

***Menina a caminho*, de Raduan Nassar: uma trajetória de violência**

Ana Paula da Silva Ribeiro¹

RESUMO: Este trabalho procura acompanhar a trajetória da personagem infantil do conto *Menina a caminho*, de Raduan Nassar, a fim de compreender como a violência está presente no texto literário. Para tanto, levou-se em consideração os movimentos do narrador de aproximação ou de afastamento dessa personagem e as experiências traumáticas que incidem sobre a protagonista como elementos importantes na constituição dessa obra.

Palavras-chave: Raduan Nassar; Conto; Violência; Infância.

RÉSUMÉ: Ce travail cherche à suivre la trajectoire de l'enfant de *Menina a caminho*, de Raduan Nassar, afin de comprendre comment la violence est présente dans le textes littéraire. Pour ce faire, nous avons pris en considération, tout d'abord, les mouvements d'approximation ou d'éloignement du narrateur par rapport à ce personnage et les expériences traumatiques qui se concentrent sur le protagoniste comme des éléments importants pour la constitution de cette œuvre.

Mots-clés: Raduan Nassar; Conte; Violence; Enfance.

Descendente de libaneses, o escritor Raduan Nassar nasceu em Pindorama, interior do estado de São Paulo, no ano de 1935. Escreveu *Lavoura arcaica*, em 1975, e *Um copo de cólera*, em 1978. Deixou a literatura para se dedicar integralmente à produção rural, em 1984. Contudo, uma coletânea de contos, chamada *Menina a caminho*, foi publicada posteriormente a isso e é sobre um desses contos – o que dá título ao livro – que esse artigo tratará.

Embora 1961 tenha sido seu ano de criação, o conto *Menina a caminho* foi publicado no Brasil somente em 1994, em uma edição não comercial feita pela Companhia das Letras. Doze anos antes, havia aparecido em uma coletânea alemã. Todavia, surgiu comercialmente no Brasil apenas em 1997, junto a outros quatro textos do escritor.

Objetiva-se, nesta análise, compreender a trajetória da personagem infantil com intuito de identificar como a violência preenche espaços deixados pela pobreza, pela fome, pela falta

¹ Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

de cuidado e de carinho na vida dessa criança. É minha hipótese a de que a violência a fere sem que ela perceba ou tenha consciência disso, levando-a a um amadurecimento forçado.

A história, narrada em terceira pessoa, trata de uma menina que percorre a cidadezinha em que mora: “Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta” (NASSAR, 1994, p.9). Trajada com um vestido caseiro, “costurado com dois retalhos”, ela caminha pela rua lambendo os fios de cabelo colados à boca (que tem ao redor uma gosma amarela de manga). O narrador faz questão de frisar a sua visível pobreza:

O vestido caseiro [...] cobre seu corpo magro feito um pequeno tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado [...] Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrotados. Uma delas, toda esfiapada, é presa por dois grampos se engolindo; já quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no alto por um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa (NASSAR, 1994, p.9-10).

Desconstruindo a imagem da menina romântica, de tranças, põe-se em cena uma criança que não é bem tratada, que dorme e acorda com o mesmo penteado, “uns restos”, “amarrotados”, “toda esfiapada”. Há um laço encardido em seu cabelo. Seu corpinho é magro (designando, além da falta de cuidado, também a de comida).

Ela, evidenciando um gosto por se camuflar e observar as pessoas, vê três meninos que carregam sacos de arroz e discutem ao mesmo tempo: “A menina se encanta acompanhando assim *clandestinamente* aquela disputa, sente um *entusiasmo gostoso escondido* atrás da discussão” (NASSAR, 1994, p.11. Grifos meus). Um dos meninos a vê os observando sob a barriga abaulada de um cavalo; como um convite, procurando os olhos da menina por baixo do animal, um deles grita “O cirquinho é hoje, na casa do Dinho”. Dando-se conta do que eles estavam montando, a menina “*vislumbra* um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas, e *seus olhos piscam de fantasias*” (NASSAR, 1994, p.12. Grifos meus).

A personagem, mesmo muito pobre, encanta-se por muitas coisas enquanto percorre seu itinerário; o narrador, que se une a ela em alguns momentos por meio do discurso indireto livre, utiliza nessa passagem palavras que remetem a um “maravilhamento” diante do que ela vê. Essa opção de discurso é uma das formas de estabelecer um texto literário que privilegie o

olhar infantil dos personagens. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Mikhail Bakhtin esclarece que esse recurso agrega qualidade ao texto literário porque o narrador divide com os personagens o ato de narrar:

Bakhtin faz uma referência importante sobre o autor² saber ouvir o herói nesse tipo de discurso: “Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, *ele os ouve falar*” (BAKHTIN, 2006, p.189-90. Grifos meus). Dessa forma, ao usar o *indireto livre*, o autor consegue unir o discurso do personagem ao do narrador, dando-lhe voz.

No entanto, essa opção pelo indireto livre não é constante em *Menina a caminho*, tendo o narrador o poder de se prender a mais de um personagem, de forma onisciente, buscando um tipo de objetividade. Maria José Cardoso Lemos (2003) chama-o de *narrador-voyer*. Será relevante constatar as aproximações e os afastamentos dele em relação aos personagens para que se possa pôr em evidência a condição da criança. Apesar de Raduan privilegiar, de acordo com Milton Hatoum (1996), uma linhagem de narradores-poetas, pode-se perceber que o de *Menina a caminho* utiliza a linguagem de forma mais *endurecida*, não poética. Afasta-se, certamente, do discurso apaixonante do narrador-personagem André, de *Lavoura arcaica*, ou do delirante narrador de *Um copo de cólera*, como se se mantivesse disposto apenas a expor os fatos.

Dinho (outro menino) acrescenta ao convite que são “dez palitos” a entrada, se agachando também para olhar por baixo da barriga do cavalo. Poderia ela pagar? Diante de sua realidade, isso não seria viável. O cirquinho é a primeira de uma série de atividades das quais a menina é impossibilitada de participar por causa do dinheiro.

Mais adiante, há a passagem de Zuza (o mais velho deles) pelo caminho dela. O garoto conversa inicialmente com os outros meninos e posteriormente com a dona Ismênia; nesse momento, ficamos sabendo de um mistério que percorre a história toda. Algo de muito grave fizera o filho do dono do armazém (“Me diz uma coisa, Zuza [pergunta dona Ismênia]: que

² No texto de Bakhtin, não há ainda uma separação consolidada entre autor e narrador, como percebemos em alguns momentos: “nesse tipo de pergunta, e de exclamação, é a atitude ativa do autor que predomina; é por isso que elas não são colocadas entre aspas. O autor em pessoa fica aqui na frente da cena, substitui seu herói, servindo-lhe de porta-voz” (2006, p.177). Os estudos de Roland Barthes, em meados do século XX, configuraram mais claramente essa separação.

história é essa que andam falando do filho do seu Américo?...”). Além desse comentário, os outros meninos, em conversa, afirmam que dessa vez não poderá entrar no cirquinho ninguém maior de doze anos, porque da outra vez acontecera uma coisa ruim. O que seria? Teria relação com o garoto do escândalo? Mais uma marca do mistério. Zuza, indignado por não poder entrar no circo, movimenta o braço “teso da banana” e afirma que vai entrar. A menina observa o movimento do garoto, arregalando os olhos. Apreensiva, ela acompanha as ameaças. Na verdade, o “escândalo” jamais é revelado – o que faz jus a uma narração que se adequa à visão da menina.

Durante a conversa entre Zuza e dona Ismênia, que está sentada à janela com seus seios *leitosos* “quase espirrando pela canoa do decote”, outra mulher ri e dá beliscões em Ismênia, mas Zuza só vê um vulto atrás da cortina. O narrador descreve uma cena de “deboche” das mulheres em relação ao rapazote:

[o vulto atrás da cortina] se arrebenta, sem mostrar a cara, numa solta gargalhada, enquanto a dona Ismênia, afogando-se de gozo, se sacode tanto na janela, parece até que vai vomitar algum sabugo. O Zuza ri também, sem saber por que, as faces formigando, mas a algazarra incompreensível das duas mulheres pouco a pouco se abrandando (NASSAR, 1994, p.17).

É muito significativo o fato de reconhecer, nesse trecho, quem não compreenderia a risada das duas mulheres na janela. Pelo que vimos, a narração privilegia o olhar da menina até então. Contudo, não é absurdo afirmar que o foco narrativo é alterado nessa cena, pois a protagonista pode também não entender a zombaria das mulheres, mas é definitivamente Zuza quem está sendo focalizado nesse momento. Não há, em Raduan Nassar, ligação do narrador através do discurso indireto livre apenas com um personagem. Embora se mantenha integrado à trajetória da menina, as oscilações do narrador são evidentes quando se mantém “neutro” ou cola-se a outro personagem, como Zuza.

A voz que narra merece destaque ainda nessa cena da janela:

‘A banana que você dá é muito bem dada, Zuza...’ acrescenta dona Ismênia logo depois, alimentando fartamente a fogueira de riso. Sacudindo-se de novo na janela, fazendo tremer os seios de gelatina [...] gritando no fim do gozo com o beliscão que mais uma vez lhe aplicaram na coxa (NASSAR, 1994, p.18).

De quem são as referências aos seios *leitosos* ou de *gelatina*? Quem observa toda a malícia das duas diante do garoto? Os comentários desse narrador (antes de tudo, adulto) são carregados de explicações que não são nem da menina e nem de Zuza, que termina o episódio “ardendo de vermelhidão, as orelhas num fogaréu” (NASSAR, 1994, p.19). Por esta razão, enxerga-se por vezes um narrador onisciente e provocativo (não assumindo um ponto de vista infantil).

Sutilmente, a narração volta à menina: acorçada ainda ao lado do cavalo, ela desvia os olhos da janela (ficando claro que, em primeiro plano, ela vê Zuza e dona Ismênia, mas, em dentro do acontecimento, quem sente e pensa as ações são o narrador e, colado a ele, Zuza). A personagem principal percebe o sexo do animal, que vai aumentando e, por fim, espirra um jato de urina. Mesmo tentando se esquivar, ela recebe os respingos do esguicho forte que abre também um buraco no chão. Alguns carregadores riem do que veem. Torna-se, então, objeto de riso para os adultos, que seguem falando “Num brinca co’ a boneca do cavalo, menina”. Ela, assustada, se põe de pé num salto e foge dali. Começam, desde o movimento “da banana” do rapazote até essa percepção do sexo do animal, os seus contatos com a sexualidade alheia.

Visivelmente indecisa, ela para em uma esquina e resta com o dedo no nariz, sem saber o que fazer. Na barbearia próxima, enxerga uma roda de homens a conversar. A descrição do espaço é interessante para observar a posição desse narrador, que mistura as sensações da menina (e seus pensamentos) aos seus – a ponto de não sabermos nesse episódio quem é narrador e quem é personagem (o que caracteriza, nesse fragmento, o discurso indireto livre):

Percorre os olhos pela prateleira de espelho, dirige depois sua atenção pro vidro enorme de loção amarela, e descobre, c’uma ponta de estranheza, as mechas de cabelo, *macias talvez*, ao pé da cadeira giratória. *A loira pelada da folhinha na parede* só tem uma estola sobre os ombros, caindo toda peluda por cima dos braços abertos e deixando bem à vista *os mamões do peito*. De relance, o olho da menina ainda apanha o retrato emoldurado de Getúlio Vargas, pendurado no fundo, sobre a porta [...] O falatório do *homem de carnes fofas* [...] Outro sujeito ali então parece um *fantasma* (NASSAR, 1994, p.24-25. Grifos meus).

O narrador descreve o ambiente da barbearia e, no primeiro grifo, mostra a proximidade da narração com as impressões da menina. De quem é a consideração “*macias talvez*”? Do narrador ou dela? Dentro da mesma construção linguística, temos as entoações do

personagem e do narrador, o que lembra a discussão de Bakhtin (2004). Para o autor, o uso desse método agrega qualidade ao texto literário, já que o narrador divide com o personagem o ato de narrar, revelando uma proximidade – não esquecendo que, para Bakhtin, todo o discurso é dialógico e é carregado de intencionalidade. Nesse sentido, há interferências na voz do narrador de *Menina a caminho* e seu discurso não é, absolutamente, puro e individual.

As referências aos homens também são bastante infantis: um homem de carnes fofas, o que parece um fantasma. Além disso, há uma crucial diferença entre esta cena e aquela em que dona Ismênia e Zuza conversam: a voz do adulto, que lá aparece para falar dos seios da mulher, aqui se torna infantil, citando que a loira da folhinha deixava à vista os mamões do peito. Cabe dizer, assim, que a afirmação de que a narração “tenha voltado” a olhar através do ponto de vista da menina depois daquele momento concretiza-se nessa comparação. Incapaz de ver com a malícia do adulto, aqui os “seios leitosos” tornam-se inocentes “mamões”.

Retornando à citação que descreve a barbearia, ainda há uma questão a propor: ao perceber, ao lado da folhinha da “loira pelada”, o retrato de Getúlio Vargas, é preciso questionar: saberia a menina quem era Getúlio? Ou essa é uma informação do narrador? Aqui, mais uma vez, fica clara a presença do narrador adulto e não da criança no foco da história.

Durante o período em que esteve neste estabelecimento, a menina escuta o discurso do “homem de carnes fofas”, que remete ao escândalo do filho do dono do armazém. Não há solução concreta para o escândalo, a narrativa segue permeada de elipses sobre isso.

Sem desgrudar o olho da cena, a menina é mandada embora do local pelo dono: “‘Vai embora, menina’ diz ele protegendo uma criança” (NASSAR, 1994, p.29). É a primeira vez, no conto, que alguém tenta protegê-la. Saindo dali, ela vê um bando de garotos, armados com cabos de vassoura, atacando aos gritos um cachorro e uma cadela acasalados. Até que um deles despeja água quente nos animais: “O cachorro some de vista, enquanto a cadela, que vem na direção da menina, acaba se dobrando de costas contra um muro, enfiando a cabeça entre as pernas dianteiras e lambendo sofregamente a queimadura atrás” (NASSAR, 1994, p.30).

A violência pela qual sofre o animal atinge a menina, acrescentando mais uma cena traumatizante para a pequena personagem. Com a menção às *pernas* da cadela, em vez de patas, percebe-se que o narrador a humaniza; além disso, ela vem em direção à menina, o que,

para Miguel Sanches Neto (1997), intensifica o tema do *feminino* no conto – a condição sofrida da fêmea. Para o crítico, há uma simetria entre esse episódio e o da surra da mãe, no final da narrativa.

Condoída pelo que viu fazerem com os animais, ela segue seu caminho. Quase no final de seu percurso pela cidadezinha, a menina entra em um bar. Lá, encontra o “mulatinho Isaías” atrás do balcão de sorvete. Mais uma vez, a cena é de uma criança que não tem condições financeiras para comprar nenhum dos quitutes do boteco:

Ela lança um olhar comprido pras brevidades, queijadinhas e bombocados, e se demora nos cavalinhos de bolacha cobertos de confeitos coloridos e amontoados no chão do balcão de vidro. Se aproxima depois da máquina de sorvete, põe as mãos c’um gosto retraído na superfície fria de mármore, e percorre os olhos pelas tampas amassadas que fecham as bocas dos seis recipientes. Se ergue na ponta dos pés [...] mergulha os olhos gulosos dentro da caldeira que gira [...] revolvendo de alto a baixo a pastosa massa cor-de-rosa. A menina lambe ainda os lábios de vontade quando se vira pra porta com a barulheira que se aproxima (NASSAR, 1994, p.35-6).

É visível a vontade de se alimentar da personagem, com seus “olhos gulosos”, pois o narrador dá destaque à comida em diversos momentos do conto. O foco na menina parece tão nítido que podemos enxergá-la a erguer os pés, passar as mãos no mármore frio do balcão e mergulhar os olhos na massa rosa que está sendo feita.

Após seguir seu trajeto, encontrando inúmeras outras figuras da cidadezinha, chega à frente do armazém de seu Américo, seu destino final. A menina vê rabiscos de carvão em uma das portas (todas estão fechadas). Não entende o sentido das letras pretas (já que não sabe ler). Um adolescente, de bicicleta, para e olha para ela com um jeito dúbio; ele “silabeia” várias vezes o “xingo” a carvão, sem pronunciá-lo. A menina “abre bem os olhos, presta bastante atenção nas caretas que ele faz, mas não consegue ler os movimentos da sua boca” (NASSAR, 1994, p.53-4). É decisivo compreender que o narrador sabe que o que está escrito é um xingamento, já que o diz, mas, adequando a narração ao ponto de vista da criança (que não entendeu), ele não conta o que é. Provavelmente, o “xingo” a carvão poderia resolver o mistério que perpassa o conto sobre o filho de seu Américo.

Ao entrar no armazém, ela anda pelos corredores a olhar os alimentos. Até que “vislumbra” um compartimento cheio de torrões de açúcar redondo e uma barrica de manjubas secas. Não se contém:

Afunda logo a mão na barrica em busca de manjubas, come muitas, sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua. Pega depois um torrão de açúcar redondo, em seguida outro, mais outro, os mais graúdos que repousam na superfície. A barriga estufa, a voracidade do começo desaparece e a menina, de espaço a espaço, sem vontade, continua lambendo o torrão enorme que tem na mão, enquanto passeia livre pelo armazém sem ninguém (NASSAR, 1994, p.55-56).

À semelhança de Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que encheu seu café de açúcar “quase a ponto de vomitar mas controlou-se para não fazer vergonha. O açúcar ela botou muito para aproveitar” (LISPECTOR, 1998, p.54), a menina come até ficar estufada. Ela acaba por atender sua fome, após ter passado todas as vontades no caminho até aqui.

Enfim, vê o seu Américo, sob a chama de uma vela sustentada por uma garrafa. Ele, que tem as pernas afastadas, os cotovelos fincados nos joelhos e a cabeça apertada entre as mãos, levanta: “a cara carregada que tem pra menina tanta força e horror quanto as histórias de cemitério da sua imaginação” (NASSAR, 1994, p.58) e pergunta o que ela quer ali. A menina, então, fala pela primeira vez na história em forma de “cachoeira”:

Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem, que o senhor vai ver só como é bom ter um filho como esse que o senhor tem, ter um filho como esse... (NASSAR, 1994, p.59).

O desfecho inesperado fecha um ciclo: o percurso dela por toda a cidade encerra-se aqui. A fala da menina revela que a mãe sofrera por culpa desse homem, o que ficará mais explícito no final da história. O dono do armazém afasta a criança brutalmente: “Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...” (NASSAR, 1994, p.59).

Quando dispara do armazém, cai-lhe o laço de fita do cabelo. Esse adereço, que aparecera no início do conto, é retomado agora no final; a unidade no gênero *conto*, desejada desde Edgar Allan Poe, surge também em *Menina a caminho*. Essa totalidade do conto, como um “recorte” uno, funciona em certos aspectos nesse caso – embora não em todos. Elementos como o laço de fita (assim como a fruta manga, que é mostrada ao redor da boca da menina no início e surge mais adiante quando ela vomita) mostram um conto “fechado”, que constrói uma unidade (tudo o que aparecer no início, será explicado ao final). Contudo, há um grande exemplo que o distancia dessa unidade do conto tradicional: uma das chaves que define os conflitos, em *Menina a caminho*, é justamente uma situação para a qual não temos respostas – o que acontecera ao filho de seu Américo? O escândalo, que acaba atingindo a personagem principal, jamais é revelado. Desse modo, há uma “rachadura” na totalidade do conto.

Voltando ao final da narrativa, a menina perde o laço de fita depois das ofensas de seu Américo. Em meio às suas vestes, o adereço parecia representar o que lhe restara de *infantil*, de *ingênuo*. Corre, então, para casa. Quando chega, está branca, tremendo e sem respiração. A mãe interrompe a costura na máquina e olha para ela, que começa a vomitar “o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada” (NASSAR, 1994, p.60).

A mãe pergunta logo o que “aquele ordinário” fez. Ela conta o que pode, pois “a história vem molhada”. A mãe, ferida na alma, diz que foi ofendida mais uma vez por ele. Durante a pequena conversa das duas, o pedido “Não deixa teu pai ouvir” é feito, mas o homem acaba por descobrir do que se fala dentro de casa. Essa solicitação é comparável à do “Caso do vestido”, poema de Carlos Drummond de Andrade; só que, lá, a traição masculina era o motivo do silêncio. Aqui, a possível traição feminina é a que vem à tona.

Cercado pelo passado, o pai, Zeca Cigano, ofende a esposa. Marido e mulher discutem até que uma vizinha escuta a primeira chicotada. Longe da criança, o narrador coloca-se próximo à vizinha, nesse momento. O foco narrativo é alterado mais uma vez. Essa senhora, junto à cerca, chora, aperta as mãos e decide passar para o quintal ao lado. Entra na casa, vai direto ao quarto do casal e pede piedade ao homem.

Confirmando a modificação do ponto de vista, diz o narrador: “Deitada de braços no chão do quarto, os braços avançados além da cabeça, os punhos fechados em duas pedras, a costureira recebe as cintadas c’uma expressão dura e calada” (NASSAR, 1994, p.63). Quem a vê é notavelmente a vizinha, que observa a cena, e não mais a filha. Em um momento, a esposa diz, entredentes, “Corno” – ficando nítida a causa do espancamento. O homem ainda se torna mais violento, vergastando inclusive o rosto da mulher. Resistindo aos apelos da vizinha, só para quando vê que a boca da mulher está sangrando.

Como disse Bruno Bettelheim (2012), a criança precisa, para compreender o bem e o mal, separar em opostos as pessoas que a rodeiam, a fim de colocar ordem em sua visão de mundo. Antes seu Américo e, agora, o pai, ocupam o lugar do antagonista da história.

De súbito, a narração volta à menina – desse modo, conclui-se que, de fato, este texto literário possui, sim, um narrador que se aproxima do ponto de vista da personagem infantil, mas, por diversas vezes, se afasta dela para adequar sua visão à dos demais personagens. A ausência de *poesia* na narração³ é uma marca dessa história: embora o foco seja a menina no texto, não é através de seus olhos ou de seus pensamentos que o narrador fala (se fosse, o texto poderia ser repleto de questionamentos e dores, por exemplo); a opção por uma narração mais *seca* é clara.

Observando o pai no patamar, segura no colo o irmão pequeno que choraminga e tem a cabeça “tão caída que nem fosse a cabeça de um enforcado”. A menina também vigia os movimentos da mulher, que se agita da cozinha para o quarto, aplicando emplastros de salmoura nos vergões da mãe deitada.

