para a escrita das memórias de sua família: o desconhecimento histórico das novas gerações que levou alguns grupos, em 2014, a irem às ruas pedir a volta dos militares ao poder. O capítulo é intitulado *Merda de ditadura,* para enfatizar que essa não serve para nada, que se trata de um modelo de governo arbitrário, um retrocesso para qualquer sociedade, e, como alguém que testemunhou, que sentiu na pele a truculência desse período, revisa todos os motivos que foram usados como justificativa para a derrubada de um governo democrático, a ascensão e permanência das forças armadas no poder por mais de duas décadas, a ausência das liberdades, bem como a instituição de um sistema repressor como política de estado que acabou caracterizando o regime inicialmente chamado de revolução.

Assim, o narrador começa essa segunda parte das memórias relembrando a renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961, no momento em que seus pais se encontravam de férias em Moscou. O jovem engenheiro e sua esposa retornam ao Brasil, por idealismo e mesmo sem o apoio de Eunice, Rubens Paiva decide se candidatar a deputado federal, é eleito em 1962 e cassado em 1964, sendo obrigado a se refugiar na

embaixada da Iugoslávia e depois se retirar do país.

Trata-se, portanto, de uma reconstituição do período histórico onde são descritas as práticas de um regime que perseguia qualquer um que fosse contrário aos seus princípios e as tentativas de resistência que foram possíveis diante do desigual aparato militar e emprego de força. Nesse cenário de imposições e, a partir de um trecho de uma canção popular alemã; "*O, du lieber Augustin, alles ist hin*...Oh, querido Agostinho, tudo está perdido" (2015, p.113). Marcelo Rubens Paiva reconstitui os fatos que possivelmente levaram à prisão e morte de seu pai. É a peste Augustin – perdão tenho que morrer é um dos capítulos em que mais acontece o misto entre reconstituição e comentário. Ou seja, o referido aspecto duplo da narrativa, que ora esforça-se por instaurar o passado por meio de um trabalho ficcional, ora envereda por comentar esse próprio trabalho de reconstrução da memória, que passa inevitavelmente pelo esforço ficcional. Assim, no trecho abaixo, podemos verificar um exemplo complexo dessa tentativa de recriar um passado, em especial a memória do pai do autor, por meio de uma técnica narrativa que passa pela estratégia de o narrador em terceira pessoa dar espaço à própria voz de seu pai, que passa a narrar em primeira pessoa. Vejamos:

> Não tenho palavras, Eunice, Verinha, Cuchimbas, Lambancinha, Cacareco, Babiu... Perdão. Não verei mais vocês crescerem, não estarei mais ao lado de vocês, não consigo mais proteger vocês, não vou mais brincar com vocês, escutar suas risadas, correr atrás, nadar, não acompanharei vocês na escola, nossa casa maluca não sairá do papel, não saberei que faculdade farão, que diploma pegarão, não acompanharei vocês na vida profissional, não conhecerei seus filhos, meus netos, não verei meus netos crescerem, não estarei ao lado deles, não os protegerei, não vou brincar com eles, escutar as risadinhas, correr atrás, nadar, não acompanharei eles na escola, e como é triste saber que tudo isso acaba, que meu momento com vocês foi tão curto, que não pude aproveitar mais, que triste que não posso ficar, não me deixam ficar, é inevitável que eu vá, eu não queria, eu não queria, estou tão triste. Tenho que morrer agora. Morreu repetindo seu nome. Meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva... (PAIVA, 2015, p. 108-109).

Sendo assim, há momentos em que não se trata apenas da relação entre narração e comentário, mas sim da questão de o narrador, aqui, assumir (ficcionalmente) a consciência de seu pai, de modo que quem narra, aqui, em primeira pessoa, é o pai, diretamente, é como se Marcelo Rubens Paiva emprestasse sua "voz" para o seu pai poder dizer aquilo que talvez pudesse dizer depois de morto ou estivesse dizendo ou pensando enquanto agonizava nas mãos dos carrascos durante a tortura. Aqui o caráter ficcional (de criação) é fundamental para imprimir um caráter impactante da narrativa, produzir um efeito realista, diria, só que com o recurso da criação. O mais interessante é que, ao final, o único momento do trecho citado em que Marcelo Rubens Paiva assume a voz novamente é "Morreu repetindo seu nome". Ou seja, é a voz do narrador (em 3ª pessoa) introduzindo a fala (suposta) de seu pai "Meu nome é Rubens Paiva". O que veio antes poderia ser considerado como discurso indireto livre, já que se trata de uma narrativa do suposto pensamento de seu pai. No final, a sobreposição é ainda mais marcada, pois a frase "Meu nome é Rubens Paiva" pode ser dita tanto pelo pai quanto pelo filho. Isso revela um sentido para esse modo narrativo: o quanto o pai não é, inevitavelmente, uma criação sua, por necessidade.

Se no exemplo acima podemos reconhecer um autor implícito manejando a alternância entre narrativa em primeira pessoa e em terceira a fim da criação de um efeito realístico para as memórias que procura reconstruir; no trecho abaixo, vemos o mesmo narrador distanciando-se do caráter narrativo e inserindo o questionamento acerca da identidade da personagem a quem deu voz, o seu pai:

> Quem era meu pai? Por que a tortura foi tão violenta? Falo de décadas de mistério. O que aconteceu, como? A imprensa, com o tempo, com o fim da censura passou a trazer histórias, depoimentos. Quando Brizola foi eleito governador do Rio, iniciou uma grande escavação no Recreio, para achar a ossada supostamente enterrada lá. Foram meses de escavação em 1987, depois que Nilo Batista, secretário de Segurança, recebeu uma carta anônima. (PAIVA, 2015, p.217)

Aqui, o caráter dual da narrativa aparece de modo bastante evidente: o narrador em primeira pessoa (agora o próprio porta voz do autor) coloca acerca de seu pai, da tortura, do mistério que procura desvelar e que, de certo modo, recriou por meio de suas estratégias ficcionais mencionadas acima quando assume a voz de seu pai. O trecho inicia-se por meio do discurso marcado; trata-se, pois, do comentário do narrador acerca dos fatos que procura conhecer. Na sequência, o narrador assume a empreitada de reconstruir o passado, rememorando fatos históricos, permeados, inclusive, por elementos objetivos, como a citação de datas e de nomes de personagens históricos. É relevante levar em consideração o poder exercido pelo discurso sobre a narração, já que o *eu*, que profere o discurso, carece de uma história que ele sabe que existiu, mas sobre a qual não tem a certeza, ou pelo menos se apresenta intocada. O poder ou a ascendência de um sobre o outro se verifica nesse impasse; na contaminação da narrativa pelo discurso e vice-versa.

O ato de comentar faz parte do jogo de alternância discursiva desempenhado pelo autor-narrador para manter o leitor próximo do seu ponto de vista, para trazê-lo consigo, reafirmando sua função de exímio comentador. Assim, no capítulo intitulado É a peste, Augustin – Perdão, tenho que morrer é possível verificar essa característica de modo bastante marcado:

> A memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida. [...] O que mais lembram dele? Da gargalhada, que fazia tremer a casa. Fumava charutos. Gostava de comer do melhor. Gostava de viajar. Gostava de Paris. Chegou a morar lá, aos vintes anos, a uma quadra do Sena. Passou um ano na Europa, com os três irmãos, em 1947, para testemunhar a reconstrução de uma terra arrasada. Falava inglês e francês. Cantava algumas músicas em alemão, que aprendeu com sua tia Berta, alemã solteirona: "*O, du lieber Augustin, Augustin, Augustin. O, du lieber Augustin, alles ist hin...*" Oh, querido Augustin tudo está perdido...Música austríaca baixo-astral cantada de forma histriônica, como toda música em alemão, que fala da quase destruição de Viena pela peste no final do século XVII. [...] Imaginar esse sujeito boa praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheceram, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte...é a peste, *Augustin*. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue,repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Pai-va, Ru...Pai. Até morrer (PAIVA, 2015, p.112 - 113).

Aqui, no início do trecho, o narrador questiona-se, por via do comentário, sobre a natureza da própria memória para, em seguida, apresentar uma reconstrução da memória de seu pai, a qual, de certo modo, apesar de ser matizada por um aspecto bastante pessoal, pois se trata de um filho lembrando de seu pai, é apresentada como se fosse uma memória coletiva, ao se convocar: "O que mais lembram dele".

Na sequência, o narrador evoca, por meio de uma narrativa em sumário, uma série de qualidades e de características de seu pai, no sentido de imprimir um caráter realisticamente humanizado a ele para, por fim, retomar o momento crucial de sua tortura e morte. O trecho se encerra, tal como o anteriormente citado, com a voz do pai repetindo o seu nome, antes de morrer. A repetição reiterada de falas e de acontecimentos acaba por proporcionar um fortalecimento do caráter realista de uma memória que se faz, agora, mais evidente, porque criada pelo narrador, de modo que a própria narrativa acaba se constituindo como uma resposta propositiva para as perguntas que se coloca, de modo que acaba por colocar em prática aquilo que descreve em seu comentário inicial: "A memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida". A memória, nesse momento, parece se configurar como uma mágica não desvendada da ficção, um truque contínuo da narrativa.

Essa continuidade está presente em vários momentos da narrativa, a exemplo do trecho retirado do capítulo seguinte – *O telefone tocou* – em que o narrador comenta:

> A memória não é apenas uma pedra com hieróglifos entalhados, uma história contada. Memória lembra dunas de areia, grãos que se movem, transferem-se de uma parte a outra, ganham formas diferentes, levados pelo vento. Um fato hoje pode ser relido de outra forma amanhã. Memória é viva. Um detalhe de algo vivido pode ser lembrado anos depois, ganhar uma relevância que antes não tinha, e deixar em segundo plano aquilo que era então mais representativo. Pensamos hoje com a ajuda de uma parcela pequena do nosso passado. A prisão de meu pai (como a de minha mãe e da minha irmã) com o tempo ganhou outro significado, outras provas, testemunhas, releituras. (PAIVA, 2015, p.117)

Por que é importante falar da memória como algo móvel? Ao elencar as possibilidades de se registrar a memória, o narrador refaz os anos que se passaram desde a prisão do pai como se para explicar que apesar de terem desaparecido com o corpo, de terem tentando de todas as maneiras apagar o seu legado, de se esforçarem para o seu total esquecimento, Rubens Paiva foi gradativamente sendo lembrado.

O que no início afastava as pessoas, conhecidos, familiares, por medo de serem associadas à subversão e sofrerem represálias, vai mudando com a abertura política, o processo de redemocratização, a devolução das liberdades e outras leituras foram possíveis. Ele deixa de ser uma ameaça para a segurança nacional, deixa de ser um terrorista perigoso com contatos no exterior, para se tornar umas das muitas vítimas do autoritarismo que vigorara no Brasil, sua imagem é refeita, assume feições de idealista morto por uma causa nobre. Como se deixasse de ser um retrato entalhado numa rocha, para ser imortalizado pela oralidade que resiste através das gerações.

Esse movimento, essa mudança de um lugar para outro dos fatos, que com o tempo podem ser revistos, também ocorre com a biografia de sua mãe. Ao comentar a natureza da memória, o narrador chama a atenção para a impossibilidade de se conceber um

fato passado como algo congelado, cristalizado, fóssil que só contasse do seu tempo, porque a memória pulsa, vibra e sempre pode ser relida através de novos testemunhos, documentos, e no caso de *Ainda estou aqui*, recontada a partir de elementos retóricos presente na ficção.

Para esse narrador, os anos da infância vividos no Rio de Janeiro foram os melhores, todos estavam adaptados, cheios de planos, mas de repente, numa manhã de sol, dia em que todos deveriam ir à praia, o insólito aconteceu: "O feriado de 20 de janeiro de 1971 é um dia que não tem fim. Demoramos para entender porque esse dia existiu e foi daquele jeito" (2015, p. 115). Aqui fica claro; a reconstituição da memória é feita através de recursos da narrativa comprovada pelo emprego do pretérito perfeito "demoramos". A presença desse verbo sugere que o narrador fala de si, mas também de sua família, ou seja, ele reconta se aproveitando da maleabilidade entre o narrar e o comentar.

Trata-se de um capítulo no qual o narrador refaz os acontecimentos a partir da perspectiva de um menino de onze anos que tentava entender aquele estranho feriado, um dia que mudou tudo. Mas, o recuo no tempo para encontrar o Marcelo Rubens Paiva menino é concluído e temos no presente um narrador que se angustia, questiona: "O que vemos não é bem o que vemos. Por isso, como muitos, escrevo o que já escrevi" (2015, p. 125). E prossegue, cunhando a próxima seção do livro: *Doze dias*.

Esse é o momento de redirecionar a narrativa para Eunice, afinal ela é quem assume a família depois daquele dia de São Sebastião. Para começar, é presa no dia seguinte, 21 de janeiro de 1971, por doze dias é mantida em total isolamento, prestando depoimentos que pareciam não fazer sentido. Diante dessas detenções e com medo de que seus filhos também fossem levados para "esclarecimentos", a família esconde as crianças em diferentes esconderijos.

O narrador vai percorrendo, então, uma suposta investigação mental operada por sua mãe, então no cativeiro. Em seu isolamento, começaria a montar um quadro com as lembranças dos momentos com Rubens Paiva, com os vários amigos que frequentavam sua casa e relacioná-los às fotografias que era obrigada a ver, com o objetivo de reconhecer alguém, de ajudar em outras prisões.

Em silêncio, juntava nomes, rostos e tentava entender porque tudo aquilo estava acontecendo até concluir que seu marido mantinha ligações com ex-presos políticos exilados, que colaborava com dinheiro com alguns em situação de clandestinidade, ajudava a esconder, a sair do país.

> Meu pai sabia desse sequestro. Meu pai sabia intimidades desse sequestro. Quando noticiaram pela tv a demora e o sofrimento que o diplomata deveria estar passando nas mãos de terroristas ele debochava: - Tá nada, está se divertindo adoidado, fumando seus charutos. Minha mãe reparou, foi a primeira e única vez que meu pai falou de algo que ocorria nas entranhas da luta armada (PAIVA, 2015, p.136).

No trecho acima, Marcelo Rubens Paiva narra em primeira pessoa reconstruindo um fato que não vivenciou, que soube depois, que ouviu sua mãe relatar, e em dado momento "se retira" para dar lugar a um comentário feito por seu pai. O movimento se conclui quando a narrativa volta para primeira pessoa. A alternância de vozes narrativas

só é possível pela (re)criação ficcional que permite que a narrativa se desloque para além do cruzamento entre o narrar e o comentar produzindo efeitos significativos para a interpretação dessas memórias.

O tom irônico é uma constante em *Ainda estou aqui*, por vezes já o detectamos nos títulos escolhidos para cada capítulo, noutras na acidez sempre presente nos comentários do narrador. *Ou, ou, ou, ou, ou* não foge a essa regra – esse foi um refrão muito difundido nos anos do governo Médici que enaltecia os feitos do (contestável) milagre econômico. É nesse cenário de propagandas enganosas que começa a luta de Eunice para elucidar o desaparecimento de Rubens Paiva nos meses que sucederam a sua soltura. Conforme nos relata o narrador, ela bateu à porta de todas as instâncias jurídicas a que teve acesso, procurou políticos, falou com ministros sem nenhum sucesso.

> O labirinto de contrassensos que minha mãe começou a percorrer era longo.[...] Onde ele estava? Quem poderia nos ajudar? Era o Brasil do AI-5.[...] Cinco meses se passaram e nada. Callado testemunhou: minha mãe já esteve tranquila. Buzaid, o próprio ministro da Justiça, também de Santos, também despachante aduaneiro, como meu avô paterno Jayme Paiva, colegas de ofício, garantira que meu pai seria solto. Seu marido sofreu alguns arranhões, dona Eunice, está se recuperando e será solto logo, logo. Só no final de junho ela recebeu uma carta escrita à mão da professora das minhas irmãs, Cecília, que reconheceu no álbum de fotografias do DOI. Ela estivera presa com meu pai. E decidiu contar o que aconteceu. Só então o quebra-cabeça começou a ser montado. E Poliana parou de sonhar (PAIVA, 2015, p.158).

Eunice não só parou de sonhar, como também parou de sorrir por muitos anos. Como já mencionado em outro momento da narrativa, ao se perceber sozinha e sem nenhum progresso quanto ao paradeiro do marido, decide ir morar com os sogros em Santos. E esse período é batizado pelo narrador como *O sacrifício*, um capítulo dedicado às lutas da mãe; são páginas que refazem o período que antecedeu a abertura política no qual retoma os primeiros anos após a prisão de seu pai, a mudança para a casa dos avós paternos, o levantar do chão de Eunice que conduz a volta da família para São Paulo em 1974, dá um salto temporal e termina em 2014 com a reprodução das investigações realizadas pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) e o Ministério Público Federal do Rio de Janeiro que elucidaram o caso Rubens Paiva.

Assim, podemos indicar que o sentido do aspecto metanarrativo em *Ainda estou aqui* reside no desejo do autor em tornar verídicas memórias reconstituídas. Para tanto, se utiliza de aspectos da retórica ficcional para, a partir de fragmentos, preencher as lacunas biográficas do pai, dessa maneira é possível perceber, em diferentes passagens do livro de memórias, a presença de uma autor-implícito conduzindo alternâncias e sobreposições narrativas que configuram o fenômeno da metanarração.

Os modos de reconstituição da memória em *Ainda estou aqui* verificam que narração e metanarração confirmam as inúmeras possibilidades de estratégias que resultam no ato narrativo: podemos nos aproximar da história de Marcelo Rubens Paiva quando seu narrador é testemunha e podemos nos afastar quando no seu processo de criação literária ele dá voz ao pai, por vezes supõe o pensamento da mãe, questiona identidades para reforçar nossa crença no personagem homenageado. Todos os manejos são de um narrador em constante deslocamento, que, ao se movimentar, não se aparta da dor, se

esforça para que sua narração seja realista e dessa forma mantém o leitor ao seu lado nas fissuras dos traumas revividos e esse talvez seja o grande saldo interpretativo para o caráter metanarrativo dessas memórias.

"Nascia uma nova Eunice. Renascia uma família" (2015, p.182). Aqui o narrador relata o caminho que cada um trilhou após o desaparecimento de Rubens Paiva. Em *Depois do luto* é narrado o empenho de Eunice para se inserir no mercado de trabalho, educar os cinco filhos, se reerguer financeiramente, em um tempo que não podia provar sua viuvez e acessar os bens de família. Aos poucos, cada filho foi encontrando seu caminho, a exemplo do que viam em casa, assim como é descrito no trecho:

> Chegou a hora do vestibular, eu tinha que escolher a carreira no formulário da Fuvest, um X nas várias opções, um X para o resto da vida. [...] Mas eu era o único homem da casa, não um moleque qualquer, eu tinha responsabilidades, tinha que cuidar delas, e não tem discussão. Meu pai também foi meu modelo. Imitá-lo era uma missão. Ser como ele, ter sua integridade, seu carisma, inúmeros amigos, prestígio, uma profissão que incluísse viagens. Olhava para minha mãe e deduzia que ela me preferia um filho engenheiro como o marido, com chances de obter um bom patrimônio no futuro, ajudar nas finanças abaladas da família, que vivia hoje sem saber do amanhã. Com os amigos dele, eu teria emprego garantido em grandes firmas, companhias de engenharia, empreiteiras. Quem sabe até herdar o espólio deixado por ele, reconstruir sua firma, reassumir seus projetos, sua vida. Tá, engenharia! (PAIVA, 2015, p. 186).

Também podemos verificar que o trecho narrado em primeira pessoa sinaliza para mais um cruzamento entre as estâncias do narrar e do comentar, uma vez que o autor tem profundo conhecimento dos fatos e somente (re)contá-los não é suficiente, o ato de comentar não é isolado, traz para a narrativa profundidade – atesta o quanto a memória é fluída, carregada de estratégias, que se colocam a favor do processo metanarrativo – o passado é trazido para o presente, reconstruído pelo autor implícito que se revela em parte como narrador. No trecho acima, novamente acontece uma atividade narrativa em série, ou seja, é o discurso que reprisa, elenca, descreve uma memória permeada de traços autobiográficos.

E esse cruzamento ou movimento do narrador continua:

> Fui para a Escola de Comunicação e Artes da USP. Minha mãe não se opôs. Ganhava um bom dinheiro como advogada. Minhas irmãs, no mercado, na vida. Sustentavam-se. O mais fodido e perdido era justamente eu, o moleque, o único homem da casa. Quem sabe eu não faria aquilo que meu pai sempre quis: dirigiria um jornal. Como ele, que fundou o *Jornal de Debates* com Gasparian e reorganizou o Última hora. Ele que tinha tantos amigos jornalistas, escritores. O.K., jornalismo então (PAIVA, 2015, p.190).

Estamos na terceira e última parte de *Ainda estou aqui*, momento em que Marcelo Rubens Paiva admite já ter narrado sobre o empenho de Eunice para se reerguer, construir uma carreira como advogada, sua atuação política. Admite já ter dito tudo sobre as décadas em que sua mãe defendeu as causas indígenas, sua atuação política, reafirma que ela é a grande heroína de sua família, e, ao leitor, resta os questionamentos: a repetição é inerente à escrita de memórias? Memórias são cíclicas e por isso o

narrador se movimenta indo e vindo entre a narração e o comentário?

A repetição faz parte da homenagem – é uma ressalva para a importância da biografia de sua mãe, ao passo que, devido ao *Alzheimer*, está desaparecendo. Fato descrito como um drama cruel, uma grande injustiça. *Você se lembra de mim?* é a pergunta que todos lhe fazem, e é mais uma oportunidade para se comentar sobre a memória:

> A memória não se acumula sobre outra. A recente não é resgatada antes da milésima. Que não fica esquecida sob o peso das novidades, do presente. O passado interage com o segundo vivido, que já ficou para trás, virou memória recente. Memórias se embaralham. Então me explica rápido: por que velhos com demência se esquecem das coisas vividas horas antes e se lembram das vividas na infância, décadas antes? Minha mãe, aos oitenta e cinco anos de idade, com Alzheimer, não se lembra do que comeu no café da manhã. Mas vê meu filho, de um ano e pouco, e o reconhece, como pouquíssimas pessoas (PAIVA, 2015, p. 191).

Nessa passagem, o narrador se questiona sobre a incoerência de sua mãe com demência reconhecer seu filho. Nesse questionar, expõe suas dúvidas, ao mesmo tempo em que responde com a hipótese de que, ao se embaralhar, as memórias podem causar sentido. Será no embaralhar que ela reconhece seu filho apesar de não se lembrar do que comeu no café da manhã? O que suscita mais uma alternância narrativa, pois o autor implícito, novamente, se passa por narrador e ressalta a memória construída, "que não se acumula sobre a outra", comprovando as diversas possibilidades de se narrar em primeira pessoa.

Quando chegamos ao capítulo *Já falei do suflê*, temos a nítida impressão de que é o momento em que a heroína começa, depois de muitas agruras, a colecionar vitórias. É o ponto alto da homenagem, o início de uma virada em um jogo cujas regras sempre foram desonestas e, no entanto, aos poucos iam se tornando mais equilibradas.

O autor descreve seus anos no curso de engenharia agrícola na Unicamp no final dos anos setenta, e faz a oposição: enquanto vivia com poucos recursos, realizava trabalhos temporários, morava em pensões e depois repúblicas estudantis, sua mãe não deixava o seu padrão de vida cair.

> Nunca entendi a necessidade que ela tinha de oferecer algo que estava fora dos padrões, de demonstrar uma falsa estabilidade financeira. Insegura que era, talvez fosse a maneira que encontrou de encarar o luto: minha vida mudou, mas não a eliminaram. A ressaca dos seus amigos era menos importante do que a sensação de que a Eunice está bem, está viva, está magra, bonita, bem vestida, está se virando, sem fazer drama, sem reclamar, sem pedir nada. Sua vingança era a cabeça erguida, a pose de quem saber enfrentar os inimigos (PAIVA, 2015, p. 200).

Além de ilustrar a descrição do referido capítulo, a passagem também indica que a chamada construção ficcional é desenvolvida através de uma escrita memorialista calcada em aspectos implícitos cuidadosamente escolhidos pelo narrador testemunha, e comentador, duplicado em um só para impactar não só a narrativa, como também o leitor que é manipulado; emociona-se com a dignidade da personagem que não faz drama, que não reclama, não pede nada.