Após a surra, a senhora leva as crianças menores para sua casa, mas não encontra a menina mais velha. Dentro do banheiro, a protagonista se levanta da privada, com os olhos pregados no espelho de barbear do pai e, com a ajuda de um caixote, tira o espelho da parede: “Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto” (NASSAR, 1994, p.66). Quando sai de lá, anda em silêncio pela casa e não se atreve a entrar no quarto da mãe. Termina deixando a casa e indo para a rua, brincar com as crianças da vizinha da frente.

³ A narração mais *poética* de Raduan Nassar é, evidentemente, a de *Lavoura arcaica*.

A cena final exhibe o amadurecimento *forçado* dessa criança, que é iniciada precocemente na vida adulta. Em seu trajeto, a menina reconheceu um mundo sexual e também violento⁴.

Entretanto, ela sai do banheiro e vai *brincar*. Pela primeira vez no conto, a menina fará algo bem infantil, que é brincar. Nesse sentido, surgem as perguntas: continuará tudo igual? Essa seria a sua rotina familiar? Aparentemente, essa história é circular, voltando a menina para a rua – assim como iniciara.

O brutal processo de amadurecimento pelo qual passa mostra que ela também está em fase de formação de sua identidade, “a caminho” de ser alguém. Entenderia ela a sua travessia? Possivelmente não, pois termina vendo *sem compreender*, o seu sexo emoldurado. Foge a ela o sentido daquilo que vive.

Ao deparar-se com a estrutura familiar dessa menina, repleta de dificuldades, agressões e descaso, pode-se perceber que a violência ocupa o espaço de diversas *faltas* (de comida, de amor, de zelo). É por meio de sua violenta trajetória que ela aprende coisas. No final, enquanto segura o irmãozinho com a cabeça caída como a de um enforcado, ela tenta não ver a mãe apanhando. Contudo, não consegue mais fechar os olhos para aquela realidade – depois de saber, não há como voltar atrás para que se fosse como antes da experiência. Provavelmente não tenha sido a primeira vez que o pai bateu na mãe (não se tem essa informação), mas, como escrever um conto é recortar um fragmento da realidade, como ensinou o argentino Julio Cortázar, “de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (2008, p.151), foi esse dia o *significativo* para a menina e seu crescimento.

Sua realidade não é, em nada, feliz. Ao contrário, ela é impiedosa.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

⁴ Sexo e violência, por vezes, surgiram ao mesmo tempo, como na cena em que os cães são maltratados pelos meninos.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n.2, Instituto Moreira Salles, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HATOUM, Milton. Confluências. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n.2, Instituto Moreira Salles, 1996. p.19-21.

LE MOS, Maria José Cardoso. *Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade*. Disponível em:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 (edição não comercial).

SANCHES NETO, Miguel. Escritor de mãos ásperas. In: *Jornal de Poesia*, 1997. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches09.html>>. Acesso em: 01 abr. 2016.

Figurações da violência e o cromatismo vermelho em *Uma Duas*, de Eliane Brum

Bruna Farias Machado¹

RESUMO: O presente artigo consiste na análise do romance *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum, tendo como foco principal as figurações da violência representados através do cromatismo vermelho. A importância do ato da escrita como tentativa de (re) escrever sua história inenarrável também será analisada, visto que a escrita possibilita a transfiguração e a redenção.

Palavras-chave: Violência; Trauma; Corpo.

ABSTRACT: This article is the analysis of the novel *Uma Duas* (2011), Eliane Brum, focusing mainly on the figurations of violence through red chromaticism. The importance of the act of writing as an attempt to (re) write your untold history will also be examined, as the writing allows the transfiguration and redemption.

Key-words: Violence; Trauma; Body.

Introdução

O ato de narrar estrutura e torna compreensível a experiência vivida, podendo ser considerado um dos procedimentos através dos quais a vida e o mundo são representados, uma vez que “há um impulso humano de ouvir e narrar histórias” (CULLER, 1999, p. 85). A narrativa literária, mais especificamente, propicia que o ser humano torne-se sensível a experiências externas a sua realidade, e essa apatia, nesse sentido, permite que o leitor saia de sua própria passividade e torne-se capaz de ler e de compreender, ainda que não totalmente, a heterogeneidade da experiência humana. No que concerne a experiências traumáticas, a superação de um trauma implica necessariamente que o indivíduo traumatizado (re) conheça a sua verdade para que ele seja capaz de elaborá-la e de estruturá-la em seu discurso. Para tal feito, é necessário aceitar o desafio imposto pelo trauma de transformar o indizível em história.

¹ Mestranda em Teoria, Crítica e Comparatismo no Programa de Pós-Graduação da UFRGS. Graduada em Letras pela UFRGS.

Assim, sob esse prisma, o romance de Eliane Brum ilustra bem a importância (e por vezes a necessidade) de (re) contar a história. Esta é uma trama psicológica narrada em primeira e em terceira pessoa pela personagem-narradora Laura e, de forma não autorizada, pela mãe, Maria Lúcia. A narrativa inicia com o relato em primeira pessoa da personagem Laura, explicando aos leitores a razão da sua escrita: separar-se da mãe e adquirir um corpo – aqui representado pelo corpo-linguagem – de uma maneira indolor. Ao longo da leitura, a personagem se ficcionaliza, e a história é narrada em terceira pessoa. Num dado momento, a mãe também coloca em palavras a experiência vivida, fazendo com que o leitor adquira uma posição privilegiada em relação à própria escritora-narradora, uma vez que a narrativa da mãe é desconhecida para a personagem.

1. As vozes narrativas.

O livro de Brum é composto, como explicitado anteriormente, por três vozes narrativas e cada uma é representada no livro de maneira diversificada. A narrativa em primeira pessoa é escrita com a fonte de letra padrão e representa a normalidade da personagem-narradora. O recurso da primeira pessoa é utilizado no romance para conversar diretamente com o leitor e explicar a narrativa que virá a seguir. O romance inicia paralelamente com o início da escrita da personagem-narradora Laura, que justifica a sua escrita:

Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com as suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim. (BRUM, 2011, p. 7)

A necessidade de narrar uma história inenarrável evidencia um evento traumático até então não conhecido pelo leitor. O uso da terceira pessoa ao longo do romance é utilizado para efetivamente ficcionalizar os fatos vividos por Laura e essa segunda voz narrativa é representada com a fonte em negrito ao longo do texto, numa clara analogia à reafirmação, ou seja, à vontade de, efetivamente, deixar a sua história registrada, visível a todos e, talvez, forte

o suficiente para libertá-la. Fica claro, então, que a escrita para Laura é uma tentativa de individualização, ou seja, de se identificar como um sujeito uno, independente da mãe.

Todavia, a mãe, Maria Lúcia, invade a narrativa da filha para apresentar a história sob o seu ponto de vista. A representação dessa “narrativa intrusa” é feita através do uso da fonte de texto em itálico, analogia à narrativa enviesada, que não se adequa ao que é feito até o momento. Essa narrativa não autorizada também pode ser entendida como um ato de rebeldia à negação da palavra imposta pelo pai, que não permitia que ela utilizasse o dicionário. A mãe de Laura não tinha acesso às palavras, pelo menos não as suas. Ela escrevia cartas ditadas pelo pai, que não conseguia mais escrever devido a um problema na mão. As palavras nunca foram dela, então, essa intromissão na narrativa de Laura pode ser também um ato heroico, uma tentativa de também se identificar como um sujeito com voz, com pensamentos próprios, ainda que ela esteja intrinsecamente relacionada à filha, relação refletida também no ato na escrita e até mesmo no título que dá nome ao livro, uma vez que a ausência de vírgula permite ao leitor mais atento inferir que há uma dificuldade da narradora de se identificar como um sujeito independente da mãe.

2. O cromatismo vermelho como palco da violência.

Na narrativa de Brum, a filha, Laura, tem uma (não) relação com a sua mãe, Maria Lúcia, como visto anteriormente. Após atos abusivos sofridos na infância, a mãe obrigava-a a mamar em seu seio mesmo em idade avançada para tal ato. Assim, a filha não consegue manter uma relação saudável com a genitora, ainda que, paradoxalmente, não consiga se separar dela, pois sente-se dependente do corpo da mãe. A incapacidade de se identificar como um indivíduo uno faz com que a narradora sinta que compartilha o mesmo corpo com a mãe. Dessa forma, já na fase adulta, Laura inicia um ritual de automutilação, numa tentativa, ainda que representativa, de se separar do corpo de sua genitora e adquirir autonomia sobre si.

O vermelho permeia todo o romance figurativamente e literalmente, visto que ele é editado com fonte vermelho-alaranjada, analogia direta à violência autoinflingida no momento da escrita de Laura: uma narrativa criada no momento dos cortes. Uma narrativa com sangue.

O leitor, mesmo antes de iniciar o romance, já é alertado de que não se trata de uma leitura comum, uma vez que

Não é demais repetir que a cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir. Além de atuarem sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente e compulsiva. Vemos o amarelo transbordar de seus limites espaciais com uma tal força expansiva que parece invadir os espaços circundantes; o vermelho embora agressivo, equilibra-se sobre si mesmo; o azul cria a sensação do vazio, de distância, de profundidade. (FARINA, 2005, p.101)

O cromatismo vermelho, aqui, é uma alusão diretamente relacionada ao sangue derramado durante o ato da escrita, um verdadeiro diálogo com o leitor, numa tentativa de o indivíduo reagir emocionalmente à cor, como algumas experiências psicológicas têm provado. Ainda que cientificamente nada comprove que, de fato, há um processo fisiológico que explica a reação à estimulação da cor, para a cromoterapia² cada cor influencia o indivíduo de maneiras diversas. O vermelho, em particular, afeta as reações emocionais, podendo ativar a violência contida nas pessoas quando utilizados em ambientes.

Curiosamente, à alusão ao vermelho também pode ser feita a partir de outros elementos ao longo do romance. Após o pai de Laura presenciar o momento em que a filha mama o não-leite da mãe, ele a abandona e, posteriormente, a personagem-narradora em questão perde todos os pelos do corpo, inclusive os cabelos, resultado de uma possível reação emocional. Com o passar do tempo, os pelos voltaram a crescer, e os cabelos, antes castanhos, lisos e fracos, agora eram vermelho-sangue, cacheados e fortes. A mudança pode ser entendida como a maculação inerente ao abuso sofrido pela mãe, que, em palavras coloquiais, “transformou sua cabeça”, fazendo com que ela fosse diferente do que era antes. O que sai de dentro dela, ou seja, o que cresce a partir dela é vermelho-sangue, como se cada parte dela estivesse sangrando.

Ao analisarmos a narrativa da mãe, vemos que o cromatismo vermelho também pode ser entendido como representativo de sua história, uma vez que nessa narrativa-intrusa o leitor descobre que Maria Lúcia sofreu um estupro, este cometido pelo pai de Laura:

Eu era maior do que ele, mas tinha um medo maior do que eu. Fiz o que aprendi a fazer. Deixei fazer. [...] Ele começou a tirar as suas roupas e ele tinha um corpo branco e mole, muito diferente do corpo do meu pai. Eu tive nojo dele ao ver aquele corpo

² A **cromoterapia** é um tipo de **tratamento** que consiste na utilização das **cores para curar doenças** e restaurar o **equilíbrio físico e emocional** do paciente. A palavra tem origem no grego "khrôma" que significa "cor".

branco e mole tão diferente do corpo do meu pai. Mas continuei parada ali até mesmo quando ele abriu as minhas pernas, e eu senti uma dor tão grande que pensei que tinha acordado todos os vizinhos com o meu grito. Mas, como tudo em mim, foi um grito de silêncio, porque ninguém apareceu. Depois de fazer um ruído abafado, ele rolou para o chão. Alguns minutos depois começou a me limpar. E foi assim que viramos marido e mulher. Mas eu só soube que aquilo era um casamento muito tempo depois, quando comecei a sair sozinha e observar as coisas. Aí já era tarde para me importar e, de qualquer modo, eu não sabia como mudar. (BRUM, 2011, p. 113)

Após algum tempo, o sangue também será característico de uma violência, dessa vez cometida pela mãe de Laura: o assassinato dos filhos gerados pelo estupro. Ao todo foram quatro mortes de bebês: Maria Lúcia afogava-os na privada logo após o nascimento. Desse modo, ainda que não haja efetivamente um derramamento de sangue nas mortes citadas, o vermelho pode ser entendido como a representação do assassinato.

Por fim, há ainda mais uma alusão válida ao cromatismo vermelho: o assassinato da mãe cometido pela filha. Assolada por uma doença terminal e às vésperas de uma cirurgia que lhe dará alguns meses de vida, Laura resolve matar a mãe no hospital, ato que é posteriormente acobertado pela enfermeira. Embora não haja sangue, uma vez que Laura soltou o mecanismo do soro da mãe, a representação do sangue aqui é simbólica, pois faz alusão à morte da mãe, a violência e, concomitantemente, ao ato de amor, pois a mãe morreu sem dor e sofrimento.

3. Vestígios traumáticos.

Os estudos de trauma vêm avançando consideravelmente e, a partir de 1980, como lembra Roger Luckhurst (2008), traumas familiares foram considerados, efetivamente, traumas. No que concerne a experiências traumáticas propriamente ditas, que deixam vestígios latentes que confundem e estressam a psique, ao longo das últimas décadas vários estudos ressaltam a importância em compreender suas causas e efeitos físicos e psíquicos, como lembra Cathy Caruth (1995). Segundo ela, a sensação de sair ileso do evento está associada ao sofrimento intenso que o trauma causa, uma vez que “for the survivor of trauma, then, the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple

comprehension.” (p.153).³ Isso explicaria, como foi visto ao longo deste artigo, a razão pela qual mãe e filha parecem ter saído ilesas dos respectivos abusos, ainda que apresentem uma necessidade imperiosa de (re)contar a sua história, uma vez que a literatura é uma “zona de conforto” para os indivíduos traumatizados narrarem sua história, uma vez que a ficcionalização permite um apagamento de fronteiras entre realidade e ficção, oferecendo uma alternativa para os sobreviventes de (re)contarem ou contarem suas histórias protegidos pela ficção. A transmissibilidade de uma experiência traumática em forma de narrativa auxilia na tarefa do sobrevivente de “ler a ferida”, uma vez que a narrativa literária disponibiliza recursos através dos quais a memória do trauma e sua representação ganham textura e densidade como uma não-experiência, que só podem ser verbalizados através de processos associados à linguagem figurativa, pois

The literary construction of memory is obviously not a literal retrieval but a statement of a different sort. It relates to the negative moment in experience, to what in experience has not been, or cannot be, adequately experienced. That moment is now expressed, or made known, in its negativity; the artistic representation modifies that part of our desire for knowledge (epistemophilia) which is driven by images (scopophilia). Trauma theory throws a light on figurative or poetic language, and perhaps symbolic process in general, as something other than an enhanced imaging or vicarious repetition of a prior (non)experience. (HARTMAN, 1995, p. 540)⁴

Conclusão

Tendo em vista as constantes figurações das violências e as experiências traumáticas evidenciadas ao longo da narrativa, é possível afirmar que, sob um retrato expressionista dramático, o romance de Eliane Brum permeia o passado não comunicável e o presente conflituoso de Maria Lúcia e Laura, numa tentativa de buscar as origens dos dramas/traumas dessas duas mulheres (des)unidas pela carne. Através da escrita, as personagens adquirem

³ Para o sobrevivente do trauma, então, a verdade do evento pode não residir apenas em seus fatos brutais, mas também na maneira que a sua ocorrência desafia a simples compreensão. (CARUTH, 1995, p.153, tradução nossa)

⁴ A construção literária da memória não é, obviamente, uma recuperação literal, mas uma afirmação de um tipo diferente. Relaciona-se com o momento negativo da experiência, com aquilo que não foi, ou não pode ser, adequadamente experienciado. Esse momento agora é expresso, ou dado a conhecer, em sua negatividade; a representação artística modifica aquela parte do nosso desejo de conhecimento (epistemofilia) que é impulsionado por imagens (escopofilia). A Teoria do Trauma lança uma luz sobre a linguagem figurada ou poética, e talvez ao processo simbólico em geral, como algo diferente de uma imagem aprimorada ou uma repetição vicária de uma (não) experiência anterior. (HARTMAN, 1995, p. 540, tradução nossa)

autonomia e narram suas histórias impossíveis. Sob a interface traumática, é possível afirmar que o romance é uma narrativa de redenção, pois exorciza e redime o “mal”. Há uma diluição de fronteiras entre vítima e opressora, bem como inocente e culpada. Aqui, os corpos estão manchados de sangue, que significam morte, mas principalmente vida, porque só o que está vivo é capaz de sangrar. A partir dessa assertiva, pode-se inferir que o sangue, representado tão vivamente ao longo das páginas, simboliza muito mais do que morte: muito mais do que morte, o sangue é a certeza que, embora com dor, o corpo ainda está vivo, ou seja, ainda há vida. O romance apresenta, por fim, uma sintomatologia corporal que é repassada para a linguagem, tornando-a dolorida – expressão do trauma – mas também libertária no sentido de uma expiação, redenção e reinvenção.

Referências

BENNET, Jill. *Art, affect and the “Bad Death”*: Strategies for Communicating the Sense memory of Loss. In: *Signs*, v. 28, n.1, Autumn, 2002.

BRUM, Eliane. *Uma Duas*. São Paulo: Editora Leya, 2011.

CARUTH, Cathy. Recapturing the Past. In: *Trauma: Explorations in Memory*, JHUP, 1995.

_____. *Unclaimed Experience: Trauma, narrative and history*. JHUP, 2010.

COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma introdução*. Tradução: Sandra G. T. Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 2009.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5º ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2005.

FREUD, S. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris, Gallimard. 1905-1976.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

HARTMAN, Geoffrey. On Traumatic Knowledge and Literary Studies. In: *New Literary History*, vol. 26, n. 3. The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. Trauma within the limits of literature. In: *European Journal of English Studies*. v.7, n.3. London: Rutledge 2003.

LUCKHURST, Roger. *The trauma question*. London: Ruledge, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora Martins Fontes, 2010

SHOWALTER, Elaine. *Histórias históricas: a histeria e a mídia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

WILLS, Pauline. *Manual de reflexologia e cromoterapia*. São Paulo: Editora Pensamento, 1992.

**Trauma e esquecimento em “Poesias”, de Dante Milano:
uma poesia erguida das ruínas da civilização ocidental**

Bruno Darcoleta Malavolta¹

RESUMO: Os temas da guerra e do esquecimento, recorrentes na obra *Poesias*, de Dante Milano, unem-se em um ponto nevrálgico de sua poética, que será fulcro de leitura desta exegese: a tópica da guerra como epicentro traumático de uma cultura em ruínas, que desencadeará um esquecimento, ou apagamento, da cultura em que se inscreve o eu lírico. Uma recusa do mundo que se inicia nos procedimentos linguísticos clássicos e racionalistas para atacar este mesmo racionalismo, aglutinando-se nesta dualidade peculiar: trauma e esquecimento.

Palavras-chave: Trauma; Esquecimento; Violência; Poesia brasileira; Dante Milano.

ABSTRACT: The themes of war and oblivion, recurring themes in the work of Dante Milano, *Poesias*, join in a neuralgic point of his poetry, which will be core reading in this exegesis: the topic of war as traumatic epicenter of a culture in ruins, which will trigger an oblivion or obliteration of the culture in which forms the lyrical self. A refusal of the world begins in the classic and rationalist linguistic procedures to attack this same rationalism, coalescing in this peculiar duality, trauma and oblivion.

Key-words: Trauma; Oblivion; Violence; Brazillian poetry; Dante Milano.

1. Uma poesia erguida das ruínas da civilização ocidental

A empresa humana conheceu, no século XX, os desdobramentos hiperbólicos daquilo que o ocidente iniciou, efetivamente, no século XV. As viagens ultramarinas e os feitos em armas dos países ibéricos são o início de um projeto imperialista que ainda não encontrou fronteiras territoriais ou culturais. A geração a que alude Benjamin, em seu texto “Experiência da pobreza”, é precisamente aquela que, no coração do século XX, tornou-se a primeira consumidora, quando não vítima fatal, das ideologias de massa que marcariam seu tempo como um período de trevas travestidas de luzes. Octavio Paz, ao sustentar que “os ataques” de Baudelaire e o “desdém” de Mallarmé justificavam-se pela época “abominável” em que viveram, formula uma das mais sufocantes passagens de *O arco e a lira*. Desabafa conosco o

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, e mestre por esse mesmo programa, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara-UNESP. Bolsista CAPES.

poeta, entre parênteses: “(Nós o sabemos bem, pois estes tempos são a origem imediata do horror sem paralelo de nossa época)”² (PAZ, 2010, p.169; tradução nossa).

Dante Milano foi contemporâneo a esse horror. Nascido em 1899 e morto em 1991, atravessou, literalmente, o século. Publicou seu único livro, *Poesias*, de longa gestação, em 1948: apenas três anos após o mundo conhecer os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, dando fim à Segunda Guerra Mundial. O rastro de esquecimento nesta obra de “irrepreensível unidade”, expressão cunhada por Ivan Junqueira (JUNQUEIRA, 1984, p.80), é, pois, um rasgo violento de Milano sobre seu próprio projeto estético. Neste *rasgo* e nesse *projeto* residem a problemática central do *Poesias* e que será movimento chave em nossa argumentação a respeito do esquecimento cultural que seu eu lírico empreenderá sobre seu próprio tempo: a radical imbricação classicismo-modernidade, contornando esta poética de uma modernidade *sui generis* que, como disse Sérgio Buarque de Holanda, “nada [...] se assemelha profundamente com o que entre nós foi escrito nestes vinte ou trinta anos” (HOLANDA, 1971, p.5). Nossa pergunta, da alçada mesma dessa imbricação e dessa modernidade singular, é, pois, de que modo uma poesia ancorada sobre os procedimentos marmóreos da tradição (o símile, o realismo estético, as formas fixas, os temas antigos, a *clarté* cartesiana), cujas paisagem alienígenas, ermas e dotadas de certa homogeneidade desértica constituem um *mundo outro*, poderia ser tocada pelo espírito de seu tempo?

A resposta é a culminância da exegese que pretenderemos tecer ao longo deste texto. Ou seja, através de um uso consciente dos procedimentos clássicos, que caminham, embora clássicos, para um desfiguramento condizente com sua índole moderna. Tal culminância, no texto milaniano, atingirá duas tópicas que servirão de eixos centrais, ao mesmo tempo que polos opostos, para a construção do que poderemos chamar do *ethos* milaniano: a *tópica da guerra* como *epicentro traumático* de uma cultura em ruína e o posterior processo curativo, através do *esquecimento* dessa mesma cultura, como única resposta possível a este trauma.