Ao longo dessa divisão, Eunice é descrita como muitas, mãe que manteve tradições familiares (como a de cozinhar, por isso a alusão ao suflê), mas ao mesmo tempo não cobrava muito dos filhos, transitava por diferentes causas, voltou a sorrir, a dançar, a namorar. Ajudou a reconstruir a memória do marido desaparecido e apesar de todas as novidades profissionais, não deixava de ser mãe.

Ao se empenhar na manipulação, o trabalho do narrador deixa revelar outro exemplo da atuação estratégica do autor implícito que se afirma como responsável teleológico pela narração. *O choro final* pode ser resumido como o capítulo no qual são narradas as últimas descobertas feitas por Eunice sobre o ocorrido com Rubens Paiva antes de ser diagnosticada com *Alzheimer*. Em 1986, as respostas começaram a serem dadas; o depoimento do médico Amílcar Lobo que relatava ter atendido o ex-deputado e atestava que o preso apresentando indícios de violenta tortura não tinha resistido. Depois de quinze anos, a família de Rubens Paiva ouviu o silêncio ser rompido:

> Conhecendo a minha mãe, tinha uma esperteza aí. O que nos interessava? Que Lobo abrisse o bico, falasse mais, desse nomes, apontasse culpados, e, enfim, revelasse o lugar onde estaria a ossada. Perdoá-lo seria ganhar um aliado, trazer para o nosso lado. Lobo era o primeiro de dentro do regime a falar. Quem sabe outros se sentiriam encorajados. Deu certo. Ele falou tudo o que sabia, sentiu-se encorajado, até escreveu um livro com detalhes. Mas ele não sabia tanto assim. Era uma personagem secundária na máquina de triturar ossos. Morreu poucos anos depois (PAIVA, 2015, p. 219).

No trecho destacado, o narrador supõe uma intenção da mãe e reforça com um questionamento que transforma essa personagem em representante da família; há um deslocamento da terceira pessoa ela (a mãe) para a primeira (nos interessava?), a narrativa se movimenta ("Que Lobo abrisse o bico") e, quando a terceira pessoa é estabelecida, comenta com o verbo no passado perfeito ("Deu certo"), concluindo o comentário sarcasticamente.

A narrativa aqui deixa de ter o seu habitual predomínio de sentido nas memórias reconstituídas, para promover outro; o da gradação. O autor, transvestido de narrador, lança mão desse recurso buscando evitar a monotonia, uma vez que vários capítulos são dedicados à biografia da mãe. Devido a esse recurso, os acontecimentos e feitos que reconstruídos caracterizam a história dessa personagem são narrados gradativamente para que, ao final, o leitor não desista, ao contrário, esteja ainda mais perto desse narrador.

Por isso, na sequência, outra vitória de Eunice é rememorada com detalhes cuidadosamente escolhidos e, assim, o leitor redimensiona as agruras pelas quais essa mulher passou e pode se comover quando é colocado diante do episódio em que ela obtém , depois de vinte e cinco anos de tentativas, o atestado de óbito do marido, a decretação oficial de sua viuvez precoce:

> Meu pai pedia remédios e água. [...] Você sabe, mamãe, por que foram levadas ao DOI? Ele não falava nada. Repetia o nome. Foi torturado no dia 20. Nada. Retomaram no dia 21. Com a filha e a mulher encapuzadas, sentadas num banquinho. Será que viu vocês? Como ele reagiria? O que ele faria, para impedir que encostassem em vocês?

> Qual era a saída? A única saída? [...] Naquela tarde que pegamos o atestado de óbito, em 1996, vi minha mãe então chorar como nunca. (PAIVA, 2015, p. 224)

Além de ilustrar o episódio de recebimento do atestado de óbito de Rubens Paiva, no acima, o narrador se desloca no tempo, entre 1971 e 1996, como se estivesse presente nos dois eventos. Há momentos em que narra como se estivesse preso junto ao pai, presenciando seu suplício e a sua resistência: "ele não falava nada", mas nesse episódio não foi testemunha, então supõe: "Será que viu vocês?" E prossegue com perguntas que não tem respostas até vinte e cinco anos depois ser atestada a morte desse (seu) herói. Nessa passagem, o narrador não se movimenta apenas pelas datas dos acontecimentos, ele age a partir da flexibilidade existente entre o narrar e comentar e conclui "vi minha mãe então chorar como nunca", volta ao presente, ele perfaz um ciclo temporal carregado de perguntas, dúvidas, condições que na presente narrativa são constantes.

Em 1999, outro recuo no passado: Eunice decide se aposentar e voltar a morar no Rio de Janeiro. Voltava viúva, voltava após os filhos terem crescido, após ter cumprido a missão de ser mãe e pai, após todos estarem encaminhados na vida. Iria desfrutar do patrimônio que conseguira construir quando se reconstruía, por um tempo deu certo, só o que ninguém esperava era a chegada inesperada daquilo que ficou sendo apelidado de *O alemão impronunciável.*

O penúltimo capítulo *de Ainda estou aqui* detalha o drama de uma família que passa a conviver com o *Alzheimer:*

> No início, nos afligia, nos entristecia não satisfazê-la. Tudo era uma "por-ca-ria". O que fazer com ela? [...] Sair com ela em público podia trazer problemas. Ela podia implicar com alguém. – Por que está me olhando? Nha-nha-nha. Falem baixo, por favor! Não gosto dela. Não gosto de você. Ou o grito que se tornava constante: - Quero ir embora!Não, não é a sua mãe (PAIVA, 2015, p. 237).

Nessa passagem, a nova condição de Eunice é introduzida através da expressão nominal "No início", que nos remete à locução "era uma vez", comum nas narrativas orais como mitos, lendas e fábulas. Não é uma escolha desproposital; serve como uma circunstância temporal para sinalizar a mais nova tragédia da família: o lento apagar de sua grande referência.

Novamente, o narrador pergunta-se sobre o que fazer com a mãe, afinal, ela não é mais a figura forte e sólida, mas sofria rachaduras, deixava de ser inquebrável, deixava de ser um exemplo de comportamento social e, nesse momento, o narrador se passa por Eunice, assumindo, por vezes, a sua voz.

O livro termina com a pergunta que é título de capítulo e também chave para encerrar o ciclo dessas memórias: *O que estou fazendo aqui?* Mais uma vez, o autor considera que memórias se misturam, nunca estão enfileiradas, por vezes se sobrepõem dentro das inúmeras possibilidades de retenção da memória, para tentar compreender como sua mãe, no estágio terceiro do *Alzheimer,* não se lembra mais de como é andar, se já dormiu, se já se esquece de como se faz para engolir - o reconhece, reconhece seu filho e, apesar de todo alheamento, recorda do marido quando este é noticiado na televisão anos após sua morte.

O autor-narrador nesse trecho final afirma que não existe uma explicação plausível para tais lapsos de lucidez, que Eunice vai morrer quando não conseguir mais deglutir, que se apagará pondo fim a uma história de incríveis recomeços, mas morrerá sempre surpreendendo:

> Seu orgulho era maior que seu esquecimento. Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda. Recentemente, uma nova fala cheia de significados entrou no seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui (PAIVA, 2015, p. 262).

No exemplo acima, novamente o recurso da gradação para enaltecer a história de uma personagem orgulhosa que está se esvaindo pelas ondas do esquecimento feito uma vela que lentamente se apaga, nesse caso, as diferenças ou opostos entre estar e não estar presente reforça o perfeito funcionamento da linguagem empregada. Nessa reta final, outra vez podemos comprovar o duplo movimento do narrador porque nessa passagem, o autor continua reconstruindo suas memórias e a de seus pais, intercalando recordações relevantes e rupturas para causar continuidade, para realizar um trabalho de escrita metanarrativo.

Portanto, sem abandonar o aspecto narrativo retrospectivo, as memórias são elencadas entre o que se pode considerar fatos narrados e comentários a partir de um narrador que faz revelar o trabalho de um autor implícito e estabelece graus de verdades para o presente trabalho de reconstituição histórico memorial.

AINDA ESTOU AQUI, OU SOBRE COMO NÃO IR EMBORA

Ainda estou aqui mostra-se estruturado a partir de três eixos: o primeiro consiste na celebração da paternidade e o desejo de registrar a memória nova do filho, que está crescendo e desenvolvendo uma memória sobre a qual já é possível refletir as vivências entre pai e filho. Essa criança, quando adulta, também terá uma figura paterna para se lembrar, orgulhar, ser influenciada. A memória como herança, como valores que são passados através dos laços familiares, tem seu caráter fluído, contínuo reforçado. Como pode ser visto no trecho:

> Em fevereiro de 2014 nasceu meu filho. Talvez, de alguma forma, ele vá se lembrar de quando nasceu: verá fotos e filmes de como era gostoso fazer da minha barriga um tambor, da minha perna, uma escada, da minha cadeira de rodas, um andador, e de como ele gargalhava quando eu assoprava o seu cabelo, colocava um chapéu em mim e depois nele...(PAIVA, 2015, p.31)

Trata-se de uma passagem em que o narrador supõe que o filho terá memória de quando nasceu e dos primeiros feitos realizados no seu primeiro ano de vida, a presença do advérbio "talvez" seguido da expressão "de alguma forma" reforça o ato da construção ficcional dessa memória permeado pela dúvida, pois, não é certeza de que já temos memória nessa idade. Porém, o nascimento do filho faz desse autor pai, e essa condição

nova, além de ser um dos motivos para a feitura desse livro, também reverbera em outro: a reconstituição da memória de Rubens Paiva pelo seu filho Marcelo, que tinha apenas onze anos quando os momentos de convívio com o pai sofre efetivamente uma ruptura – são poucas as lembranças ao lado desse pai: faz-se necessário reconstituí-lo ficcionalmente. O autor/narrador gora também é pai e, por isso, se configura, nesse momento, um outro movimento: cíclico. Capaz de reconstruir e valorizar as memórias que compõem esse laço tão especial que é a relação entre pai e filho.

Considerando os motivos para a escrita dessas memórias, chegamos ao segundo pilar dessa narrativa que é a outra reconstituição de Rubens Paiva; o resgate de sua história (e memória) pela Comissão Nacional da Verdade (CNV). O trabalho de investigação realizado em parceria com o Ministério Público Federal do Rio de Janeiro elucidou o caso explicando os motivos da prisão, morte por tortura e ocultação dos restos mortais do ex-deputado pela polícia política do DOI Codi em 1971. E, dessa maneira, o narrador descarrega:

> A tática do desaparecimento é a mais cruel de todas, pois a vítima permanece viva no dia a dia. [...] Só recentemente o quebra-cabeça foi completado pelo Ministério Público Federal do Rio de Janeiro. Nos cinquenta anos do golpe militar, tivemos a conclusão[...] Foi quase completado. Está tudo na internet. Até no YouTube. É público. Falta o principal, o corpo. (PAIVA, 2015, p. 165)

O terceiro eixo que edifica *Ainda estou aqui* constitui-se na homenagem a Eunice Paiva reverenciada pela necessidade do autor em escrever a sua biografia. Essa personagem divide, com o autor, o papel de protagonista e é descrita como a grande heroína da família, por várias vezes considerada ícone: da luta contra a ditadura, na campanha pela anistia, no processo de abertura e democratização, pela atuação no movimento pelas *diretas já*. Eunice foi ícone e heroína por nunca ter se acovardado e ter ensinado aos filhos que a perda sofrida por eles fazia parte de um contexto maior, não cabia pieguismos, revanchismos, cabia ajudar a concretizar um projeto que abarcasse as demais famílias também vítimas da truculência política.

Trata-se da terceira memória a ser resgatada, pois tal biografia não pode ser apagada, esquecida junto ao *Alzheimer*, diante de mais esse drama, o autor comove, pois, realiza um verdadeiro acerto de contas com essa mãe e, ao mesmo tempo, delineia uma homenagem perpetuando sua história. Ressaltando não se tratar de uma história qualquer e aproveitando para chamar a atenção daqueles que por ignorância ou desconhecimento histórico apregoam a volta dos militares ao poder, no apagamento da memória de Eunice reside uma alusão: a de saber que a memória coletiva também se dissipa. E, por isso, as contundentes atuações e vitórias tardias dessa personagem podem auxiliar as novas gerações a conhecerem e entenderem um período especial da História do Brasil que está começando a ser ensinado nas escolas e debatido nos meios midiáticos. Nesse sentido, podemos afirmar que ao encadear as razões para a escrita de *Ainda estou aqui,* o autor conseguiu reproduzir a tríade da tentativa (bem-sucedida) de realizar um projeto narrativo.

Em *Ainda estou aqui* os modos de reconstituição da memória são também os modos de escrever "uma história da história", conforme nos ensina Gagnebin (2006, p. 39). Como já dito, da escrita das memórias se depreende um interesse do autor em

torná-las verdade, reforçando a importância de seu projeto de resgate das biografias de seus pais em um momento de reflexão política (manifestações populares contra e a favor do governo brasileiro em 2015) suscitando um debate aparentemente esquecido.

Considerando que Marcelo Rubens Paiva revive suas memórias "articulando o passado" (2006, p. 40), preenchendo os vazios (não testemunhados) com criações literárias resultantes das releituras de versões que lhe foram contadas, impregnadas de subjetividade de um tempo posterior carregado de justificativas para os acontecimentos; a narrativa é fabricada por um autor/narrador consciente da "estreita fronteira entre a memória histórica" (GAGNEBIM, 2006, p. 41) e as memórias (histórias) reconstituídas e, sendo dessa natureza, a narrativa impacta; convence, afeta o leitor pela imposição do peso do real.

A organização interna do objeto de análise reflete um processo de recuperação da memória desencadeado pela dor, os traumas são elencados com certa cronologia, porém não linear: um mais antigo se cruza com outro e, por vezes, parecem indissociáveis. Possivelmente justificada na matéria ou substância do que ele está narrando: a perda precoce do pai, o acidente de sequelas irreversíveis, a inaceitável demência da mãe. Trata-se de experiências tão singulares que não podem ser contadas nos moldes de uma escrita comum.

A chamada narração tradicional não permitiria uma construção de memórias que pudesse agir contra o esquecimento; por isso, apesar de todo pesar, o ato de narrar perpetua, transforma, provoca renascimentos. As memórias de Rubens e Eunice Paiva estão restauradas e prontas para oferecerem sentido às gerações futuras. Na versão oficial sobre o pai não cabem as consequências subjetivas provocadas por esse desaparecimento, não é possível esquecer, não é possível reconstruir os fatos por muito tempo apagados pela imposição de um regime opressor sem a devida contaminação do estrago emocional instaurado na ruptura.

Assim, retornando aos aspectos narrativos em *Ainda estou aqui*, é possível considerar a alternância entre narração e comentário (revelador de um caráter metanarrativo, portanto) como uma espécie de sintoma inevitável de um narrador que trabalha a sua narração como se fosse um "narrador sucateiro" (GAGNEBIM, 2006, p. 54), quando decide reunir as provas que refutam a versão inicial sobre o desaparecimento de seu pai, reaproveitando resíduos descartados, ignorados em nome de um discurso fantasioso, mas por muito tempo tomado como oficial, real.

Nesse sentido, Marcelo Rubens Paiva vê-se diante da tarefa essencial, porém inglória, de narrar o inenarrável, posição próxima à que se refere Gagnebin ao caracterizar o historiador atual, o qual

> (...) precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua "narrativa afirma que o inesquecível existe" mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro. (GAGNEBIM, 2006, p. 47)

Ao narrar e comentar o que narra, Marcelo Rubens Paiva chama a atenção para o caráter relativo das verdades construídas, ao mesmo tempo que legitima o presente instaurado por sua narrativa como uma possibilidade, como verdadeiro, portanto, justamente por se assumir metanarrativamente como construção.

Marcelo Rubens Paiva constrói o testemunho do sofrimento acarretado por traumas de várias espécies; entretanto, tem a peculiaridade de não ter sido, em vários aspectos, uma testemunha ocular desse passado, ou seja, foi testemunha, mas não pôde testemunhar, uma vez que sempre lhe foi tirado o direito de saber a verdade. O que só adiciona sentido a essa tentativa de interpretação para a retórica ficcional: ele é um tipo particular de testemunha, essa é uma outra justificativa para o modo de comportamento peculiar de um autor que depreendemos implícito em sua narrativa, para a estratégia da alternância, do jogo duplo em todo o percurso narrativo de *Ainda estou aqui*.

Gagnebin, ao trabalhar a relação entre memória, história e testemunho, refere-se à chamada morte da narrativa indicada por Walter Benjamim, a qual, por seu turno seria um sintoma do que identifica como sendo a perda do sentido forte da experiência, aquela que pode ser transmitida de geração para geração, de pai para filho, por meio da tradição, portanto. Uma das razões de a experiência não poder ser transmitida seria justamente pelo fato de ela ser aniquiladora, seja porque não há sobreviventes para relatar a experiência, seja porque esta não vale a pena ser lembrada (deve ser esquecida, pois não há nada para aprender, não há uma tradição a ser transmitida), ou mesmo porque o peso do relato da experiência é tão forte que se torna insuportável. Diante de uma narrativa insuportável, resta ao ouvinte retirar-se, portanto, ir embora, negar-se a testemunhar a narrativa de sofrimento. Diante disso, Gagnebin entende ser necessária a ampliação do conceito de testemunha; no sentido de que testemunha não seria apenas aquele que viu com seus próprios olhos, mas

> também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Sob esse prisma, é possível considerar que ao construir o seu *Ainda estou aqui*, Marcelo Rubens Paiva recusa-se a ir embora; seja para se constituir como uma testemunha (e construtor) da história insuportável sobre o desaparecimento de seu pai; seja para ser a testemunha da memória evanescente de sua mãe, seja para constituir-se como testemunha de si, vendo-se como outro filtrado pela lente do tempo. Esse testemunho, portanto, só pode se dar, como diz Gagnebin, por uma "retomada reflexiva do passado", em que o narrado nunca aparece sem se denunciar como construção, sem desconfiar de si mesmo por meio de uma referencialidade metanarrativa, de onde, justamente, extrai toda a sua força e potência para se impor como verdade capaz de inventar o presente. Inventado o seu presente, Marcelo Rubens Paiva não é apenas uma testemunha que resiste, mas, sobretudo, recusa-se a aceitar que Rubens e Eunice Paiva possam simplesmente ir embora.

REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne C. Narradores Fidedignos como porta-vozes dramatizados do autor implícito. In. *A retórica da Ficção*. 1. ed. Lisboa: Arcádia,1980, p. 227 – 231.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado***.** 1.ed. São Paulo: Ática, 1978.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BRATHES, R. et alli. *Análise Estrutural da Narrativa*. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976, págs. 255- 274.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra, Belo Horizonte: UFMG, 2014.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2015.

Recebido em 27/02/2019. Aceito em 20/08/2019.

ENTRE O HUMANO E O FERINO NOS ESPAÇOS DE EXCEÇÃO: A *PASSAGEM DOS INOCENTES*, DE DALCÍDIO JURANDIR[1]

BETWEEN THE HUMAN AND THE HONEY IN EXCEPTION SPACES: THE PASSAGE OF THE INNOCENTS, OF DALCÍDIO JURANDIR.

Viviane Dantas Moraes[2]

RESUMO: O romance *Passagem dos Inocentes*, do paraense Dalcídio Jurandir, é uma narrativa sobre o caos social urbano e sobre as dificuldades da vida na periferia de uma cidade após a falência de um projeto econômico, o pós-ciclo da Borracha na Amazônia. Um dos principais objetivos do projeto literário de Dalcídio Jurandir é desmistificar a Amazônia retratada nas crônicas dos viajantes europeus, ao vislumbrar uma crítica social e um estado de calamidade humana, política e social que se divide entre os espaços urbano e ribeirinho. Nesse sentido, a narrativa dalcidiana expõe a região amazônica como um frequente espaço de violação de direitos e de violência à vida, configurando um estado de exceção invisível na contemporaneidade. O artigo propõe um estudo que entrelaça literatura, filosofia e direito, tópicos relacionados às teorias do estado de exceção, poder soberano e vida nua, do filósofo italiano Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Amazônia; espaço de exceção; violência; direito.

ABSTRACT: The novel Passage of the Innocents by Dalcídio Jurandir is a narrative about the urban chaos, about the difficulties of life in the periphery of a city after the bankruptcy of an economic project. One of the main objectives of the literary project of Dalcídio Jurandir is to demystify the Amazon portrayed in the chronicles of the European travelers, when glimpsing a social critique and a state of human, political and social calamity that divides between urban and riverside spaces. In this sense, the Dalcídio's narrative exposes the Amazon as a frequent space of violation of rights and violence to life, configuring an invisible state of exception in contemporaneity. The article proposes a study that interweaves literature, philosophy and law, related to the theories of the state of exception, sovereign power and naked life, of the Italian philosopher Giorgio Agamben.

Keywords: Amazon; space of exception; violence; right.

1 Este artigo é fruto de parte das pesquisas de minha tese de Doutorado intitulada *A vida nua em Dalcídio Jurandir: metamorfoses do estado de exceção* (2017) - Universidade Federal do Pará.

2 Professora adjunta de Língua e Literatura francesa e francófona do curso de Letras na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: viviane.danttas@gmail.com

A Amazônia literária do escritor Dalcídio Jurandir (1919-1976) é uma antimusa de contrastes e contrapontos à narrativa hegemônica movida pelos vislumbres dos cronistas viajantes europeus do século XVI. O escritor paraense, nascido na cidade de Ponta de Pedras, situada no arquipélago do Marajó, traz no conjunto de sua obra intitulada Ciclo do Extremo Norte, o incômodo contraditório, o desvelador e crítico olhar acerca das mazelas sociais, das precariedades de pensamento político, das ausências de lei e de justiça, de uma faceta da vida amazônica desconhecida porque ignorada. Essas questões nos são descortinadas por um narrador em terceira pessoa que, por meio de Alfredo, protagonista dos dez romances que compõem o Ciclo, desfolham-se personagens e situações que se encontram no entremeio do humano e do ferino, da sanidade e da loucura, da ruína e da imaginação.

Em uma escrita que se constrói numa atmosfera sublime aterradora, Dalcídio Jurandir nos oferece um cenário inquietante de uma Amazônia em sofrimento humano, entre a solidão e o isolamento social, com o objetivo de demonstrar os problemas íntimos que assolam uma sociedade olvidada pelo Estado em suas necessidades e direitos mais básicos. Ressalta-se, no entanto, que a narrativa dalcidiana é imbuída de memória, de história e de cultura e, podemos, nesse sentido, inferir a esse aspecto uma relação com a ideia de "documento de cultura, documento de Barbárie", do filósofo alemão Walter Benjamin. A técnica de escritura do autor nos permite perceber que há uma melancolia pela destruição da cultura no rememorar dos personagens a cada livro, e a cada novo acontecimento e desilusão, um temor pelo futuro. Sobre um dos aspectos do conjunto de sua obra, Dalcídio confessa, esclarecendo que sua visão como romancista é de que a realidade social é feita de lutas:

> Os meus livros ficariam como instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia. Uma espécie de destruição sistemática dos costumes, sem fixar o progresso, sem dar benefícios às populações. O quadro cultural está mudando. Mas o quadro de exploração e de pobreza persiste. A situação social e humana vai para pior. Existe o progresso técnico, mas para destruir, para manter a exploração (FOLHA DO NORTE, 1976)[3].

Os espaços de narrativa em suas obras se movimentam de maneira diversificada e simbólica, entre a Amazônia ribeirinha, aquela do caboclo das ilhas, como denomina Dalcídio, e também a Amazônia urbana, representada pela capital Belém do Pará. Espaços esses que nos servem de parâmetro e que demarcam a travessia para as descobertas de Alfredo em dois universos diferentes com problemas em comum. O preâmbulo exposto até aqui se faz necessário para a análise do romance proposto, visto que este não se encontra desatrelado da concepção do projeto estético do autor que envolve toda uma ideologia de problematizar os vários espaços amazônicos até então desconhecidos. *Passagem dos Inocentes* (1963), o romance, se passa no subúrbio da capital Belém, em uma Amazônia citadina e renegada de um imaginário cultural homogêneo em relação à região.

Portanto, na perspectiva de diálogo entre literatura e filosofia é que se baseia esse estudo. Mais precisamente baseando-se nos questionamentos sobre o parâmetro

3 Trecho de entrevista concedida ao escritor paraense Haroldo Maranhão, para o Jornal Folha do Norte, em 1976.

contemporâneo de estado de exceção a partir de estudos do filósofo italiano Giorgio Agamben. As novas reflexões sobre o conceito, advindas das experiências de catástrofes humanas do século XX, conduzem à observação e à problematização das práticas no exercício do direito no Ocidente.