Não podemos, pois, passar adiante sem nos demorarmos nesta primeira tópica, a *guerra*. É nela que reside um ponto central para que cheguemos ao *rastro de esquecimento* que percorre a obra milaniana. Se da análise estritamente textual desta obra observamos violentos *deslocamentos no cânone ocidental* tecidos a partir do que há de mais

² “(Nosotros lo sabemos bien, porque esos tiempos son el origen inmediato del horror sin paralelo de nuestra época.)”

eminente clássico e ocidental neste mesmo cânone – o universalismo, o realismo estético, a *clarté*, a palavra justa – por outro lado, a estrutura poética do *Poesias* se utilizará dessa linguagem clássica por excelência com objetivo, afinal, de evidenciá-la como *ruína*, operando sobre ela um estriamento que denuncia, antes pelo domínio *logos* que da metáfora, o caráter antirracional de seu projeto, operado embora por um exacerbamento deste mesmo racionalismo, ou seja, um *despotismo do logos* que evidencia seu fracasso frente ao mundo que pretende nomear – um mundo, diga-se de passagem, já tocado pela consciência da arbitrariedade do signo e, portanto, distanciado da conciliação entre palavra e mundo em que se apoiava a linguagem tanto da antiguidade clássica quanto do próprio Classicismo. Uma retórica corroída pro uma antirretórica, por assim dizer.

Pensa sobre uma linguagem que visa a sua própria *corrosão* e aniquilamento – *esquecimento*, pois –, a poesia milanesa visa igualmente a uma *anulação do sujeito* como negação e esquecimento de sua cultura. É na temática da *guerra* que figuram os signos de seu tempo que, igualmente, caracterizarão essa cultura como uma *ruína*: um edifício falacioso que deve ser combatido e negado pela poesia moderna. O motivo ético flagrante deste esquecimento cultural são os rumos insólitos a que a cultura ocidental, pautada por um racionalismo que se desdobrou no positivismo, no fascismo, no imperialismo, no liberalismo, e seus derivados, condensados estes, na poesia de Milano, na figura universal da *guerra*. Tal imagem instala-se na obra milanesa sob a forma de uma violência a um tempo potencial e desatada, em cujo mundo empírico se apresenta, apenas, como um rumor distante, ou como descritivismo sinistro da cidade e de situações de guerra, que giram em torno do campo de batalha, do motivo do soldado, e, mais especificamente, do soldado morto.

O *esquecimento*, como procedimento curativo dessa cultura arremessada numa distopia, é articulado em Milano para se lidar com o que que Gagnebin (2006) chamará de *trauma*, em seu texto “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. O trauma está ligado a um fenômeno cultural que se instala na história do século XX, sobretudo relativamente às Guerras Mundiais e ao Holocausto. Adorno, em sua *Dialética Negativa* (2009), será um daqueles que nos atentarão para a importância de *não se esquecer* Auschwitz. Essa seria, talvez, uma explicação para o fato da *guerra* ser a única tópica, na poesia milanesa, passível de ser verificada como elemento empírico de seu tempo. Como experiência traumática de

difícil elaboração, essa guerra será o epicentro de uma impassível negação cultural de seu tempo: um *esquecimento cultural* de uma *cultura em ruínas*, que transformará as paragens alienígenas do *Poesias* em autênticas *paragens do esquecimento*, cortadas de uma desertificação que em tudo lembra, apesar de seu caráter mítico, a desolação de uma guerra – em vários momentos, as paisagens do *Poesias* nos lembrarão as ermas e igualmente desoladas paisagens dos quadros de De Chirico. Tal experiência, que se instala no coração do século, não é diferente da relatada pelos combatentes da Primeira Guerra Mundial, que voltavam da guerra incomunicáveis e mais pobres em experiência do que enriquecidos, como nos conta Benjamin:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...]

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p.114-115)

Nos poemas dedicados à guerra, diferentemente dos demais poemas do volume, predominam os versos livres, e o olhar universalizante do eu lírico é potencializado através da dicção profética, à maneira dos bíblicos, resultando em uma voz ainda mais próxima do que poderíamos chamar de *a voz de seu tempo*, ou seja, a voz que se aproxima do narrador épico ou do vate: aquela que fala por seu povo, ao invés de falar subjetivamente, como bem definiu Benjamin em “Crise no romance” (1999). No tocante à temática e à recorrência de imagens bélicas, é mister iniciarmos da observação de que a “guerra”, e suas imagens satélites, são um tema central na obra milaniana. São, aliás literalmente, a seção central do livro, a quinta entre as nove que há, intitulada “Terra de ninguém”, e quase integralmente dedicada a essa temática. Nela, aparecem repetidamente as figuras do soldado, dos “penachos e bandeiras” (MILANO, 1971, p.87), dos tambores, da “marcha de heróis” ou da “leva de prisioneiros” (MILANO, 1971, p.81), dos “homens em dois campos separados” do “soldado morto na paisagem desconhecida” (MILANO, 1971, p.84).

A violência por que passou a geração desses homens que se viram obrigados a vivenciar a guerra extrapola, para Benjamin, o *front*. Ela instala-se no âmago dessa sociedade,

coagindo sua própria linguagem a agir em favor de uma hegemonia técnica, pois esta, agora, “recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo.” (BENJAMIN, 1987, p.117), e tal fragmentação linguística e ética se instala no centro nervoso do século XX, ou seja, no salão burguês:

Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: "Apaguem os rastros!", diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o "interior" obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. (BENJAMIN, 1987, p.117-18)

Violência contida que condiz com a antinarrativa de um dos poucos poemas de Milano que retratam uma paisagem a quatro paredes, de uma conotação irônica que busca ferir exatamente esse espírito burguês, de rastros subjetivos apagados:

A SALA EM FESTA

Triste festa
Na casa apagada.
Os mortos parecem vivos
E dançam na sala.
Não sei por que estou nesta festa,
Sou um estranho.

Quem é aquela menina loura,
No fundo da sala,
Cantando!

Os mortos olham admirados
E se aproximam para ouvir
A menina morta cantando.

Está suspensa no espaço.
E pára de cantar, desvanecendo-se.

Depois é a treva
Onde o corpo a dormir se precipita
Até tocar no solo e acordar ao contato
De outro mundo, outra vida, uma da outra esquecida.
(MILANO, 1971, p.73)

Essa violência contida do homem que é compelido a apagar seus rastros e apagar a si mesmo será uma das somatizações que levam a poesia de Milano a atingir aquele “antilirismo sinistro” que vislumbrou Paulo Mendes Campos (1979), e que Ivan Junqueira (1984) preferiu chamar de “lirismo fantasmagórico”. Em um ou em outro, são sintomas de um mesmo mal: um tempo que compele ao trauma, ao apagamento do eu, à anulação social. À marginalização destes homens que abandonaram “uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano”, e tiveram “que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1987, p.118), somente o *esquecimento* se oferece como *unguento imediato ao trauma*, instalado no âmago da memória, não só subjetiva, mas sobretudo cultural. É exatamente a ele que o eu lírico recorre ao final do poema: “De outro mundo, outra vida, uma da outra esquecida”. No entanto, nesse momento não é o eu lírico, senão a *menina* ao fundo da sala, que se esquece: é ela mais um personagem apagado da modernidade, e que, por isso mesmo, está já *morto*. Esquecimento, aqui, é sinônimo da morte e metáfora da morte ainda em vida, e ganha tons de alienação e apequenamento do burguês e de suas ideologias. Nada aqui há do apagamento cosmogônico do homem frente aos deuses, como no final do “Canto I” de *Os lusíadas*, em que Camões descreve o homem como “um bicho da terra, tão pequeno” (CAMÕES, 2003, p.33); o apagamento, aqui, origina-se e se encerra no apequenamento social, a que deve se seguir seu apagamento subjetivo e ontológico: ainda sob a tese de Adorno (2009), como a anulação do *ser* perante *entes*, ou seja, as *coisas*, em um mundo onde a ontologia já não pode mais ser reencontrada.

Jeanne Marie Gagnebin interpretará esse texto de Benjamin teorizando acerca da memória e do esquecimento, aproveitando-se do estudo de Aleida Asmann (2011) sobre os “espaços do lembrar”:

Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podendo ser curadas nem por encantões nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando por sorte consegue voltar para alguma “pátria”, não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. O sonho paradigmático de Primo Levi em Auschwitz, - ao voltar para casa, ele começa a contar seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, levantam e vão embora. (GAGNEBIN, 2006, p.110)

Essa anulação da narrativa, tema também benjaminiano, e apagamento do eu em uma sociedade cuja idolatria volta-se para a técnica, que violentamente transformou a superfície da Terra e a linguagem humana, sem que restasse nenhum espaço para a imaginação simbólica, como bem defende Gilbert Durant em seu *A imaginação simbólica* (1995), será o ponto de partida para que Milano negue a sua própria cultura, e o motivo ético que justifica a universalidade despersonalizada de seu olhar como uma atitude ética frente a seu tempo, e não mera emulação de uma tradição já inócua. Os procedimentos clássicos de que se serve, esse “voto de fidelidade à *clarté* cartesiana” (JUNQUEIRA, 1984, P.80), são recursos que dialogam diretamente com essa *racionalização moderna*, uma vez que destoam por completo do recurso que a modernidade escolheu para combatê-la: a metáfora. Emprega, Milano, o *simile* e a *palavra justa*, no entanto, a serviço de mostrar *in loco* o abismo em que se sustenta nossa cultura: a sua impossibilidade e a sua falência. O *pensamento*, e sobretudo o pensamento entendido tal como é pelo ocidente, ou seja, o *logos*, é o motivo, mas também o empecilho ao acontecimento do poema – um voto de fidelidade à *clarté* que resultará, afinal, como violenta negação desta *clarté*, resultando em uma postura de negação frente a essa.

No extremo deste raciocínio, Adorno e Horkheimer, em sua obra “Dialética do esclarecimento” (1997), irão vincular o imperialismo ocidental ao domínio do *logos*. Gagnebin também fará uma leitura atenta desta obra, e salienta que ela elabora:

numa construção hipotética ousada, tanto uma reflexão sobre as origens do pensamento ocidental quanto sobre sua desastrosa incapacidade de resistir à moderna barbárie que encarnam o nazismo e o antisemitismo. Trata-se, então, de um livro de filosofia que tenta pensar um aquém e um além do pensamento filosófico tradicional: sua imbricação com as forças míticas na sua origem como no tenebroso presente (GAGNEBIN, 2006, p.29)

Gilbert Durant (1995) creditará ao peripatetismo e ao cartesianismo o nascimento de uma *super-retórica*, inimiga da *imaginação simbólica*. Para Durant, o homem não é um ser racional, senão um ser simbólico por excelência. O racionalismo, para Durant, não é senão uma redução da imaginação simbólica, uma via de pensamento, sem dúvida, mas uma via redutora se comparada à infinitude que pode ser tocada, somente, por essa imaginação. Pelo atalho do Zen e do orientalismo, Paz creditará à distração a inspiração do poeta e a sua

silenciosa recusa ao momento presente: “um homem que se distrai nega o mundo moderno”³ (PAZ, 2010, p.52; tradução nossa). Guy Debord, por outro lado, chamará essa dominação do *logos* sobre a cultura ocidental de uma linguagem onipresente que sufocou a experiência e a substituiu por um discurso massificado: a esse fenômeno ele dará o nome de a *sociedade do espetáculo*, que seria “herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental” (DEBORD, 2010, p.19). O idiossincrático empreendimento de Milano é utilizar-se de uma maximização dessa *clarté* racionalista para atacar esse mesmo racionalismo em sua maior fraqueza, ou seja, sua incapacidade de sustentar-se como visão de mundo sem incorrer em ideais higienistas que resultaram, afinal, nas experiências de fracasso humano do século XX. No uso deste procedimento racionalista como forma de crítica à sociedade moderna, sua poesia permanece de uma originalidade solitária, uma vez que os poetas, após as vanguardas, escolheram, em esmagadora maioria, a *metáfora* como arma de combate a esse racionalismo – e Dante Milano, solenemente, a recusa.

Os mendigos, os reis decrepitos, os mendigos que são reis, o louco e o bêbedo são figuras que dialogam diretamente com a imagem que faz Benjamin deste homem inserido na “experiência da pobreza”. Gagnebin (2006) argumentará que essas figuras, dispersas pela metrópole, cumprem o papel do verdadeiro narrador, que Benjamin encontrará no “sucateiro”: aquele que anda em busca dos restos e detritos de seu tempo. Esses sucateiros são os “bárbaros” que sobrevivem à cultura desumanizada. Tal é o percurso de Milano, que se propõe a esquecer-se para experimentar “a verdadeira vida”, que, na verdade, “não é vivida” (MILANO, 1971, p.44). É precisamente o percurso que queremos enxergar em sua poesia, que recusa até mesmo as eloquentes resoluções que o Modernismo escolheu para combater este estado de coisas. O poeta deixou-nos também um rastro daquilo que se forçou a esquecer. Eis a trilha em que iremos recolher seus restos e decifrar seus esquecidos signos.

2. Trauma e esquecimento

Verticalizando nossos desdobramentos exegéticos, partiremos para a análise *in loco* de três poemas do *Poesias*: os dois primeiros retirado à seção “Terra de ninguém”, a mais

³ “*Un hombre que se distrae, niega al mundo moderno.*”

violenta e virulenta seção da obra, que tematiza de forma ostensiva a tópica da guerra. O terceiro será emprestado àquela que é, talvez, a seção mais suave do *Poesias*, como faz sugerir seu próprio nome: “Canções”. Não os escolhemos ao acaso: queremos ver na dissonância entre as duas seções sua unidade. Intentamos, ao cabo de nossas reflexões, usar essa dissonância como pedra de toque para compreendermos, não somente os hiatos evidentes, mas a forma como a *unidade* do pensamento milaniano pode ser transcrita na parábola deste perpétuo pêndulo entre o *trauma* e o *esquecimento*, a um tempo apontando ao mundo empírico e, ato contínuo, forcejando por esquecê-lo. E, afinal, como tanto o poema nomeadamente dedicado à guerra quanto o poema da seção “Canções” são cortados, com igual intensidade, de um violento traço que deseja, por fim, aniquilar sua própria cultura e, portanto, sua própria existência como poema que participa desta cultura. Iniciemos, pois, com a leitura de um dos mais célebres poemas do volume, “Salmo perdido”:

SALMO PERDIDO

Creio num deus moderno,
Um deus sem piedade,
Um deus moderno, deus de guerra e não de paz.

Deus dos que matam, não dos que morrem,
Dos vitoriosos, não dos vencidos.
Deus da glória profana e dos falsos profetas.

O mundo não é mais a paisagem antiga,
A paisagem sagrada.

Cidades vertiginosas, edifícios a pique,
Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.
Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais,
As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,
Deus não nos reconhece mais.

(MILANO, 1971, p.89)

O título, como inúmeras outras ocorrências semânticas no *Poesias*, aponta para o *rastro*, para aquilo que ficou à margem da memória cultural do tempo. O salmo que Milano nos apresenta é apócrifo, perdido, fragmentado; uma *ruína*, portanto. Noutra leitura, é um salmo desgarrado: o salmo do deus desgarrado da modernidade desgarrada. Numa clara referência não só à impiedade do deus cristão do velho testamento, mas à própria dicção deste primeiro tomo do livro sagrado, o eu lírico inicia chamando a si a conjugação verbal: *creio*.

Nenhum fenômeno de subjetivação há nisso, entretanto. O eu lírico fala como os vates do passado, ou seja, fala a voz de seu povo. Benjamin (1999), ao alertar-nos sobre a morte do narrador, bem define o narrador épico: nele fala o seu povo, o seu tempo, o seu mundo, onde o *poeta* e a *cultura* eram instâncias ainda conciliadas. Ainda que desgarrado, o mundo milaniano é organizado pela voz lírica, que empresta de procedimentos épicos para fazer seu canto. É ainda lírico, entretanto: é lírico pois esta emulação ocorre para colocar o tema e procedimentos proféticos em xeque, e não enunciá-los positivamente. Essa carga de corrosão irônica empresta do canto universal do vate seu poder de *verbo primitivo*, aquele que dá sentido e concerto ao mundo, mas com objetivo oposto e negativo: com o intuito deliberado de dependurar essa organização sob um fio, apenas, do sentido que ameaça incessantemente romper-se.

Milano inicia sua retórica ironicamente: o adjetivo “moderno” *assassina* o deus (“Creio num deus moderno”, aqui grafado em minúscula), ou, no mínimo confere-lhe uma carga de negatividade, o antideus da modernidade já desprovida do sentido cosmogônico cristão; termina, pois, dando valor positivo ao deus e negativo ao homem: “Deus não *nos* reconhece mais”, pois agora somos nós que nos distanciamos dele, e não o contrário. É intermitente, como quase tudo em sua lírica. Ainda outra vez, seus procedimentos são a chave para se chegar a essa intermitência: o poema em tudo lembra um salmo; a carga de moralidade cristã sobre ele, mais que emular o deus, convence-nos de sua existência através do tom épico, que não tolera nenhuma ambiguidade, como define Paz (2010). No entanto, não se trata nem este poema nem as sagradas escrituras de uma epopeia: seu conteúdo é alegórico, assim como a *Comédia*, ainda segundo Paz:

A *Comédia* não é um poema épico, e sim alegórico: a viagem do poeta pelos três mundos é uma alegoria da história da humanidade desde a Queda até o Juízo Final, que nada mais é que uma alegoria do vagar da alma humana, afinal redimida pelo amor divino. (PAZ, 2013, p.138)

O salmo perdido é uma alegoria que se impõe imperativamente, e por isso não tolera a negação. Sua força está no seu verbo, que não se deixa incorrer no inverossímil: o mito não pode ser inverossímil, e sua verossimilhança é verbal, e não empírica. O lugar do mito é o hiper-real, corroído, no poema, pelo real, ou seja, pelo mundo moderno. Como antes

aventamos, é a seção “Terra de ninguém” a única em que se pode ler a presença, ou rastro, do elemento empírico: neste poema o empírico é, entretanto, subjugado ao mito: torres, mastros, luzes, fios, apitos que são, em verdade, *sinais*... O poema falseia seus valores, porque ele próprio falseia ao pisar sua cultura: alegoriza o exílio, perpassando-o de modernidade. Ou seja: conduz o mito para o local onde não há mitos, a modernidade, amparando-o linguisticamente em uma linguagem mítica e profética por excelência. Oscila entre a ironia e a analogia, como bem descreve Paz em seu *Os filhos do barro* (2013). Esclarecer esta dialética, em Milano, é amputar pela metade sua força verbal. É a tensão sempre mal resolvida de sua ontologia, linguagem e cultura que outorga verdadeiro sentido ao poema: um sentido que escorre para o ralo do *esquecimento*, em que a cultura não é mais do que um rumor ouvido à distância.

Se é uma alegoria do êxodo, por outro lado, é uma alegoria do *esquecimento*. A saída do reino do Hades apaga a memória das verdades celestes, lembrando o mito grego. Este poema trata deste apagamento, assim como o apagamento, na *memória de deus*, de nossa humanidade. Ainda, noutro poema, de um só verso, Milano articulará repertório semelhante:

VIAGEM
Deus disse um dia ao homem: “Vai, mas volta.”
(MILANO, 2004, p.161)

O poema é uma alegoria do êxodo, pois arremessa o homem para fora do mundo edênico e o abandona. Mas é irônico que Milano articule tal repertório cristão através de uma emulação tão radicalmente verossímil. Tão verossímil que chega a ser blasfema, mais que irônica. Há um ateísmo, ou uma negação valorativa de deus, latente nesses textos, o que não apaga seu poder de emular o mito; este ateísmo, entretanto, porquanto não se esclareça objetivamente, faz prevalecer a força do *mythos* embrenhado na linguagem do poema. Ainda outra vez, esse poder é linguístico; nesse caso, entretanto, por apoiar-se esse poema-de-um-verso em um verso decassílabo, flagra-se a pesada mão do homem ocidental: há uma circularidade nele, um retorno que, entretanto, é abstrato. Por decassílabo, ou seja, pela arbitrariedade da tradição nele articulada, infere-se que é um poema: há o freio do discurso em que se revela o jogo da arte, e não a verdade absoluta das sagradas escrituras. São, ambos os poemas, afinal, máscaras de uma ontologia apagada pela modernidade. O que se esconde

atrás dela é indefinível: um lirismo fantasmagórico. O apagamento de deus no homem e do homem em deus flagra a mesma postura deste eu lírico frente a sua cultura: *esquecimento*, mais que cultural, mítico. Um esquecimento ontológico, que ainda não é deus, ainda não é o nada.

Atendo-nos, ainda, às imagens satélites que circundam o deus e o homem, há a construção de uma cena urbanoide que quer se materializar como empírica, mas emperra no *mythos* do poema, que a impede de encarnar-se: as torres, as pontes, os mastros, os fios, os apitos, não são objetos empíricos, senão apenas “sinais” de uma civilização em queda: a mesma “Queda” bíblica de que falou Paz, ao comentar a *Comédia*. Seu significado é metafórico, uma metáfora que faz oposição ao mundo como “paisagem antiga” e “paisagem sagrada”. Mas qual é, afinal, a diferença entre a paisagem urbanoide e a paisagem sagrada, quando ambas parecem fundir-se em um cenário apocalíptico, que ameaça destruir a empresa humana, ou seja, a organização deste mundo e cenário ocidental? De quem será a culpa, senão dos homens que sonharam “tanto” que se distanciaram de deus – ainda a imagem do fruto proibido, o conhecimento. O fruto proibido poderia ser tomado, neste poema, como a consciência da arbitrariedade do signo, ou seja, de sua não significação, de sua inverdade arbitrária e seu distanciamento do mundo empírico. Um mundo abstrato que ameaça arremessar para a não significação o próprio poema, e, junto dele, o esforço humano por revestir o mundo de sentido a partir da consciência da cisão. Tal esforço é vão, como nos diz ainda outro poema de “Terra de ninguém”, “Voz de um deus”. No final dessa ontologia esgarçada, o *esquecimento* nos aguarda como única resolução possível. Não há resolução no violento problema-poema milaniano, senão em seu abandono:

VOZ DE UM DEUS

Suave montanha,
Se eu quisesse te sopraria para longe.

Ruge, mar, em teu cárcere,
Pela minha palavra subjugado.

Frágeis edifícios,
Eu vos faria como a palácios de nuvens
Ruir sem rumor.

Meu pensamento distancia o mundo

E sopra no ar o pó da realidade
Parida como fruto da violência
Com a força que tem a dor.

Mas para que destruir a aparência?
Para onde varrer o pó da terra?

Se não fosse a poeira das palavras
Quem adivinharia um pensamento?

Só restaria o sonho entre os escombros.
Só ficaria um círculo e eu no meio,
Cheio da própria glória, imensa solidão.
(MILANO, 1979, p.109)

O poema é irmão de “Salmo perdido”, e complementa a ontologia esgarçada, no outro esboçada. Deus, no salmo, possuía um valor negativo no início do poema, transformando-se em valor positivo ao final. Não se podia discernir quem, deus ou o homem, tinha se esquecido do outro: a alteridade entre os dois era construída de forma que dela resultasse uma ambiguidade. À semelhança do salmo, a voz lírica é, dessa vez, emprestada diretamente ao deus, o que significa que houve um deslocamento do eu lírico em nível do *ethos*, da posição de vate para divindade “empírica”, o que é um deslocamento assaz significativo. Deus foi, por fim, nivelado à linguagem: se a voz de deus pode ser emulada, então deus deve ser um ser de linguagem ou simplesmente a linguagem; novamente é no *mythos* do poema que encontraremos a violenta destruição do mundo que parece querer empreender esta poética: assim como o *Inferno* de Dante Alighieri, Dante Milano condena a humanidade ao aniquilamento. Deus, emulado, é uma voz pensa sobre si própria: como define Paz (2013), a linguagem é o centro da tensão do poema moderno; deus transforma-se em um valor lúdico: um lance de dados, uma dança da linguagem. É nesse *mythos* cortado pela racionalidade, portanto, que se projeta o *ethos* milaniano como um rastro um pouco mais saliente dessa ontologia deslocada: embora reduzido à linguagem, a emulação da voz divina, pela linguagem milanesa, é dotada de uma carga acentuada de reflexões metalinguísticas, o que equivale a dizer que essa voz interroga o seu próprio sentido como voz, e o seu próprio sentido como divindade, portanto. Ao interrogar sua existência, cria-se a si própria, pois é uma voz todopoderosa, que “sopra no ar o pó da realidade” através de seu pensamento que “distancia o mundo”, como a querer esmagá-lo, paradoxalmente.

No entanto, a voz de deus não veio sem razão falar aos homens: veio para repreender a empresa humana, através de seu canto. Os homens distanciaram-se de deus, ou seja, perderam o acesso aos símbolos mágicos: o verbo do princípio, o verbo imaginário, a imaginação todopoderosa, que também já os pertencera. A empresa humana fragmentou-se nos “frágeis edifícios”, que são, em verdade, “palácios de nuvens”. Deus destrói com certa dose de elegância, e essa elegância é um jogo de palavras: *ruir* sem *rumor*; açoita o mar a rugir: *agrilhoa-lhe pela sua palavra subjugado*. A palavra poética de deus é cheia de um primitivismo: é uma palavra que crê em seu poder de palavra; palavra cheia de um “realismo estético”, nas palavras de Holanda (1971), pois que configura um outro mundo, independente deste; palavra que, afinal, não se perde em mero jogo lúdico, mas possui o poder de remitificar o mundo, nos termos em que falou Gilbert Durant (1999): através da imaginação simbólica. Tal é este deus: o verbo do princípio, o duplo da realidade, sua analogia irônica, a irreabilidade que sopra no ar o pó da realidade.

A palavra, aqui, ocupa o centro, mas não é uma palavra desprovida de conteúdo ético: é contra o racionalismo que ela se ergue, e a sua ordem é a destruição da cultura humana do tempo linear para embrenhar o retorno ao tempo circular, atemporal e mítico. Curiosamente, ela não o fará sem a âncora da cultura em que se inscreve: deus fala por decassílabos. E ao falar por decassílabos demonstra conhecer a língua dos homens, mas não a língua ordinária: a língua da poesia, a língua do verso, a língua do retorno. A língua decassilábica da cultura humana é a única ponte possível entre a palavra primitiva, a metáfora primordial para sempre perdida, e o pó da realidade: tal relação é, afinal, fruto da violência, que não é senão o *esquecimento cultural* – onde, aqui, se pode ver positivamente a cultura que, durante séculos, edificamos sob sangue e suor, violência, pois? Se no mito grego apaga-se a memória das verdades celestes para se reencarnar, o contrário deve ser verdadeiro: é necessário destruir a empresa humana desgarrada para se retornar a deus, ou seja, ao mito. A um passo de a tudo dissolver, entretanto, volta-se para trás, hesitando em destruir a Terra, como a desconfiança e falta de fé caras ao espírito órfico – Orfeu, que também perdeu Eurídice simplesmente por voltar para trás: “Se não fosse a poeira das palavras”... – o deus-poeta torna-se indeciso, também, entre o algo e o nada, perdido, assim como o homem, na “medida” de Protágoras: se o homem é a medida de todas as coisas, ele é, igualmente, a medida – imagem e semelhança –

de deus: ambos, afinal, seres de linguagem, seja ela a linguagem irônica da modernidade ou linguagem toda-poderosa do verbo primitivo.

Volta para trás, para os homens, pois. Todas as palavras são boas. Todas as palavras conformam este super-lugar que é o deus: palavra. Eis um rastro iluminado da ontologia milaniana: sua ontologia esgarçada é um esquecimento do tempo linear; seu esquecimento cultural é uma violenta negação do racionalismo moderno; sua linguagem dissoluta é um terreno de fantasmagoria, em que nada existe sem estar sob xeque. O mundo mítico é severo, tal como o humano, e ambos recaem sobre a tragédia de nossas empresas fracassadas: deus fracassa ao criar os homens, que fracassam ao criar o deus. Assim também seu poema não admite amaneiramento, e através de uma economia de meios ergue sua ética e estética, colocando em xeque todas as empresas humanas que conhecemos: linguagem, cultura e ontologia.

Não será diferente no poema das “Canções”, em que o maquinário da modernidade já se encontra tão distanciado que mal se pode ouvi-lo. Se nos poemas de “Terra de ninguém” medem forças, lado a lado, deus e o ruído humano, em “Descobrimto da poesia” a roda do esquecimento cultural já terá dado uma volta completa. Como um silêncio após a guerra, a completude do esquecimento cultural das “Canções” é um unguento ao trauma da civilização, o que não deixa de denunciar uma enorme violência, entretanto, como bem expressa o poeta nos versos:

[...]
Há uma pausa, um instante de silêncio
Imóvel no espaço,
Quando após o combate, entre o fogo e a fumaça,
Enfim a chuva torrencial apaga, absolve
O soldado morto na paisagem desconhecida.
(MILANO, 1971, p.84)

Por onde quer que se percorra o poema de Milano, ele parece flertar, constantemente e violentamente, com a obstinada ideia da aniquilação. A aniquilação a um tempo como punição e a outro como redenção: *esquecimento*, mesmo que este só seja encontrado após a morte. *Esquecer*, aqui, não contém somente a negação do *lembrar*, sua oposição semântica imediata; significa, mais que isso, *deixar de pensar*, ou *esquecer-se de pensar*. E *esquecer-se*

de pensar significa, em última instância, a negação do *modo* como pensa este eu lírico: uma negação do próprio *pensamento ocidental* e do eu lírico como discurso que se inscreve nessa memória cultural e artística: uma tentativa desesperada, pois, de anular a si próprio como e através da linguagem, maximizada pelo poema: lugar privilegiado para empreender tal feito, pois que a linguagem poética não escapa a sua excrescência metalinguística.

Esquecer é, sobretudo, o escape do eu lírico frente ao despotismo de seu pensamento, para quem o ato de *pensar* ou *lembrar* não pode ser isento de insuportável lucidez. Nem mesmo um poema da mais leve das seções, a “Canções”, consegue escapar a esse suplício da luz:

DESCOBRIMENTO DA POESIA

Quero escrever sem pensar.
Que um verso consolador
Venha vindo impressentido
Como o princípio do amor.

Quero escrever sem saber,
Sem saber o que dizer,
Quero escrever uma coisa
Que não se possa entender,

Mas que tenha um ar de graça,
De pureza, de inocência,
De doçura na desgraça,
De descanso na inconsciência.

Sinto que a arte já me cansa
E só me resta a esperança
De me esquecer de quem sou
E tornar a ser criança.
(MILANO, 1971, p.37)

Apesar de sua vocação cantante – não só pelo uso das redondilhas mas, sobretudo, pelo respeito a sua natureza rítmica – predomina no poema o tema abstrato, travestido em cantiga. Milano consegue dialogar, em seu poema, com as origens populares da poesia em língua portuguesa, enriquecida pela tradição provençal e pela roupagem em que lhe revestiram a poesia palaciana e o Classicismo. A marcação rítmica com palavras agudas, as oxítonas, ao final dos versos, é notável: são sete oxítonas contra nove paroxítonas ao cabo dos dezesseis versos que compõe o poema, dando a ele um aspecto de finitude circular, cujos

versos invocam, ritmicamente, um ao outro: gesto reforçado pela repetição dos infinitivos finais, com a aliteração de seus “r”, e no encontro vocálico de “inocência” rimado ao duplo encontro vocálico de “inconsciência”, reforçado pela consoante de apoio “c” (/s'ẽ.sjə/ e /si.'ẽj.sjə/), não conformando uma rima perfeita, mas, ainda sim, de fortíssima reverberação fonética: palavras abstratas que, entretanto, atenuam seu significado na suavidade do som. A estrutura rímica oscila entre a tensão e a leveza: em cada estrofe, apenas dois versos rimam: os outros dois são brancos; na última, três versos rimam, contra um branco. A “canção”, entretanto, dada a sua inextricável coesão rítmica, para a qual corroboram inclusive suas assimetrias – tensões em busca de resoluções, como na música – conserva uma evidente vocação à cantiga popular. Nada mais contraditório para refletir o tema do pensamento. Apesar disso, o poema segue uma longa tradição de nossa língua, que consiste em tornar líricos temas abstratos. Camões, em sua glosa ao tema popular do perdigão que perdeu sua pena, sendo esta pena resgatada pelo poeta como metáfora do pensar, também trata com suavidade melopeica o tema do fracasso do pensamento; e, na canção popular propriamente dita, um de nossos maiores cancionistas, Cartola, frequentemente evocava o tema do pensamento em suas letras, como é o caso de “Silêncio de um cipreste”, nunca fugindo a essa índole lírica que, como sustenta o próprio Milano (1971), na introdução de sua tradução de “Três cantos do Inferno”, possui nosso idioma.

A estrutura frugal do poema, a flertar com o registro mais antigo da cultura humana, a oralidade, não deixa de nos conduzir, como possível resolução ao tema do pensamento, para o seu polo negativo: *esquecimento*. Não parece tratar-se de um esquecimento subjetivo: não é possível depreender narrativa de cunho psicológico em seu discurso. Nem é possível identificar nele uma subjetividade propriamente dita. O eu lírico não é uma voz que busca se afirmar como sujeito, mas uma voz que discute, metalinguisticamente e em alta tensão, a cultura na qual se inscreve e seus próprios desdobramentos discursivos, apoiada numa negação histórica da cultura: “sinto que a arte já me cansa”, afirmam, em tom de desistência, suas redondilhas. O lugar de inscrição deste *rastro* de esquecimento parece ser o mesmo da cultura, embora haja, como numa ponta solta, o fiapo do desejo freudiano de “voltar a ser criança”. Tal intento só terá êxito se este eu lírico realizar uma atitude suicida: *esquecer-se de*

quem é. Não há nada simples neste poema, cuja estrutura, paradoxalmente, é da mais rara simplicidade.

E nem há nada menos violento. Como a cantiga de ninar que ameaça a criança, em seu sono, com a presença do imaginário fantástico – o “boi-da-cara-preta” –, Milano ameaça arremessar-se para fora de sua cultura em uma *leve cantiga*. Um suicídio travestido em cantiga. Arremessar-se para fora de uma cultura cansada, em que a própria “arte” já lhe cansa, pois que a própria poesia, perante a dor e a violência, se mostrou um unguento inútil:

[...]
Cala, poesia,
A dor dos homens não se pode exprimir em nenhuma língua.
Talvez a exprimisse o ai da cabeça separada do corpo que rola [ensanguentada,
Talvez a escrevesse a mão hirta que no último gesto de horror largou a [espada,
Talvez o dissesse o grito sufocado, o pranto que salta, o suor frio, o olhar
[esbugalhado...
Ante o ricto dos mortos compreendo que a dor não se exprime
Em nenhuma língua e ainda que os homens falassem todos uma só língua.
(MILANO, 1971, p.85)

Considerações finais

A poesia deve calar-se; o pensamento, esquecer-se. A tópica do *trauma*, em Milano, mais do que um mero tema a somar-se a outros, é a justificativa que enfeixa toda a sua mentação poética, e sem a qual não poderíamos justificar a aparição de seu outro tema recorrente, o *esquecimento*, como unguento reparador da temática da *guerra*. Embora haja uma forte tendência, tanto em seus leitores do século XX quanto na crítica acadêmica do século XXI, de ver em Dante Milano um poeta voltado para um classicismo tardio e, portanto, amaneirado, é mister observar que esta postura de absoluta impassividade frente ao mundo moderno não decorre de outro motivo, senão o de uma violenta e virulenta tentativa de negação deste, aglutinada, em sua mais forte tensão, no tema do *esquecimento*. Ética e estética, aqui, estão tão unidas quanto possível, resultando, portanto, em um verdadeiro objeto artístico, ou seja, aquele que é de seu tempo testemunho, ao passo que participa também da construção cultural deste mesmo tempo, ainda que o faça pelo imprevisito caminho que escolheu Milano: o esquecimento deste tempo, como única resolução frente a seu fracasso.

Como tendo um dos pés pisando paisagens alienígenas e desérticas, próximas de um cenário mítico pós-apocalíptico, e o outro pisando o solo traumático de uma modernidade esfacelada, Milano vagueia esquecido de si. Esqueceu-se, no mito, do mundo empírico, para lembrar-se que, no mundo empírico, esquecera-se do mito. Esqueceu-se dos mortos e dos vagidos da “Terra em seu labor de guerra eterna” (MILANO, 1971, p.81), para lembrar-se que no “Rugido de caramujo / Na diminuta amplidão” (MILANO, 1971, p.53) de uma cantiga há já a insuportável condensação da empresa humana fracassada, da qual ele não pode, embora lute, livrar-se. E esqueceu-se de deus para poder “Dormir debaixo da lua / No chão do mundo” (MILANO, 1971, p.63), longe das máquinas intoleráveis de seu próprio pensamento. Pelas praias do esquecimento histórico e cultural, Milano vagueia esquecido de si:

[...]

É porque estou perdido de mim mesmo
E sem destino, erro, desmemoriado,

Em que mundo, em que tempo, em que cidade?
(MILANO, 1971, p.76)

Referências

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ASMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Paulo Mendes. O antilirismo de um grande poeta brasileiro. In: *Poesia e prosa*. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DURANT, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOLANDA, S. Buarque de. Mar enxuto. In: Milano, Dante. *Poesias*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971. p.77-103.

JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: poeta do pensamento. In: _____. *À sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984. p. 77-102.

MILANO, Dante. *Obra Reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Sabiá/MEC, 1971.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia / 3ª ed.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Guerra civil e (im)possibilidade de representação em *O esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes

Camila Stefanello¹

Raquel Trentin Oliveira²

RESUMO: Este artigo analisa, em *O esplendor de Portugal* (1997), de António Lobo Antunes, como se dá a representação da guerra civil em Angola, contexto sobre qual se desenvolve tal romance, a partir das lembranças de uma família de colonos portugueses que se desintegra devido aos conflitos instaurados em solo angolano. O objetivo desta análise é compreender o papel da memória, na perspectiva das personagens marcadas pelo trauma, como testemunho da catástrofe da guerra civil.

Palavras-chave: Guerra civil; Testemunho; Representação; Memória; Trauma.

ABSTRACT: This paper analyzes, in *The splendor of Portugal* (1997), by António Lobo Antunes, how is the representation of civil war in Angola, context on which is developed this novel, from the memories of a family of Portuguese settlers that disintegrates itself due to the conflicts brought in Angolan land. The aim of this analysis is to comprehend the role of memory, in the perspective of the characters marked by the trauma, as testimony of the catastrophe of civil war.

Keywords: Civil war; Testimony; Representation; Memory; Trauma.

Introdução

O esplendor de Portugal, publicado pelo escritor português António Lobo Antunes em 1997, é um romance que se desenrola sobre o contexto histórico da guerra civil em Angola. Uma família de colonos portugueses residentes na Baixa do Cassanje, a mãe Isilda e seus três filhos, Carlos, Rui e Clarisse, vê-se dissolvida, pois os filhos são enviados a Portugal para que escapem dos horrores decorrentes da guerrilha instaurada em solo angolano, enquanto a mãe decide permanecer na fazenda de algodão e girassol junto a poucos empregados.

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM)

² Doutora em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). No ano de 2014, cumpriu estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra. Desde 2009 é professor Adjunto do Curso de Letras da UFSM.

Estruturalmente, o romance divide-se em três partes, nas quais se revelam as perspectivas dos quatro integrantes dessa família, alocando os filhos em Lisboa, em 24 de dezembro de 1995, dezoito anos após a partida da ex-colônia, e acompanhando Isilda desde 24 de julho de 1978 até o trágico Natal de 1995, no qual essa personagem é capturada e executada em Angola. Na primeira parte, a voz e a perspectiva são de Carlos; na segunda parte, de Rui; e na terceira, de Clarisse. A narração de Isilda é a única presente em todas as partes da estrutura romanesca e a sua voz intercala-se às vozes dos filhos. Acerca da narrativa construída por Isilda, pode-se entendê-la como constituída das cartas que escrevia aos filhos e endereçava a Lisboa, mas que nunca foram lidas: “os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e de selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela” (ANTUNES, 1997, p. 9).

Através do processo de rememoração das três personagens que abandonaram a ex-colônia portuguesa, são revelados episódios referentes à sua vivência em Lisboa, como a convivência conflituosa entre os irmãos por três anos; a internação de Rui em uma clínica, na Damaia, “onde recebiam criaturas que estorvavam a família como era o caso” (ANTUNES, 1997, p. 39); e a expulsão de Clarisse do apartamento da Ajuda “por não admitir poucas-vergonhas em casa” (ANTUNES, 1997, p. 66). A esses episódios somam-se o relato dos problemas particulares pelos quais passaram cada um dos irmãos, como a relação problemática de Carlos com a esposa “mussequeira”, a doença de Rui, epilepsia, e seu cotidiano no lar, e também a relação problemática entre Clarisse e Luís Filipe, do qual ela era amante. Além disso, as personagens também relembram o período vivido em Angola: os conflitos de Carlos com a mãe e a avó, decorrentes de sua mestiçagem, e também uma problemática em relação à própria identidade, pois ao ser resultado de um envolvimento do marido de Isilda com uma negra da colônia, Carlos consegue relacionar-se muito mais com os negros colonizados do que com família colonizadora; a proximidade entre os irmãos Rui e Clarisse, visto que em uma situação extrema, como a realização de um aborto, é ele, por exemplo, quem acompanha a irmã até uma clínica; as idas de Rui ao médico em Malanje, acompanhado da mãe; a relação difícil estabelecida entre Clarisse e Isilda, e o ambíguo relacionamento da menina com o pai. Tais memórias também se entrecruzam às lembranças

do dia da fuga em meio aos conflitos civis e aos acontecimentos experienciados pelos irmãos antes da partida.

Isilda, que esteve presente em Angola desde criança e permanece na fazenda da família mesmo com o desenvolvimento dos conflitos civis, relata o seu crescimento junto aos pais e também a morte deles; os jantares com os componentes do Governo e com os outros fazendeiros; a relação, primeiramente de amizade e depois de subjugação para com Maria da Boa Morte, uma angolana que atuava como empregada da fazenda; a relação com o marido, marcada por traições e alcoolismo; o seu envolvimento amoroso com o comandante da polícia de Malanje – o qual ela entrega à morte –; a sua convivência com a guerrilha, e, conseqüentemente, as cenas de violência e de destruição que presencia, como quando lhe tomam a própria fazenda, e os assassinatos. Apresentam-se, assim, sob a perspectiva dessa personagem, os diferentes momentos da colonização portuguesa em solo angolano, como o auge da exploração da colônia e da força de trabalho dos colonos, o processo de descolonização e a luta estabelecida entre os diferentes partidos políticos que antes buscavam a libertação do país e que passam a disputar entre si e contra os portugueses que ali permaneceram o poder de Angola.

António Costa Pinto (s. d.) ressalta que Angola era considerada uma das mais expressivas colônias portuguesas. Nos anos 60, foi um dos expoentes em termos econômicos e possuía o maior número de colonos brancos. E foi sobre o solo angolano que se desenrolou um dos mais violentos processos de descolonização. Os rebeldes coloniais eram perseguidos de modo tão incisivo pelo exército português que, somente ali, milhares de pessoas foram mortas. Além disso, os movimentos de libertação que ali se organizaram eram relativamente fracos e divergentes entre si. Existiam os partidos compostos pelos colonos brancos, as cisões africanas e os reconhecidos movimentos históricos FNLA³, UNITA⁴ e MPLA⁵. Tais movimentos recebiam financiamento e apoio de nações estrangeiras e apresentavam pretensões políticas e ideológicas muito distintas. Assim, passaram uns a atacar aos outros, e a guerra pela libertação de Angola tomou o caminho de um conflito que já “não era sobre a

³ Frente Nacional de Libertação de Angola

⁴ União Nacional para a Independência Total de Angola

⁵ Movimento pela Libertação de Angola

libertação, mas sobre quem iria herdar o bolo de uma colônia que se tinha tornado rica e de sucesso” (BIRMINGHAM, 1995 *apud* COSTA PINTO).

1. A literatura portuguesa “pós 74” e o testemunho

A guerra travada entre Portugal e as colônias de Angola, Guiné e Moçambique, por um período de treze anos, além de marcar o imaginário nacional, tornou-se referente temático para alguns escritores portugueses contemporâneos. “A guerra moldou, pois a paisagem social, política e econômica de Portugal contemporâneo e veio a ser representada por uma geração literária da guerra colonial, capaz de assumir uma nova atitude moral, testemunhal e estética” (FARIA, 2002, p. 37).

Considerando a natureza testemunhal da produção literária portuguesa “pós 74”, Vecchi (2010) postula que o espectro testemunhal compreendido pela literatura da guerra colonial é muito amplo: estende-se tanto às testemunhas que atuaram em campos de batalha, assistiram e participaram nos massacres, em razão de uma ideologia que eles mesmos contestavam ou consideravam-na como obsoleta ou insuficiente, como àquelas testemunhas que, por habitar nas proximidades das cidades ou da metrópole em que se desenrolava um conflito, tinham-no presente em seu cotidiano. Trata-se “de textos freudianamente melancólicos, que tentam elaborar uma perda, uma falta, de um objeto, de um tempo, de alguém, ou da impossibilidade de comunicar a experiência.” (VECCHI, 2010, p. 96).