O romance *Passagem dos Inocentes* (1963), o quinto livro do *Ciclo do Extremo Norte*, traz na paisagem urbana amazônica, representada pela capital Belém, no Pará, um contexto que podemos considerar como sendo de calamidade pública, pois, na obra, há uma situação extrema ligada ao episódio das mortes em massa das crianças na Santa Casa de Misericórdia, maternidade pública estadual. A narrativa consolida-se mediante o olhar cada vez mais desencantado do personagem Alfredo, uma das propostas de Dalcídio Jurandir relacionada ao seu projeto estético, que é o de escancarar as mazelas sociais e desconstruir a ideia de que o progresso e a civilização estão ligados à promessa de felicidade.

Após a fracassada experiência de Alfredo na casa dos Alcântara, como pudemos observar na análise do romance *Belém do Grão-Pará* (1960), o início de *Passagem dos Inocentes* descreve a sua volta desolada para a Ilha do Marajó. A ação se passa em Muaná, uma das cidades do arquipélago. Lá, o menino conhece o avô, seu Bibiano, pai de D. Amélia, um velho senhor que tira parte de seu sustento tecendo cestos e paneiros. A ida para Muaná, depois do desastroso desabamento da casa onde vivia como agregado em Belém levava-o ao reencontro da vida amazônica ribeirinha, à lembrança da irmã Mariinha, vítima da malária, da menina Andreza, a qual não se sabia o paradeiro, e ao conhecimento das origens da mãe, as dificuldades, a moradia precária, a resignação de que aquela situação tinha a ver com sua cor, pois D. Amélia era preta. A mulher mostrava para o filho onde eles passaram os primeiros dias após o seu nascimento. Era a barraquinha do avô:

> A casa de portais escuros, sem reboco, um pouco pensa, como se o telhado pendesse para um lado e o corpo da casa para o outro. A sala de puro aterro, umas cruas tábuas soltas no quarto que fedia a unguentos e a cera de santo; ao pé do jirau, um tristinho fogão com um peixe sabrecado na trempe fria. Fora, o pilão emborcado, a panela de planta pendurado no esteio, os verdoengos feixes de varas, e da mulher a cara tão amarela mas, meu Deus, por que tão amarelona? Alfredo queria ouvir ali o seu primeiro choro. Aquela mulher, rosto de manga descascada, tinha escutado, tinha? [...] O cheirume aumentava. A mulher, conversando com a mãe, exalava sobre as coisas o amarelo de seu rosto cor de palha [...] (JURANDIR, 1984, p. 16).

A palhoça de seu Bibiano aparece como uma, dentre muitas no Marajó, em tais condições precárias de estrutura e de higiene. A mulher amarelona da cena acima que impressionou Alfredo transparecia a imagem da fome, conforme outras evidências do uso da cor amarela referente a isso. O menino Antônio, do Tocantins, do romance *Belém do Grão-Pará*, por exemplo, era descrito como amarelo de fome. A cena narrada acima nos remete a um texto de Dalcídio Jurandir, publicado no jornal *Folha do Norte*, chamado "Remédios amargos, mas necessários" (1950). O autor tece um panorama da vida amazônica e a agonia de uma mulher perante a morte:

> Palhoça clássica, girau imundo, o quarto escuro e a indigência completa. A velha estava desenganada. Era uma dor. Conheço bem essa dor que fustiga os ventres, o peito, as cabeças do povo. Dor. O dr. Catete examinou a mulher que parecia um bicho, abandonada que era um trapo. Disse-me, ao sair: - É fome [...] no outro extremo da vila, tinha um cadáver no girau. Tinha morrido de fome. E de boubas. Não havia dinheiro para fazer caixão. Numa palhoça ao fundo da vila, criancinhas com fome, a mulher esquelética e, cobrindo o quadro, o paludismo (FOLHA DO NORTE, 1950).

Não fosse uma matéria jornalística, o texto muito se assemelha à narrativa literária dalcidiana em seu grau de realismo e denúncia. De acordo com o que foi muitas vezes referendado, o drama social ligado à fome é uma das questões sempre presentes na obra do escritor. A mulher da matéria é a *vida nua*, feito bicho, abandonada e literalmente morta de fome.

No romance *Passagem dos Inocentes*, temos inicialmente as cenas do reencontro de Alfredo com a vida marajoara, algumas rememorações e o encontro com parentes. Apesar de tudo, ele quer voltar para Belém em busca de uma nova chance. É quando se deparam, ele e a mãe, com dona Cecé, sobrinha de Major Alberto, que oferece abrigo para o menino em sua casa na capital. Alfredo, então, se encaminha de volta para Belém, onde se passa a segunda parte da narrativa. Ele vai acompanhado de um conhecido, o Leônidas, no entanto, o retorno era "agora, em uma curiosidade triste" (JURANDIR, 1984, p. 67).

A *vida nua* e o estado de exceção, no romance em questão, são elementos de análise na narrativa que abrem as frestas para a presença da resistência, como veremos posteriormente. Tratamos aqui da relação entre literatura e resistência inspirada pelo pensamento do crítico literário Alfredo Bosi a partir de seu ensaio "Narrativa e resistência", que abriu caminho para muitas interpretações sobre o pensar que "resistência é um conceito originalmente ético e não estético" (BOSI, 2002, p.11). Nesse sentido, um apontamento importante no que tange a relação existente entre resistência e exceção é a de Elcio Cornelsen:

> Em geral, há uma gama de sentidos atribuídos ao conceito de "resistência", seja como resistência política, social, cultural e literária. Em sua maioria, esses sentidos são empregados para se refletir sobre posturas e práticas de resistência a regimes de exceção (CORNELSEN, 2014, p. 96).

Interessante notar que todos os elementos e possibilidades de se pensar a resistência citados por Cornelsen fazem parte da construção do discurso literário de Dalcídio Jurandir e perpassam seu projeto estético, que não deixa de ser movido por uma ética. Ao longo do que já foi apresentado e analisado sobre a produção do autor, nota-se a sua preocupação com as questões políticas, sociais, culturais e literárias. Podemos considerar, portanto, que o conjunto da obra de Dalcídio dialoga com a resistência, e mesmo que não contextualize regimes de exceção, constrói espaços de violação e situações de *vida nua* e, consequentemente, de exceção.

Na narrativa, temos um contexto que se caracteriza como uma situação de emergência: a cidade de Belém está escancarada ao descaso do governo, à miséria, a um surto avassalador de disenteria bacilar responsável pela morte irrefreável de crianças, acúmulo de lixo pelas ruas, infestação de moscas por todos os cantos, parte da população

vivendo literalmente na lama, insatisfação do trabalhador com péssimas condições de trabalho e atrasos de salários. Tal contexto de calamidade só poderia culminar para um resultado: a revolta popular e os protestos. Nesse sentido, a obra aglomera vários elementos da construção da narrativa literária e sua relação com a resistência que, de acordo com Bosi:

> É um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

Esse sujeito do qual fala Bosi podemos enxergar na figura de Alfredo, pois é pelo olhar do garoto e nas suas interações com o mundo ao seu redor, a partir de questionamentos e parâmetros entre Belém e a vila de Cachoeira, que percebemos o estremecer dos laços e o despertar para o sentimento de injustiça. Essa relação pode ser observada de forma gradual nos romances de Dalcídio Jurandir e que parece desabrochar em *Passagem dos Inocentes,* com a tomada de consciência do menino ao se deparar com as manifestações de rua. Algumas cenas da obra serão analisadas.

O título da obra, devido a duas situações que aparecem no romance, nos oferece um duplo sentido. O primeiro se refere ao nome da rua em que mora D. Cecé, na periferia, lugar onde Alfredo se instala. O segundo faz alusão à morte das crianças, dos recém-nascidos que, em alguns momentos da narrativa, eram chamados de "inocentes". As duas possibilidades convergem para a mesma condição de violação, de esvaziamento de direitos, de abandono, de *vida nua* e exceção.

A Passagem dos Inocentes, a rua, era um local encharcado pela lama. D. Cecé tinha vergonha de dizer que morava em uma rua precária de condições de habitação e higiene, sendo o reflexo de um total descaso. Por isso, ninguém no Marajó sabia da verdade. Mas a chegada de Alfredo, desde seu trajeto à casa da prima, acompanhado do irmão dela, o Leônidas, foi um desvelamento da triste realidade que o aguardava.

> Ao cruzarem a entrada, a vala se escancarou, uma goela que podia levar os dois pelos porões da terra, até lá em baixo, nas casas sepultadas. Casas? Ali na boca se via um palhame grosso, arrepiado, encharcado. [...] encafuado em si mesmo, sob o chuvisco, Alfredo mal andava, se abanando. Entrava-se pela Curuçá [rua], passava-se por ali, saía-se onde? À (sic) noite, muito baixa, espremia no escuro o palhoçal, comia aquela população ali entocada como um sapo. Uma e outra míngua de claridade por baixo das portas, das frestas, fugiu pelos buracos da parede. E se dali voltasse, corresse a se agasalhar na Rui Barbosa nem que fosse pra dormir no cimento da sala, ao pé da porta, a cabeça em cima do cano d'água? E aqui o poste, cadê luz? Dali em diante, sem nenhum clarume, que–que era que não se enxergava? Onde? Porta de inferno, te abre, te apresenta, casa do são nunca (JURANDIR, 1984, p. 80-81).

Observa-se que a caminhada dos personagens pela rua é a mais penosa possível. A lama, protagonista da Passagem, é o elemento que caracteriza uma condição sub-humana de grotesco e abjeto. É interessante notar a descrição da localização das moradias

como "casas sepultadas", o que faz referência à morte, à decomposição de corpos, mas, nesse caso, de seres vivos, que são, porém, matáveis, esquecidos, jogados literalmente à margem dos direitos fundamentais. Nota-se que Alfredo, em meio à agonia, elucubra, em pensamento, se refugiar na antiga casa dos Alcântara – do romance "Belém do Grão-Pará" –: "dormir no cimento da sala, ao pé da porta, a cabeça em cima do cano d'água?" (DALCÍDIO, 1984, p. 81), ou seja, em condições tão pouco favoráveis ou que lhe devolveriam a dignidade. O lugar, desde o primeiro contato considerado pelo menino como um inferno, era uma escuridão só, e como ele mesmo percebe, existe a ausência de iluminação pública na Passagem.

Algumas características da Passagem dos Inocentes mencionadas na citação anterior nos demonstram o porquê daquele lugar ser conhecido como "Covões", como Alfredo reconheceu: "O pé pesava, o sapato uma bolsa de lama, e lama lhe escorria dentro do peito. De repente, a palavra para aquilo tudo: Covões. Covões. O juízo lhe diz: Covões. COVÕES COVÕES" (JURANDIR, 1984, p. 82). Percebe-se, no personagem, um misto de desgosto com uma profunda vergonha, que se converte em lama dentro do peito e nos sapatos, um ícone da dignidade, como já foi discutido anteriormente.

A repetição da palavra Covões em sua mente, que se gradua de acordo com seu desespero, expresso na diferença da linguagem da escrita minúscula e maiúscula, se deve ao fato pelo qual o menino rememora já haver escutado a madrinha-mãe, D. Inácia Alcântara – do romance "Belém do Grão-Pará" –, em uma de suas nervosas conversas com a filha, falar sobre a Passagem: "Não sei se a Deus ou se ao Diabo deves agradecer, desgraçada, estar morando aqui na Gentil [Avenida] e não lá nos Covões dentro da bosta (JURANDIR, 1984, p.82). A declaração da mulher, ao comparar a lama à bosta, vaticina o despojo da população daquele lugar e a submissão à condição no entremeio do humano e do animal, remetendo ao grotesco e aos primórdios da origem do conceito, que nas misturas do humano e do animal, eram imagens disformes, indecifráveis que, espelhadas nos moradores da Passagem dos Inocentes, tornavam-se uma sociedade inexistente enquanto vida cidadã, mas presente enquanto *vida nua*. O grupo de pessoas que está a esmo em moradias questionáveis do ponto de vista das condições dignas na tal passagem, alude à ideia de bando, dos abandonados pela lei, expressão usada por Agamben para caracterizar tais grupos, situações, espaços.

Segundo o filósofo italiano, o estado de exceção está intimamente ligado à vida, antes de ser ligado ao direito. Na verdade, trata-se de uma condição de ausência e suspensão dos direitos fundamentais do homem, sobretudo do seu direito à vida, assim como da suspensão da ordem jurídica. A fim de caracterizar os espaços criados pelo estado de exceção, Agamben utiliza os conceitos de zona de indistinção e *vida nua*. Para explicar o primeiro, Agamben (2010) utiliza a metáfora do lobisomem e do bando, para afirmar que em um espaço vazio de direitos, de leis e de normas, o ser humano se torna matável, por ser visto em seu estado de natureza, ou seja, há uma vida nesse não-lugar que é "indigna de ser vivida"; portanto, se não há amparo jurídico, a vida se torna vulnerável a qualquer ameaça. A *vida nua*, nesse contexto, vem a ser o despojamento do caráter humano dessa vida, o demasiado humano revelado na esfera da desumanização. Deste modo, esse homem, o *Homo Sacer*, como Agamben o denomina, se encontra no limiar entre os homens e feras, na indistinção entre o humano e o ferino: "

> a transformação em lobisomem corresponde perfeitamente ao estado de exceção, por toda a duração do qual (necessariamente limitada) a cidade se dissolve e os homens entram em uma zona de indistinção com as feras" (AGAMBEN, 2010, p.107).

O bando, o grupo em que perambulam esses seres disformes, representa a figura do abandono à própria sorte, o bando materializa a violência do poder soberano em sua essência paradoxal visto que ao mesmo tempo em que impõe a violência pelo direito, conserva-a sob o mesmo pressuposto. Segundo Agamben (2010), o que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluso e incluso, dispensado e, simultaneamente, capturado (AGAMBEN, 2010, p. 109).

Nesse sentido, na pólis, no ambiente citadino, o protagonista Alfredo começa a se incluir nesse espaço do bando, dos abandonados pela lei, desde o romance anterior, Belém do Grão-Pará. Se o intuito do menino em Belém era estudar, o cenário que se abria para ele parecia traçar o mesmo caminho da derrocada da casa dos Alcântara, mas, dessa vez, ele foi direto para a periferia, ou seja, as dificuldades se mostravam piores, inviáveis, desanimadoras:

> Leônidas quis pegá-lo pela mão, guia-lo, ele se arredou, rejeitou o amparo, metendo então bem fundo o pé, sapato e meia, no lamaçal. Arrancou a perna como se a trouxesse podre, esmagada, cheia de bicho. [...] gaguejou nomes, batia o sapato... Leônidas o segura. Fugiu deste, a lama na perna, os bichos lhe subindo, mandava a D. Celeste, a casa dela, o estudo, a cidade para as profundas. Miaus dos gatos sucediam-se como uma vaia em meio aos carapanãs, estes agora menos (JURANDIR, 1984, p. 81).

As dificuldades de imersão na vida citadina para quem não tem recursos arrastam as pessoas para o caos urbano, para a vida desordenada, para os não-lugares do ordenamento jurídico. Nesse sentido, criam-se espaços esvaziados de direito porque são irreconhecíveis legalmente, tornando-se, assim, antros de sobrevivência. O sentir-se nu e despojado não impulsiona ao vislumbre de futuro e, no caso de Alfredo, tem a ver com o processo educacional que sempre é ameaçado pelo constante assombro da exceção. Podemos comparar a passagem dos Inocentes, a rua, ao que a escritora Carolina Maria de Jesus denominou para as favelas de "quarto de despejo de uma cidade", no seu livro *Quarto de despejo* (1960), que relata o diário de uma favelada. O que se despeja em uma favela, ou em algum lugar que se assemelhe a ela na sua condição de desordem, são os considerados dejetos da sociedade, os que enfeiam e enlameiam a visão da cidade, gerando espaços de violação, de violência, de fome, de falta de água, de falta de higiene e de esperança.

Durante seus primeiros dias após o retorno e em uma de suas voltas da escola, Alfredo nota, com curiosidade, um homem macambúzio a quem ele se refere como "espantalho". É um personagem citado poucas vezes no romance, mas que nos oferece uma possibilidade de análise interessante. O homem-espantalho era o homem-múmia, o vivo-morto da Passagem. A partir dos pensamentos de Alfredo, podemos apontar que o tal espantalho seria um representante de Eutanázio na Passagem:

> Chegava Alfredo no mesmo espanto e indagação: quem deve ser aquele, sempre ali na janela da casa velha do canto, o espantalho? [...] assim de passagem, era uma

> suada inchação a figura, e logo, podendo ver bem, algo mais que suor e inchaço e que interditava a casa velha, proibindo alguém de entrar. Só ele ali? Não, que rumor de gente pelos fundos se escutava. Não nascia da carne do rosto a modo morta nem do nariz, beiço ou da testa sobre as pálpebras fundas, o desconforme, o ar padecente. Vinha de dentro da figura exposta ao sol da manhã. Daquele silêncio e imobilidade dele na janela uma solidão escorria. Às vezes, sem camisa, às vezes dobrado no peitoril, espreitava a rua, atrás do que não tem nem nunca viu no mundo, e ali desterrado, ali maldito e sempre, até que o pardieiro fosse chão adentro na goela de fumo, enxofre e fogo (JURANDIR, 1984, p. 122-123).

Percebemos na figura do personagem uma apatia, uma imobilidade perante aquela situação caótica. Um homem na janela, inerte, silenciado a observar o universo preto-claro beckettiano e homens disformes e deformados a perambular pelo lamaçal, enquanto se curva resignado "atrás do que não tem nem nunca viu no mundo". O espantalho, que causava espanto e curiosidade em Alfredo, nos relembra em alguns aspectos, assim como Eutanázio, o protagonista do primeiro romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), alguém anônimo, exposto à morte, ao padecimento. O espantalho é o a expressão disforme do *Homo Sacer* perante a condenação certa àquela realidade.

O espantalho aparece em mais um momento importante da narrativa: no jogo de futebol. Teceremos considerações acerca da existência de uma partida de futebol em uma obra dalcidiana que, até esse romance do Ciclo do Extremo Norte, ainda não havia ganhado um espaço significativo na narrativa. Próximo à passagem dos inocentes havia um campinho de futebol, se é que se podia chamá-lo assim, na sua decadente estrutura, com uma mangueira no meio e as casas ao redor, onde havia "as duas traves, sem uma cal, coitadas. Também em volta chegavam as senhoras moscas..." (JURANDIR, 1984, p. 225).

A atmosfera que pairava no jogo era fúnebre. A morbidez era pelas mortes das crianças na Santa Casa de Misericórdia e pela infestação de moscas na Passagem. Como declarou um dos personagens, "joga-se bola no meio da morte e do mosqueiro. Estamos no apocalipse" (JURANDIR, 1984, p. 224).

Percebe-se que o futebol para os 22 meninos que brincavam na Passagem era uma distração, um consolo em meio ao caos e, porque não dizer, uma forma de resistência em se mostrar vivos, despertos e driblando a morte em meio à opressão. O autor nos oferece nessa cena, que toma um pequeno capítulo da narrativa, um quadro cultural comum nas periferias das grandes cidades, onde o futebol aparece enquanto manifestação da cultura brasileira. Em meio a tanta tristeza e desolação, algumas pessoas da Passagem se perguntavam, criticando, se aquela partida seria viável naquele momento em que tudo desmoronava. No entanto, o futebol surge mesmo na lama, ultrapassando as estruturas desconformes, como uma tentativa de protesto, de não resignação. Seu Aniceto é contra a partida nesse local, mas Alfredo argumenta:

> O velho alegava que o largo teve mastro de santo, foi terreiro de boi-bumbá, velório do Sandoval, de bichos. [...] agora era só bola, bola, bola, a invenção da bola no meio das casas, só restava era a competência dos que consideravam apropriado o terreno para um divertimento daquele, tão bruto, que o inglês trouxe, além do mais a mangueira no meio.

> - Mas é um adiantamento mesmo, mestre Aniceto, é o progresso, rebatia o baixotote, de pijama sem alamares (JURANDIR, 1984, p. 226).

Mestre Aniceto continua o falatório, inconformado. Para ele, a resolução dos problemas sociais era mais urgente:

> Vão cuidar do lixo, queimar os doutores no forno da Cremação, soprar essa moscarada, que a cidade está que nem curtume. É ou não é um castigo? Ademais não tem licença na Fiscalização. Passa o fiscal, lá vai multa, desfinca as traves, o mastro pro fogo (JURANDIR, 1984, p. 228)

Alfredo, ao se deparar com as palavras "licença" e "fiscalização", contesta mestre Aniceto e demonstra ter conhecimento da lei e questiona com um ar de deboche: "– Mas legalmente a Passagem dos Inocentes existe? Existe? Existe? Categoria de rua, adeus que tem. Existe?" (JURANDIR, 1984, p. 226).

A partir do diálogo entre os personagens Alfredo e mestre Aniceto, citados anteriormente, podemos extrair alguns pontos interessantes. O menino alega que o futebol é um símbolo de progresso naquela realidade flagelada. O significado de progresso, nesse contexto, aparece com um sentido construtivo de algo valoroso. E naquele espaço que antes era lugar de mastro de santo, continuaria a ser, de certo modo, um território sagrado para aqueles meninos que viam na partida de futebol uma forma de resistir às mazelas sociais.

Nesse ínterim, a informação sobre a legalidade da Passagem dos Inocentes e a insistência irônica de Alfredo ao perguntar, várias vezes, se ela "existe?", convém com o que discutimos até o momento, pois, em sua contestação, o menino, de alguma forma, questiona a existência da lei e reconhece a inexistência daquela rua e de seus moradores perante a justiça. Ou seja, Alfredo desperta para a consciência do esvaziamento jurídico, ao supor que a rua é um não-lugar, um antro de abandono e esquecimento. Portanto, a partida de futebol, que poderia apenas ser considerada uma simples brincadeira, culminou por expor várias problemáticas, além de desvendar várias outras.

As várias outras questões desvendadas dizem respeito ao protagonismo que a bola adquire na cena do acontecimento da partida. A ânsia de se correr atrás dela – que invadia as casas, derrubava os varais, despertava a raiva das donas de casa –, descobria o que os moradores escondiam nos barracos, ou seja, expunha a intimidade da Passagem. A bola, sob o olhar de Alfredo, parecia ser um objeto inanimado assim como o seu caroço de tucumã:

> Esta, pensou Alfredo, era o seu carocinho de tucumã subindo e descendo, retirando dos jogadores e da assistência, como uma fita mágica, os desejos e os sonhos impossíveis da Passagem. [...] a bola volteava sua fita imensa, invisível, que Alfredo recolhia em seu desassossego; aquelas criaturas seguindo a bola, que sonhavam, que desejavam, que pediam? (JURANDIR, 1984, p. 228).

O jogo de futebol da Passagem, no contexto de crise em que se encontrava a cidade por causa das mortes dos bebês, parecia profanar o momento que pedia luto. A bola, no entanto, significava uma persistência daqueles garotos em busca de algum sentido

para sobreviver: "Atrás dela a obstinação, a astúcia, a esperança, a sede de algo que a bola escondia das duas equipes e da população" (JURANDIR, 1984, p. 230). Portanto, em um espaço de exceção e de *vida nua*, o futebol torna-se uma das manifestações da resistência.

Conforme mencionado desde o início, a segunda parte da narrativa do romance em questão se passa em Belém, no momento em que um surto de disenteria bacilar assola a cidade e incontáveis bebês morrem na maternidade. Alfredo ainda tentava compreender aquele cenário:

> Mas pensou ser o trivial em Belém no que tocava à mortandade de crianças. Não era assim em Cachoeira? A lei não entrou no chalé e não tirou de lá a Mariinha? [...] ao mesmo tempo, outra nota oficial declarou que ocorreu em Belém um surto de disenteria bacilar com alta letalidade, atacando, de preferência, infantes e crianças, subnutridas e desidratadas nos bairros pobres, onde as condições e hábitos de higiene são precários e a educação sanitária é desconhecida... (JURANDIR, 1984, p. 176).