António Lobo Antunes é um dos escritores pertencentes a essa geração. Esteve mobilizado em Angola, entre 1970 e 1973, servindo como tenente e clínico de um batalhão operacional. O escritor desponta na literatura com a publicação de *Memória de Elefante* e *Os cus de Judas*, ambos em 1979. Os dois romances versam sobre a Guerra Colonial, pondo em vista as perspectivas dos anônimos combatentes e trazendo à luz as fraquezas da política colonialista.

Em *O esplendor de Portugal*, a condição testemunhal dos quatro narradores não desvela a vivência na guerra colonial, mas um momento posterior da História, o da guerra civil, após a saída de Portugal do território africano – no entanto, alguns momentos da guerra colonial ainda retornam à memória das personagens, principalmente à da matriarca. Nesse

sentido, a elaboração das perdas e a impossibilidade de comunicação ficam muito evidentes na perspectiva das personagens d'*O esplendor de Portugal*, sobretudo na de Isilda: com o falecimento da mãe, do pai e do marido e com a partida dos filhos a Portugal, ela é a única componente da família que resta na colônia. Sua narrativa é um constructo constante de perdas, pois além de lidar com as ausências particulares – como a dissolução familiar; a execução dos empregados, Fernando e Maria da Boa Morte, e a morte de Josélia, atacada por cachorros do mato, o assassinato do comandante da polícia de Malanje, com quem tivera um envolvimento amoroso, e o qual ela mesma entrega à morte; o massacre aos fazendeiros vizinhos; e a perda da fazenda, da qual fora expulsa pelos movimentos de libertação – a personagem também vivencia o processo de descolonização, a perda da colônia.

A impossibilidade de comunicar a totalidade da experiência pode ser percebida na própria estrutura da narrativa: o romance conta com quatro vozes narrativas que não estabelecem nenhum diálogo entre si, ao contrário, o processo de rememoração dá-se por meio de um doloroso e conflituoso monólogo. A narração de Carlos parte da sua espera, por ocasião de Natal, pelos irmãos para um jantar, sem os ver e sem falar com eles há quinze anos, como é mencionado por Lena, que também o abandona ao final da primeira parte do romance. A situação revela, e também as perspectivas de Rui e de Clarisse confirmam, a esfera de incomunicabilidade criada entre os irmãos. Além disso, entre mãe e filhos também não há qualquer tipo de comunicação; sabe-se que ela os envia cartas, que são endereçadas ao apartamento de Carlos, mas também há o conhecimento de que essas correspondências nunca foram lidas: “o Carlos [...] não responde as minhas cartas, não as lê, esqueceu-me como os defuntos do cemitério” (ANTUNES, 1997, p. 97). Apresenta-se, assim, mais um traço da incomunicabilidade da experiência da guerra, visto que os filhos ficam alheios à degradação sofrida pela mãe em solo angolano e a tudo o que ela vê e sente nesse período, e também à sua morte. Tal alienação em relação às notícias da mãe, provocada pela não leitura das cartas, pode ser entendida como uma forma de Carlos evitar a dor ligada ao passado traumático.

Em relação à forma romanesca, a literatura da guerra colonial se constrói a partir de uma estética do fragmento.

Através de um discurso que tenta recompor o corpo estilhaçado da experiência, através do monólogo com um narrador hipertrofiado, que coagula tempos, espaços,

figuras e traumas [...] Este discurso pode também ocorrer através da colagem de fragmentos de várias temporalidades, desordenadamente remontados, que, porém, pela recomposição, fornecem uma representação paradoxalmente mais coerente do que efectivamente ocorreu (VECCHI, 2010, p. 96).

À luz desse paradigma pode ser analisado *O esplendor de Portugal*. As personagens, no processo de rememoração, misturam tempos e espaços diferentes: os filhos entrecruzam os espaços de África e de Portugal, e, desse modo, também os tempos, e a mãe relembra fatos da infância na colônia, quando a situação ali era bem outra.

A lembrança do retorno de Isilda de Luanda até a fazenda, após os filhos terem partido para Lisboa, descreve um cenário de violência decorrente da guerra civil: “rajadas de metralhadoras nas esquinas, piquetes de soldados maltrapilhos [...] degolando-se uns aos outros, belgas loiros de camuflado a aparafusarem morteiros nas varandas, cadáveres nus [...] uma sede da FNLA a arder” (ANTUNES, 1999, p. 25-26). Tal memória desencadeia uma mais antiga, em que a situação da família era bem outra: o pai barbeando-se e vestindo “terno e gravata para jantar na fazenda sob as centenas de lâmpadas do lustre refletidas nos talheres e nos pratos” (ANTUNES, 1999, p. 26), a mãe chiquíssima e ela de laço à cintura também preparadas para o jantar; “lá fora [...] o restolho do algodão”, e “o cheiro da terra” a entrar “pelas janelas abertas de vento a palpitar nas cortinas” (ANTUNES, 1999, p. 26). Enquanto o primeiro cenário apresentado aponta para a brutalidade a que eram submetidos os habitantes da Baixa do Cassanje em decorrência dos conflitos, o segundo mostra um pouco da intimidade pregressa da família de Isilda, apresentando seus pomposos jantares, também oferecidos a outros fazendeiros da região. As centenas de lâmpadas do lustre sob as quais estão os componentes do jantar, recordadas pela personagem, contrapõem-se às rajadas de metralhadoras em meio as quais estão os habitantes.

O espaço de morte, criado através da enumeração de elementos bélicos, opõe-se ao ar bucólico explicitado pela descrição do campo de algodão e da tranquilidade expressa por meio do vento que calmamente balança as cortinas. Além disso, esse “ar bucólico” descrito na sequência do cenário de guerra explicita as transformações sociais e acentua a violência da primeira cena. Em relação a isso, o “cheiro da terra”, lembrado por Isilda, contrasta com a atmosfera criada pelos cadáveres expostos nas ruas e pela sede da FNLA que arde. É importante perceber a relação existente entre os dois momentos da história portuguesa e a

trajetória da personagem: durante o período que corresponde à supremacia da colonização portuguesa, Isilda viveria o auge da produção econômica da fazenda, visto que os elementos descritos apontam a riqueza e a prosperidade da família; ao passo que, na narração que compreende o período de guerra civil, a personagem encontra-se em um cenário que lhe é extremamente hostil.

2. Memória, guerra civil e representação

Walter Benjamin (1933), em “Experiência e Pobreza”, atenta para o silêncio herdado da geração que, entre 1914 e 1918, protagonizou o que se pode entender como uma das mais terríveis experiências da história. Mais pobres em experiências comunicáveis, silenciosos mantiveram-se tanto os retornados dos campos de guerra como os livros que, nos dez anos seguintes, passaram a compor o cenário literário. A explicação dada por Benjamin (1933) a tal fenômeno volta-se ao fato de a experiência estratégica pela guerra de trincheiras ser uma das mais radicalmente desmoralizadas que já houve. Nesse sentido, Vechi (2010) elabora a Grande Guerra como a primeira catástrofe, o primeiro grande simulacro bélico do moderno, a partir do qual, do ponto de vista do sujeito, a perda de controle da totalidade dos eventos, vividos ou sentidos, provoca uma ferida incicatrizável, uma queda vertiginosa do sentido da experiência.

Em *O esplendor de Portugal*, Carlos, Rui e Clarisse são três entre os muitos portugueses que retornam, ou simplesmente fogem, para Portugal, após a descolonização de África. Decorridos dezoito anos da partida de Angola, ainda é possível detectar, nessas personagens, que a ferida além de não haver cicatrizado, continua a doer, pois as lembranças dos conflitos que lá vivenciaram ainda são muito presentes nas personagens. Ao lembrar o dia da partida, Carlos descreve o cenário da terra, composta de “girassóis murchos, arroz murcho, algodão murcho, o trator sem rodas numa vala” (ANTUNES, 1997, p. 12), e o comportamento dos militantes da Unita frente aos, então, ex-colonos encontrados no caminho que os leva até o cais de Luanda para que pudessem embarcar no navio:

uma patrulha da Unita pulou à nossa frente a mandar parar o jipe acenando as espingardas, soldados descalços de uniforme em tiras nos revolviam a bagagem à

procura de moedas e de comida, de qualquer coisa que nos pudessem roubar [...] abrindo-nos a bagagem, rasgando-nos as algibeiras, tirando-me o fio, o sargento da cobra, a rodar o escovilhão, ligou um rádio de pilhas como se fosse feriado e estivesse com os cupinchas na cantina, a música saltou de um charco de crepitações e ensurdeceu-nos, a minha mãe empurrou um dos soldados com a carteira – Oferece-lhes os brincos para nos deixarem em paz Clarisse oferece-lhes o que eles quiserem
foi então que reparei num corpo deitado junto à cobra, um tropa a quem faltava metade da cabeça coberto de varejeiras (ANTUNES, 1997, p. 12-13).

A violência a que eram expostos os colonos portugueses sob o poder dos rebeldes coloniais – eles a invadir-lhes o carro, a remexerem nas roupas; a música ensurdecidora a perturbar-lhes os sentidos; a condição de desumanização a que os próprios rebeldes eram submetidos, pois um de seus comandantes está a assar uma cobra para refeição, e o cenário de horror, um corpo em meio a tudo isso, coberto de moscas, ao qual faltava um pedaço da cabeça – são revividos pela personagem muitos anos depois desse acontecimento. Na sequência do relato, Clarisse entrega os brincos, o anel, enquanto “o alcatrão de Malanje estalado pelos morteiros vibrava no calor e nisto um ruído de avião, os soldados escondidos no capim, o sargento a cortar a cobra aos pedaços” (ANTUNES, 1997, p. 13). É possível perceber que os danos decorrentes desse encontro ainda são muito fortes em Carlos, visto que a personagem compõe a atmosfera com todas as suas percepções: a sensação despertada pelo alcatrão a vibrar pelo calor, os ruídos tanto do rádio como do avião a compor o ambiente, a excitação provocada pelos soldados posicionados em meio ao capim, a repulsa em relação à cobra como alimento e ao alimento junto ao corpo em decomposição pelas moscas.

Todas as percepções acerca daqueles momentos de caos, de horror e de medo transformam-se em insegurança acerca do próprio destino. “A caminho do cais parou o motor na estrada de Salazar enquanto os caminhões explodiam à direita e à esquerda” (ANTUNES, 1997, p. 115), colocando a família em meio a “canhões, metralhadoras, gases desfolhantes, napalm levantando chamas de fósforo” (ANTUNES, 1997, p. 115), e provocando a sensação de medo de forma muito intensa, como revela Carlos:

a gente a descoberto no alcatrão a imaginar
– Vamos morrer aqui
a imaginar
– Cai-nos um morteiro em cima pum e morremos aqui
palhoças a arder, os rastros de labaredas de um avião [...]

nós sujeitos a uma mina, aos caprichos da Unita, a um tiro perdido (ANTUNES, 1997, p. 115).

Na descrição do cenário, pode-se perceber como todos os elementos apresentados sugerem perigo e a narração da personagem demonstra sua impotência diante de tantas ameaças. O medo experienciado durante a viagem, há dezoito anos, parece ser transportado ao momento presente, como se o relato, então, rompesse com as fronteiras do tempo transcorrido e encerrado, criando um efeito de maior aproximação com o momento da enunciação.

Clarisse, ao lembrar-se dos assassinatos em Angola, consegue descrever com detalhes o comportamento cruel dos mercenários ao escolher suas vítimas, apostando quem seria o primeiro a acertar o “alvo”:

os mercenários escolhiam um garoto a cem metros, pilhando uma loja incendiada, depositavam o dinheiro da aposta no boné, encostavam a coronha ao ombro, apoiavam o cotovelo num tampo de mesa, as botas afastavam-se, o indicador desfazia a folga no gatilho, o cano deslocava-se um tudo nada à procura, nem se dava pelo som e o garoto de joelhos, os colegas rodeando-o, a metade de trás da cabeça numa pasta esbranquiçada, não vermelha, não escura, esbranquiçada, a loja deserta num instante, de novo o ombro, a bochecha, as botas afastadas, o indicador, um segundo garoto a coxear, a palpar a calça, a verificar a palma coxeando mais depressa, a arrastar a anca mole na direção de uma trincheira, o mercenário troçado pelo sargento a estalar a culatra, a corrigir a mira, a apoiar melhor o cotovelo na mesa, o mesmo silêncio estranho, o garoto que coxeava, empurrado para diante, a quebrar pela cintura, a tentar um ou dois passos, a amontoar-se em pregas sucessivas como um sobretudo que errou o bengaleiro (ANTUNES, 1997, p. 264).

Contudo, mesmo que se apresente no relato de Clarisse certo detalhamento das ações, a cena não é rememorada a partir de um distanciamento capaz de organizar e de hierarquizar as informações. Desse modo, os dados aparecem na sua enumeração caótica, sugerindo o descontrole das emoções da personagem. A partir da sua narração também é possível perceber como se confundem à sua perspectiva as perspectivas do atirador e também da segunda vítima. A perspectiva de Clarisse é facilmente identificável, pois é ela quem observa a cena, descreve-a e a contamina por suas impressões acerca do ocorrido: “os mercenários escolhiam um garoto a cem metros, pilhando uma loja incendiada, depositavam o dinheiro da aposta no boné, encostavam a coronha ao ombro”, “pasta esbranquiçada, não vermelha, não escura, esbranquiçada”, “nem se dava pelo som e o garoto de joelhos” e “o mesmo silêncio estranho”, são alguns exemplos a respeito do que a personagem vê e sente. É por meio da sua narração

que o leitor é também transportado para a cena, ao ponto de, em algumas passagens, ser colocado diante da perspectiva dos outros componentes da ação. Em “o indicador desfazia a folga no gatilho, o cano deslocava-se um tudo nada à procura”, tanto Clarisse como o leitor parecem assumir a mesma perspectiva do atirador caçando sua vítima, o dedo a contrair o gatilho, os sentimentos de expectativa e de tensão no momento do disparo. E, em “a palpar a calça, a verificar a palma coxeando mais depressa”, é sugerida uma adesão sensível, por parte de Clarisse, à vivência do outro, o que sofre o disparo, visto que a narração parece remeter ao momento do impacto, à dor sentida, e a constatação do ferimento pela palma ensanguentada.

Ademais, a ação descrita carrega forte efeito dramático: os mercenários disputam quem será o primeiro a acertar o alvo que, nesse caso, trata-se de uma criança, e, além disso, o sargento zomba do homem que não alcançara o objetivo por meio do primeiro tiro enquanto o segundo garoto tenta fugir do segundo disparo indo em direção a uma trincheira. Para Clarisse, o menino atingido amontoa-se ao chão “em pregas sucessivas como um sobretudo que errou o bengaleiro”, quer dizer, uma imagem comum e até mesmo trivial para substituir a imagem brutal e, assim, atenuar seu próprio impacto emocional ao ver uma criança tombando ao chão após ser atingida por um tiro que quebra a sua cintura.

Além de relembrar tais momentos, Clarisse também transfere os sentimentos decorrentes dos acontecimentos da guerra civil em Angola às outras experiências que tem em Lisboa. É o que acontece, por exemplo, quando se refere à mulher de Luís Felipe, uma mulher com a idade de sua mãe, mas que teve a sorte de não ter vivido os conflitos civis na Baixa do Cassanje, de não ter de fugir da Unita e da tropa do Governo e “de nunca ter ido procurar amigos no meio dos braços, das pernas e das cabeças esmagadas que se amontoavam na geladeira avariada do hospital de Malanje” (ANTUNES, 1997, p. 313), os quais eram reconhecidos “por um anel, uma madeixa, uma cicatriz que a bomba poupou, metade de uma cara contra metade de uma segunda cara e o cheiro e as moscas” (ANTUNES, 1997, p. 313). Nesse sentido, não se trata apenas da impossibilidade de esquecer o passado, mas da sua capacidade de agir sobre o presente.

Rui relembra os ataques da Unita e o silêncio e o cheiro de morte decorrentes deles: “os soldados da Unita pegaram fogo às cubatas, víamos as chamas e nem um grito só flocos de cinzas que tempos no ar, cheiro de madeira queimada” (ANTUNES, 1997, p. 147, grifo

do autor). Acerca da morte, essa personagem atenta para a capacidade de tornar iguais mesmo os seres mais diferentes entre si: “a Lady morreu, a minha avó morreu, imensos pretos morreram, a minha avó no quarto e a Lady e os pretos no chão, lembro-me que ficavam todos parecidos com as mesmas moscas verdes no nariz e nas orelhas” (ANTUNES, 1997, p. 209). Em outras palavras, animais, colonizadores e colonizados são atacados indistintamente e têm o mesmo destino “debaixo da terra juntamente com um saco de cal [...] no cemitério da fazenda com seus musgos que ninguém limpava” (ANTUNES, 1997, p. 209).

A respeito do desenvolvimento do trabalho com a memória no fim da Segunda Guerra Mundial, considera-se que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2006, p. 98). Para Jeanne Marie Gagnebin (1998), os sobreviventes, nem se muito o desejassem, conseguiriam esquecer-se do passado. Os seus esforços em elaborar o indizível consistiam apenas em tentativas de arranjos simbólicos do trauma que lhes permitisse continuar vivendo, assumindo, desse modo, uma postura de testemunha de algo que não poderia, nem deveria ser apagado da memória e/ou da consciência da humanidade. Na ficção de Lobo Antunes, o mesmo se dá, pois os irmãos não conseguem desvencilhar-se das experiências em Angola, apesar de datar tanto tempo da fuga da ex-colônia.

Isilda, nessa narrativa, é testemunha fundamental do que não pode, nem deve ser apagado. A ferida incicatrizável da experiência de guerra torna-se algo exposta e como que machucada constantemente. Como permanece em Angola, presencia e sofre de maneira muito intensa os conflitos civis. A personagem, por exemplo, é espectadora na execução de seus empregados, Fernando e Maria da Boa Morte. Fernando é apanhado na picada da Chiquita e transportado até a fazenda para a execução, com soldados “apertando-lhe os tornozelos com nós de cipó” (ANTUNES, 1997, p. 105), e a sua figura apresenta-se já modificada em consequência da violência que sofre: “de maldades transformados em chagas azuis, uma pasta confusa no lugar da boca, as calças rasgadas até o osso da perna” (ANTUNES, 1997, p. 105). A narração de sua morte é realizada por Isilda de modo que não somente evidencia os efeitos dos disparos no corpo do homem, mas também explora as reações dos elementos que compõem o cenário a sua volta:

Fernando de joelhos no terraço golpeado pelas botas da tropa, as coronhadas na cara, as fivelas de cinturão nos rins, o primeiro tiro e uma estremeção, o segundo tiro e um bando de morcegos gritando o seu terror nos campos incapazes de sementes, tordos a embaterem nas tábuas do armazém em cujas trevas ratos do tamanho de perdizes iam soprando de fúria [...]

o militar com divisas de cabo [...] introduziu uma fita na metralhadora, manobrou a culatra, o Fernando desajeitado e elástico principiou a saltar e a saltar e a saltar, com círculos encarnados nos sovacos, na barriga, no peito, e continuou saltando no terraço à medida que os vasos se partiam sozinhos e pedaços do corpo tombavam em silêncio até que o militar largou a metralhadora no rebordo do tanque, o Fernando finalmente em paz se chegava à terra como se a beijasse, os setters o observavam a meio caminho do medo e da fome, os abutres só maçã-de-adão e unhas caminhavam num andar cansado de perus espanejando o ar com o lodo das asas, os tropas reentravam na casa sem janelas nem portas, de muros desfeitos pelas bazucas (ANTUNES, 1997, p. 105-106).

Primeiramente, a personagem expõe os golpes sofridos pelo empregado e, em seguida, quando descreve os tiros e os seus efeitos sobre o corpo de Fernando coaduna-os à reação dos animais perante a cena. Essa fusão entre os efeitos dos tiros e a reação dos animais provoca um aparente desfoque na perspectiva, a partir do qual Isilda parece não reagir ao que vê: são os morcegos que manifestam terror, os tordos (pássaros) que se chocam violentamente contra as tábuas, as perdizes que demonstram sua fúria e os setters que se confundem entre medo e fome. A desfocagem, nesse sentido, parece atuar como uma tentativa por parte da espectadora em tentar enfrentar, ou mesmo de abordar no ato da narração, a brutalidade da cena presenciada. O mesmo pode ser compreendido em relação à configuração da casa após o assassinato. Isilda transfere a ação dos tropas aos objetos que compõem o espaço e não a Fernando, o verdadeiro alvo, visto que são os vasos e os muros que se partem como resultado dos tiros (mas são os pedaços do corpo do homem que caem ao chão) e é a casa que se apresenta desmembrada, sem janelas, nem portas. Ao mesmo tempo, o corpo de Fernando cai “pacificamente” à terra como se a estivesse beijando. Assim, é possível perceber como Isilda, de modo a enfrentar o próprio horror, toda a violência sofrida por Fernando aos demais elementos da cena, tentando conceder, no ato da narração, ao empregado um desfecho “pacífico” (um beijo à terra, como um gesto de carinho) muito diferente do trágico e real que lhe fora dado pelos tropas.

Quando se dá o assassinato de Maria da Boa Morte, a senhora e a empregada encontram-se em Luanda, agora transmutada em “cidade dos defuntos” (ANTUNES, 1997, p. 316), cidade que Isilda não reconhece mais: “não pode ser Luanda porque nunca estive aqui

[...] não pode ser Luanda porque não encontro, sei lá, Alvalade, encontro destroços sem janelas nem portas, veredas de sobejos, jipes coxos da polícia” (ANTUNES, 1997, p. 342-343). Além de não reconhecer a cidade, que se encontra completamente destruída, as duas transitam por um cenário tão intensamente aterrador que parece irreal aos seus olhos: “atores que mascaram de cadáveres, trapos que mascaram de crianças, [...] cães que mascaram à pressa de cães, ensinados a farejarem nódoas de tinta e almofadas velhas para julgarmos que farejam vísceras e sangue, a arrancarem os intestinos postiços dos atores” (ANTUNES, 1997, p. 343). E é entre “cadáveres de carnaval, trapos que mascaram de crianças, repuxos de esferovite que mascaram de árvores, uma desordem de bastidores tombando num barulhinho oco [...] a metralhadora de brinquedo a emitir estalinhos de brinquedo” (ANTUNES, 1997, p. 344), ou seja, em um cenário que sugere os bastidores de um teatro que transcorrerá o trágico desfecho de Maria da Boa Morte. Nesse sentido, a teatralização que se apresenta na narração de Isilda sugere mais uma forma de narrar o terror experienciado:

a Maria da Boa Morte num papel igual aos atores que representam cadáveres, de bruços no chão a esvaziar-se, a alongar uma mancha que não era sangue [...] um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se raspar com um pedaço de pau ou com as unhas as feições a sério aparecem por baixo [...] de tinta na barriga, no peito, na cara, tentar falar, calar-se, uma mancha que não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, ao comprido da perna, um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se raspar as feições a sério aparecem por baixo, os soldados de metralhadoras de plástico surpreendidos com os meus aplausos (ANTUNES, 1997, p. 345-347).