Observa-se que a surpresa de Alfredo e o seu questionamento demonstram o quanto a morte, mesmo em demasia, já fazia parte do cotidiano do garoto e já havia se naturalizado. O despertar de Alfredo para a movimentação popular em prol de uma causa o faz perceber que as mortes em Cachoeira não deveriam ser invisíveis, e percebia as mudanças que a mortandade dos "inocentes" da Santa Casa causava vasculhando os ânimos. A nota oficial, além de expor a gravidade da situação, denuncia, por tabela, a condição miserável e de esvaziamento dos direitos mais fundamentais, nos bairros da cidade, e deixa claro que são os pobres os mais atingidos. Essa foi uma situação extrema que fez ressurgir outros problemas sociais e gerou os protestos de rua que aparecem na narrativa. Há um personagem, o chamado "cara-longe", que atua na narrativa como uma espécie de "boca do inferno"[4], pois, por meio de suas informações sobre a situação na cidade, ele atua como provocador, escarnecedor e profanador:

> O lixo se acumula na cidade. As carroças da Limpeza pública pararam. As moscas baixam. Os anjos sobem. E eu que me apelido de Herodes! Em vez de lixo, as carroças vão pegar curumim para o [cemitério] Santa Isabel. E entre as crianças condenadas está o filho de Deus? [...] os soldados de Herodes são milhões, se multiplicam em milhões. O decreto será cumprido. Não há mais Cremação, as carroças da Limpeza se desconjuntaram. Nenhum inocente escapará. Outra dose, Aragão. Desconfio que vem por aí um apocalipse (JURANDIR, 1984, p. 178).

A declaração do personagem se mostra profícua em metáforas. Deus poderia representar o Poder e os soldados, a polícia – que iria reprimir os manifestantes e os inocentes – todos aqueles excluídos. O Herodes – referência bíblica clara ao perseguidor de Jesus Cristo que mandou matar várias crianças para descobrir o recém-nascido enviado de Deus –, seria a representação do "Capital", como declarou, revoltado, um dos personagens, seu Lício: "- O Herodes dessa matança, o Herodes desse decreto, mães, pais, irmãos, o Herodes? É o Capital! O Capital!" (JURANDIR, 1984, p. 207), em

4 Referência ao apelido dado ao poeta baiano Gregório de Matos Guerra (1633-1696), devido aos seus poemas satíricos direcionados à sociedade política e religiosa da Era Colonial brasileira.

uma crítica clara ao Poder e a como a mecanização do modo de vida e os ditames da economia estremeciam as questões sociais.

A situação se passa, mais especificamente, em um dos capítulos intitulado "O passeio, a mosca e os anjos". Nessa parte do romance, em que acontece a manifestação popular, Dalcídio Jurandir opta por uma estrutura narratológica peculiar que se destaca na obra, pois há uma cena em que se ensaia uma estrutura teatral, por elencar vários personagens que não têm nome, mas possui uma denominação representante de determinado grupo que faz parte dos movimentos de reivindicação, uma multidão anônima.

É interessante notar que ao construir a parte da narrativa referente à cena do protesto dessa forma, o autor nos impulsiona a visualizar o movimento, a identificar e discernir as preocupações e os anseios de cada grupo quando constrói imagens de modo bastante didático. Fazem parte do movimento: costureiras da fábrica Aliança; "uma voz"; a mulher grávida; "a primeira voz"; "a voz de outra mulher"; a Sociedade Beneficente dos Funileiros; a Federação das Classes em Construção Civil; a União dos Caldeireiros de Ferro; os coveiros de Santa Izabel; "a voz do cabeludo", empunhando a bandeira. Nota-se a importância em ressaltar na expressão de uma insatisfação, a denominação por "voz", no intuito de reforçar o fato de algo e alguém que precisa ser ouvido, a voz que conseguiu ultrapassar as barreiras da opressão.

Na cena do protesto, além das vozes que trazem suas denúncias em gritos, destacadas em letra maiúscula para enfatizar o tom revoltoso, há ainda as faixas que identificam os grupos manifestantes, distinguidos no texto da narrativa também pelas letras maiúsculas. Observa-se, abaixo, um trecho do romance sobre o momento da manifestação:

> A doença, que os doutores não davam nome, comia as criancinhas. Recuou noutro espanto, com o punho, roçando-lhe o nariz, de uma mulher, grávida, a voz rouca:
>
> OS DOUTORES SÓ ESTÃO EM CONFERÊNCIA
>
> SABER DA MOLÉSTIA SABEM? É FAZER DELES
>
> E DOS DIPLOMAS DELES UMA FOGUEIRA SÓ
>
> **Uma voz**
>
> Fogueira, sim, mas no meio da rua. O forno da Cremação apagou.
>
> A mulher grávida

Raído, e-ISSN 1984-4018, v. 13, n. 32, jan./jun. 2019, Dourados, MS – Brasil.

> Estou de sete meses. Vou ver meu filho saindo da minha barriga para a cova?
>
> A primeira voz
>
> Se o lixo acumula na cidade, assim também os títulos de doutor. Varrer primeiro o lixo das ciências e do governo. As podridões da cidade começam dentro do Palácio e nas casas limpas envernizadas.
>
> A mulher grávida
>
> Como deixar meu filho aqui dentro mais meses até que passe a peste? Ah conservar meu filho mais tempo ou sempre dentro da barriga pra proteger ele do mundo e da morte!
>
> A voz de outra mulher, o tamanco na mão, havia rompido a alça
>
> Montões de lixo na cidade. Menos nas ruas dos ricos, nos tapetes, dos salões. Lá nos lindos berços não tem anjo. Tem de se varrer o lixo que por fora é limpo. A mosca que mata as nossas crianças sai deles, choca dentro deles, dos limpos por dentro podres (JURANDIR, 1984, p. 202-203).

A questão da voz também nos sugere um apontamento importante, se considerarmos que o momento é de tensão e que toda revolta popular está sujeita à opressão por meio da violência. Não nominar os donos das vozes é uma forma de anonimato, esconder a identidade na luta contra a repressão é uma estratégia de resistência. Assim sendo, observemos os gritos e as queixas dos manifestantes, as suas denúncias: o descaso dos médicos, o forno incinerador de lixo da Cremação desativado levando a cidade ao acúmulo de dejetos e a infestação das moscas. A "primeira voz" deixa claro que a culpa é do governo, "da podridão da cidade que começa no Palácio e nas casas dos detentores do poder", ou seja, a podridão está na mecânica grotesca do poder, como diria Foucault. No meio da multidão, várias vozes, diferentes críticas ao governo:

> Os coveiros querem ganhar mais e enterrar menos! Os eletricistas com as chaves dos transformadores podem apagar a luz da cidade? Só a diretoria de Londres pode resolver o caso dos salários da Pará Elétrica? [...] deu a peste nas crianças! O bairro do Marco está escurecendo de moscas. É um escurecer em cima das panelas, mesas, berços, das bocas do sono. Ninguém em casa pode abrir a boca (JURANDIR, 1984, p. 205).

Observa-se que as moscas obscureciam a cidade, como acinzentavam o futuro. E a alusão às moscas como algo que impede de "abrir a boca", faz referência ao calar-se, ao emudecer-se, provavelmente por medo. Uma das cenas da Passagem nos demonstra

que o protesto foi invadido pela cavalaria da polícia militar e alguns manifestantes estavam sendo perseguidos em suas próprias casas:

> Alfredo correu na d. Romana que muito calma historiava: um piquete de cavalaria assalta a Passagem, só faltou entrar cavalo adentro pela barraquinha "onde está seu filho" carregando livros e entre estes a Gramática, a Antologia, a Álgebra que a normalista atrás dos cavalarianos gritava que devolvessem. Do filho, o caldeireiro, d. Romana não sabia (JURANDIR, 1984, p. 216).

A cena deixa claro o momento de repressão policial e perseguição política de um dos manifestantes que fazia parte da União dos Caldeireiros de Ferro, participante do protesto. É um momento característico do abuso de poder e estado de exceção. Invasão de domicílios, perseguição e até mesmo o confisco de livros, atitude muito comum de governos autoritários, por exemplo, na Ditadura Militar brasileira. No entanto, o contexto da obra de Dalcídio Jurandir não se situa propriamente em um regime de exceção, mas podemos observar claramente elementos que caracterizam um estado de exceção. Complementamos essa observação com o pensamento de Agamben:

> A criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. [...] o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea (AGAMBEN, 2003, p. 13).

O que Dalcídio Jurandir utiliza de forma estratégica na sua narrativa é a alusão indefinida a um Governo, a um Estado. O que temos, portanto, é a representação do Poder e a crítica do escritor às condições humanas e sociais incoerentes com o Estado de Direito e mais próximas de um estado de exceção. Essas questões aparecem em seu projeto estético literário como violação e *vida nua* enrustidas em um estado permanente de emergência, "não declarado em um sentido técnico", mas explícito na maneira como sua escrita constrói as deformidades da existência.

O estado de exceção é considerado uma medida de necessidade para situações extremas. Giorgio Agamben (2012) nos elucida que o verdadeiro papel desempenhado pela exceção é suspender os direitos fundamentais. Nesse entremeio das decisões soberanas nasce a *vida nua,* um elemento que se tornou essencial para que a exceção seja compreendida nos diversos âmbitos em que o problema da existência humana esteja atrelado às mazelas sociais. O desnudamento e o despojamento do corpo social congregam um vazio jurídico que se preenche de violações constantes ao direito básico pela vida com dignidade, fraternidade, igualdade e liberdade.

O filósofo italiano traça um caminho importante para esclarecer o nascimento da exceção no seio dos estados de Direito. Ele avalia como esta evolui na esfera da soberania e de que forma a *vida nua* se configura no antro das consequências dessa ação, tendo como objeto de análise os campos de concentração nazistas a partir da obra de Primo Levi, um dos sobreviventes de Auschwitz. Desse modo, Agamben nos leva a refletir sobre o absurdo da existência e na *vida nua*, vida desqualificada pela suspensão do ordenamento jurídico, que resulta do abuso de poder.

Procura-se, nessa discussão, estabelecer uma relação entre a literatura, a filosofia e o direito, especificamente sobre a teoria da exceção, pois as narrativas literárias, e no caso de Dalcídio, uma narrativa que contradiz o discurso "oficial" sobre a Amazônia ficcional dos cronistas, permite-nos não apenas entender a exceção no seu funcionamento unilateral enquanto medida, mas explorar as inúmeras possibilidades de ilustrá-la em suas consequências, além de evidenciá-la enquanto um agente que sempre se fez presente nas situações de violência e barbárie. Essa complexa peculiaridade nos ajuda a observar a presença da exceção em suas mais diversas conjunturas.

Trata-se, portanto, – e esse é o fio condutor da discussão – de apontar que o estado de exceção é uma medida-condição produtora do que podemos sugerir como "espaços de exceção". Ou seja, independentemente das épocas, os lugares surgem, ressurgem, se constroem desordenadamente e se transmutam, mas serão sempre terrenos profícuos para refletirmos na relação entre cultura, História e barbárie. Nesse sentido, podemos considerar que o escritor Dalcídio Jurandir, ao assumir uma postura crítica sobre a vida amazônica, aguça seu olhar para os problemas existenciais diante da miséria assoladora que fere as bases fundamentais para uma vida digna.

Assim sendo, o escritor consegue perscrutar em suas obras características do estado de exceção que não estão diretamente ligadas ao contexto de guerra, mas que configuram outro tipo de barbárie: o absurdo de sobreviver ao esquecimento e à indiferença governamental provenientes de ideias mal concebidas acerca do dilema da utilidade e da inutilidade de cada cultura e de cada espaço, na contribuição ao desenvolvimento econômico social, o que atualmente, na linguagem do Estado moderno, se camufla sob a égide de projetos democráticos.

Em seu discurso que emana da "periferia" latino-americana, Jurandir nos possibilita perceber o desencantamento do mundo e a desconstrução do ideal desse progresso criado como promessa de felicidade que não favorece a todos. O autor demonstra um conhecimento profundo de seu local de enunciação e afirma a autoridade de quem observa as implicações resultantes da grande ilusão plantada pela civilização do velho mundo, sobre os modos de vida que não são coerentes com as realidades descobertas.

Deste modo, Dalcídio Jurandir nos professa que a Amazônia não interessa aos planos de "embelezamento" do projeto civilizacional da modernidade e, sendo empurrada cada vez mais para a margem do esquecimento, passa a vivenciar o desnudamento das necessidades essenciais do ser humano, construindo um campo de vidas matáveis que buscam pela sobrevivência. Os personagens de seus romances, portanto, vivem a experiência do corpo pela fome, pela miséria e pelas doenças. Assim sendo, o escritor desvenda e desconstrói a ideia criada pelos europeus de que a Amazônia é o *El Dorado* a ser explorado em sua riqueza e beleza e mostra a face destrutiva da modernidade ao descortinar que o verdadeiro inferno verde está na luta constante pela vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

____. *Homo Sacer*: O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos/ seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará.* Belém: EDUFPA, 2004.

____. *Passagem dos inocentes.* Belém: Farangola, 1984.

CORNELSEN, Elcio. O "escritor operativo", o engajamento e a resistência. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; SARMENTO-PANTOJA, Tânia, UMBACH, Rosani (Org). *Estudos de literatura de resistência*. São Paulo: Pontes, 2014.

Recebido em 01/03/2019. Aceito em 21/08/2019.

A SAGA DAS "VIDAS NUAS" EM O MUNDO À SOLTA, DE FELIPE FORTUNA: UM ESTADO DE EXCEÇÃO PERMANENTE

THE SAGA OF "VIDAS NUAS" EM O MUNDO À SOLTA BY FELIPE FORTUNA: A PERMANENT STATE OF EXCEPTION

Luzimara de Souza Cordeiro[1]

Elizabete Gerlânia Caron Sandrini[2]

RESUMO: O propósito deste trabalho é empreender a análise de alguns poemas de O *mundo à solta*, de Felipe Fortuna, evidenciando reflexões sociais neles implicadas, por meio da saga das "vidas nuas" (AGAMBEM, 2010), aquelas que vivem em estado de exceção permanente. Uma situação de indivíduos em constante *status* de exclusão, que sobrevivem na fronteira entre o humano e o não-humano, e têm as suas existências suspensas de direitos fundamentais. Assim, a abordagem de três poemas – "A fome fica", "Morrer na rua" e "Os meus respeitos" – evidenciará a realidade de muitos oprimidos, de cidadãos que vivem em constante abandono, à margem do *socius*. Para tanto, os ensinamentos do filósofo italiano Giorgio Agamben (2010), sobre o *homo sacer*, o poder soberano e a vida nua, serão entrelaçados aos versos do poeta carioca para fundamentação teórica do texto.

Palavras-chave: vidas nuas; estado de exceção; Felipe Fortuna; *O mundo à solta*.

ABSTRACT: This paper aims to analyse some poems from "*O mundo à solta*", by Felipe Fortuna, highlighting social thoughts involved in them, through the saga of "vidas nuas" (AGAMBEM, 2010), those who live in a state of permanent exception. A condition of people in permanent status of exclusion, who live in the borders between the human and not-human condition, and who have their beings excluded from fundamental rights. Thus, working with three poems – "A fome fica", "Morrer na rua" and "Os meus respeitos" – we will show the reality of many oppressed ones, citizens who live in daily neglecting, beyond the borders of *socius*. For that, teachings of Italian philosopher Giorgio Agambem (2010) about *homo sacer,* sovereign power and naked life will be connected to the verses by the carioca poet for the text's theoretical background.

Keywords: vidas nuas; state of emergency; Felipe Fortuna; *O mundo à solta*.

1 Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente é servidora pública federal, atuando como coordenadora dos cursos de pós-graduação do IFES. E-mail: luzimaracordeiro@gmail.com

2 Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente, Diretora de Ensino do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES/Campus Colatina). E-mail: elizabetecaron@yahoo.com.br

O POETA E SUA LÍRICA

A lírica de Felipe Fortuna estreou na segunda metade do século XX, em 1986, com a publicação de *Ou vice-versa* e, desde então, sua produção literária vem florescendo bastante. O escritor, no trânsito do século passado a este, lançou diversos livros de poesia, crítica literária, ensaio, memorialística, literatura infantil e, inclusive, volumes de tradução.

Como poeta, o crescimento de Fortuna é visível. Ele recebeu avaliações positivas desde o lançamento de *Ou vice-versa*, quando Félix de Athayde afirmou: "O livro é um precipício para o alto: porque todo bom poeta constrói precipícios. Do alto de muitos poemas de Felipe Fortuna, o leitor cai, esborracha-se, descobrindo que é apenas um homem entre tantas coisas: um ladrão que 'encontra o roubo já pronto'" (ATHAYDE, 1987, [s.p.]).

Dos "precipícios" (livro de poemas) construídos por Felipe Fortuna, o escolhido por nós, para ser o *corpus* deste trabalho, foi *O mundo à solta*, vindo a lume no ano de 2014. Essa obra nos revela o estilo poético de Fortuna. O escritor carioca é sagaz, pois colhe a matéria viva de seu ofício de diplomata, registrando os acontecimentos do mundo por meio de uma linguagem poética com marcas *referenciais*. Dentro desse aspecto, enfatiza não a prevalência de uma lírica voltada apenas para a perícia técnica do verso (que possui), mas também, como assinalou Silviano Santiago no prefácio de *O mundo à solta,* uma realização capaz de "[...] guardar na memória poética os processos em aberto do século XXI" (in FORTUNA, 2014, s/p) – processos que, por certo, são amplos: coletivos, sociais, civilizacionais.

Tais processos apontam para uma característica associada ao autor e à literatura moderna: o fato de ser ele um poeta urbano, em uma tradição que remonta ao Baudelaire de *As flores do mal*, célebre cantor de Paris: "Fourmillantcité, "Fourmillantecité, citépleine de rêves, / Oùlespectreenpleinjourraccrochele passant!"[3]. Sendo assim, a arte poética de Fortuna é ferramenta indispensável para o processo de "queda" do leitor atento, cuja subjetividade, inserida na realidade social, encontra-se com o precipício poético de *O mundo à solta*, que provoca a queda da alienação e da acomodação dos homens atuais.

O leitor, esse ladrão e também passante, em meio à "cidade a fervilhar", encontra-se com a literatura que "[...] em lugar de excluir as experiências vividas, [...] faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e permite melhor compreendê-las [...]" (TODOROV, 2009, p. 23-24). Fortuna amplia o universo do interlocutor de sua obra, incitando-o a imaginar outras formas de concebê-lo e organizá-lo, ao revelar uma maneira mais dilatada de se enxergar o mundo.

O autor carioca, assim, nos brinda com uma arte viva, nova. Contudo, não nos confundamos, "O Novo não é uma moda, é um valor [...]" (BARTHES, 1987, p. 53). Não estamos, dessa forma, discutindo modismos, mas a preocupação de um escritor que produz poesia com outros interesses, para além dela mesma. Caso contrário, seu fazer poético seria oco, "beletrista". Fortuna, assim, tem como preocupação principal o que Eliot

3 Na tradução de Ivan Junqueira: "Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde / O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!" (BAUDELAIRE, 1985, p. 330-331).

evidencia em sua obra *De poesia e poetas*, quer seja, a transmutação de sua experiência e de seu pensamento em um fazer poético relevante, que esteja imerso nos problemas do seu tempo (ELIOT, 1991, p. 158). *O mundo à solta* está imergido na contrariedade, na diversidade do hodierno. Vejamos...

O MUNDO À SOLTA

O sexto livro de versos de Fortuna, *O mundo à solta*, compila uma série de poemas de caráter bastante social. Os poemas estão organizados em três seções: "Sobrecarregado", "Idas & voltas a Londres" e "Os outros assuntos". Conforme o título da primeira parte revela, os poemas ali inseridos explicitarão questões inerentes à vigilância eletrônica, às armas químicas, ao comércio de armamentos, ao racismo, aos drones, ao terrorismo, ao combate à fome, ao tráfico humano, ao Guantánamo. Na segunda e terceira parte, o rememorar dos espaços habitados pelo poeta e o perene nomadismo de sua vida se dão a ver.

Por tudo isso, obra revela a sensibilidade política e poética do diplomata em um mundo que está à beira do descontrole completo, mesmo em um tempo que vive sob a égide (ou tão só o desejo) da sociedade do controle. Contudo, boa parte desse controle social mais civilizado foi perdida. Não sem motivo, mas pelo fato de os problemas estarem "à solta" pelo planeta, como nos afirma Silviano Santiago, ao apresentar o livro:

> À mesa da poesia, Felipe Fortuna recebe o mundo aberto e faminto, no meio da carnificina humana e do desatino cósmico. "*O mundo se vasculha me vasculha. / Não exagero.*" Atacado, o hospedeiro contra-ataca. Felipe clica de repente e sucessivamente o mundo à solta, como se fosse a lente Panoscan que permite aos peritos da NYPD captar imagens em 360 graus das cenas de crime (SANTIAGO, s/d, s/p).

Esse mundo entregue à sorte do destino é denunciado por um autor que sempre teve a dimensão política presente em sua vida. Em *O mundo à solta,* Fortuna elabora poesia não engajada (em um sentido mais comum, mais "demagógico" do termo, com o qual implica), mas decididamente social (ou seja, mergulhada na problemática da globalização). Em turbulência, o planeta se transformou na temática central do artista, tal como, muitas décadas antes, a Espanha se tornara um dos assuntos fundamentais do também poeta diplomata (igualmente sem polidez hipócrita na língua) João Cabral de Melo Neto.

Logo, *O mundo à solta* é um livro que aborda a situação do planeta, constituído de textos que, conforme afirma o poeta, "[...] refletem mais o meu espanto diante de um mundo que nos atropela" (FRANCISCO, 2014, p. 8). Desse modo, o volume em causa trata, em seus versos de cunho político, dos problemas vinculados ao mundo todo, vistos pelo olhar de alguém perplexo com a violência do (no) planeta.

Para além de efeitos estéticos evidentes – ritmo, sonoridade, aspecto gráfico e visual –, Fortuna efetua em sua lírica uma comunicação ético-política. Isto se dá pelo fato de que ele não se prende à tônica da palavra de ordem maniqueísta, ou seja, "[...] não existem personagens ou governantes políticos a serem alçados ao poder ou a serem destruídos" (FRANCISCO, 2014, p. 8). Segundo Fortuna, os seus poemas possuem um tom de impessoalidade, isto é, uma "projeção globalizada" (FRANCISCO, 2014, p. 8).

A fim de evidenciar tal afirmação, focaremos em três composições de Fortuna – "A fome fica", "Morrer na rua" e "Os meus respeitos" –, sendo que o nosso olhar se voltará para a saga das "vidas nuas", que vivem em estado de exceção permanente. Com esse intuito, os ensinamentos do filósofo italiano Giorgio Agamben sobre o assunto serão aqui abordados.

VIDAS NUAS EM UM " MUNDO À SOLTA"

Os trabalhos de Agamben ganharam notoriedade no cenário acadêmico, após a publicação, no ano de 1995, da primeira edição de *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, que inicia o ciclo do seu projeto intelectual. Nesta obra, o escritor define o *homo sacer* como sendo o indivíduo que vê os seus direitos fundamentais retirados pelo soberano, que passa a ter arbítrio de vida e morte sobre ele, situando-o em uma zona de indiferença, de abandono completo. Além disso, "O *homo sacer* é, de fato, insacrificável e pode, todavia, ser morto por qualquer um" (AGAMBEN, 2010, p. 112). Tal ser, para Agamben, é uma verdadeira vida nua, sujeitada a um poder de morte, encontrando-se desprovida de tudo e, assim, caracterizável por dois traços: a "matabilidade" e a "insacrificabilidade".

Essa vida sacra, sem direitos resguardados, vive no entre-lugar, um espaço que evidencia a sua absoluta exceção. Sem localidade, acaba por revelar o que nos aclara Walter Benjamin: "A tradição do oprimido nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral" (BENJAMIN, 1994, p. 226). Portanto, encontra-se incluído por meio da exclusão. O que temos "[...] hoje diante dos olhos é, de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais" (AGAMBEN, 2010, p. 113).

Agamben utiliza-se da distinção feita pelos gregos entre *zoé* e *bíos*, a fim de melhor explicitar em o que consistiria uma "vida nua". O pensador ressalta, então, que ambos os termos nomeiam o que, atualmente, denominamos apenas "vida"; no entanto, *zoé* representava "[...] o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos* [...] indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo" (AGAMBEN, 2010, p. 9).

A "vida nua" é vista pelo filósofo italiano como *zoé*, simples ato de viver, destituído de qualificação política. E, segundo o mesmo, a *politização* da "vida nua" foi o marco fundador da modernidade, enquanto categoria constituinte da estrutura política do Estado (AGAMBEN, 2010, p. 12). O que define um *homo sacer* é, todavia, a condição de viver uma exclusão dupla: religiosa e jurídica, e o fato de estar constantemente exposto à violência, já que pode ser morto sem que isso constitua homicídio ao autor do ato. Sendo assim, Agamben faz uso da figura do *homo sacer*, a fim de explicitar a ideia de "vida nua".

Na referida figura do *homo sacer* encontramos, assim, a vida capturada pelo abandono, pois, ao ser decretado como *sacer*, o homem era despojado de todos os seus direitos, passando de pessoa humana para um simples animal, uma vida exposta ao poder soberano, uma existência que "Não sabe se vai escapar", conforme podemos observar nos versos de "A fome fica" (sem transformá-los em ilustração simplista da conceituação de Agamben):

A FOME FICA

Acordar. A comida não dá.
Andar, andar sem comer.
O sol a pino e a visão ao redor
se enroscam famintos.
Não sabe se vai escapar:
se falta alimento, falta até o ar.
Mais tarde vai dormir, a morte dentro.
Um tambor oco bate no corpo
um tombo, um soco só
um filete.
Amanhã abre os olhos
mas já foi despejado.
No pátio, vazio, ficou
sem móveis, o banheiro
trancado, os canos sem água:
os músculos nem se agarram
aos ossos,
os ossos podem até sobrar,
mas isso é tudo.
Não há mais.
(FORTUNA, 2014, p. 67)

O poema "A fome fica" revela a imagem de uma exclusão generalizada, em que os indivíduos, pela via da miséria social, vivem um cotidiano de abandono, no qual "Amanhã abre os olhos / mas já foi despejado", como se em um constante estado de exceção. A ideia da exceção, criada, originalmente, para servir como instrumento a ser usado nos momentos de crise, passa a remeter a algo que ocorre com frequência – e o texto de Fortuna capta uma das suas possíveis ocorrências. Logo, "[...] a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento [...]" (AGAMBEN, 2010, p. 16).

Ao seu modo, "A fome fica" enfoca a "vida nua" teorizada pelo pensador, a precariedade de um ser que "Não sabe se vai escapar: / se falta alimento, falta até o ar". Os versos retratam uma vida de mínguas, onde "os ossos podem até sobrar, / mas isso é tudo. / Não há mais". E, realmente, não há nem qualidade *política*, pois é uma mera vida, de seres que "se enroscam famintos". Aqui notamos *zoé*, não *bíos*. Precariedade extrema, não direitos mínimos.

Sabe-se que, por força da sua configuração estética, uma obra de arte pode alcançar algum teor de universalidade. Ilustrando a carência máxima do ser humano, "A fome fica" revela o poder de, ao menos metonimicamente, representar todas as vidas nuas – e estas, conforme recorda Agamben, brotam nas democracias contemporâneas, na figura dos famintos, marginalizados, refugiados, ou seja, de todas as pessoas destituídas dos seus direitos jurídico-políticos – ou como bem argumenta Luís Eustáquio Soares:

> Toda vida nua, portanto, nunca é ela mesma, isoladamente, seja porque se constitui como acúmulo de vidas nuas, de estados de exceção precedentes; seja porque, por consequência, a si mesma se inscreve como a contraparte do soberano igualmente acumulado de soberanias passadas (SOARES, 2014, p. 27-28).

Na lírica brasileira, um momento dramático de figuração do *homo sacer* (obviamente antes que o conceito fosse lançado por Agamben) aparece no poema "O bicho", do livro *Belobelo*, de Manuel Bandeira:

O BICHO

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.
(BANDEIRA, 1986, p. 179)

Aqui, como em "A fome fica", há até um "pátio". Este não é suficiente para revelar conexão intertextual entre os dois poemas, mas o detalhe de referencialidade urbana, presente em ambos, merece atenção comparativa. Retomemos, então, os versos dos dois poemas que explicitam o vocábulo: "No pátio, vazio, ficou/sem móveis, o banheiro" (FORTUNA) e "Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio" (BANDEIRA).

Nos versos de Fortuna, o pátio, além de estar vazio, está sem "móveis". Esse fato nos

chamou a atenção, pois o mobiliário tem forte referencialidade com o ambiente privado e individual. Mas estar na rua é o mesmo que estar desnudado. São espaços antagônicos. No aconchego do lar, do espaço privado, individual o ser tem sua identidade e ações validadas, como poder alimentar-se direito, dormir adequadamente e acordar seguro de estar em um lugar que é seu e o protege dos olhos da coletividade. Mas no poema de Fortuna o indivíduo "já foi despejado", ou seja, por viver à margem da sociedade, estar literalmente na rua, encontra-se desprovido de seus direitos básicos como comer, dormir e acordar, por exemplo. As condições de vida, nesse caso, animalizam-no.

Antropomorfizado, ironicamente, não se assemelha nem a um cão nem a um gato. Isso pelo motivo, talvez, desses dois tipos de animais constituírem, de alguma forma, laços com o espaço privado e individual, uma vez que muitos fazem parte das famílias e das relações de carinho estabelecidas. Mas o bicho tampouco é um rato. Trata-se, então, de um animal totalmente insignificante, despresível.

Desprovido de identidade, em meio à multidão e à "visão ao redor", esse indivíduo é invisibilizado. Não sem motivo, a estranheza e o incômodo do eu lírico no poema de Bandeira, ao notar um "ser humano" procurando algum tipo de alimento no lixo, entre os "detritos".

A arte literária de Fortuna e de Bandeira, ao explicitar a verossimilhança com o real, a predominância do cotidiano, a indignação com a realidade humana, a exclusão e o abandono, retrata a pobreza e a marginalização de muitos, na luta pela sobrevivência. Dessa forma, expõe a sociedade desigual em que vivemos, fazendo-nos refletir sobre ela.

Tais vidas, assim, ao serem privadas dos seus direitos, representam a exceção soberana, configurando o *homo sacer*, ou seja, um ser que apenas a partir da exceção consegue relacionar-se politicamente (o que é um modo de não se relacionar com um mínimo de sucesso). A vida nua é, desse modo, produzida por relações históricas em que o poder soberano "[...] decide sobre o estado de exceção", como também tem ele a capacidade de "[...] decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio [...]" (AGAMBEN, 2010, p. 138).

A presença da morte aqui, mesmo que não se saiba, é corriqueira, resultado do intenso poder que determina a sobrevida, pois, "Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal" (AGAMBEN, 2010, p. 138). A "matabilidade" e "insacrificabilidade" são inerentes às vidas de todos os que insistirem em se fazer presentes portando tal condição de *homo sacer*. No texto a seguir, Fortuna capta mais um caso dessa condição:

MORRER NA RUA

O morador de rua
morre incandescente
na rua:
    há quem pretenda
    alternativamente
    enterrá-lo vivo
    nas areias de Ipanema
(festa de sol,
uma calma de verão).
O morador de rua
futura tocha
mas agora preso à margem:
    decanta na sarjeta
    encosta no poste escorrega
    se cobre com a calçada
    completa o meio-fio
é atingido em cheio
deambulante
pela pedra portuguesa
pelo paralelepípedo.
Nunca marcou, por ironia,
encontro na esquina:
se entorpece ao sol dos bueiros
pisa pleno nas grades
do cruzamento.
Outra forma de morar morrer
é dormir ao relento.
Mas o dia termina e tem pressa
de vê-lo passar
rumo a outra rua, menos aqui
aqui se paga imposto.

(FORTUNA, 2014, 15-16)

É fato: a lírica de Fortuna evidencia a despersonalização do indivíduo.

Raído, e-ISSN 1984-4018, v. 13, n. 32, jan./jun. 2019, Dourados, MS – Brasil.

O ser humano é animalizado (como nos versos de Bandeira, antes citados). Adquire estatuto de bicho, de coisa, algo sem valor que pode ser facilmente descartado.

Imersa na indiferença existencial, essa metamorfose às avessas, retrata igualmente a ideia de "vida líquida", problematizada por Zygmunt Bauman, ou seja, uma vida precária envolta em incertezas constantes.

Sendo assim, "A vida na sociedade líquido-moderna é uma versão perniciosa da dança das cadeiras, jogada para valer. O verdadeiro prêmio nessa competição é a garantia (temporária) de ser excluído das fileiras dos destruídos e evitar ser jogado no lixo" (BAUMAN, 2007, p. 10). No lixo estão a "Morrer na rua", como bem nos aclara Fortuna no seu poema, os "invisibilizados" pela sociedade de controle em que vivemos.

A morte em vida, outro mal da sociedade líquida, é exposta pelo poeta: "O morador de rua / morre incandescente / na rua: / há quem pretenda / alternativamente / enterrá-lo vivo / nas areias de Ipanema / [...] / Outra forma de ~~morar~~ morrer / é dormir ao relento". Sendo, desse modo, "O morador de rua / futura tocha". Um desprovido de voz pelo simples fato de não representar o paradigma desejado pela sociedade capitalista, que não se cansa de colocar ao rés do chão aquele que "[...] agora preso à margem: / decanta na sarjeta / encosta no poste escorrega / se cobre com a calçada / completa o meio fio". Literalmente, ao nível da rua, o desvalido não tem como ser um homem de sucesso, como a sociedade, em sua liquidez, tanto almeja. Afinal, ele deve caminhar "[...] rumo a outra rua, menos aqui / aqui se paga imposto". Neste derradeiro verso vemos uma referência *classicista*, assumida pelo eu lírico: as pessoas que pagam mais impostos pertencem, em geral, às classes médias e aos estratos dominantes do edifício social.

A prevalência da morte sobre a vida é destacada nos versos: "O morador de rua / morre incandescente". Uma morte que ocorre, inclusive, em vida, do indivíduo que existe "[...] preso à margem: / decanta na sarjeta / encosta no poste escorrega / se cobre com a calçada / completa o meio-fio", pois ele representa, por via da arte, todas as vidas nuas, aquelas em que o óbito é o elemento mais evidente, no contexto dessas vidas perenemente expostas ao desafio de sobreviver.

Eis, assim, mais uma representação da presença da morte, de certa condição humana (alegoria dos marginalizados), do próprio curso de vidas de mínguas. O morador de rua simboliza uma trajetória dura e seca de luta pela sobrevivência.

A linguagem utilizada pelo poeta traz à tona um panorama de vidas abandonadas, expostas ao acaso, vazias de sentido político, pertencentes a um mundo de indiferença. Nesse contexto, elas equivalem ao *homo sacer*, pois, desprovido dos meios de produção, ficam submetidas ao poder soberano (que pode ser o Estado moderno, mesmo uma prefeitura) – ou de quem pretenda "enterrá-lo vivo". Isto porque o itinerário do morador de rua é uma verdadeira *via-crucis*. A batalha travada na luta pela sobrevivência, apresentada no poema "Morrer na rua", explicita as desigualdades sociais, ao denunciar a realidade cruel vivenciada pelo seu morador, dado a ver no poema. Vejamos mais um trabalho em que a questão encontra eco:

OS MEUS RESPEITOS

Àquele que viu tudo
e por ter visto
tornou-se arquivo
não se esquivou
cravaram quinze tiros.

Àquela faxineira, andava
a pé, seguida
estuprada (blusa
curta decotada) dois rapazes
(um deles, mau hálito)
mas rumo ao trabalho
no mesmo horário.

Àquele bebê
pijama azul, menino
deitado no berço
chocalho ao lado
sem choro, sem vacina
ainda assim
bala perdida.

Àquele no ônibus
o jornal descreveu:
trabalhador, mas afoito
sem sentir o assalto
morreu no assento
no bolso uns trocados.

Àquele pedestre
passageiro sem hora
ponto fora da curva
agora defunto: atropelou-o

Raído, e-ISSN 1984-4018, v. 13, n. 32, jan./jun. 2019, Dourados, MS – Brasil.

todo o coletivo
parador.

Àquele sem pressa
ao desapartar a briga
no meio da festa
facada:
a família o enterra
ou então o crema.
(FORTUNA, 2014, p. 13-14)

"Os meus respeitos" – outra composição de *O mundo à solta* – apresenta, pois, exemplos dramáticos de vidas desconsideradas, vidas nuas, como a da "[...] faxineira, [...] / a pé, seguida / estuprada [...]", a do "[...] bebê / sem choro, sem vacina / ainda assim / bala perdida", ou a daquele "*trabalhador* [...] / [que] morreu no assento", ou mesmo a do "pedestre [...] / agora defunto: [...]" ou a daquele que "[...] sem pressa / ao desapartar a briga / no meio da festa / facada".

As existências mencionadas nos versos de Fortuna simbolizam as que Agamben caracteriza como modelos de vidas nuas, pois são colocadas à margem, desprotegidas, supérfluas, expostas ao abandono e à morte que ocorre violentamente: "cravaram quinze tiros" ou "facada".

Ao revelar os sintomas do empobrecimento e da dissolução das relações devido ao exercício do poder, Fortuna expõe a experiência coletiva potencialmente perigosa da era da liquidez, já que nela qualquer um pode ser liquidado: "Àquele bebê / pijama azul, menino / deitado no berço / chocalho ao lado / sem choro, sem vacina / ainda assim / bala perdida". Este último detalhe tem famigerada relevância em diversos estados brasileiros, inclusive o Rio de Janeiro natal do autor.

Constituídos por relações de poder, os modos de pensar, de agir e de sentir do sujeito se efetivam vincados em determinadas regras de controle, sem que haja certezas, tampouco segurança. Por esse motivo, as relações estabelecidas são líquidas e os indivíduos não podem firmar nada além de relações com essa liquidez.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os três poemas de *O mundo à solta*, analisados neste trabalho, revelam, de modo contundente, a saga das vidas nuas na atualidade, em um mundo que gira e gira e gira, mas não muda a rota, pois mantém o perene estado de exceção dos menos favorecidos. Claro, o movimento aqui assinalado pelo verbo não é apenas físico, de um corpo celeste no espaço, rodando em volta de si mesmo: trata-se, antes, de ressaltar como as coisas, as pessoas, "as vidas nuas", os fatos estão postos, como tudo se repete. Seria um eterno rolar de Sísifo? O castigo da minoria, que paradoxalmente é maioria, é permanecer

em "eterno" em estado de exceção, ser "vida nua"? Significativamente, nenhuma das três composições consegue apresentar uma visão um pouco mais otimista dos eventos sociais do orbe em que habitamos. Para recordar tal aspecto, que *se repete* ao longo das páginas do livro discutido, relembremos os títulos dos poemas analisados: – "A fome fica", "Morrer na rua" e "Os meus respeitos". Acrescido a eles, outra tríade se apresenta ao longo do livro, todas com a mesma rotação, quer dizer, título: "O mundo gira". A saber:

O MUNDO GIRA
Excomungados, banidos.
Escravos e deportados.
Refugiados, sumidos,
expulsos, expatriados.
(FORTUNA, 2014, p. 75)

O MUNDO GIRA
Aqui não pode: é exclusivo.
Favor não pisar na grama.
Vem para o gueto: pode passar
pela entrada de serviço.
(FORTUNA, 2014, p. 76)

O MUNDO GIRA
Os franceses, não. Tampouco os suíços
que, como os belgas, tão logo se livram.
Os ingleses escapam. Alemães
têm tudo o que precisam. [...]
(FORTUNA, 2014, p. 79)

Nesse girar, em relação aos três textos analisados e associados, agora com os três de títulos iguais, tão só destacaremos um pormenor: a possibilidade que, nas mãos dos artistas da palavra, os símbolos linguísticos têm de transformar-se em ícones, embora também verbais (PIGNATARI, 1987, p. 156). E isso se efetiva, neste estudo, não apenas pela existência de *três* poemas de Fortuna, mas de seis. Isso porque o "O mundo gira à solta".

O autor urbano é impulsionado a escrever sobre algumas realidades responsáveis por uma ampla situação de reiteração de dados negativos, decorrentes das relações de poder de um mundo líquido, em que a produção da morte em massa das vidas nuas ocorre como um fruto das condições impostas pelo capitalismo, pelo controle e pela vigilância, enfim, pelo biopoder.

Impactado com o real em que vive e refletindo sobre os problemas planetários de um mundo que gira socialmente enlouquecido, além da preocupação com a dimensão estética do seu texto, Fortuna faz da sua lírica, pois, um cantar ético-político. Logo, uma literatura não "engajada" (panfletária), como ele mesmo afirma, mas, sim, política. Um poeta que, no girar do mundo, também se movimenta e nos coloca em rota de colisão com nossas verdades.

De encontro a muito do que acreditamos, o choque nos faz enxergar, nos poemas escolhidos para análise, a banalização tanto da vida quanto da morte dos "bichos". Estes são desnudados, invisibilizados, esquecidos, ignorados, desprovidos de direitos de cidadania pelo sistema sócio-político das sociedades contemporâneas, no contexto urbano.

Nas cidades, lugares símbolo da marginalização social, as "vidas nuas" são barradas pelo filtro do mercado. No quadro de consumidores, em consonância com Baumam (2008), os menos favorecidos, por não se apresentarem como participantes ativos de condutas sociais adequadas, ou seja, não se submeterem a si mesmos como mercadorias – estando na moda, por exemplo –, não são mostráveis, menos ainda expostos em "vitrines".

As "vidas nuas", os "cidadãos falhos" (BAUMAN, 2008, p.58), são deixados no lado oposto do filtro mercadológico: o do não consumidores. Encontram-se abaixo da linha da pobreza. São os "bichos", os "moradores de rua", os "excomungados, banidos, escravos e deportados, refugiados, sumidos, expulsos, expatriados" que, considerados seres torpes, são estigmatizados, devido ao fato de não serem participantes da "cultura".

Essa indiferença permite somente uma passagem para esses indivíduos: a "entrada de serviços". A absorção pelo filtro do mercado, desse modo, ocorre com muita intensidade apenas para os mais aptos e verdadeiramente autorizados a operar nele. Eis a banalização da vida do indivíduo moderno, o estado de exceção permanente, revelado nos poemas de Fortuna, explicitando o que usualmente é desconsiderado pela sociedade contemporânea: a consideração, a solicitude, a solidariedade, a empatia, a interdependência de todos os seres humanos.

Os poemas de Fortuna não são unicamente para o deleite do leitor. Eles convidam à análise do funcionamento das relações sociais, ao mostrar, sem adornos e sem clemência, os problemas reais e hodiernos das "vidas nuas". Além disso, o leitor atento tem a possibilidade de aguçar o olhar e, quem sabe, ter seu momento epifânico: o resgate dos sentimentos humanos, do enxergar humanizado.

A poética de Fortuna, ao revelar a saga das "vidas nuas" em *O mundo à solta,* explicita o ponto de intervenção ofertado a nós leitores: o social. Imersos nos poemas podemos decifrá-los, aceitá-los ou não, mas, acima de tudo, nos transformar. Eles repercutem em nós. A arte de Fortuna permite-nos, estimulados por novas vivências, criar novos caminhos, configurar sentidos antes inexistentes. Enfim, nos possibilita entrar em contato com a vida, com a história da contemporaneidade e, o melhor, nos inquietar e desestruturar nossas bases, impostas pela sociedade que tanto nos aliena.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer:* o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ATHAYDE, Félix. "Ou vice-versa". Jornal de Letras, Ano XXXVIII, no. 432, Suplemento Letras & Artes, Ano II, no. 13, dez. 1987. Disponível em: <http://www.felipefortuna.com/resenha-de-felix-de-athayde/>. Acesso em: 20 janeiro. 2019.

BANDEIRA, M. Poesias completas. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal.* Trad., intr. e n. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FRANCISCO, Severino. Poesia no caos globalizado – entrevista com Felipe Fortuna. In: *Correio Braziliense*. Suplemento Diversão & Arte, p. 8, quinta-feira, 30 de outubro de 2014.

FORTUNA, Felipe. *O mundo à solta*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2014.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

SANTIAGO. Silviano. "Apresentação de Silviano Santiago". Disponível em: <http://www.felipefortuna.com/apresentacao-de-silviano-santiago/>. Acesso em: 17 fev. 2017.

SOARES, Luís Eustáquio. *A sociedade do controle integrado*. Vitória: Edufes, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Recebido em 01/03/2019. Aceito em 02/06/2019.

(DES)CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE NA GUERRA COLONIAL EM MOÇAMBIQUE: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM LUÍS ALEX DE *A COSTA DOS MURMÚRIOS* DE LÍDIA JORGE

DECIVILIZATIONAND BARBARISM IN THE COLONIAL WAR IN MOZAMBIQUE: AN ANALYSIS OF THE CHARACTER LUIS ALEX OF A COSTA DOS MURMÚRIOS BY LÍDIA JORGE

Adriano Carlos Moura[1]

Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves[2]

RESUMO: Estudo de caso é um método comumente empregado em pesquisas com objetos do mundo concreto, indivíduos ou pequenos grupos sociais. Este trabalho propõe tal emprego para análise de um sujeito do universo ficcional: o personagem Luís Alex do romance *A costa dos murmúrios* (2004) da romancista portuguesa Lídia Jorge. Pretende-se compreender o processo que fez com que o estudante de matemática, noivo apaixonado pela protagonista e narradora Evita/Eva Lopo se transformasse a seus olhos num soldado capaz de degolar pessoas, fincar suas cabeças em paus exibindo-as como troféus durante a guerra colonial em Moçambique. Inicialmente o personagem será estudado sob a perspectiva de Aimé Cesaire de que a colonização em vez de cumprir sua missão civilizadora transformou o colonizador em bárbaro. Buscar-se-á, pelas mudanças ocorridas com o personagem no decorrer da narrativa, quais fatores contribuíram para tal inversão e em que momento da vida dele isso ocorreu. A hipótese levantada, sustentada pelo conceito de devir em Gilles Deleuze e Félix Guattari, é de que o personagem, como qualquer ser humano, guarda em si devires animal, fera, máquina de guerra, além de possibilidades identitárias que podem escapar ao domínio consciente e racional.

Palavras-chave: *A costa dos murmúrios*; devir; literatura portuguesa; Lídia Jorge.

ABSTRACT: Case study is a method commonly employed in research with concrete world objects, individuals or small social groups. This paper proposes such employment for the analysis of a subject of the fictional universe: the character Luís Alex of the novel *A costa dos murmúrios* (2004) by the Portuguese novelist Lídia Jorge. It is intended to understand the process by which the math student, fiancé in love with the protagonist and narrator Evita / Eva Lopo became a soldier capable of beheading people, putting their heads on clubs and display them as trophies during the war colonial times in

1 Professor de Literatura do curso de Letras do IF Fluminense e doutorando em Estudos Literários (UFJF). E-mail: adriano.moura@iff.edu.br

2 Professora associada II da Universidade Federal de Juiz de Fora e doutora em Letras pela University of Texas System. E-mail: acmoura36@yahoo.com.br

Mozambique. Initially, the character will be studied from Aimé Cesaire's perspective that colonization instead of fulfilling its civilizing mission transformed the colonizer into a barbarian. We will seek, by the changes that have happened with the character in the course of the narrative, what factors contributed to that inversion and in what moment of his life. The hypothesis raised, supported by the concept of becoming in Gilles Deleuze and Félix Guattari, is that the character, like any human being, keeps in itself an animal, a beast, a war machine, as well as identity possibilities that can escape the conscious and rational domains.

Keywords: *A costa dos murmúrios*; devir; portuguese literature; Lídia Jorge.

INTRODUÇÃO

Aimé Cesaire inicia o seu *Discurso sobre o colonialismo* (1978) declarando que a Europa é indefensável. O autor martinicano critica, em seu texto, as ações colonizadoras dos países europeus no continente africano pautadas por violência, assassinatos, genocídios, exploração e escravidão. A missão civilizadora em relação aos povos considerados bárbaros/selvagens da África fracassa duplamente. Primeiro por ter ficado claro que a cristianização e civilidade serviram apenas de álibi para que se perpetrasse a escravização dos negros e a exploração das riquezas do continente. Segundo porque a experiência colonial "descivilizou" o europeu, visto que este assumiu práticas consideradas bárbaras e selvagens as quais deveria combater.

No romance *A costa dos murmúrios* (2014), de Lídia Jorge, o conflito entre soldados e oficiais portugueses e o movimento anticolonial em Moçambique é narrado sob a perspectiva de Evita/Eva Lopo, um duplo de personagem, autor ficcional / narrador. A obra é introduzida por um conto, "Os gafanhotos", cuja trama se concentra na festa de casamento de Evita e Luís Alex, ex-estudante de matemática servindo como alferes na guerra. Os soldados e oficias são surpreendidos pela notícia da morte de negros por envenenamento por álcool metílico, e cujos cadáveres são transportados por caminhões de lixo. O cenário é o Hotel *Stella Maris,* assolado por uma tempestade de gafanhotos, às vésperas de uma importante operação de guerra. O romance propriamente dito inicia-se depois do término do conto. Eva Lopo resolve recontar o episódio vinte anos depois do ocorrido, revezando-se ora como a personagem Evita do conto, ora como narradora, a representação da ambivalência de uma mesma personagem.