Na infância, Isilda e Maria da Boa Morte mantinham uma relação de muita proximidade, apesar de ambas pertencerem a esferas sociais muito diferentes, uma, a filha dos donos da fazenda e, a outra, uma negra da colônia. No entanto, com o tempo a relação de amizade desfez-se, dando lugar ao estabelecimento da hierarquia social. O discurso de Isilda sobre o assassinato da empregada acaba por produzir uma cena irreal, desnaturalizada devido à complexidade da experiência traumática que não permite a elaboração de uma narração mais realista. A atmosfera descrita gira em torno da exposição do incrível espaço em que se dá o assassinato, os cadáveres espalhados pelo chão, o sangue a abandonar os corpos formando poças de sangue. Tal atmosfera sugere a crueldade com que Maria da Boa Morte é executada, os fragmentos do nariz, do crânio, a carne sobre o olho, as suas tentativas de falar e a

impossibilidade de realizar tal ação, e aponta para o estado de loucura em que se encontra Isilda, que aplaude a morte da companheira.

Isilda tivera, no passado, um relacionamento com o comandante da polícia de Malanje. Após as investidas fracassadas do policial em fugir para Portugal, como muitos o fizeram, e compreendendo “por fim que não lograria salvar-se de Angola” (ANTUNES, 1997, p. 108), a personagem acaba por regressar à Baixa do Cassanje “de rolo de louvores e estojo de medalhas” (ANTUNES, 1997, p. 108), para morrer, como revela a perspectiva de Isilda: “não para estar comigo, nem para matar nem perseguir ninguém, para morrer e pedir que o ajudassem a morrer consoante em cada noite o entendia e o entendi por completo” (ANTUNES, 1997, p. 108). Isilda diz entendê-lo, na verdade, porque as suas trajetórias são semelhantes: outrora na posição de colonizadores e chefe de polícia, ambos detinham o poder sobre os angolanos, no entanto, nesse momento, eles encontram-se em uma posição de completa vulnerabilidade frente aos movimentos de libertação que disputam o poder. Por esse motivo, Isilda o compreende; já não há para ele como retornar ao país de origem e seu rolo de louvores e medalhas de nada lhe servem agora na Baixa do Cassanje.

Dessa situação de impotência, que se estende às duas personagens, resulta o desejo pela morte como a única saída, como a fuga tão desejada do sofrimento em que se encontram. E, assim, por entender e compartilhar do mesmo sentimento com o ex-amante, é que Isilda, por misericórdia, guia o tropa até onde se encontra o comandante da polícia.

O caminho, ao longo do cacimbo, percorrido por Isilda e pelo tropa é minuciosamente descrito e revela um cenário completamente devastado, que parece aludir ao que seria o princípio dos conflitos civis: o bafo sujo do rio, “as primeiras palhoças tombadas, os primeiros utensílios em pedaços, o primeiro lixo, a senzala desabitada de cães e de galinhas que nem as hienas tinham coragem de invadir” (ANTUNES, 1997, p. 111); os animais carniceiros por sobre as árvores que definhavam, “com um abutre ou milhafre ou falcão solitário numa paciência sem tempo sobre as copas depenadas das árvores porque as árvores adoeciam, emagreciam e se apequenavam também” (ANTUNES, 1997, p. 111), acentuando a atmosfera de mortificação do ambiente; e a água do rio, “se pode-se chamar água a um charco indistinto de sapos e insetos” (ANTUNES, 1997, p. 111). Isilda guia o tropa até o tronco de árvore em que se encontra o comandante da polícia de Malanje, que se assemelha a uma

criança, por encontrar-se vulnerável e desprotegido, “com suas medalhas cômicas e os seus louvores desbotados” (ANTUNES, 1997, p. 111), retorna a sua casa, “ao que restava da casa, ao que o Governo, a Unita, os sul-africanos e os mercenários consentiam que restasse da casa” (ANTUNES, 1997, p. 111) e, ali, somente após chegar-se à cozinha e deitar-se no estrado de bordão, é que a personagem escuta o tiro que vitimara o policial.

Contudo é importante ressaltar que, esse tiro, na perspectiva da personagem, tal como na narração da execução de Maria da Boa Morte, é, de certo modo, negado “e talvez nem fosse um tiro, fosse um ramo que se quebrou, só ao puxar o cobertor e ao fechar os olhos ouvi o tiro e talvez nem fosse um tiro fosse uma porta que se fechava com estrondo, uma porta final que se fechava” (ANTUNES, 1997, p. 111). Nesse caso, é substituído por outra imagem, a de uma porta final que se fecha com um estrondo, a qual também aparece como um símbolo para “morte”, e que assume contornos também simbólicos, porque não alude apenas à trajetória de vida da personagem que é interrompida de forma abrupta, mas que também pode representar o domínio português que se encerra através de um estrondo, um conflito de grandes proporções.

Isilda também relembra o brutal assassinato de fazendeiros próximos a ela com os quais mantinha um vínculo social. Ao relatar o trágico destino dos vizinhos, a personagem questiona-se a respeito da própria permanência em Angola: “devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das duas fazendas ao norte da nossa” (ANTUNES, 1997, p. 193). O cenário que se impõe diante dos olhos da personagem é aterrador, do mesmo modo, é aterradora a maneira como ele é descrito. Isilda descreve, de forma extremamente crua, como se encontravam os corpos após o massacre:

o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de braços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro (ANTUNES, 1997, p. 193).

Seligmann-Silva (2012), ao tratar das imagens do trauma e da sobrevivência das mesmas na memória dos indivíduos, propõe que algumas imagens remetem ao indizível por

conta de um excesso. Essas hiperimagens geralmente relacionam-se a fatos que mantêm atrelados a si uma carga emocional muito intensa, que se originam de fatos violentos, muitas vezes, relacionados à morte. E é desse modo que se dá a narração de Isilda: as imagens por ela apresentadas surgem como “marcas do real, ou seja, a manifestação daquilo que consideramos o insimbolizável e o inimaginável” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 65). Esse excesso de real somente é alcançado devido à densidade da experiência sofrida e ao trauma dela decorrente.

Assim, os elementos que compõem a cena descrita por Isilda são apresentados de modo que ultrapassam o nível de registro visual e remetem à indizibilidade da dor, pois a descrição não contempla nenhuma expressão sentimental direta, ou confissão da dor por parte da espectadora, apenas o registro cru das mortes. Isilda, desse modo, não consegue refletir e assimilar como um conhecimento “apaziguado” o que viveu. Além disso, o excesso de real impregnado na descrição da cena dos mortos resulta na presentificação do passado, como se a personagem estivesse a reviver o dia em que encontrara os corpos, ao mesmo tempo, em que também o leitor o vive como espectador da tragédia: “estamos falando de *imagens gorgôneas*, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66). No caso de Isilda, a narradora não tem o distanciamento necessário para a compreensão e a assimilação da dor.

Esse excesso é intensificado de tal forma, na sequência do relato, que extrapola o real, adquirindo contornos do irreal.

o filho mais novo nos fundos
(onde tomávamos chá à tarde com eles, a comermos bolinhos secos e a refrescarmos
nos com leques de ráfia)
misturando tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue na parede, os tarecos
tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o
silêncio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos
tratores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no
chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros
zunindo nas chagas (ANTUNES, 1997, p. 193).

Ao relatar onde fora encontrado o filho mais novo, com as suas tripas misturadas às do cão, Isilda relembra que, ali mesmo nos fundos, outrora havia tomado chá com as mesmas pessoas que agora se encontram mortas. Apresenta também a composição atual do cenário: as

molduras tão em pedaços como os que nelas eram retratados, o silêncio de morte e o cheiro das vísceras, os gansos por cima da cantina, os tratores e os campos incendiados, os capatazes, também aos pedaços, a mastigar os próprios narizes e orelhas, e as feridas cobertas por besouros. Do mesmo modo que as representações hiper-realistas acerca do Holocausto, os efeitos alcançados pela representação construída por Isilda “apenas reproduzem essa impressão de irrealidade em vez de possibilitarem um autêntico trabalho de rememoração e reintegração da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 94).

Em 24 de novembro de 1995, Isilda é capturada e assassinada. A narração desses momentos, feita por ela mesma, revela períodos de confusão e loucura, nos quais a personagem refere-se ao empregado já morto: “dizer ao Fernando que sirva a canja e o peru enquanto não me mandam subir para a camionete com os restantes dos condenados” (ANTUNES, 1997, p. 373). Ela já conhece seu destino, sabe para onde será levada pelos assassinos: “o fim da estrada da Corimba, a seguir os baobás, onde abriram as valas que se notavam à distância pelo vôo dos pássaros” (ANTUNES, 1997, p. 373). Isilda revela a sua condição e a dos demais capturados: “um soldado descalço de caçadeira atravessada nos joelhos a vigiar-nos, nós acorados no chão sem sentir os mosquitos, esfregando os panos do congo as crostas de poeira da boca e do nariz” (ANTUNES, 1997, p. 373). Novamente, refere-se a Fernando, o qual ela espera que sirva as travessas para o jantar de Natal antes do início dos disparos e das camadas de cal viva e de lama, como era realizado o enterro dos mortos pelos soldados, e também aos filhos ausentes, para os quais ela espera conseguir fazer a distribuição dos presentes.

Já na estrada da Corimba, têm início as primeiras rajadas de metralhadoras e os tiros dispersos de pistola. A partir dos ruídos dos tiros a personagem relembra e confunde os momentos que antecedem a sua morte ao dia da partida dos filhos: “o meu filho calado, foram os pavões que disseram, o comandante da polícia apanhou-o para sacudir de novo, as pernas bambas do Carlos [...] as camionetas vazias no regresso exceto uma sandália, uma muleta, um anel, só que não eram brancos a conduzirem-nas” (ANTUNES, 1997, p. 375). O medo que o filho Carlos sente quando se dá a abordagem dos angolanos ao carro da família, a violência, os ferimentos, e também os ataques às camionetas dos outros portugueses que se dirigiam ao cais para fugir de Angola são revividos pela personagem.

Ao mesmo tempo, um dos soldados a bater nas vítimas, mulheres angolanas, criaturas já disformes, sem identidade, animalizadas, a suportar passivamente as agressões:

bateu numa bailunda da minha idade, numa segunda, numa terceira, e elas, criaturas disformes patos gansos
não pessoas
quando os lenços escorregavam das cabeças o retículo de fendas da nuca, as carapinhas brancas, sem uma queixa
não pessoas
um lamento, um protesto, uma palavra (ANTUNES, 1997, p. 379-380).

A perspectiva de Isilda revela um cenário fragmentado em decorrência dos conflitos, com “restos de palhotas, um pedaço de fábrica, tripas de carros de combate, canhões tombados” (ANTUNES, 1997, p. 380). Quando as camionetas enfim, chegam junto às valas e os tropas ordenam a ela que desça do veículo, tratam-na ironicamente por “minha senhora” (ANTUNES, 1997, p. 381). Ao descer, a personagem lembra-se e de um passeio ao mar na companhia dos pais, já mortos. Aliás, não só lembra-se, mas pensa estar revivendo esse momento e, assim, confunde tempos e espaços distintos:

o vôo dos pássaros, asas de feltro, o mar lá em baixo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos à praia, os meus pais e eu [...] os pássaros sobre nós eram os pássaros das fossas da Corimba, de asas poeirentas de sarja, mas não tinha medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não iam roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras na casa de Malanje, erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direção dos meus pais (ANTUNES, 1997, p. 381).

Essa confusão, decorrente da loucura da personagem, sugere o pânico e o descontrole total que premeditam sua morte. Os pássaros que a acompanharam no alegre momento em família, agora a acompanham no trágico desfecho. Como uma forma de amenizar o próprio terror, Isilda procura convencer-se de que os soldados não lhe farão mal algum, mesmo ao vê-los erguer as armas, torná-la alvo, e concentrar-se para a execução. Ela, no entanto, crê que está a caminhar ao encontro dos pais. E, de certa maneira, está mesmo, dado que eles já estão mortos. É importante compreender, contudo, que tal devaneio atua como uma estratégia mental para enfrentar a dor e o medo, de modo que a personagem procura evadir-se para afastar o impacto da morte.

Conclusão

Conforme Vecchi (2010), a produção literária que se origina a partir da experiência desagregadora do sujeito individual e também coletivo, decorrente da guerra colonial, busca salvar do esquecimento os fragmentos, os rastros de sentido e de experiência, tecendo-os por meio de uma pluralidade de tipologias discursivas, com o uso das recordações pessoais ou da memória histórica. Na ficção antuniana, a partir das narrativas elaboradas pelos filhos, é possível perceber como a experiência de guerra civil torna-se impossível de ser esquecida. Mesmo dezoito anos distantes de Angola, as personagens ainda revivem o que lá aconteceu de forma muito intensa. As situações de conflito em que estiveram envolvidas, ou as de morte que presenciaram, são, de certo modo, novamente revividas, através da memória, como se, na verdade, ainda se encontrassem em solo angolano, em meio aos mesmos conflitos. As personagens apresentam-se, nesse sentido, fragmentadas pela vivência da guerra, divididas entre o passado não esquecido e o presente que não apreendem. Em outras palavras, as testemunhas, ao mesmo tempo em que revivem constantemente um passado traumático, não conseguem fixar-se no presente em sua totalidade.

No que se refere à trajetória de Isilda, como a personagem continua em Angola, acaba envolvendo-se em muitas experiências decorrentes dos conflitos civis. A personagem distancia-se dos filhos, não mais comunica-se com eles, e também presencia a morte de todos os empregados com os quais convivia, além do assassinato de outros conhecidos e amigos com quem se relacionava. Tais perdas, bem como as demais experiências que sofre vão modificando sua perspectiva em relação aos fatos que continuam a desencadear-se ao seu redor. Conforme se dá o desenvolvimento de sua narração, as descrições que a personagem apresenta, também suas memórias acerca dos acontecimentos, vão, gradativamente, adquirindo contornos do irreal, acentuando-se, e, conseqüentemente, a atmosfera de horror e de loucura a que está submetida. Desse modo, parece cada vez mais difícil a ela narrar o que viu, até o momento em que lhe parece impossível assimilar como “real” tantas atrocidades. O ambiente de catástrofe que se impõe à sua realidade, em alguns momentos adquire contornos quase incomunicáveis, ora porque, por mais que a voz de Isilda procure contar tudo o que vê, gradativamente, a sua memória apresenta-se cada vez mais impossibilitada de compor

orgânica e logicamente a experiência traumática, ora porque já modificada pelo trauma da experiência, a personagem não consegue desvencilhar do passado traumático para reelaborá-lo no presente.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COSTA PINTO, António. A guerra colonial e o fim do império português. In: BITHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (dir.). *História da expansão portuguesa*. vol. V. Lisboa: Círculo de Leitores, s. d. p. 65-101.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lucia M. A. & ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 35-51.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. In: *Dossiê Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: SCRIPTA, 2004, p. 15-45.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKY, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

_____. “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”. In: CORNELSEN, Elcio L.; SELIGMANN-SILVA, Márcio & VIEIRA, Elisa Maria A. (orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 63-79.

VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica*. Pensar a literatura da guerra colonial. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

**A poética da dor em *Grandes miradas*, de Alonso Cueto:
Violência e memória na narrativa peruana contemporânea¹**

Elisandra Lorenzoni Leiria²
Rosane Cardoso³

RESUMO: Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a relação entre memória e violência na obra peruana *Grandes miradas*, de Alonso Cueto, discutindo os modos como os sujeitos submetidos ao contexto de terror elaboram suas memórias e desvelam a necessidade humana de recordar na tentativa de processar o que passou e de buscar imagens que permitam interpretar e estabelecer sentido ao passado e à posteridade. Nessa perspectiva, a ficção, por meio de sua proposta estética, torna-se uma possibilidade de discutir as intrincadas relações entre o sujeito e o trauma vivido.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Memória; Narrativa peruana; *Grandes miradas*.

ABSTRACT: The purpose of this article is to reflect on the relations between memory and violence in the Peruvian book *Grandes Miradas*, Alonso Cueto, by discussing the ways in which the subjects who have been undergone a context of horror deal with their memories and unveil the recalling as a human need in an attempt to process what happened as well as search for images that allow to interpret and establish a meaning to the past and to posterity. From this perspective, fiction, through its aesthetic proposal, becomes a possibility to discuss the intricate relations between the subject and the trauma experience.

KEY-WORDS: Violence; Memory; Peruvian narrative; *Grandes miradas*.

O governo de Fujimori (1990-2000), após o fim da luta do Estado contra o grupo Sendero Luminoso, conseguiu efetivar, sob um discurso aparentemente democrático, o desmantelamento das instituições sociais peruanas, provocando um estado de desorientação nos sujeitos e, nesse contexto, criou uma nova ordem política para se manter no poder, enfraquecendo os valores coletivos e, por consequência, instituiu o silêncio e o confisco das memórias.

É a partir dessa perspectiva que Cueto aborda, em *Grandes miradas* (2003), o regime fujimorista, caracterizado pelo domínio dos meios de comunicação e pela intervenção no poder judicial, através da vigilância extorsiva do SIN (Serviço de Inteligência Nacional). Aliás, esta intervenção marca a principal ofensiva política do regime: a perniciosa parceria entre Fujimori e Montesinos. A obra permite visualizar diferentes faces do período sombrio

¹ Este artigo é uma adaptação da dissertação de mestrado de Elisandra L. Leiria, intitulada *Narrar para compreender: violência e memória na obra de Alonso Cueto*, defendida em 2014, na Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC.

² Mestre em Letras pela UNISC. Professora na rede estadual de ensino, na área de Língua Espanhola.

³ Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora de Letras no Centro Universitário UNIVATES e na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

de violação dos direitos humanos e pode ser lida como um manifesto contra a amnésia política por ressuscitar as memórias ocultadas dos anos de violência em que Fujimori e Montesinos eram os “senhores” do Peru.

O autor, por meio de uma estética investigativa, promove o entrecruzamento de vidas de sujeitos que passam pelos mesmos caminhos, mas que olham para a violência a partir de posições diferentes e que elaboram memórias distintas sobre o ocorrido. Interessa, aqui, os destinos e a vulnerabilidade de sujeitos comuns que, vivendo submetidos a um contexto depravado e violento, buscam uma maneira de se constituir mediante à imposição do poder e, ao narrarem sobre si e sobre o outro, levantam alguns questionamentos.

O romance está baseado em um evento real: um assassinato que permaneceu silenciado e, supostamente, impune devido à humildade da vítima e do nulo poder de sua família para desencadear um protesto. Na obra, Guido Pazos⁴, um honrado juiz, enfrentou a corrupção e o poder exercido pelo regime fujimorista, convertendo-se, assim, em um obstáculo para sentenças judiciais ditadas de acordo com as ordens de Montesinos. Por não legislar ao gosto do SIN, Guido foi assassinado pelos sicários da ditadura e, posteriormente, ridicularizado pela imprensa.

A narrativa busca representar sem véus o ambiente judiciário peruano da época onde era comum juízes aceitarem intervenções do governo em suas decisões, a fim de não perderem privilégios como viagens ao exterior, propinas e promoções. O lema do sistema é explicado a Guido pelo graduado juiz Rodríguez Morales: “Ou te endireitas ou te fodes, compadre⁵” (CUETO, 2003, p. 57). Contudo, Pazos se apresenta como um funcionário de carreira exemplar, instituído de valores inegociáveis que, segundo acredita, deveriam reger a vida judicial, política e social do Peru. Quando decide dar continuidade ao informe sobre o arsenal de armas mantido pelo militar López Menezes, sua sorte é selada, apesar dos “conselhos”: “Não te dás conta que vão te foder, não é? Puta merda, Guidito. Pensa nos teus pais. E na tua garota.[...] ¿Não queres ter filhinhos algum dia?⁶” (CUETO, 2003, p. 56-57).

⁴ Este personagem representa o juiz César Díaz Gutiérrez, que foi torturado, caluniado e morto, em 2000, por Montesinos.

⁵ “O te alineas o te jodes, compadre.”

⁶ “¿No te das cuenta de que van a joderte, de verdad? Puta madre, Guidito. Piensa en tus papacitos. Y en tu flaca.[...] ¿No quieres tener hijitos algún día?”

Como Guido não cede, começa a inquietar Vladimiro Montesinos que não acredita – ou conhece – pessoas com tal dimensão ética, alheias ao assédio de comissões políticas ilegais: “Quem é este juiz Guido Pazos? Por que não obedece? Alguém sabe mais dele, um jornalista, outros juízes? [...] Quem é assim?”⁷” (CUETO, 2003, p. 85). Prontamente, Pazos é traído por seu assistente, que vende informações sobre o juiz aos verdugos de Montesinos em troca da soltura de seu irmão da cadeia e, mais tarde, justifica-se afirmando que: “Jam matá-lo de qualquer jeito”⁸” (CUETO, 2003, p. 261), pois os militares tiravam muito proveito do tráfico de armas e de drogas: mandavam seus filhos para os Estados Unidos, se divertiam de graça com prostitutas, obtinham “pequenos favores”, como o assassinato de um soldado que extorquia dinheiro do general com quem mantinha relações sexuais.

Guido não se sente um herói, muito menos lhe interessa a política. Apenas tenta cumprir seu ofício da melhor maneira possível, ainda que saiba que negar-se a ditar as sentenças de acordo com as ordens de quem controla o país pode colocá-lo em perigo. Atua conforme seus princípios, sabendo que o sacrifício feito não causa o menor dano ao poderoso sistema. Mais tarde, diante do túmulo de Guido, os colegas se limitam a concluir que foi ele quem buscou a própria morte.

A partir do assassinato do juiz, o narrador passa a apresentar os planos de Gabriela, a noiva de Guido, para vingar o assassinato, ainda que, para isso, precise sofrer uma grande transformação. Inicialmente uma mulher tranquila que se prepara para casar, cuidar do marido e ter filhos, seu mundo desmorona ao dar-se conta de que Guido, na realidade, foi um homem desamparado por uma sociedade governada pela depravação. Então, converte-se em uma mulher com um único objetivo: a morte de Montesinos: “Deveria regressar a este corpo. Buscar, através dele, no começo da sua infância, o tesouro do mal que sempre havia escondido com suas maneiras e razões [...] fazer a promessa de passar ao outro lado”⁹” (CUETO, 2003, p. 234). Essa catarse reconfigura Gabriela em uma mulher agressiva e sexualmente ousada: “Degradar-se é adequar-se, igualar-se à realidade”¹⁰” (CUETO, 2003, p.