Não se pretende, porém, analisar o romance a partir da protagonista, tampouco a narrativa em si, mas tecer algumas considerações acerca do que se conceituará como devir-identitário, tendo o personagem Luís Alex, o noivo, como objeto de estudo, adaptando o método de estudo de caso a um sujeito ficcional, não a um ser humano real como comumente se faz, o que caracteriza o experimentalismo deste trabalho. Considerando a obra com características de romance histórico, a verossimilhança entre a figura ficcional e a possibilidade de existência de um sujeito real, cujas práticas de guerra sejam comuns, é possível reforçar o uso experimental da proposta metodológica. O conceito de devir será utilizado tendo como base teórica as conceituações de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Achile Mbembe, suas conclusões acerca do devir-negro do mundo e de necropolítica.

Buscar-se-á, por meio da análise da transição por que passa o alferes, confirmar a hipótese de que ele é reflexo do "asselvajamento" e da descivilização do colonizador,

como resultado da experiência colonial. Para tal, serão convocadas também para o estudo as reflexões de Aimé Cesaire sobre as relações do europeu e os povos submetidos à colonização.

DA IDENTIDADE HÍBRIDA AO DEVIR IDENTITÁRIO

O hibridismo é uma marca da experiência colonial. Impossível pensar as identidades tanto do colonizador quanto do colonizado como instâncias incólumes às influências que um exerceu sobre o outro. No que concerne ao plano linguístico, os africanos assimilaram mais da língua do europeu do que este daquele em virtude de as línguas nativas serem consideradas "menores", além da multiplicidade linguística que compunha e compõe os países africanos. Arcaico e moderno, rural e urbano, popular e erudito, centro e periferia; são muitas as perspectivas por meio das quais se pode pensar o conceito de hibridismo, sobretudo se for considerado o estudo de Néstor Garcia Canclini, (2015) sobre o tema.

A obra de Canclini não se debruça essencialmente sobre o continente africano e suas ex-colônias, mas sobre a realidade da América Latina. Apesar disso, é possível perceber alguns pontos comuns acerca da experiência em relação ao que se convencionou chamar de modernidade ou culturas híbridas. Para o autor, na América Latina, as tradições ainda permanecem e o que os países considerados desenvolvidos chamaram de modernidade ainda não havia chegado.

Dentre as hipóteses de Canclini, pode-se citar a de que

> a incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam (CANCLINI, 2015, p.18).

Sobre a modernidade latino-americana, escreve:

> Fomos colonizados pelas nações europeias mais atrasadas, submetidas à Contra-Reforma e a outros movimentos antimodernos, apenas com a independência pudemos iniciar a atualização de nossos países. Desde então, houve ondas de modernização. (CANCLINI, 2015, p.67).

Moçambique, no romance de Lídia Jorge, é um país apartado de qualquer experiência europeia de modernidade. Diferente das nações da América colonizadas pelos espanhóis, o país africano só alcançou sua independência em 1975, sendo a narrativa de *A costa dos murmúrios* ambientada no final da luta pela independência. Portugal era, então, corroborando o pensamento de Canclini, uma das nações mais atrasadas da Europa, como era também a Espanha.

Boaventura Sousa Santos (2013) desenvolve a tese de Portugal como um país paradoxal. Mesmo sendo europeu e tido como povo "aberto" e "afável", Portugal é considerado pelo sociólogo uma nação relativamente desconhecida, estranha às demais nações da Europa. Aponta como uma das razões o isolamento causado pelos quarenta e um anos de ditadura do Estado Novo. Era centro em relação às colônias, mas periferia perante outros países, como Inglaterra e França.

Ser português é uma interpelação constante na história do povo luso desde que o mito camoniano passou a ser contestado. Retomando o objetivo do artigo, não se discorrerá sobre a identidade portuguesa em termos de construção coletiva, mas de um sujeito específico, personagem romanesco, expressão literária de uma série de devires possíveis.

Para Deleuze e Guattari, devir não significa correspondência, analogia, tampouco imitação. Os devires também não seriam mera imaginação. "Os devires animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais" (1997, p.18). Isso não significa que o homem se tornaria verdadeiramente um animal e animal outra coisa senão aquilo que é. Ocorre é que "O devir não produz outra coisa senão ele próprio" (1997, p. 19). Pensar a condição do sujeito partindo dessa perspectiva significa a compreensão da identidade como um construir-se contínuo, podendo emergir comportamentos por vezes imprevisíveis, paradoxais, estranhos ao próprio indivíduo ou ao que se concebe como humano civilizado. Não implica afirmar, porém, que não haja no ser humano características que lhe possam ser cristalizadas, mas que o sujeito abriga uma série de identidades e comportamentos possíveis de serem desencadeados. Identidade, portanto, não seria aquilo que fui, ou sou, tampouco o que virei a ser, mas o que pude ter sido, posso e poderei ser. A identidade abarcaria aspectos não apenas culturais, mas também políticos, biológicos, estéticos, éticos, físicos, psíquicos, ou seja, tudo que de uma maneira ou outra afetaria a noção que o sujeito constitui acerca de si mesmo e do outro.

Os dois filósofos afirmam que, em termos de devir, nada é produzido por filiação ou evolução, mas por aliança de seres de origens completamente distintas de forma comunicativa e contagiosa como a simbiose. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.19).

Em *A costa dos murmúrios*, Evita percebe em seu noivo uma obsessão em se parecer com Forza Leal, seu superior na companhia de guerra a qual pertence. Na análise da personagem, é por imitação que Luís Alex busca tal semelhança.

> Contente, pede-me que me imagine alferes, que me imagine soldado, combatente, que me imagine às ordens do capitão. É difícil imaginar. Mas ele pede, tem o cabelo molhado, colado à cabeça, e as pastilhas espetam muito, põem-lhe as maçãs do rosto salientes como peras. Não é mais a pessoa com quem fiz namoro, a primeira pessoa com quem me deitei na carruagem do comboio, atravessando uma planície com lua (JORGE, 2004, p.71).

É importante destacar que tanto Evita quanto Luís Alex são personagens construídos por Eva Lopo, que também é um personagem, porém nascida da mente criadora de Lídia Jorge. Para evitar ambiguidades, as referências à personagem/narradora passarão a ocorrer sob o signo Eva Lopo/Evita. O noivo, diegeticamente, é um personagem de profundidade psicológica extrema, no plano da realidade vivida por Evita também. Advém daí a dificuldade de ela perceber sua unidade e coerência, talvez porque ele não as tenha. Em *A personagem da ficção* (2014), no capítulo em que se aborda especificamente a personagem romanesca, o crítico Antonio Cândido conclui que a noção que temos acerca de um outro ser é sempre incompleta e fragmentária. Eva Lopo/Evita podia descrever fisicamente o noivo, porém ao que havia para além da superfície seu acesso era apenas parcial. Os diferentes Luís Alex contidos no noivo lhe vão sendo apresentados ao longo da narrativa. Evita e Luís tinham avistado Helena e

Forza Leal pela beira do mar. Essa visão provoca o pedido que Evita se sente incapaz de atender. É o momento em que percebe que não se tratava mais do homem por quem se apaixonara: o jovem estudante de matemática.

"Mas se não me escapasse e se soubesse, não seria para dizer a Helena de Tróia a quem me une apenas um homem por ser a imitação de outro homem" (JORGE, 2004, p.109). Evita vê o noivo como uma imitação caricaturesca de Forza Leal. Porém, esta análise pretende interpretar as ações desse personagem não apenas pela perspectiva mimética. Cândido destaca o fato de os personagens ficcionais estarem relacionados com figuras reais, sem as serem, entretanto a verossimilhança torna possível a existência real do ser fictício. Por mais que não seja um personagem da história real de Moçambique, a existência de soldados como Luís Alex é totalmente possível no contexto de uma guerra como foi a colonial.

Segundo Cândido,

> o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes" (CANDIDO, 2014, p.58).

Assim é o conhecimento de Eva Lopo/Evita acerca do noivo. O leitor de *A costa dos murmúrios* acompanha a personagem/narradora na descoberta das várias identidades do noivo, e compreende sua unidade, compreensão que parece impossível à Evita, cujo acesso é apenas parcial e fragmentário. A ficção nos dá um conhecimento mais completo dos seres, diferente da imagem fragmentária que a vida real confere. Eis na trama de Lídia Jorge uma questão paradoxal: Eva Lopo compreende a unidade do noivo cujas características físicas e psicológicas ela descreve, enquanto Evita é interpelada por dúvidas e surpresas acerca do homem com quem se casara. Só depois de sua morte, antecipada ao leitor no conto que introduz o romance, é que Eva se sente capaz de perceber, não mais de forma fragmentária, o noivo. Seguindo ainda as palavras de Cândido: "Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre" (CANDIDO, 2014, p. 58). Consoante seu pensamento, somente depois da morte se pode elaborar uma interpretação completa dos seres, pois se estabelece um ponto definitivo. Ao romancista é dado o conhecimento pleno dos personagens que cria. Somente depois da morte os indivíduos deixam de produzir seus devires. Ou, seus devires já produzidos podem ser observados a partir de uma unidade espectral de figuras contrastantes habitantes de um mesmo corpo físico.

São nos agenciamentos constituídos pelas multiplicidades de termos heterogêneos que os devires animais do homem operam. Segundo Deleuze e Guattari, esses devires-animais não pertenceriam a agenciamentos como família e aparelhos de Estado, mesmo que neles surjam. Os autores se referem às sociedades secretas, de guerra, de crime.

> A máquina de guerra é sempre exterior ao Estado, mesmo quando o Estado se serve dela, e dela se apropria. O homem de guerra tem todo um devir que implica multiplicidade, celeridade, ubiquidade, metamorfose, traição, potência e afecto. Os homens-lobo, os homens-urso, os homens-fera, os homens de toda animalidade, confrarias secretas, animam os campos de batalha (DELEUZE; GUATTARI, p.24-25).

Mais do que diferenciar espécies de animais, faz-se necessário estabelecer a distinção de seus diferentes modos e como são integrados às instituições sociais e aparelhos do Estado. Na guerra, o soldado é desprovido de toda sua humanidade, civilidade e racionalidade. Talvez, por isso emerja seu devir-fera, animal. Vive com os demais como matilhas ou alcateias, geralmente sob uma liderança, assim como ocorre aos cães e aos lobos. Luís Alex assume sua incapacidade para pensar racionalmente no campo de guerra. À ameaça da morte, não há espaço para que se racionalizem as ações, resta ao personagem a obediência às ordens ou o atendimento aos chamados do que lhe é mais instintivo, primitivo e também "selvagem".

Lídia Jorge constrói perante os olhos do leitor e de Evita os contrastes entre a civilização representada pelo noivo professor de matemática e a barbárie do soldado, como no excerto a seguir:

> Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – 'Vê aqui o seu noivo?' Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo (JORGE, 2004, p.145).

Helena exibe a Evita uma sequência de fotos contidas numa caixa. Em algumas dessas fotos o homem que outrora fora seu noivo está irreconhecível não pela aparência, mas pelas ações que executa. Helena não lhe mostrou aquele material para que ela "visse" o noivo, mas para confrontá-la com o devir-fera-soldado do noivo. O homem que degolava cabeças já habitava o que investigava fórmulas matemáticas e com quem Evita se casara.

O noivo, Luís Alex, o alferes são diferentes nomes utilizados pela narradora para se referir a um mesmo personagem. Não se trata, porém, de recurso meramente coesivo como substituição por sinônimos, hiperônimos ou expressões que serviriam para recuperar um termo sintático sem repeti-lo. Cada nome esconde um sujeito, um devir-homem, soldado, professor, ou apenas o noivo de uma portuguesa que só por meio da construção narrativa é capaz de desvendar as possibilidades identitárias do homem que pensou que um dia conhecesse. Mas o que poderia transformar um sonhador professor de matemática português recém-casado com a mulher que ama num soldado degolador de negros em Moçambique?

A GUERRA COLONIAL E O "ASSELVAJEMENTO" DO COLONIZADOR

Aimé Cesaire (1978) classifica como decadente, enferma e moribunda a civilização que não consegue resolver os problemas suscitados por ela, que fecha os olhos para eles e trapaceia com seus princípios. Assim, declara a Europa como indefensável, entendendo a condição colonial como um dos principais problemas gerados pelo Velho Mundo. A colonização estava longe do ideal de evangelização e propagação do progresso civilizatório, estando o colonizador mais para pirata, seviciador, aventureiro, comerciante com sede de ouro e outras riquezas.

Só mesmo a hipocrisia e a desonestidade do colonizador permitem igualar cristianismo à civilização e paganismo à selvageria, para ratificar o racismo e a violência praticados contra "Índios, amarelos e negros" (CESAIRE, 1978, p. 15).

A colonização descivilizou o colonizador, embrutecendo-o, degradando-o, despertando nele "instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral, e mostrar que, sempre que há uma cabeça degolada e um olho esvaziado no Vietname e que em França se aceita (...)" (CESAIRE, 1978, p.17), há uma asselvajamento da Europa.

Compreendendo o personagem ficcional Luís Alex como espelhamento mimético de um real soldado a serviço da metrópole portuguesa em território africano, é possível considerá-lo exemplo do asselvajamento de que fala Cesaire no ensaio *Discurso sobre o colonialismo*

"O problema é que em tempos me apaixonei por um rapaz inquieto à procura duma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta num pau" (JORGE, 2004, p. 182). O noivo transformara-se numa peça da máquina de guerra. Em *Necropolítica* (2018), Achille Mbembe afirma que na guerra das colônias o direito de matar não está sujeito a nenhum tipo de regra institucional. "As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador face a um inimigo absoluto". (MBEMBE, 2018, p. 37). Esse inimigo, porém, não se trata de um sujeito oriundo do mundo dito "civilizado", não era espanhol, francês, alemão, italiano; mas de um outro totalmente desprovido de humanidade pela ideologia colonialista e ao mesmo tempo uma ameaça ao império e ao próprio colono. O negro africano havia se tornado, desde a política de implantação da cultura de *plantation*, no sujeito cujo corpo se poderia violar, escravizar, matar, decapitar e exibir as partes como troféu. O devir-animal, o devir-objeto, inumano do corpo negro concedia ao europeu o "direito" de dele se apropriar.

O homem por quem Evita se apaixonara era o mesmo que exibia a cabeça de um negro numa estaca? Talvez. Em outra passagem do romance, ela procura respostas para o entendimento do que teria efetuado transformação tão radical na personalidade do noivo.

"Mas quando se tinha dado a mudança de Luís Alex? No momento em que reprovou em Astronomia? No momento em que soube da morte do campeão de vela? No momento em que entrou no quartel pela porta guardada pelo soldado de chapéu de ferro?" (JORGE, 2004, p.153). Para a narradora, a força que impelia o noivo à pesquisa da Matemática era a mesma que fazia dele um degolador de negros em Moçambique. Segundo ela, "Entre o bem e o mal uma mortalha de papel de seda" (JORGE, 2004, p. 154). Comparando com a experiência nazista, afirma ainda que "Os carrascos de Auschwitz poderiam ter estado perto duma importante descoberta no domínio da Bioquímica" (JORGE, 2004, p.154).

Hitler era um homem dedicado à pintura. Luís Alex, à matemática. Para Cesaire, o que fez o líder nazista entrar para história como assassino, genocida, foi o fato de ter imposto a povos brancos da Europa práticas de extermínio e tortura até então só aplicáveis às colônias. O crime de Hitler não foi violar os direitos de seres humanos, mas os de humanos brancos. Considerando a experiência argelina, Cesaire conclui que a colonização, violenta como foi imposta, é capaz de desumanizar o homem mais civilizado, se

> fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende, que o colonizador , para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o animal, se exercita em tratá-lo como

> animal, tende, objetivamente, a transformar-se ele próprio em animal (CESAIRE, 1978, p.23).

Seria então esse o processo por que passa o personagem Luís Alex?

O devir-máquina de guerra e animal-fera do noivo emergem no território onde ele faz matilha, alia-se a outras hordas e legiões no espaço onde qualquer ato de violência podia ser praticado contra os "selvagens desprovidos de humanidade" em nome do império, como atesta o filósofo Achille Mbembe:

> O fato de que as colônias podem ser governadas na ausência absoluta de lei provém da negação racial de qualquer vínculo comum entre conquistador e o nativo. Aos olhos do conquistador, 'vida selvagem' é apenas outra forma de "vida animal", uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena). (MBEMBE, 2018, p.35)

A animalidade precisa ser entendida como a incapacidade dos bichos de agirem por meio da razão, sendo a razão característica apenas dos seres humanos. O homem é um animal racional e se diferencia dos demais seres por essa capacidade. Estaria o ser humano, portanto, dotado da capacidade de discernir entre o certo e o errado, entre o bem e o mal.

Luís Alex havia reprovado em Astronomia, Estatística e Probabilidade e confirma sua incapacidade para o raciocínio devido às circunstâncias da guerra.

"'Não' – disse ele, cabisbaixo, com as mãos imóveis. 'Tenho de te dizer uma coisa – ter de fazer instrução e tropa, e guerra, e tudo isso, impede-me de pensar. Odeio tanto essa vida que não consigo pensar'" (JORGE, 2004, p.152).

É possível traçar um perfil do personagem como uma espécie de Adolf Eichmann, o nazista responsável pelo envio de milhões de judeus para morte nos campos de concentração, personalidade analisada pela filósofa Hanna Arendt, enviada para fazer a cobertura do caso em Jerusalém, onde o acusado foi julgado depois de sequestrado na Argentina onde se escondia? Segundo Arendt, Eichmann não era um monstro, psicopata, sujeito anormal que agia pelo simples prazer de praticar o mal. Tratava-se de um burocrata medíocre, cumpridor de ordens, às quais obedecia sem avaliar as consequências (morte de milhões de pessoas); porém sabendo da importância que a obediência teria para sua carreira. Pensar nas consequências da deportação para os campos de concentração não fazia parte das atribuições de Eichmann, preocupado demais em não desagradar seus superiores. O que mais queria Luís Alex além de mostrar a Forza Leal, seu superior, sua capacidade de igualar-se a ele, de obedecer cegamente às suas ordens?

A comparação parece absurda e de fato é, em certo ponto. Eichmann, diferente de Luís, era o burocrata que não manchava as mãos de sangue. Seus crimes de guerra foram praticados na assepsia de escritórios e assinatura de papéis. Os mortos do noivo mancharam sua farda de sangue. Ao ouvir Eichmann, Arendt destaca que sua incapacidade de falar estava diretamente afetada por sua falta de capacidade de pensar, no caso, pensar sob o ponto de vista do outro. O outro, em condições de guerra é sempre um inimigo a ser aniquilado. O judeu, no caso alemão; o africano, no caso português. O noivo, tal qual o nazista, orgulha-se por conseguir cumprir seu papel como soldado em Moçambique, o que confirma o que Arendt observa no comportamento do alemão: "Mas

vangloriar-se é um vício comum, e uma falha mais específica, e também decisiva , no caráter de Eichmann era sua quase total incapacidade de olhar qualquer coisa do ponto de vista do outro" (ARENDT, 1999, p.60).

A lógica aplicada às colônias era a mesma dos campos de concentração. Os negros moçambicanos estavam ali para serem mortos (houve um envenenamento em massa de negros por álcool metílico) pela instauração de uma política do Estado português, ou seja, tratava-se de um assassinato estatal, para o qual a burguesia do *Stella Maris* fechava os olhos, como o fez parte das nações do mundo para o holocausto.

Para Paula Jordão, o romance de Lídia Jorge é uma narrativa metaficcional que narra acontecimentos tidos como tabu para cultura portuguesa, como o assassinato de moçambicanos durante a guerra colonial e que questiona o romance como gênero totalizante e unificado. Evita é interpretada como contestadora da ordem dominante e ao mesmo tempo conivente com ela. Grande parte dos europeus sabia o que se passava nos campos de concentração, assim como muitos portugueses tinham a dimensão de que o que ocorria em Moçambique e Angola não era apenas um movimento militar de manutenção da ordem e dos territórios "pertencentes" a Portugal. Questionar o romance como gênero totalizante e unificado, segundo a pesquisadora, foi uma das tarefas da autora. A desta abordagem é questionar a totalização e unificação do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identidade é um tema que vem sendo constantemente investigado por diferentes áreas de conhecimento: filosofia, história, sociologia, antropologia, crítica literária. Este artigo procurou abordar o tema sob a perspectiva filosófica e teórica da literatura. Por mais verossímil que seja o personagem objeto do estudo, procurou-se abordá-lo sem se esquecer de que se trata prioritariamente de uma figura ficcional. Os romances, no entanto, cumprem não apenas uma função estética na sociedade, mas são capazes de provocar reflexões acerca da realidade empírica dos sujeitos que os leem, por apresentar mimeticamente a realidade sem os filtros censores impostos muitas vezes pelos documentos oficiais e historiográficos.

Analisar os comportamentos do noivo para além de simples comportamentos, mas como devires identitários, é resultado da necessidade de pensar as identidades desvinculadas dos modelos que se pretendem totalizadores. Paradoxalmente, mesmo a ideia de sujeito fragmentado pressupõe uma visão totalizadora. O que talvez perturbe na concepção deleuziana de devir é o abandono total das âncoras que sustentariam qualquer definição fechada acerca dos sujeitos.

As condições impostas pelas guerras exacerbam ainda mais as dificuldades de traço de um desenho pronto acerca de quem são os indivíduos expostos a situações onde as regras que separam o homem do mais selvagem dos bichos ou mítico das feras são abolidas. Nenhuma tentativa há, na presente argumentação, de justificativa para as atrocidades praticadas por Luís Alex, ou qualquer soldado real em território africano. Mas, parafraseando João Ubaldo Ribeiro no seu romance *Diário do Farol* (2002), o mal se propaga onde há terreno fértil. Haveria solo mais fértil do que uma guerra para qual eram enviadas pessoas para lutarem pela manutenção, por meio da força, de algo que na realidade nunca fora realmente seu?

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

____. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

JORDÃO, Paula. A costa dos murmúrios: uma ambiguidade inesperada. In: *Lídia Jorge por outras palavras*. Disponível em: https://archive.org/details/lidiajorgeinothe-00jorg/page/n9. Acesso em: 22 out. 2018.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

____. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

Recebido em 17/01/2019. Aceito em 10/04/2019.

A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER, DE GONÇALO M. TAVARES E A MODALIZAÇÃO DO VAZIO

JOSEPH WALSER'S MACHINE, BY GONÇALO M. TAVARES AND THE MODALIZATION OF EMPTINESS

Ibrahim Alisson Yamakawa[1]

RESUMO: *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares, objeto base das discussões empreendidas neste artigo, faz um retrato da crise da sociedade tecnocrática, ao por em tela Joseph Walser, um dedicado operário de fábrica que se abdica de si mesmo em favor da máquina para sobreviver à violência decorrente da guerra e da máquina . Em decorrência disso, Joseph Walser passa por um processo de esvaziamento de sentidos acelerado pelo ritmo implacável das máquinas e pela violência da guerra. Logo, a convivência com o vazio torna-se inevitável. É fato, portanto, que para este romance o vazio demonstra ser um eixo de extrema significação. Assim, o presente artigo propõe uma reflexão sobre a modalização do vazio nesse romance, especialmente, aquele caracterizado pela falta e o que se apresenta enquanto possibilidade de sentido. Para auxiliar essa reflexão, recorre-se aos estudos de Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1991); (2018), entre outros.

Palavras-chave: *A máquina de Joseph Walser*; Gonçalo M. Tavares; vazio.

ABSTRACT: *Joseph Walser's Machine*, by Gonçalo M. Tavares, object of the discussions undertaken in this article, gives a picture of the crisis of technocratic society, as Joseph Walser, a dedicated factory worker who abandons himself in favor of the machine to survive the violence of war and machine. As a result, Joseph Walser undergoes a process of emptying of the senses accelerated by the relentless pace of machines and war. Therefore, coexistence with emptiness becomes inevitable. It is a fact, therefore, that for this novel emptiness proves to be an axis of extreme significance. Thus, the present article proposes a reflection upon the representation of emptiness in this novel, especially that characterized by the lack and by the one that presents itself as a possibility of meaning. To support this reflection, Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1991); (2018), among others are evoked.

Keywords: *Joseph Walser's Machine*; Gonçalo M. Tavares; emptiness.

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: ibrahimalisson@gmail.com

Permanecem praticamente inexploradas as ocorrências do(s) vazio(s) no campo dos estudos literários. Ainda que a ideia de vazio já tenha sido abordada por filósofos, por psicanalistas, entre outros, faltam aos estudos literários pesquisas que tratem das ocorrências, dos efeitos e das motivações do(s) vazio(s) em textos literários. Pois, não raro, para poetas e romancistas o vazio é objeto de apropriação criativa e de modalização na literatura. O vazio é para a literatura um eixo de extrema importância e significação. Apesar de só se fazer conhecer obliquamente, ou seja, permanecer uma interrogação em torno dele, como se ele fosse parcialmente vedado e encoberto à compreensão e à leitura plena, o vazio, em *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares comprova ser uma instância decisiva à leitura e à análise para a compreensão do romance.

Dito isso, escrever sobre vazio em *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares consiste em um desafio teórico-analítico em função dos escassos trabalhos realizados pelos estudos literários em torno desse tema. A isso ainda se acrescente o fato de que os trabalhos protagonizados, especialmente, pela filosofia e pela psicanálise no intuito de abranger o vazio mostraram-se inesgotáveis e infindáveis. Embora cada área, à sua maneira, tenha empenhado incontáveis esforços tentando abranger o vazio em toda sua complexidade, por intermédio de diferentes perspectivas, esses campos do conhecimento, ao final, acabaram inevitavelmente dispersando a concepção do vazio. Por isso, o estudo do vazio no campo literário prescinde de defini-lo e circunscrevê-lo no texto. Ao contrário, os estudos literários diante do vazio devem elucidar as suas formas de enunciação, os efeitos de sentido e suas causas no texto literário e lidar com o fato de que o estudo do vazio na literatura não significa tentar preenche-lo com significados e traduzi-lo com palavras, pois o vazio de um sentido e a falta de uma palavra é, necessariamente, a presença de outros sentidos e um convite ao silêncio.

Diante dessas considerações, o presente trabalho tem como escopo abordar as ocorrências do(s) vazio(s) presente(s) em *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares, identificando as causas desse(s) vazio(s), bem como os efeitos de sentido causados por essa ausência que se impõe enquanto presença. E de fato, *A máquina de Joseph Walser* é um candidato bastante adequado para esse objetivo, pois nesse romance, o vazio torna-se uma questão central ao por em tela a desumanização, a indiferença e a violência da sociedade tecnocrática, uma vez que ele lança luz sobre vazio e o processo de esvaziamento que caracteriza as personagens, especialmente a protagonista.

A máquina de Joseph Walser é o segundo romance da série intitulada *O Reino,* publicado em 2004, por Gonçalo M. Tavares. Como nos demais romances que compõe a série, a guerra, a violência e a indiferença são temas de destaque. O romance conta a história do operário de fábrica, Joseph Walser, obcecado pela precisão técnica, pela máquina e por sua coleção única de peças metálicas. Operário diligente, ele esforça-se para manter o ritmo da máquina com que trabalha e fazer crescer a sua coleção de peças, apesar da guerra e das atrocidades que o cercam. Adepto da cultura tecnocrática, Joseph Walser prima pela exatidão, no sentido mesmo da técnica, e, por isso, mantem uma vida disciplinada ajustada ao ritmo da máquina com que trabalha. Com efeito, percebe-se que a técnica desumanizou-o, fazendo-o agir como máquina, porém como uma máquina em disfunção e inferior, que busca incessantemente pela peça metálica perfeita, como que para consertar o que ele sente que está errado e preencher o seu vazio.

> Estava, pois, Joseph Walser, constantemente em frente ao inimigo [a máquina]; mas sendo eficaz, manifestando permanentemente a sua atenção exacta, Joseph conseguia, dia a pós dia, ano após ano, manter esse inimigo a uma distância tal que acabava por o considerar, afinal, um amigo. (TAVARES, 2010, p. 21).

Assim, a "amizade" que Joseph Walser tem por sua máquina é um misto de fascínio e de medo. "Joseph Walser sentia-se, de facto, observado por ela, pela 'sua' máquina" (TAVARES, 2010, p. 21), como um superior que observa um subordinado. Para atender às expectavas dela, ele abdica-se de si mesmo afasta-se cada vez mais da sua relação com o próximo e com o seu próprio eu. De tal forma, que ele converte-se em "máquina" e torna-se emocionalmente indiferente ao caos que o rodeia. Com efeito, a sensação de vazio experimentada por esta personagem torna-se paradoxalmente devastadora e libertadora.

Diz-se devastadora, no sentido de que, essa sensação figura, primeiramente, como "privação de sentido e realidade, ao passo que, na verdade, parece que é a incompreensível plenitude do sentido e da realidade" (KUHN, 1949, p. 10-1) [2]. À medida que a realidade se desintegra diante da violência da guerra, Joseph Walser sofre esse processo de perda de sentido e, como consequência, experimenta uma "paralisia total" diante do caos que se instala e, que se apresenta de forma tão dramática, que só faz aumentar a sensação de vazio reinante. Ao mesmo tempo, enquanto o vazio que se abre diante da personagem é caracterizado pelo horror em função da perda de sentido das coisas e da solidão do outro e de si mesmo, o vazio é, simultaneamente, a possibilidade de um sentido transcendente.[3]

Assim, a partir de *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares, espera-se discorrer sobre o(s) vazio(s) representado(s) no romance. Acredita-se que tal presença aponta, primeiramente, para a falta, ausência e privação de conteúdo, e, ao mesmo tempo, a experiência dramática que a personagem tem com o vazio configura-se como expressão de profundidade, capaz de descentralizar o homem-máquina e restituir a sua humanidade. Trata-se de um vazio que "não se pode ser afirmado, não se pode dizer que seja, e por isso, é um meio de questões não respondidas" (KUHN, 1945, p. 31).[4] Em outras palavras, o vazio pode ser entendido como substantivo do homem, uma instância indizível, que a técnica não pode alcançar, e cujo valor inestimável está associado à angústia de ser, propriedade exclusiva do homem.

---

2 *"Nothingness is the privation of meaning and reality, whereas, in truth, it seems to me that it is the incomprehensible fullness of meaning and reality"* (KUHN, 1949, p. 10-1, tradução nossa).

3 "Literalmente transcendência significa 'atravessar' ou 'ultrapassar'. Aquilo que é ultrapassado no movimento da transcendência é, de acordo com a metafísica tradicional, o mundo sensível ou a natureza, e o objetivo do movimento é Deus. Heidegger faz o mesmo termo significar a passagem da existência além de si mesmo para outros objetos além de si mesmo. Assim, ela se torna intimamente ligada à ideia de projeção, e deve seguir a curva reflexiva desse conceito gêmeo. Ou seja, o objetivo do movimento transcendente não está no mundo dos objetos, mas no eu. A existência que transcende a si mesma atravessa o mundo para retornar para si mesmo" (KUHN, 1945, p. 143, tradução nossa). O vazio enquanto possibilidade de sentido transcendente é caminho para compreender as profundezas do sujeito, para descobrir o que estava encoberto ou o que se ignorava. O sujeito consciente de seu próprio vazio não ignora a parte mais profunda de si mesmo. Quem se descobre vazio nele encontra-se a si mesmo e ativa a percepção do silêncio primordial, que se caracteriza por "uma ausência originária: a que impede que o homem se sinta totalizado" (KOVADLOFF, 2003, p. 45).

4 *"Nothingness cannot be affirmed it cannot be said to be; therefore the array of unanswered questions"* (KUHN, 1945, p. 31, tradução nossa).

Dessa forma, muito para além do vazio enquanto ausência de conteúdo causado pela exacerbação da técnica e da frieza da máquina, o vazio é impreterivelmente possiblidade de sentido transcendente. Sob esse ponto de vista, podem-se distinguir duas instâncias de vazio, cada qual com seus significados e efeitos. Para cumprir os objetivos até aqui elencados convocam-se para este estudo, entre outros autores, Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1991); (2018) e Helmut Kuhn (1945).

Deve-se compreender desde logo que o vazio é uma palavra que enuncia uma conceituação complexa, mas que por ser também uma palavra de uso corrente, sua definição torna-se mais "solta", de modo que nem sempre a sua concepção é clara. O termo vazio pode remeter, entre outras coisas, a ideia de algo que nada contém; desabitado; desprovido; falto; vácuo; e até mesmo algo fútil e frívolo (XIMENES, 2000). O vocábulo vazio tem origem latina, *vacivus*, "que significa literalmente falta de conteúdo" (TEIXEIRA, 2008, p. 11). De acordo com Maria Lúcia Homem, "um outro sentido para a palavra ancora-se na parcela vaz e significa 'desprovido, destituído de', ou seja, vazio como prova de ausência: algo foi retirado e em seu lugar encontra-se o vácuo" (HOMEM, 2005, s/p). Vazio é, portanto, a falta de algo que pode ser potencialmente preenchido e, ao mesmo tempo, aquilo que nada contém, mas que não necessita, necessariamente, de complemento.

O vazio está, portanto, associado à ideia de que não encerra nada, logo, designa o nada. No limite, o vazio é indeterminado e indeterminável. É indeterminado porque não contém conteúdo nem substância, é falto de resolução; e é indeterminável no sentido de não se pode defini-lo, por nele um fim, ou seja, ele não é passível de ser, algum momento no futuro, determinado. O vazio é, pois, indefinível e inefável. Trata-se de ponto de vista enigmático, uma vez que essa noção exclui a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio é, em certo sentido e paradoxalmente, a renúncia de conteúdo em particular para não renunciar a qualquer conteúdo em geral e ser, pois, sentido transcendente. E é justamente por essa característica que o vazio adquire especial relevância para os estudos literários.

Em *Atlas do corpo e da imaginação*, por exemplo, Gonçalo M. Tavares escreve que: "o que nunca termina de ser respondido é o essencial" (TAVARES, 2012, p. 27). O escritor ainda prossegue: "eis o que interessa: rodear o que não tem fórmula, o que ainda não tem solução [...] o que nunca terá solução" (TAVARES, 2012, p. 28). Diante das palavras do autor, é possível afirmar que ele tem, pois, interesse, entre outras coisas, pela modalização do vazio. Tanto que em *A máquina de Joseph Walser*, por exemplo, há a manifestação do vazio de uma experiência e do vazio que é constitutivo e constituidor do homem, que se afirma indeterminável e irresoluto, mas que se apresenta enquanto propriedade e substância inalienável do ser.

Pode-se distinguir, portanto, duas instâncias de vazio representadas no romance: o primeiro é determinado a ser preenchido, caracterizado por uma ausência, por uma falta, por um -1, pela privação e carência de significações disponíveis. O segundo é caracterizado por uma ausência radical e esvaziamento intransponível. Em outras palavras, trata-se do inatingível. De acordo com Santiago Kovadloff, esse vazio é aquele que se percebe enquanto presença inalienável, e, não enquanto ausência. "Olhando sem ver, chamamos Invisível; escutando sem entender, o designamos Inaudível; tocando-o sem atingi-lo, o chamamos de Imperceptível" (KOVADLOFF, 2003, p. 113). Essa instância de

vazio não trata do que propriamente não existe, mas do que existe e não se é capaz de abordar em toda sua extensão.

A despeito de haver um vazio sem conteúdo caracterizado por uma ausência, por uma falta, por um -1, ele ainda é experienciável, isto é, ele não deixa de ser examinado, observado e interpretável. Até mesmo o vazio não deve aceitar-se sem exame, porque, como bem lembra Maurice Merleau-Ponty "A ausência de signo pode ser um signo" (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 44). Isto é, a falta de um sentido confirma a possibilidade de múltiplos sentidos, não pela sobreposição e substituição de um sentido por outro, mas pela coexistência de múltiplos sentidos que potencialmente podem significar a partir de um signo ausente.

Por isso, se se admitir que o vazio possa ser falto de algo, não se deve limitar-se a questionar, por exemplo: é falta de quê? Porque os sentidos produzidos pela privação de conteúdo, prescindem do objeto ausente, ou seja, não é necessário reaver ou recobrar aquilo que foi perdido para compreender o vazio, até porque, no limite, isto não é mais possível, entretanto, faz-se necessário, senão primordial, ressignificar essa perda observando as flutuações de sentido sempre pendentes. Helmut Kuhn defende que a ausência de um signo fornece a pista para outros signos possíveis conferindo, portanto, um semblante de positividade a uma negatividade (KUHN, 1945). Logo, o vazio caracterizado pela privação significa mesmo enquanto ausência de signos disponíveis.

Recorrendo às palavras de Santiago Kovadloff, "o vazio [...] dista de ser mera negação de presença. É presença de outra índole [...] não é necessariamente o que não existe [...] ao contrário, o que só percebemos como ausência" (KOVADLOFF, 2003, p. 113). A ausência mencionada por ele não deve ser entendida como ausência redutora de significados. E nesse ponto, é importante ressaltar a diferença entre o vazio com a marca do menos e o vazio que se faz notável enquanto presença primordial. Porque para Maria Lúcia Homem, o vazio como falta é um indicativo da "possiblidade de" (possibilidade disto ou daquilo, ou seja, significações pendentes e disponíveis), que para essa autora, não se confunde com o inominável (HOMEM, 2005).

De maneira complementar, Santiago Kovadloff entende que o vazio de uma carência "poderia ser dito alguma vez" (KOVADLOFF, 2003, p. 9), porque ele se trata de "ocultação ou negação do que, no final das contas, seria possível explicitar [...]" (KOVADLOFF, 2003, p. 9). Isto é, trata-se, pois, de um vazio que se apresenta, de antemão, como frágil e efêmero que se enraíza em terreno tangível e se interpõe entre o sujeito e o objeto ausente. Este vazio alimenta a expectativa de que, eventualmente, poderá ser definível e preenchível.

Cria-se a ilusão de que assim que se descobrir o elemento faltante e ou as causas de sua ausência o vazio estará superado. Entretanto, o vazio de uma carência é uma noção cambiante que muda conforme as circunstâncias. De tal forma que o homem tenta em vão preencher aquilo que somente é parcialmente reconhecível. E a busca de significado é simultaneamente negação de outros significados possíveis. Embora tangível e verbalizável por ser ausência de significações disponíveis, é também, por essa mesma razão, irresoluto e indefinível, pois a definição de qualquer coisa implica na exclusão de quaisquer outras significações disponíveis. Em suma, se fosse possível satisfazer o vazio de tudo seria impossível reconhecer o vazio em qualquer coisa.

O vazio inominável, por outro lado, ainda segundo Santiago Kovadloff, "[...] só percebemos enquanto ausência [...]" (KOVADLOFF, 2003, p. 113). Este pode ser reconhecido,

mas "não pode ser alcançado" (KOVADLOFF, 2003, p. 10). O inominável que caracteriza o sujeito não tem nada de encoberto; ele é, pois, uma presença incontestável e irredutível além de seu meio, porém sem ser inexpressável. E ainda que inacessível à palavra, não deixa de significar. O inominável é uma instância instransponível que sempre permanecerá, em certa medida, ignoto e repleto de reservas para as quais a sua apreensão total será, definitivamente, impossível e inapreensível, o que sustenta a ilusão de que ele é vedado à compreensão por não estar disponível à explicitação, quando, na verdade, é significação de outra natureza, ou seja, sentido-vazio; silêncio primordial.

O vazio em questão não significa, portanto, *nihil* ou simplesmente o nada, mas uma instância radiante de significações que não é constituída de sentidos verbalizáveis, mas "[...] silêncio extremo do qual o seu próprio nome é apenas umbral, pórtico aberto ao insondável" (KOVADLOFF, 2003, p. 167), que se desdobra diante do sujeito. Segundo Santiago Kovadloff, a experiência com o vazio é perceber-se diante desse "horizonte inescrutável, quase sempre encoberto pela necessidade imperiosa de escapar da angústia da própria contingência" (KOVADLOFF, 2003, p. 121). Para explicar essa condição, o autor ainda recorre à obra de Martin Heidegger, que diz que existir significa reconhecer-se dentro desse nada que não é nem positivo e nem negativo, mas que aciona a percepção de uma presença e de uma ausência. Martin Heidegger acredita que "Existir (exsistir) significa: estar sustentando-se dentro do nada (...)" (HEIDEGGER, apud KOVADLOFF, 2003, p. 48). Existir, para ambos os autores, significa reconhecer-se como parte desse vazio e reconhecer o vazio como parte de si próprio. Talvez, esse reconhecimento pudesse acionar a percepção da existência e por sua excepcional intensidade ele poderia suprir uma carência de imagem e permitir ao homem o reconhecimento de si mesmo diante de seu próprio vazio. Em síntese, o homem é resguardado no próprio vazio e o inominável se resguarda no interior do próprio homem.

Assim, diante da possibilidade de o vazio significar tanto pela carência e pela falta como quanto pela presença de um sentido-vazio e silêncio primordial, espera-se confirmar a hipótese de que o vazio, acelerado pela violência da técnica e da guerra, significa enquanto "possibilidade de" e que o vazio que se manifesta no silêncio primordial é expressão de profundidade, capaz de descentralizar Joseph Walser "o homem-máquina" e restituir a sua humanidade. Acredita-se que a incursão no romance de Gonçalo M. Tavares, assinalará duas instâncias de vazio, cada qual com suas características e com seus efeitos de sentido que se confirmarão fundamentais à leitura e à compreensão de *A máquina de Joseph Walser*.

É particularmente significativo que as primeiras linhas de A máquina de Joseph *Walser* descrevam um "homem estranho" (TAVARES, 2010, p.9), que enquanto veste as calças, diz à esposa: "Claro que os humanos eram materiais que pensavam!" (TAVARES, 2010, p. 9). Necessário efeito do ponto de vista acima expresso, é a ideia de que homens e máquinas (materiais) se confundem ao ponto de ser, em essência, a mesma coisa.

Na epígrafe que se lê "o espanto da semelhança", de Maria Filomena Molder[5], a

5 "O espanto da semelhança" faz eco em outra obra de Gonçalo M. Tavares intitulada Breves notas sobre as ligações. Nesta obra, o autor retoma essa expressão de Maria Filomena Molder e discute sobre o que significa ser um colecionador. Joseph Walser é um colecionador e nas palavras de Maria Filomena Molder, "(os colecionadores) [são] « movidos pela expectativa de encontrar » (MFM)" (TAVARES, 2012, p. 267). Ser colecionador é estar em uma busca, de certa maneira, constante, para preencher vazios com objetos

apropriação das palavras da autora preenche o vazio da narrativa diante de uma relação que o leitor perceberá inenarrável e, portanto, vazia. A menção à semelhança põe em relevo a obscura relação da personagem com a máquina, que é em última análise a motivação de sua experiência com o vazio. A segunda epígrafe, por sua vez, é mais direta sobre essa relação: "Ele bem queria rezar a oração, mas só era capaz de se lembrar da tabuada", de Hans Christian Andersen. O que está proposto é a falência da resistência ou da oposição à reificação para existir como humano.

Ambas as epígrafes traduzem a ideia da técnica como substituição parcial ou mesmo total do ser humano. Ideia que se complementa quando no início do romance se lê que: "Materiais com alma, diria mesmo Margha" (TAVARES, 2010, p. 9). A imagem da máquina se confunde com a imagem do humano, com a única diferença de que esta possui alma. Atributo faltante na máquina e uma distinção frágil se se levar em estrita consideração a personagem protagonista.

Joseph Walser é um operário de fábrica que age como máquina, e tudo em sua rotina é absolutamente ajustado ao ritmo implacável dela, o que explica a sua convicção sobre a semelhança entre o homem e a máquina. Esse homem "vestia umas calças simples, quase de camponês, e os seus sapatos castanhos estavam absolutamente fora de moda" (TAVARES, 2010, p.9). Na opinião de sua esposa: "Estás vestido como noutro século. Já ninguém pensa assim" (TAVARES, 2010, p. 9). Em suma, está inadequado tanto na forma de se vestir quanto na de se pensar. Um homem que se considera máquina vivendo entre homens, consequentemente, sente-se desajustado, incompatível e inadequado. Por isso, a personagem protagonista adota uma postura vazia e evasiva, ou seja, de mudez e de esvaziamento completo.

Klober Muller – o encarregado da fábrica onde Walser trabalhava – declara: "Você não perde tempo meu caro, tem aquilo a que se pode chamar 'instinto da utilidade', um instinto que lhe permite afastar-se precisamente do desperdício, do excesso. Você é um homem exacto Walser" (TAVARES, 2010, p. 156). Muito embora, caiba ressaltar que o "instinto da utilidade" citado por Klober Muller sobre Joseph Walser não se materializa, uma vez que a personagem que "não perde tempo" não é retratada exercendo sua atividade na fábrica. Ao contrário, as vezes que a personagem está diante da máquina da fábrica a ação é suspensa em favor da discussão sobre a relação entre homem, técnica e máquina. A realização do trabalho em si é esvaziada e cede espaço às divagações ou do narrador ou do encarregado. A personagem também se esvazia por completo, isolando-se em casa com a sua coleção única de peças metálicas ou entretendo-se com o corriqueiro jogo de dados na casa de colegas.

Joseph Walser é absolutamente indiferente. Não porta documentos e, por isso, recebe uma reprimenda de alguém não enunciado pelo narrador em um espaço não definido, ou seja, espaço e tempo se dissolvem e o vazio sobrescreve as instâncias narrativas. Nessa parte, lê-se que: "Joseph Walser não traz documentos. Alguém diz: estes dias não são para distracções, são necessários documentos. Joseph Walser recebe a reprimenda em silêncio" (TAVARES, 2010, p. 10). Em tempo de guerra, crê-se passar

da mesma natureza. "Colecionar é ligar as coisas pelas suas semelhanças [...] o colecionador é obcecado pelas semelhanças [...]" (TAVARES, 2012, p. 268). Mas não apenas isso, o colecionador é obcecado em ocupar espaços "vazios" com as peças que ele coleciona e também pela sua identificação com o objeto colecionado como é o caso de Joseph Walser.

despercebido, afinal, supõe-se máquina; máquina em meio a homens.

Com efeito, o vazio de identificação da personagem aprofunda a sua relação com uma das formas de vazio abordada pelo romance: vazio da ausência e da carência de imagem e de sentido. Por isso, opta por silêncio. "Walser era um homem estranho, falava pouco" (TAVARES, 2010, p. 19). Entretanto, a maneira de estar em silêncio dele difere do silêncio atencioso, do bom ouvinte, muito pelo contrário, a postura da personagem é de completo emudecimento.

Em função disso, frequentemente questiona-se: "Meu caro Joseph Walser, estará mesmo a ouvir-me – era-lhe perguntado vezes sem conta. O rosto de Walser denotava um alheamento geral constante" (TAVARES, 2010, p. 19). Joseph Walser cala para omitir-se, para não emitir qualquer sentido. A personagem renuncia opiniões, julgamentos, avaliações de quaisquer tipos e adota uma atitude absolutamente indiferente e vazia. Levando em consideração o esvaziamento produzido por ela em função do seu comportamento silente, é possível traçar uma paralelo com o que escreve David Le Breton: "a indiferença ao mundo e aos outros poupa qualquer investimento, mas expõe ao vazio [...] o indiferente cria uma universo único para si, autossuficiente" (LE BRETON, 2018, p. 38), mas apenas em aparência.

De modo que, o alheamento extremo é consequência do sentimento de colapso e do seu autoaprisionamento no vazio, o qual torna o sujeito incapaz de "ir além da estreiteza imposta por aquilo que chamamos habitualmente de 'nós mesmos'" (KOVADLOFF, 2003, p. 177). Ao invés de se entregar a um silêncio capaz de permitir que se "reconheça em sua condição básica de carente" (KOVADLOFF, 2003, p. 49), Joseph Walser nega essa carência pela incapacidade de nomear aquilo que lhe falta.

O "gerenciamento" das relações com as demais personagens é fruto do horror ao vazio do inominável. Com efeito, a dificuldade da personagem em compreender esse vazio invisível, inaudível e imperceptível que lhe fala, o leva a esvaziar-se de si mesmo e refugiando-se em sua coleção. O vazio, rapidamente, no caso de Joseph Walser, transforma-se em esvaziamento, vazio em negativo e enquadra-se como radicalização do processo de reificação e, por conseguinte, promove o anulamento do outro e o seu próprio autoanulamento.

A mudez da personagem constrói em volta dela uma fortaleza vazia, cuja única função é blindar e apartar a personagem dos acontecimentos do mundo exterior e ao mesmo tempo de seu próprio interior. A realidade exterior tornou-se insuportável para a personagem: guerra, violência, trabalho extenuante etc.. Não obstante, ela também não buscou refúgio dentro de si, para não se encontrar com o seu próprio vazio. Ao invés, ausentou-se de si mesmo e ficou indiferente a todos ao seu redor. Sobre isso, destaca-se a seguinte passagem:

> Ele sim era um grande Homem, um Homem, como defendia Klober, que conseguia estar separado de todos os outros, um homem verdadeiramente sozinho e individual. Porque precisamente os seus actos pareciam não ter qualquer ligação às outras pessoas, como se estas não existissem. Estavam separados: ele e os outros; os seus actos eram independentes, autônomos, e esta era a sua grandeza. (TAVARES, 2010, p. 129).