⁷ “¿Quién es ese juez Guido Pazos? ¿Por qué no le obedece? ¿Alguién sabe más de él, un periodista, otros jueces? [...] ¿Quién es así?”

⁸ “¡igual iban a matarlo.”

⁹ “Debía regresar a ese cuerpo. Buscar a través de él, en el comienzo de su infancia, el tesoro del mal que siempre había tapiado con sus maneras y razones [...] Se hace la promesa de dar el salto al otro lado.”

¹⁰ “Degradarse es adecuarse, igualarse a la realidad.”

166). Para esclarecer a morte do noivo, Gabriela renuncia à justiça divina, à justiça institucional e, também, à justiça dos meios de comunicação e arrisca sua vida em encontros com personagens corruptos e figuras do poder, aos quais se entrega na “suprema liberdade da repugnância¹¹” (CUETO, 2003, p. 218). Prostitui-se, recorre ao assassinato de um dos sicários que participou da execução de Guido e mantém um relacionamento com Doty, a diretora da escola de formação de secretárias, em troca de acesso ao hotel de Miraflores, local em que Montesinos e os generais celebram o poder em orgias com prostitutas. Portanto, Gaby pode representar as vítimas de uma sociedade que, praticamente, obriga pessoas comuns, sem relação direta com o governo, a transformarem-se em “um mesmo lixo¹²” (CUETO, 2003, p. 307). Quando ela, finalmente, se encontra com o chefe do SIN, este lhe pergunta quem ela é, ao que Gaby responde: “Tu – sussurra – Sou tu¹³” (CUETO, 2003, p. 288).

Durante a busca frenética da protagonista, vão sendo desveladas as obscuras relações de convivência entre o governo e a mídia, assim como a submissão do sistema judicial e militar aos mandos do regime fujimorista. O real poder está nas mãos de Montesinos, que vigia a todos mediante seus vídeos: filma os generais, juízes e comerciantes no momento em que são subornados. Posteriormente, usa os vídeos para dominá-los e mantê-los a sua disposição: “[...] temos olhos e ouvidos em todas partes¹⁴” (CUETO, 2003, p. 118). Ele acredita que o ser humano é essencialmente corruptível, sendo impossível não encontrar sujeitos que possam ser pervertidos pelo poder do dinheiro ou do sexo.

Os *vladvídeos*, ou as gravações feitas pelo SIN, delatam não somente a rede de corrupção existente durante o fujimorismo, mas também a personalidade perturbada e criminosa de Montesinos, que sente prazer ao assistir as atrocidades que manda gravar e, inclusive, se excita sexualmente com as cenas em que algum adversário político, jornalista desobediente ou juiz é torturado ou assassinado. Podemos entender que a satisfação sentida por *el doctor* com os vídeos está relacionada ao poder que estes lhe atribuem para decidir sobre a continuidade ou suspensão da vida de pessoas, para governar as memórias e para criar realidades repletas de silêncios e pontos obscuros. Na condição de comandante das vidas

¹¹ “suprema libertad de la repugnancia.”

¹² “una misma basura.”

¹³ “Tú – susurra – Soy tú.”

¹⁴ “tenemos ojos y oídos en todas partes.”

alheias, Montesinos figura como uma criatura sobre-humana, que vela sem descanso a elaboração de sentidos e memórias sobre a realidade peruana para que nada mude:

Montesinos acende a tela, se olha entregando um bolo de notas, concentra-se nas sessões na casa do congressista que aceita dinheiro. O quarto escuro está iluminado apenas com a tela. A televisão é o sol desse universo negro. Ele é o centro da televisão. Estira as pernas. A escuridão do quarto torna a visualização mais ampla e profunda. A escuridão é o lar da imortalidade. Deste buraco pode ver passar presidentes e ministros e assessores, todos reduzidos pelo fulgor da vida pública. A grandeza da escuridão é sua. A luz descobre e torna vulnerável, apequena os corpos. Ele sabe que a verdadeira vida é o segredo. [...] O poder é administrar o silêncio. Apaga a tela¹⁵ (CUETO, 2003, p. 278 - 279).

O narrador apresenta o personagem no primeiro capítulo da narrativa e, a partir de então, vai reconstruindo, por meio de *flash-back*, as circunstâncias que propiciam seu encontro com a noiva do juiz assassinado. Através dos olhos de Gaby, contemplamos Montesinos à imagem de uma serpente ou de outro animal que cause sentimento de medo e de repugnância: “o crânio úmido, as bochechas altas, os olhos secos de ofídio, o nariz afilado, a pele de escamas e pontos, o tamanho do sorriso”¹⁶ (CUETO, 2003, p. 15). Essa particular bestialização do chefe do SIN se completa com a descrição do contexto obscuro que caracteriza sua atividade governamental: “Nada na miséria com a fluidez e a velocidade de um anfíbio que finge sair ocasionalmente à superfície. Se introduz em um poço de água suja todos os dias”¹⁷ (CUETO, 2003, p. 31).

Montesinos é um personagem público. No entanto, e não por acaso, adquire certa viscosidade que o converte na personagem mais abstrata do romance e vincula sua imagem ao mal. Desse modo, a figura do chefe do SIN pode ser mais facilmente gravada como um pesadelo na memória do leitor e permite que se constitua em um desencadeador de memórias, um “lugar corporificado da memória”¹⁸ (DEGREGORI, 2012) que realça a importância de

¹⁵ “Montesinos enciende la pantalla, se mira entregando un fajo de billetes, se concentra en las cesiones en la casa del congresista que acepta el dinero. El cuarto oscuro apenas se ilumina con la pantalla. La televisión es el sol de ese universo negro. Él es el centro de la televisión. Estira las piernas. La oscuridad del cuarto hace más ancha y profunda la mirada. La oscuridad es el hogar de la inmortalidad. Desde ese agujero puede ver pasar presidentes y ministros y asesores, todos reducidos por el fulgor de la vida pública. La grandeza de la oscuridad es suya. La luz descubre y vulnera, empequeñece los cuerpos. Él sabe que la verdadera vida es el secreto. [...] El poder es administrar el silencio. Apaga la pantalla.”

¹⁶ “el cráneo húmedo, las mejillas altas, los ojos secos de ofidio, la nariz afilada, la piel de escamas y puntos, el grosor de la sonrisa.”

¹⁷ “Nada en la miseria con la fluidez y la velocidad de un anfíbio que finge salir ocasionalmente a la superficie. Se introduce en un pozo de agua sucia todos los días.”

¹⁸ “lugar corporizado de memoria”

não esquecer a obscuridade do poder, o silenciamento e as vidas destruídas pela violência. Diferentemente do conceito de “lugar de memória” que enfatiza o peso geocultural de certos espaços na afirmação de lembranças e subjetividades (NORA, 1984), o romance *Grandes miradas* (2003) apresenta a figura de Vladimiro como síntese de toda violência desencadeada entre 1990-2000. Ele concentra o descontentamento contra o governo e representa, nesse contexto, uma espécie de detonador de memórias relegadas durante os anos de terror e corrupção, possibilitando, então, a ressignificação do passado e a construção de contra memórias instituídas pelo poder.

Após a tentativa frustrada de acabar com a vida de Montesinos, Gabriela sente-se mal por não conseguir modificar o sistema. A corrupção e a violência continuam fazendo vítimas e controlando as memórias: “Sou desprezível também. Tive de ir para a cama com a diretora da academia, tive de matar um cara. E, depois, nada. Sigo aqui e nada mudou e hoje está tão nebuloso aqui, me sinto tão mal e sinto tanta pena. [...]”¹⁹ (CUETO, 2003, p. 307). Então, seu amigo Javier a consola dizendo que, sozinhos, não é possível fazer nada e reforça, novamente, a ideia de que a estrutura da sociedade é vertical: “tem gente que manda e gente que obedece no mundo [...] e os que mandam sempre querem te matar, ou descartar ou te fazer desaparecer ou te inferiorizar [...]”²⁰ (CUETO, 2003, p. 306).

Grande parte da submissão de memórias da sociedade peruana à ditadura, representada em *Grandes miradas* (2003), ocorre por influência do mundo das comunicações. Os jornais e a televisão, que todo regime autoritário se apressa em colocar a seu serviço, geralmente, permitem a manipulação dos sentidos atribuídos aos fatos, fazendo passar mentiras por verdades, verdades por mentiras, caluniar seus críticos e enaltecer quem está no poder. A ditadura de Fujimori corrompeu os donos dos meios de comunicação, assustando-os ou comprando-os e, desse modo, manteve praticamente toda a mídia em um estado torpemente servil. Quando perguntam por Montesinos a Don Ramiro, chefe de uma das

¹⁹ “Soy tan despreciable también. Hasta tuve que acostarme con la directora de la academia, hasta tuve que matar a un tipo. Y después nada, sigo aquí y nada ha cambiado, y hoy está tan nublado por aquí, me siento tan mal y tengo tanta lastima [...]”

²⁰ “hay gente que manda y gente que obedece en el mundo [...] y los que mandan siempre quieren matarte, o descartarte o desaparecerte o minimizarte [...]”

principais emissoras da TV peruana, este responde: “Graças a ele temos paz [...] Um enviado de Deus”²¹ (CUETO, 2003, p. 71-73).

Os olhos e ouvidos do chefe do serviço de inteligência vigiam os movimentos de todos, principalmente daqueles que considera uma ameaça para a estabilidade de seu império. A imprensa representa uma poderosa arma para manter sob seu controle as consciências e as memórias da sociedade peruana. Assim, ele dita as regras e decide o que deve ou não ser informado nos meios de comunicação, definindo a maneira como será transmitido, pois tem conhecimento sobre a importância de maquiagem os fatos e divulgar na mídia somente o que colabora para passar a imagem de um país próspero e apaziguado, propício para atrair investimentos. Porém, para além dessa manipulação, Alonso Cueto sublinha, na obra, o quanto esse processo controla, também, a memória peruana.

A definição do que deve ser lembrado ou esquecido ocorre dentro dos marcos do próprio regime e, portanto, a corrupção, a tortura, os crimes e todo o terror do período ficam reduzidos às memórias marginais. Na mesma linha de pensamento, Degregori (2012) afirma que, no referido período, os meios de comunicação conseguem, inclusive, abolir o tempo e o espaço no Peru. Em 9 de abril de 2000, por exemplo, quando ocorria a controversa contagem de votos das eleições presidenciais, o povo era distraído com mais uma repetição de *El chavo del 8* e de *Chucky, el muñeco diabólico*²².

Os responsáveis pelos anos de chumbo no Peru sabem que o desconhecimento impede o posicionamento consciente. Sabem, inclusive, que o esquecimento coletivo possui um potencial de inércia muito útil para seus interesses de dominação. Tzvetan Todorov (2000) defende que os regimes totalitários do século XX perseguiram com afinco a supressão da memória. Políticas de censura foram implantadas, e o domínio sobre a informação e a comunicação se apropriou da memória coletiva num nível quase absoluto. Há inúmeros casos de eliminação de vestígios do passado, de manipulação ou de *maquiamento* dos atos de violência do período (TODOROV, 2000, p. 12). Para o pesquisador, independente do matiz ideológico, (ditaduras de direita ou de esquerda, ou ditadura de capital) a memória é vítima constante da dominação.

²¹ “Gracias a él tenemos paz [...] Un enviado de Dios.”

²² *El chavo del 8* é uma série televisiva cômica mexicana, conhecida no Brasil como *Chaves*, e o filme referido é traduzido entre nós como *Chuck, o boneco assassino*.

A alusão ao contexto midiático corrompido é perceptível em *Grandes miradas* (CUETO, 2003), principalmente, pela maneira como se constitui o personagem Javier Cruz, jornalista e amigo de juventude de Guido e Gaby. Sob a pressão de um contexto governamental que controla a informação e detém o monopólio da palavra, ele não se sente com coragem de confrontar o olhar corrupto do poder, que mata quem olha. Contudo, cada vez que se depara com uma atrocidade do regime fujimorista, é tomado por resquícios de consciência e passa a racionalizar e narrar sua covardia. Javier não quer perder o trabalho e arriscar o bem estar de sua família. Então, prefere sacrificar a alma ao participar do sistema de cortesias e elogios ao governo como “Um macaco obediente, um manequim com bons modos, uma estátua de mármore coberta de lixo.”²³ (CUETO, 2003, p. 221).

Javier sabe que Guido foi assassinado pelo regime fujimorista, mas recebe a ordem de divulgar o caso como “um estranho crime passional em San Luis. Juiz morre em circunstâncias estranhas”²⁴ (CUETO, 2003, p. 117). A manipulação dos fatos pela mídia o revolta e, pela primeira vez, sente-se tomado de coragem para contrariar o que dita o poder, negando-se a falar sobre Guido. Mas, no dia seguinte, Don Ramiro deixa claro para o apresentador que ele está no Peru e, por isso, precisa aceitar as coisas como são e manter boas relações com os que mandam a fim de seguir com seu emprego e posição social. Acovardado, o jornalista aceita sua natureza corruptível.

A trajetória de Javier pode significar que as relações de poder fabricam e/ou manipulam versões da memória e instauram o silêncio, uma vez que a memória é uma construção, na maioria das vezes, perpassada veladamente por interesses de grupos dominantes. Dessa maneira, ocorre o confisco das memórias do jornalista ao ser expropriado o passado e sendo imposto a ele um novo corpo de valores e ideias que se colocam, conflitivamente, contra sua memória e sua interpretação do anteriormente existente, no sentido de manipulá-lo em benefício do poder estabelecido (BACZKO, 1999).

O jornalista contempla o conforto de sua casa e goza a riqueza que seu silêncio e submissão lhe proporcionam enquanto reflete que, se Montesinos é aficionado pelo poder de dominar, a sociedade peruana está viciada em obedecer e inclinar-se. Então, ele se convence de que não é possível afrontar um sistema que, em última análise, é constituído por sujeitos

²³ “Un mono obediente, un manequí con modales, una estatua de mármol cubierta de basura.”

²⁴ “un extraño crimen pasional en San Luis. Juez muere en circunstancias extrañas.”

que têm a necessidade de serem “protegidos” por quem está no poder e, em troca, condicionam suas memórias a quem domina. Por conseguinte, a figura de Javier pode representar parte da rede de subordinações que compõe a vida social e, mais do que isso, constituir a imagem que tende a se perpetuar no imaginário coletivo de que alguns nascem para mandar e outros para obedecer. Em entrevista concedida à *Gaceta Universitaria*, Cueto lamenta a cultura patriarcal presente na sociedade latino-americana que está sempre em busca de alguém que a “salve”: “O grande flagelo social é termos governos fortes e sociedades fracas, calcadas pela descrença na capacidade que temos de governarmos nossa vida” (CUETO, 2005). Podemos visualizar tal ideia na seguinte reflexão de Javier: “Não ficar desamparado. [...] Proteger-se, refugiar-se. A glória de saber a que ater-se, a quem servir para salvar-se, para sobreviver”²⁵ (CUETO, 2003, p. 148).

Ao contrário de Javier, a personagem Ángela representa uma exceção no meio jornalístico degenerado ao colaborar com a investigação sobre o crime do juiz. Inicialmente, ela não se importa em ser obrigada a manipular as notícias que escreve com “os olhos fechados”²⁶ para o jornal de Don Osmán, para favorecer o regime fujimorita. Mas, após ter publicado que um ““Juiz gay morre em crime passiona””²⁷ (CUETO 2003, p. 138) e ter enfrentado a ira de Gabriela, quando esta invade o jornal em que ela trabalha exigindo a retratação da moral de seu noivo (o que não acontece), a jornalista Ángela apresenta um sobressalto ético e decide ajudar na investigação para que, desta vez, a morte não fique sem castigo como aconteceu em sua experiência de “terror calado”²⁸ (CUETO, 2003, p. 132) sofrida no seio familiar.

Quando criança, Ángela presenciara o assassinato de seu pai, professor de uma escola em Ayacucho que morreu por ter resistido à ordem de cantar os hinos do Sendero, pois não queria dar esse exemplo a seus alunos. Seu irmão mais velho também foi morto quando quis socorrer o pai. Os corpos foram levados para a *Plaza de Armas*, onde ficaram expostos com

²⁵ “No quedarse desamparado. [...] Protegerse, refugiarse. La gloria de saber a qué atenerse, a quién servir para salvarse, para sobrevivir”.

²⁶ “los ojos cerrados”.

²⁷ “Juez chimbombo muere en crimen pasional”. A palavra *chimbombo* é uma expressão pejorativa para homossexual.

²⁸ “terror callado”.

um cartaz no pescoço que dizia: “assim morrem os traidores do povo”²⁹ (CUETO, 2003, p. 314). O fato ficou soterrado no esquecimento e na impunidade assim como milhares de outros crimes. Para ela, Gabriela representa uma possibilidade de resistir ao sistema e a capacidade de se rebelar, sem aceitar a corrupção como algo normal. Ángela entende que a valentia do juiz e de sua noiva é a expressão de uma mudança possível e contagia-se com essa energia e permite-se lembrar das feridas ainda abertas

Ángela e Javier fazem parte do mesmo mundo midiático depravado, embora a postura diante da corrupção seja bem diferente. Enquanto a primeira arrisca perder seu trabalho e inclusive a vida para conseguir o vídeo com a gravação da morte de Guido, o segundo acredita que buscar a punição dos culpados é um delírio e impõe-se o esquecimento. Essa constatação pode orientar nossa leitura para o reconhecimento de que as memórias diferem entre si pelo modo de seleção que cada sujeito faz do passado. Cabe salientar que cada um constrói suas memórias em ativa interação com os demais, ou seja, influenciadas pelas experiências e pelos laços afetivos de pertencimento a um determinado grupo social (HALBWACHS, 2003). Por esse motivo, as memórias disputam entre si em relação ao que se quer preservar enquanto conhecimento autêntico e também quanto ao que se deseja esquecer.

Nesse contexto de duelo de memórias, Gabriela quer entender e sente a necessidade de (re)elaborar as memórias manipuladas pelo discurso hegemônico. Ela não se conforma com os abusos cometidos pela imoralidade governamental e tem a necessidade de fazer algo para ressignificar os sentidos impostos, pois não quer “viver assim, com Guido morto e Montesinos degustando um whisky”³⁰ (CUETO, 2003, p. 269). Por esse motivo, não aceita os argumentos de Javier, quando este tenta convencê-la de que é preciso esquecer o que aconteceu com Guido para seguir vivendo: “Quer dizer que temos de seguir, seguir simplesmente. Ou seja, seguir sem Guido e aceitar que já no está [...] Temos de aprender a manejar os mortos”³¹ (CUETO, 2003, p. 198). Também se sente ofendida com os conselhos da amiga Delia: “tem de resignar-se e seguir adiante” ou “pensa que Guido está com Deus”³² (CUETO, 2003, p. 128).

²⁹ “así mueren los traidores del pueblo”.

³⁰ “vivir así, con Guido muerto y Montesinos chupando whisky.”

³¹ “o sea que tenemos que seguir, seguir nomás, o sea seguir sin Guido y aceptar que ya no está [...] Hay que aprender a manejar a los muertos.”

³² “hay que resignarse y seguir adelante”; “piensa que Guido está con Dios.”

Segundo Enrique Serra Padrós (2002), persiste, na América Latina, ao longo dos anos pós-ditaduras, uma conspiração contra a memória, comandada, em grande parte, pelas instituições do Estado, pelas forças armadas e por importantes segmentos da economia internacional e da política externa norte-americana. Seguindo essa linha de pensamento, torna-se possível entender que a batalha travada por Gaby tem como principal objetivo não esquecer o exemplo de quem não se acovardou, como Guido e o pai de Ángela, diante dos assassinos de memórias.

Para ela, muitas das conquistas democráticas usufruídas no presente só são possíveis graças a pessoas que não se curvaram diante da manipulação, da mentira e da imposição do silêncio. Portanto, a protagonista pode representar o elo entre as memórias do passado e o presente e, ainda, significar uma perspectiva de futuro que busca entender e reconstruir os sentidos. A partir da transformação de Gabriela e da maneira como se constitui após ter sua vida afetada pela violência, pensamos que a narrativa possibilita a leitura sobre a importância de as gerações futuras conhecerem as vozes silenciadas desses heróis anônimos e terem a oportunidade de resignificar o ocorrido, mantendo, assim, os olhos abertos para as práticas repressivas que tentam suprimir as memórias e institucionalizar o silêncio. Em entrevista concedida por Cueto à Revista *Caretas*, fica clara a postura:

A ideia que me perseguia pode ser resumida na frase de George Elliot que diz que se nós estamos aqui e temos as coisas que temos, devemos isso a pessoas que fizeram algo que evitou que as coisas estivessem piores. Esses heróis anônimos descansam em tumbas que ninguém visita. De alguma maneira, o romance é um intento de fazer presente um homem que se negou a fazer o que todos aceitaram.³³ (CUETO, 2003, entrevista).

Em conversa entre Gaby e o sogro, o resignado pai de Guido expressa que é preciso “perdoar” e, com isso, deixar a vida seguir. Para Gabriela, no entanto, não pode ser tão simples: “_Eu não entendo isso de perdoar, Don Jorge. Mas o que podemos fazer, desculpe-me, é entender. Entender, certo?”³⁴ (CUETO, 2003, p. 325). Portanto, o desejo de saber e a obsessão pela verdade, empreendida pela protagonista, pode ser lida como um acercamento à

³³ “La idea que a mí me perseguía puede ser resumida en una frase de George Elliot que dice que si nosotros estamos aquí y tenemos las cosas que tenemos se lo debemos a gente que hizo algo que evitó que las cosas estuvieran peor. Esos héroes anónimos descansan en tumbas que nadie visita. De alguna manera, la novela es un intento por hacer presente a un hombre que se negó cuando todos aceptaban.”

³⁴ “_Yo no entiendo lo de perdonar, don Jorge. Pero lo que sí podemos hacer, discúlpeme, es entender. Entender, ¿no?”

construção de uma memória ativa, capaz de se sobrepor a processos pré-estabelecidos e buscar a (re)significação do passado. Conforme Ricoeur, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa” (RICOEUR, 2007, p. 71).

Para lembrar, é necessário conhecer. O não esclarecimento das questões relacionadas à violência e o desconhecimento do passado podem fomentar a negação dos atos de violência e corrupção, além da perda do potencial de reflexão e crítica. Don Jorge desconhece as memórias subterrâneas e apresenta a postura de anestesiamento que os assassinos de memórias trataram de impor com a colaboração de praticamente todos os círculos sociais. Já Gabriela não se submete à dominação e busca compreender os mecanismos utilizados pelo poder para confiscar as memórias.