David Le Breton escreve que "o indiferente põe uma espécie de vidraça entre ele e o mundo, um muro invisível, para não ser atingido por um acontecimento [...]" (LE BRETON, 2018, p. 39). O alheamento constante da personagem corresponde a um recurso para se poupar da violência exterior e do vazio sem sentido que a rodeia. Apesar disso, o fechamento sobre si mesmo expõe Joseph Walser ao seu próprio vazio. Entretanto, a incapacidade de poder lidar com essa instância de si que é, de antemão, inominável e irreversível, torna a personagem indiferente a ela própria. E tal incompreensão configura-se como peça chave para compreensão do vazio romance.

Em um mundo povoado pela máquina e regido segundo a lei da máquina e da técnica, conviver com o seu próprio vazio e com o seu silêncio interior parece impossível. E quanto mais a técnica obriga o homem a refugiar-se dentro de si mesmo, menos o homem consegue lidar com o seu vazio. E tal sensação fortalece em seu íntimo o seu desejo de tornar-se máquina e superar de todo modo o vazio que lhe é inerente. "O alheamento constante em relação às conversas e a estranheza de alguns dos seus comportamentos tinham, definitivamente, a mesma origem. A sua coleção [...]" (TAVARES, 2010, p.81) de peças metálicas, que se explica pelo fato de a personagem querer encontrar entre essas peças a peça que lhe falta e converter-se em máquina.

O superior de Joseph Walser na fábrica o alerta que: "As máquina de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão" (TAVARES, 2010, p. 15). A disparidade fundamental que caracteriza a relação entre homem e máquina reside no fato de que, quaisquer que sejam as máquinas, elas superaram o ser humano. Esse "é o grande espanto do século" (TAVARES, 2010, p. 17). De acordo com Klober Muller: "ser feliz já não depende de coisas que vulgarmente associamos à palavra Espírito. Depende de matérias concretas. A felicidade humana é um mecanismo" (TAVARES, 2010, p. 17). Assim, a confrontação entre máquina e homem é absolutamente marcada por dissonâncias perpétuas. "As máquinas interferem na História do país e também na nossa biografia individual" (TAVARES, 2010, p. 15). Resulta do que foi exposto que a nova posição ocupada pela máquina na história inspira o vazio em Joseph Walser. Segundo Klober Muller, o homem foi destituído de tudo em favor da máquina. À máquina tudo e a Joseph Walser nada.

Assim, "quanto mais intensidade existia no corpo, mais fácil era afastar-se, ser testemunha de si próprio" (TAVARES, 2010, p. 124). Quanto mais dedicado à máquina, menos ele se dedicava a si mesmo. De tal modo que Joseph Walser se projetava para fora de si mesmo, longe do seu vazio interior. Ver-se de longe "[...] quando a intensidade dos sentimentos era quase nula. Se ele já lá não estava – na existência – como se poderia ainda mais afastar?" (TAVARES, 2010, p. 124). A resposta para ele tornou-se simples: converter-se, absolutamente, em máquina.

> Estava, pois, Joseph Walser, **constantemente** em frente ao inimigo [a máquina]; mas sendo **eficaz**, manifestando **permanentemente** a sua **atenção exacta**, Joseph conseguia, dia a pós dia, ano após ano, manter esse inimigo a uma distância tal que acabava por o considerar, afinal, um amigo. (TAVARES, 2010 p. 21, grifo nosso).

Pelo exposto, evidencia-se o processo de reificação da personagem protagonista. Enquanto trabalha operando a máquina precisa mostrar, sem qualquer hesitação, constância, eficácia, permanência e atenção exata em tudo que faz. Características

próprias de uma máquina. Com efeito, a máquina – sua inimiga – torna-se sua amiga ao final. "Joseph Walser sentia-se, de facto, observado por ela, pela 'sua' máquina" (TAVARES, 2010, p. 21), como um superior que observa um subordinado, cumprindo exatamente as funções que lhe foram atribuídas. O operário tentava corresponder às expectativas dela como se ela o avaliasse.

> Joseph Walser faz agora um pequeno intervalo, afastando-se da sua máquina que quase o sufoca depois de duas horas seguidas de esforços [...] Joseph Walser envelhece, mas mantém a adoração pela 'sua' máquina de trabalho e por todos os mecanismos. Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os 'órgãos' estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se, provocando em Walser, por vezes, sobressaltos ridículos quando, a horas certas, às horas exactamente planeadas, o motor da máquina subitamente cessa. E é aí que Walser percebe a ligação que existe entre o seu corpo e a máquina (TAVARES, 2010, p. 53).

Não pode existir reciprocidade entre o homem e a máquina se ambos têm dissimilitudes irreparáveis, mas Joseph Walser não percebe isso quando está operando a "sua máquina". A insistência da personagem em chamá-la de "sua", como se ela, de fato, pertencesse a si ou fosse parte de si, confunde mais a relação que ele tem com a máquina da fábrica. À medida que a personagem desumaniza-se em prol da máquina esta, por sua vez, personifica-se. A personagem doa seu coração à máquina e "em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os 'órgãos' estão em pleno funcionamento" (TAVARES, 2010, p. 53). O motor de metal transforma-se em órgão e o coração rende-se ao ritmo e à velocidade da máquina.

A ligação entre Walser e a máquina encerra um duplo aspecto: a personificação da máquina parece concorrer com o processo de reificação da personagem protagonista: uma troca assimétrica. Em coerência com a impossibilidade de ele reconhecer-se humano, Walser demonstra dificuldade no reconhecimento da máquina enquanto máquina (coisa). Além disso, o vínculo que ele procura construir entre ele e a máquina está ligada ao desejo da personagem de que ela (a máquina) torne-se o "ser" que o libertará do vazio que é expressão máxima de humanidade. E diante disso, o vazio enquanto possibilidade de transcendência torna-se, gradativamente, o vazio do retirado, do ausente. Cada vez que a máquina cessava:

> Walser não morria, isso tornava-se para ele evidente um segundo depois de cada paragem [...] O organismo de Walser ficava, quase se poderia dizer, melancólico, no momento em que o motor parava e ele percebia que estavam ali, em jogo, afinal, duas coisas: ele e a máquina. Duas coisas incompatíveis, separáveis, duas coisas que se podiam afastar. E a melancolia vinha desta evidência [...] (TAVARES, 2010, p. 54).

E em concomitância com a atitude de Joseph Walser, Klober Muller, explica que "[...] a ciência individual por excelência, no limite, quer eliminar todas as outras existências, porque as odeia [...]" (TAVARES, 2010, p. 119). E o que se percebe é que o comportamento de Walser espelha esse conjunto de valores. E em virtude disso, Joseph Walser era:

> [...] um homem verdadeiramente sozinho e individual. Porque precisamente os seus actos pareciam não ter qualquer ligação às outras pessoas como se estas não existissem. Estavam separados [...] Já estou preparado para não amar ninguém – e esta frase dita assim, para si próprio, era sentida como a sua grande arma em tempo de guerra, a grande defesa em relação à agressividade do século [...] não possuía qualquer inclinação para o amor ou para a amizade. (TAVARES, 2010, p. 129-0).

Entretanto, apesar de manifestar claramente o seu desejo de se anular e de se afastar de todos, "conseguir distanciar-se do mecanismo que o constitui não faz o mecanismo deixar de existir" (TAVARES, 2010, p. 128), ou seja, afastar-se de si mesmo como que para se afastar do vazio que lhe é inerente não faz com que o vazio simplesmente deixe de existir, porque, em um primeiro momento, este vazio não é privação, mas consiste justamente de uma realização fundamental da existência.

Decorre desse afastamento a evidencia ainda maior do vazio existente entre as coisas: "[...] todas as coisas entre si se podiam afastar" (TAVARES, 2010, p 54). Joseph Walser comprovava tal consideração fazendo uma pequena experiência: "Aproximava-se de uma das mesas de trabalho, encostadas a uma parede, e puxava-a, como que a querer sentir a força que separar exige e, ao mesmo tempo, o fácil que é fazer esse acto" (TAVARES, 2010, p. 54). Embora desnecessário o gesto foi o suficiente para Walser perceber como poderia suprimir o vazio.

Gonçalo M. Tavares escreve que "as ligações são diminuições de liberdade, eis uma ideia antiga: a indiferença como sinônimo de liberdade [...]" (TAVARES, 2012, p. 129) e, neste caso, de superação do vazio. Negar qualquer vínculo com o mundo ao seu redor para permanecer suspenso fora da existência, significa, paradoxalmente, ser carente de tudo e ao mesmo tempo, não pertencer a nada, ou seja, significa libertar-se do vazio inerente às ligações e às aproximações. Ao propor um afastamento definitivo entre ele e as coisas, explica David Le Breton que "o indivíduo está desligado, indiferente, mas continua presente sem se sentir obrigado a participar" (LE BRETON, 2018, p. 33). Com isso, em resposta ao vazio inominável, o qual não poderia superar sem suprimir sua própria existência, uma vez que sua disposição absoluta se afirma na própria existência, Joseph Walser provoca, não sem consequências, uma carência.

Primeiro, afastar-se do outros, ser carente do outro: "quanto mais a desordem e a imprevisibilidade da guerra aumentavam mais Walser se refugiava no seu escritório" (TAVARES, 2010, p. 82). Segundo David Le Breton, "é possível enclausurar-se na própria casa ou fazer o próprio apartamento um mosteiro [...]" (LE BRETON, 2018, p. 22). Depois, afastar-se da máquina:

> Joseph Walser recomeçou naquele dia, após a breve interrupção das dezasseis horas, o seu trabalho, colocando o corpo ao longo da máquina para o recomeço dos gestos [...] o peito de Walser pousava verticalmente sobre uma peça metálica ligeiramente desconfortável na sua parte mais inferior [...] as mãos estavam já nos locais próprios da máquina, encaixando de modo exacto e permitindo apenas os gestos necessários à função. De repente, a mão escorregou ao longo da máquina e, destacando-se de todos os outros ruídos da fábrica, um enorme grito saiu da boa do funcionário Joseph Walser. (TAVARES, 2010, p. 55).

A ruptura se dá tanto entre a personagem e a máquina quanto na própria narração. O capítulo e a primeira parte do romance terminam subitamente sem enunciar o que teria acontecido à personagem. "Tinham-lhe amputado o dedo indicador" (TAVARES, 2010, p. 75) da mão direita. Joseph Walser nunca mais trabalharia junto da "sua" máquina novamente. Não havia mais ligação entre ele e a máquina da fábrica. A prova do vazio tornava-se então certeza da falta de um dedo e do seu distanciamento em relação à máquina. A sensação de vazio era suportável porque reconhecível e denominável, diferentemente do vazio que o constitui enquanto homem.

Joseph Walser fecha-se sobre si mesmo, evita sair de casa. "Queres ficar sozinho? – perguntou Margha. Walser não respondeu" (TAVARES, 2010, p. 73). Na sala em que guardava os objetos de sua coleção ele encarava a sua mão: "com o livro de anatomia aberto, Joseph Walser pousou de novo as mãos na mesa e abriu-as [...] Sentiu então um terror, como se estivesse a olhar para as mãos de um monstro" (TAVARES, 2010, p. 78). A falta do dedo indicador da mão direita materializava o vazio do retirado.

A incapacidade da personagem em lidar com o vazio indizível da sua existência fez com que provocasse um vazio reconhecível senão pela presença, mas pela falta. Tal é o vazio que alimenta a expectativa de que eventualmente poderá ser recobrado, criando a ilusão de que conhecendo o(s) elemento(s) faltante(s) – o dedo indicador da mão direita e o seu afastamento definitivo da "sua" máquina – decorrência da amputação em função do acidente, poderia, em algum momento, superá-los.

> Os olhos pareciam ainda obcecados pelo espaço deixado vazio pelo dedo indicador, porém, a mão comportava-se, aparentemente, como um grupo que se houvesse organizado, de modo interno, para continuar a cumprir sua missão [...] Desde o primeiro momento em que vira aquele espaço absurdo no sítio onde antes estava o seu dedo indicador, que percebera que seus dedos eram coisas como quaisquer outras; a sua mão inteira era uma coisa como qualquer outra, uma coisa separável de si, exatamente como a régua e a peça metálica. (TAVARES, 2010, p. 79-0).

Aliás, por um tempo, "Walser sentia que alguém, ou algo, lhe havia roubado não apenas uma parte do corpo, mas movimentos [...] haviam-lhe roubado possibilidades de movimento; numa palavra: vontades" (TAVARES, 2010, p. 92). Apenas com a sua coleção é que ele se sentia "apaziguado" (TAVARES, 2010, p. 94) como se as peças de sua coleção compensassem a falta do dedo. É verdade que por um certo tempo, Walser desejou retornar ao seu antigo posto na fábrica. "Joseph Walser sentia apenas falta da 'sua' máquina. Era a ausência do contacto diário com esse mecanismo que relembrava a amputação sofrida" (TAVARES, 2010, p. 89). Tendo perdido o dedo, também perdera o direito de operar a máquina. A sensação de vazio que tomou Joseph Walser, no entanto, se bastava com a sua coleção.

Enquanto registrava mais uma peça para coleção Joseph Walser olhou fixamente para: "a peça metálica, a sua mão esquerda, a sua mão direita e a régua [...]" (TAVARES, 2010, p. 79) e se convenceu de que seu dedo amputado não era indispensável. Ele – Joseph Walser – "funcionava" perfeitamente bem sem o dedo indicador da mão direita, mas sabia que as peças de sua coleção eram indispensáveis ao mecanismo a que pertenciam.

As peças metálicas que ele reunia tinham o potencial de "interferir na guerra"

(TAVARES, 2010, p. 100), diferentemente de dedo indicador. Pensava que cada peça que ele possuía era uma arma a menos no conflito se esta pertencesse a uma arma. "Este pensamento deu a Walser um enorme prazer. Se aquela peça pertencia a uma arma, pequena ou grande, essa arma não estaria agora a funcionar [...]" (TAVARES, 2010, p. 99). Assim, "o espaço vazio do seu dedo já não perturbava minimamente o olhar. Era como se a mão tivesse nascido assim, com ele" (TAVARES, 2010, p. 98). A falta de um dedo àquela altura não tinha qualquer relevância.

O que não se pode dizer que a personagem acostumara-se à deficiência na mão direita, embora soubesse que o vazio que se materializava na falta de um dedo era irremediável, porém, era preferível ao "vazio inevitável com o qual tropeça o seu desejo de alcançar inteira elucidação" (KOVADLOFF, 2003, p. 45), sabendo que essa dimensão do vazio ele jamais poderia suprimir. Logo, a sua amputação e, consequentemente, o afastamento da máquina da fábrica eram decorrências de "um homem exacto" (TAVARES, 2010, p. 156). Pode-se dizer de uma falha calculada.

Quando Walser encontrou um cadáver na calçada com mãos perfeitas e completas "passou-lhe pela cabeça isto: [...] ele podia rapidamente roubar a mão direita ao morto, leva-la, e trocar depois pela sua. Para que quer ele todos os dedos se está morto?" (TAVARES, 2010, p. 132). Entretanto, tal pensamento foi substituído pela conclusão de que "aquele homem estava morto; já não se encontrava à sua frente, apesar de apenas a poucos centímetros" (TAVARES, 2010, p 133). Por que roubar alguém ou algo que já não está presente? Seria como roubar do próprio vazio. "Walser baixou-se e começou a desapertar o cinto" (TAVARES, 2010, p. 134). Roubou a fivela do cinto do cadáver, pois ele constatara antes que ela era indispensável ao objeto ao qual pertencia, diferentemente das mãos daquele cadáver.

Era como se sua coleção tivesse um novo propósito: criar ausências tomando uma peça indispensável ao mecanismo. Se, de fato, Joseph Walser não poderia superar definitivamente a sua condição de carente, poderia, por sua vez, promover o vazio nas máquinas. A máquina o esvaziara, ele esvaziaria as máquinas recolhendo peça por peça e guardando junto às demais de sua coleção.

O final do romance registra o fim da guerra, a volta da normalidade, "o tempo passara" (TAVARES, 2010, p. 154) e "não parece ser Joseph Walser" (TAVARES, 2010, p. 147). Finalmente testemunhara o fim da guerra e repetia: "acabou e estou vivo! Como se estranhamente estar vivo pudesse ser o final de alguma coisa" (TAVARES, 2010, p. 146). O fim do esvaziamento de si mesmo? Chegara, portanto, o fim de ver-se de longe? "Conseguimos, Joseph" (TAVARES, 2010, p. 146) acrescentou Margha. O que se pode depreender dessa passagem é o "esforço" empreendido por essas personagens para sobreviver à guerra como se tudo o que fizeram até esse momento fosse reflexo do instinto de sobrevivência: ser vazio para se proteger e para sobreviver.

Na última cena, Joseph Walser está só com Klober Muller. O protagonista é absorvido pelo monólogo da outra personagem que expressa o seu ódio pelo humano: "tenho até um certo nojo da matéria humana, devo confessar" (TAVARES, 2010, p. 160) e aos poucos, revela o seu ódio por Joseph Walser. Klober Muller responsabiliza Walser por ter abandonado a sala de máquinas, por ter deixado de ser um mecanismo eficiente e constante na fábrica, para se tornar um mecanismo preguiçoso:

> Abandonou-nos, sabe, caro Joseph Walser? Foi para outro sítio e deixou-nos aqui, sozinhos, com as máquinas. Já reparou: está a ouvir? Estão a funcionar. Exactamente. Ao domingo e a funcionar. Todas. Liguei-as, não é extraordinário? Os motores funcionam ao domingo. Mas não foi para lhe falar da preguiça de alguns mecanismos que o chamei hoje aqui (TAVARES, 2010, p. 155).

E, atrevendo-se ir mais além, Klober Muller desaprova todo o comportamento de Walser durante de guerra: o alheamento constante, como se estivesse desligado dos acontecimentos, não se envolvendo com a guerra: "sei que não participou da guerra, fez bem em afastar-se, tal como eu, diga-se" (TAVARES, 2010, p. 156), fazendo-o parecer "de um outro mundo, de um outro século" (TAVARES, 2010, p. 159). Cabe reportar que as palavras de Klober Muller se contradizem. Segundo ele, "atraiçoei um ou outro homem – sei que alguns talvez tenham sido fuzilados com o meu contributo ou, pelo menos, com a minha falta de memória abrupta [...]" (TAVARES, 2010, p. 160). Registre-se, portanto, que "insistia Klober –, os factos não se passaram como são contados" (TAVARES, 2010, p. 117). É importante considerar essa declaração da personagem uma vez que suas palavras estão aquém de suas verdadeiras intenções. Walser compreendera que o que Klober dizia sobre a grandeza era falso.

O monólogo prossegue: "Você é um homem de paz, sem dúvida" (TAVARES, 2010, p. 160); "Eu sou seu amigo, espero que finalmente o perceba. Você merece viver, Walser, e não ei dizer melhor frase a um homem [...]" (TAVARES, 2010, p. 162). Quando, na verdade, Walser era um homem que, no seu entendimento não merecia viver. Klober Muller considerava-o um covarde. Dizia ele que: "Os outros, os que fogem para a montanha ou para a floresta, não são solitários mas cobardes. Tanto como os que não saem de casa até que a guerra acabe" (TAVARES, 2010, p. 119). Assim, trancados à chave no escritório, dariam início à derradeira guerra:

> [...] a última guerra, a verdadeira, a que se afastará desta imitação, será aquela e que cada um combaterá todos os outros, em que cada homem será o início e o fim do seu exército; a guerra verdadeira, a guerra exacta, a guerra que demonstrará finalmente o que é um indivíduo, essa guerra, que ainda não veio, que jamais se viu em qualquer ponto, mas que verá, estou certo, essa guerra é aquela onde, qualquer dois corpos que se aproximem o farão por ódio. Toda aproximação será para matar, ou ainda não estaremos perante verdadeiros Homens. (TAVARES, 2010, p. 120).

Com uma pistola carregada com apenas um cartucho, o jogo de dados de decidiria quem levaria o tiro daquela arma. Havia muita provocação da parte de Klober Muller: "seria uma grosseria exigir que disparasse sobre mim com uma mão deformada. Estaria a exibir a sua deficiência, esse buraco" (TAVARES, 2010, p.161). Para ele, era inconcebível ser executado por um homem com duas mãos fracas (a mão deficiente e a mão esquerda). "Nunca o dedo indicador da sua mão fez tanta falta como hoje. Maldita amputação, meu amigo" (TAVARES, 2010, p.161). Ele também acrescentara que: "não roubaria a felicidade de quem anda por aí só para que viesse testemunhar o meu suicídio" (TAVARES, 2010, p. 159). Precisamente este último ponto é de extrema relevância, pois há indícios no monólogo de Klober Muller que ele não pretende cometer suicídio: "ainda não decidi nada, estou a aqui a falar consigo porque realmente ainda não decidi" (TAVARES, 2010, p. 159). Para ele, ser morto por outro faria mais sentido, mas não,

por alguém mais fraco, como era Joseph Walser, um homem deficiente. Klober Muller não enxergava Walser além de sua deficiência. Era, de fato, um homem inferior e covarde que teria que ser eliminado. "Toda aproximação será para matar, ou ainda não estaremos perante verdadeiros Homens" (TAVARES, 2010, p. 120). Convencido de sua superioridade, Klober lança os dados primeiro. Os resultados favorecem-no. Joseph Walser, no entanto, permanece absorvido em silêncio.

O jogo de dados sempre fora um escape ao vazio, pois, quando jogava "sentia que controlava o mundo" (TAVARES, 2010, p. 29), "nada era desconhecido, não havia o algo mais que perturba, o algo mais não visível" (TAVARES, 2010, p. 26), ou seja, esquecia-se da impreterível presença vazio. Mas, na presença do encarregado o jogo era outro, tornava-se uma ameaça: o resultado decidiria ou pela vida ou pela morte. Não por acaso, o romance reservou-se ao silêncio. Nenhuma palavra é dita quer pelo narrador quer pelo protagonista. Sabe-se, porém, que ele se prepara para lançar os dados. David Le Breton escreve que "o vencido é reduzido ao silêncio" (LE BRETON, 1991, p. 90). No último lance, o silêncio impõe-se sobre a narração e prevalece o enigma da palavra ausente: o vazio.

À luz dessas reflexões, *A máquina de Joseph Walser* aponta para vazio(s): o primeiro que se afirma inapreensível e irresoluto, mas que se apresenta enquanto propriedade e substância inalienável do ser e o segundo, caracterizado por uma ausência, vazio efêmero. Com o desdobramento da análise desse romance, constatou-se que quanto mais a personagem empenhou-se para preencher a sensação de vazio que é referência à presença originária, maior e mais profundo ele se tornou e, consequentemente, mais rico em sentidos, pois essa instância de vazio não implica renúncia aos sentidos, e sim uma maneira de concebê-los.

No entanto, a dificuldade da personagem protagonista em lidar com o seu próprio vazio, converteu-se um processo de esvaziamento de sentidos que é, na verdade, acelerado pela sua crença quase total e absoluta na técnica e na precisão da máquina. Para ele, o ritmo da máquina é tomado como uma lei inevitável, cuja força prende inexoravelmente a humanidade, então não cabe ele rebelar-se contra ela, mas render-se. Entretanto, render-se, nesse contexto, significa demostrar a mais absoluta competência diante da máquina; submeter-se a ela. E ao final, apesar da ruptura definitiva com a máquina a personagem demonstra a sua incapacidade de resistir para existir como humano.

REFERÊNCIAS

HOMEM, Maria Lúcia. A função do vazio. In: *Anais V Encontro Latino-Americano dos Estados Gerais de Psicanálise*. 2005.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio: 2003.

KUHN, Helmut. *Encounter with nothingness*: an essay on existencialism. Hinsdale: Henry Regenery Company. 1945.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Tradução de Luís M. Couceiro Feio Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. *Desaparecer de si*: uma tentação contemporânea. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Signos*, São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.39-87.

TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobres as ligações* (Llansol, Molder, Zambrano). Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

_____. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TEIXEIRA, Virgílio Franco de Freitas. *O vazio e o buraco negro na patologia limite*: um contributo da/para técnica Rorschach. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia Aplicada). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa. 2008.

XIMENES, Sérgio. *Minidicionário Ediouro da língua portuguesa*. São Paulo: Ediouro, 2000.