Se conhecemos, lembramos. E, se lembramos, podemos exercer o direito de esquecer. Nesse contexto, a jovem é tomada pela “lucidez do cansaço”³⁵ (CUETO, 2003, p. 328), retoma progressivamente sua rotina e “pensa que permanecerá adormecida”³⁶ (CUETO, 2003, p. 328). O desejo da protagonista de “fechar os olhos” para o que acontece em seu entorno finaliza a narrativa e permite pensar que ela emudece e volta a “adormecer” depois de ter “despertado” do entorpecimento e ter tomado consciência da manipulação das vozes subalternas. Entretanto, a decisão de calar após conhecer, como opção resultante de um amadurecimento, é bem diferente de um silenciamento que oculta o passado pelo confisco de memórias desde a prática de uma política de Estado que sonega a informação e impõe o esquecimento.

Por conseguinte, não há, em *Grandes miradas* (2003), um final apaziguador. A noiva de Guido silencia, mas suas feridas continuam abertas e instauram novas reflexões e perguntas em relação a como se constituir em um ambiente corrupto. Esse mecanismo, somado à postura detetivesca de Gaby, pode incitar no leitor a postura reflexiva, levando-o a indagar sobre suas responsabilidades e vínculos com os males da sociedade. Tais elementos estruturais aproximam a narrativa do marco estilístico da *novela negra*, uma vez que esta favorece a atitude de suspeita e crítica às instituições governamentais e ao discurso hegemônico e possibilita a (re)elaboração de sentidos sobre o passado, presente e futuro do

³⁵ “lucidez del cansancio.”

³⁶ “piensa que va a quedarse dormida.”

país. A estética *negra* de Cueto permite que os personagens, ao (re)elaborarem suas memórias, vivenciem uma confusão moral, e a batalha interna que se instaura, a partir desse processo, possibilita problematizar o período de terrorismo ditatorial e reinterpretar os silêncios impostos pelo poder (CARDOSO & LEIRIA, 2014).

Nesse sentido, Javier apresenta os fluxos de consciência e o duelo de memórias de quem sofre a influência da força do poder e da corrupção na maneira como se constitui. O estado emocional do jornalista, vítima de um sistema pervertido, mas que também violenta sujeitos ao administrar suas memórias com a divulgação de notícias falaciosas, enfatiza a visão negativa da sociedade peruana e aproxima ainda mais o romance da modalidade de escrita *negra*. No entanto, pensamos que a atitude investigativa da protagonista é o traço fundamental para inserir o romance no *subgénero negro*, pois propõe o reconhecimento do confisco das memórias pelas instituições que dominam. Agindo em nome de Guido, Gabriela luta contra a corrupção e tem em suas mãos a tarefa de fazer justiça. Sua busca para entender as causas do assassinato do noivo determina o conhecimento da face oculta da violência na sociedade peruana e questiona a supremacia da versão oficial dos fatos. Observarmos que “las grandes miradas³⁷” de Guido não cessam com a sua morte, pois acompanham sua noiva:

[...] penso [Gabriela] que seu olhar vai me acompanhar sempre, sempre. [...] Eu acredito que Guido, com o que fez, com a sua resistência, com o pouco que aguentou [...], acredito que ajudou a mudar as coisas. Ou seja, eu acho que quem quer que resista um pouco, em qualquer lugar, aquele que se nega a aceitar a sujeira que alguém lhe impõe, este tipo é alguém que mudou ou está mudando algo, é alguém que nos salva um pouco³⁸ (CUETO, 2003, p. 326 - 327).

Talvez essas *miradas*, além de figurarem como uma referência às revelações que a protagonista vivenciou durante sua investigação, e os leitores com ela, também possam significar que a trajetória de horror que percorremos na narrativa não fique apenas como uma recordação, mas que inspire na concepção de um projeto de futuro mais justo, comprometido com o dever de memória. As memórias sobre os acontecimentos violentos, geralmente, são

³⁷ “Miradas”, na nossa leitura da obra de Cueto, possui o sentido de “Visões”, isto é, entendemos que as ações de Guido estão relacionadas a novas perspectivas a respeito do futuro, uma busca pela justiça, uma visão, um vislumbre de vida diferente naquele universo caótico.

³⁸ “[...] pienso [Gabriela] que sus grandes miradas me van acompañar siempre, siempre. [...] Yo creo que Guido con lo que hizo, con lo que resistió, o sea con ese poquito que aguantó [...], yo creo que ayudó a cambiar las cosas, o sea yo creo que quien sea, quien sea que resiste un poco, en cualquier sitio, o sea el que se niega a aceptar la mugre que alguien le impone, ese tipo es el que ha cambiado o está cambiando algo, o sea es el que nos salva un poco.”

expressas pelas narrativas dos sujeitos e se convertem na maneira como estes elaboram os sentidos para o ocorrido. Tal processo é subjetivo, dinâmico e construído socialmente (JELIN, 2012). As memórias narradas, então, sofrem influência de diversos mecanismos sociais e psicológicos como, por exemplo, censuras, normas e cargas afetivas.

A narrativa sobre a violência, observada no romance em estudo, pode ser lida como uma batalha de memórias da vida privada, dos vencidos, das vítimas, as memórias ausentes e silenciadas. Ao emergirem, tais memórias se confrontam com o discurso hegemônico e passam a configurar as diferentes maneiras de os sujeitos se narrarem e de se constituírem: agem movidos pelo desejo de entender a violência, carregam consigo as dores e os fantasmas do terror, silenciam novamente após entender, preferem não saber, são submetidos a administradores das memórias, herdando o esquecimento, vivenciam uma constante confusão moral causada por resquícios de consciência, entre outras formas de ser e sentir um contexto violento.

Portanto, observamos que *Grandes miradas* (2003) se detém no trabalho de representar os “usos” das memórias, os significados negados pelo discurso oficial, os silêncios, os esquecimentos e, principalmente, simbolizam a necessidade de se narrar na tentativa de compreender o terror. Por meio da busca obsessiva de Gabriela pelas memórias “mal ditas” e de seu desejo de entender a morte do juiz Guido Pazos, podemos visualizar os mecanismos que tornam possível a manipulação e o confisco das memórias da sociedade peruana.

A partir das relações estabelecidas entre os personagens, percebemos que cada um constrói suas memórias em interação com os demais, a partir das experiências e laços de pertencimento a um determinado grupo. Considerando os estudos de Halbwachs (2003), está superada a perspectiva de que a memória é um atributo particular, ou seja, sua natureza é social e, mesmo que envolvam conhecimentos individuais, as lembranças resultam da influência mútua com outros sujeitos.

Retomando as palavras de Halbwachs (2003), os vínculos edificados com grupos diferentes ao que pertencem permitem entrar em contato com a narrativa de outros e, desse modo, possibilita aos sujeitos a ressignificação das memórias pessoais sobre o passado violento. Entretanto, importa lembrar que no processo de interação entre grupos sociais,

geralmente, os setores que possuem o poder tendem a confiscar e/ou administrar as memórias periféricas e instituir suas memórias como senso comum, como referência única da cultura (Halbwachs, 2003).

Steve J. Stern (1999) argumenta que as memórias pessoais somente ganham um sentido maior (coletivo), ao se transformarem em memória emblemática, definida como “un criterio de selección a las memorias personales, vividas [...]” (STERN 1999, p. 14). Nessa perspectiva, o teórico alerta para o fato de que a memória emblemática, ao organizar várias memórias individuais (soltas) e articular um sentido maior, vai definindo quais as memórias devem ser recordadas e quais as lembranças precisam ser esquecidas ou colocadas em segundo plano, não muito consciente. Seguindo a linha de raciocínio, percebemos, em *Grandes miradas* (2003), a manipulação das memórias individuais por Fujimori e Montesinos com o objetivo de estabelecer a “memória salvadora” como emblemática.

O regime fujimorista construiu sua versão da violência e impôs o consenso narrativo construído autoritariamente que justificava o terror empregado pelo governo como um mal necessário para combater o terrorismo e para retirar o país da profunda crise econômica em que se encontrava. Nesse contexto, o Estado, entendido como aparelho cultural, configura um discurso hegemônico que naturaliza os excessos de um governo cada vez mais corrupto e transgressor e se intitula como o único capaz de pacificar e reconstruir a nação. Tamanho é o poder de administração das memórias, que a maioria dos personagens não consegue assimilar os acontecimentos políticos desses anos, muito menos elaborar uma interpretação alternativa à do governo.

Ressaltamos que a “memória salvadora³⁹” conseguiu se instituir como hegemônica, não porque era negada a existência de outras memórias, mas porque estas eram manipuladas, silenciadas e transformadas em memórias marginais como aconteceu com o assassinato de Guido, em que o governo manipula as memórias e ordena que os meios de comunicação divulguem uma versão oficial falaciosa sobre o ocorrido. Dessa forma, a verdade sobre a morte do juiz é ocultada pelo poder, tornando-se mais uma das inúmeras memórias subalternas. Para que Montesinos exerça tal domínio, lhe é outorgado o conhecimento das técnicas de manipulação pelo discurso. O chefe do SIN se utiliza da força de convencimento

³⁹ Carlos Iván Degregori (2004) destaca que a sociedade peruana foi afetada pela instauração do fenômeno de “memória salvadora”, ou seja, “la voluntad de olvido de los “excessos” represivos del Estado”.

que têm as palavras e, principalmente, que sua retórica precisa ser modificada de acordo com o público:

Sua voz é franca até a violência e cortês até a efusão, dependendo da cara que tenha diante de si. Toda conversação é um campo de batalha ou um ensaio de sedução ou quase sempre ambos. Usa as palavras para engolir e triturar a quem o escuta. O segredo de seu poder é fazer sentir a salvo quem o obedece⁴⁰ (CUETO, 2003, p. 31).

Sobre os mecanismos que permitem a manipulação das memórias, Ricoeur (2007) argumenta que a dominação não se limita à coerção física. Os governantes, geralmente, se utilizam do discurso para realizar sua empreitada de seduzir e intimidar. Portanto, a narrativa imposta, muitas vezes, vinculada à ideologia dominante, se torna o instrumento privilegiado dessa operação. A ideologização da memória torna-se possível pela forma como se configura a narrativa (RICOEUR, 2007, p. 98). Mais especificamente, é a função seletiva do ato de narrar que constitui a estratégia e os meios de manipulação. Sob essa perspectiva, observamos que em *Grandes miradas* (2003) o discurso de Montesinos é cuidadosamente construído, de acordo com a ideologia que visava instituir uma “memória salvadora” para convencer a população peruana de que “la mano dura⁴¹” era necessária para proteger o país. Portanto, por meio do uso de efeitos de distorção do discurso, produzidos de acordo com determinada ideologia, é imposta uma memória emblemática que, ao ser celebrada publicamente, pode se converter em uma história oficial: “De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração [...] (RICOEUR, 2007, p. 98).

Prosseguindo nossa exploração da memória manipulada por meio dos recursos narrativos, percebemos que é possível sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando a ênfase, refigurando diferentemente os sujeitos e suas ações e condenando ao esquecimento memórias marginais. Desse modo, é imposta uma história autorizada – história oficial – que desconsidera as vozes das vítimas diretas do terror: “Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p. 455).

⁴⁰ “Su voz es frontal hasta la violencia y cortés hasta la efusividad, dependiendo de la cara que tenga al frente. Toda conversación es un campo de batalla o un ensayo de seducción o casi siempre ambos. Usa las palabras para engullir y triturar a quien lo escucha. El secreto de su poder es hacer sentir a salvo a quien le obedece.”

⁴¹ “a mão firme”

Todorov (2000) defende a existência do direito ao esquecimento: “Seria de ilimitada crueldade lembrar continuamente a alguém os fatos mais dolorosos da sua vida; também existe o direito ao esquecimento [...] Cada qual tem o direito a decidir” (TODOROV, 2000, p. 25). Assim, a protagonista de *Grandes miradas* (2003), após investigar e buscar as versões ocultadas da violência consegue entender o contexto de corrupção que levou à morte do noivo e, então, exerce seu direito de esquecer. Contudo, Gabriela somente decide olvidar após conhecer, como resultado de uma ação consciente, o que é bem diferente de esquecer por desconhecimento ou medo de conhecer. Stern (1999) argumenta que a memória como esquecimento não pode ser considerada uma amnésia involuntária, pois consiste em deixar de lado, voluntariamente, certas recordações perigosas, geralmente, em relação aos temas de impunidade de militares e governantes, para que o indivíduo possa ter paz psicológica diante de sua própria história.

Tendo em vista que em muitos momentos, no decorrer do texto, nos referimos ao silêncio, acreditamos ser pertinente algumas considerações sobre este desdobramento da memória. Para Jelin (2012), o silêncio consiste na outra face do esquecimento e se diferencia deste último pelo fato de ser imposto pelo medo à repressão de regimes ditatoriais ou, também, pelo temor à coerção de grupos sociais dominantes (JELIN, 2012, p. 64). Desse modo, o silêncio representa as memórias subterrâneas, isto é, a memória dos excluídos do discurso oficial, dos insignificantes (resgatando a denominação de Degregori) e se mantém nas brechas existentes entre o esquecimento e a memória comum.

Em termos de elaboração do terror e de como se constituir em meio à violência, observamos que a protagonista de *Grandes miradas* (2003) reage à imposição da “memória salvadora” e busca o entendimento sobre a corrupção e sobre os abusos durante o fujimorismo por meio da ação detetivesca. Gabriela, por sua experiência social (camada urbano-branco do país), possui acesso à palavra, o que facilita a ela agir, investigar, indagar e entender as relações de domínio e manipulação das memórias. Movida pela obsessão de buscar as versões ocultadas dos acontecimentos, a noiva de Guido consegue atribuir novos sentidos ao ocorrido. Gaby, então, simboliza a extrema importância de existirem porta-vozes comprometidos, que questionem os lugares organizadores da memória emblemática e proporcionem uma ruptura

de hábitos inconscientes, levando os sujeitos a pensar e interpretar os fatos com mais criticidade e lucidez (Stern, 1999).

Gabriela é uma personagem “detetive” de complexa personalidade e que, pouco a pouco, vai tomando consciência da violência que corrompe e manipula as memórias e que subjaz à maneira como os sujeitos se constituem. Essa nova compreensão a impulsiona a indagar sobre os silêncios e esquecimentos relacionados ao conflito e influencia na maneira como narra a si e ao outro. Desse modo, torna-se possível o confronto de versões sobre os acontecimentos que questiona a “memória salvadora”. Podemos observar, portanto, que a postura investigativa da protagonista traz à tona distintas vozes sobre o terror e estabelece uma batalha de memórias extremamente importante, pois, a partir desses contra discursos, os “pactos” construídos pelo poder podem ser desestabilizados, possibilitando a abertura de espaços para subjetividades e narrativas sufocadas pelo terror.

Portanto, entendemos que o processo investigativo em *Grandes miradas* (2003) configura o modo narrativo de Cueto sobre a violência. A necessidade de desvelar memórias constitui o objeto de sua estética. Para tanto, a construção dos personagens é uma questão essencial. Por meio das buscas empreendidas por eles, conhecemos seus traumas, seus sonhos não realizados, seus fracassos, seus silêncios e esquecimentos. A estratégia narrativa de investigação utilizada pelo autor, própria da *novela negra*, propõe desentranhar o impulso escondido que move os personagens, permitindo observarmos que, apesar do senso comum instituído por certos interesses, persistem dentro da memória coletiva, ainda que sufocadas, vozes que constituem uma espécie de resistência e contraponto (contra memória). Para tanto, ganham força os diálogos que possibilitam que os personagens mostrem a si mesmos. À medida que estes dialogam e (re)elaboram suas memórias, vão se definindo e tentam se compreender.

Ainda em relação à estética literária de Cueto, identificamos que não há uma marcação discursiva que separa a multiplicidade de vozes e as consciências. O narrador entra e sai do discurso de maneira quase imperceptível, assim como os personagens falam uns com os outros numa alternância repentina de falas, o que gera um entramado dialógico:

[...] que tua filhinha esteja bem é o mais importante, graças, graças, graças, doutor, não tens o que me agradecer, irmão, o saco obediente, a gravata frouxa, os sapatos

brilhantes, uma solenidade burlona dançando nos olhos enquanto se despedia, um dia desses vamos almoçar, irmão...⁴² [...] (CUETO, 2003, p. 104).

Esta possibilidade de fazer circular outras vozes no interior do discurso do narrador é denominado por Bakhtin (1986) como polifonia. Para Filinich (1998), o conceito bakhtiniano tem como propósito demonstrar que o sujeito falante não é o dono de seu discurso, “mas sua fala faz circular ideologias, crenças, valores que se desdobram: sua fala é mais um mosaico de citações em conflito do que um suposto discurso homogêneo”⁴³ (FILINICH, 1998, p. 46). Então, a construção polifônica das obras em estudo pode representar as memórias em “ebulição” em meio à batalha pelos sentidos atribuídos à violência peruana. Ao serem (re)elaboradas a partir de individualidades que se confrontam, se enredam e dão origem a um corpo de ideias permeado por diversas vozes. A presença da polifonia na estrutura dos romances pode proporcionar um marco interpretativo que autoriza ressignificar o conflito, não a partir de uma memória unívoca, mas de uma pluralidade de memórias que evidencia tanto as diversidades que constituem a sociedade peruana, que se sabe multicultural, como as contradições e conflitos entre as diferentes versões do passado.

Grandes miradas incorpora memórias periféricas e podem ser lidas como aberturas estéticas para as narrativas marginalizadas que reclamam o reconhecimento de sua palavra. Para Vich (2013), as propostas artísticas, de um modo geral, podem intervir na sociedade, chamando a atenção para os perigos de esquecer os acontecimentos violentos do passado. O pesquisador denomina as representações que trazem à tona temas profundamente incômodos, como o problema dos desaparecidos e a violência do exército, de “poéticas da dor”. Nesse contexto, é relevante, para o pesquisador, interpelar cidadãos a partir do encanto da arte e insistir na necessidade de continuar processando o pior do ocorrido.

Em sentido amplo, o simbólico apresenta uma potência que pode reconfigurar nossa visão da realidade, fazendo visível o que antes era invisível e neutralizando a impossibilidade de saber e dizer. Em suma, as “poéticas da dor” estão comprometidas com a (re)elaboração do sucedido, confrontam a nação com seu próprio trauma e fazem aparente o enraizamento da

⁴² “[...] que esté bien tu hijita es lo importante, gracias, gracias, gracias, doctor, no tienes nada que agradecerme, hermano, el saco obediente, la corbata caída, los zapatos iluminados, una solemnidad burlona bailando en los ojos mientras se despedía, uno de estos días vamos a almorzar, hermano...”

⁴³ “sino que su habla hace circular ideologias, creencias, valores, que lo desbordan; su habla es más un mosaico de citas en conflicto que un supuesto discurso homogêneo.”

violência peruana. Na perspectiva de Karel Kosík (1979), para o homem tentar compreender o mundo, ele precisa dispor de dois elementos: a filosofia e a arte. Somente por esses meios poderá sair da superfície, ou seja, da falsa aparência dos acontecimentos e atingir a sua essência. Nessa concepção, a literatura, ao oferecer imagens com evidência sensível e sugestiva, se constitui em um dos caminhos possíveis para se alcançar a expressão de outras verdades.

REFERÊNCIAS

- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- BAKHTIN, M. Problemas literarios y estéticos. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1886 apud FILINICH, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- CARDOSO, Rosane & LEIRIA, Elisandra L. Violência e memória: a narrativa como investigação. CARDOSO, Rosane (Org.). *Voz, memória e literatura: narrativa sobre a violência na América Latina*. Curitiba: Appris, 2014.
- CUETO, Alonso. *Grandes miradas*. Lima: Ediciones Peisa, 2003.
- CUETO, Alonso. *La muerte es la gran generadora de historias*. Entrevista de Gabriel Ruiz Ortega. *La fortaleza de la soledad* 29 Jul. 2006. <http://la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com.br/2006/07/entrevista-alonso-cueto.html>. Acesso em: 20 de março de 2016.
- CUETO, Alonso. Las grandes miradas de Alonso Cueto. Entrevista de Ma. Antonieta Flores Astorga. *Gaceta Universitaria*, 17 de out de 2005.
- CUETO, Alonso. *Ley muerta*. Entrevista. *Revista Caretas*, num. 1789, Lima, 2003. Disponível em <http://www.caretas.com.pe/2003/1798/secciones/cultural.html>. Acesso em: 21 de março de 2016.
- DEGREGORI, Iván C. Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación. In: BELAY, Raynald, BRACAMONTE, Jorge, DEGREGORI, Iván C., VACHER, J. Jean. *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: IEP, 2004.
- DEGREGORI, Iván C. *La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP, 2012.
- FILINICH, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar*. A escola do mundo avesso. Porto Alegre: L&P, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2003.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP, 2012.

KOSÍK, Karel. *Dialéctica de lo concreto: estudios sobre los problemas del hombre y el mundo*. México: Editorial Grijalbo, 1979.

LEIRIA, Elisandra L. *Narrar para compreender: violência e memória na obra de Alonso Cueto*. Dissertação de mestrado. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2013. Disponível em http://online.unisc.br/btd/detalhe.php?cod_empresa=87&cod_acervo=152739. Acesso em: 21 de janeiro de 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993, p. 7-28.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na História. *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo: o esquecimento da violência*, num. 4, UFRGS, 2002. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num4/index.html>. Acesso em: 15/02/2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

STERN, Steve. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). *Seminario Memoria Colectiva y represión*. Montevideo, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

VICH, Víctor. As poéticas da dor: memórias que ocupam a cidade. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2087-enc13-keynote-vich>. Acesso em: 1º/05/2016

VICH, Víctor. Una violencia de novela. *Revista Quehacer*. Janeiro, 2009. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/51324038/VICTOR-VICH-Una-violencia-de-novela-entrevista>. Acesso em: 19/03/2016.

Travestis na Literatura: Personagens e Identidades Abjetas

Francine Natasha Alves de Oliveira¹

RESUMO: A travesti ainda é vista com incompreensão por muitos que, presos à matriz heterossexista, não concebem uma identidade que fuja da lógica binária que envolve os gêneros masculino e feminino. Seus corpos em devir existem dentro de um *continuum* no qual a indefinição de um gênero preciso e específico leva também à impossibilidade de rotulação da sexualidade tanto delas quanto daqueles com quem se relacionam. Em função do desconhecimento, o preconceito continua a existir em grande escala. Este artigo procura esclarecer um pouco mais a respeito da identidade travesti, além de analisar duas obras literárias em que há protagonismo das mesmas, com o objetivo de demonstrar como a discriminação e a postura ambígua em relação a essas pessoas pode ser reproduzido a partir de discursos aparentemente neutros.

Palavras-chave: travesti; gênero; abjeção.

ABSTRACT: The travesti is still seen with incomprehension by many people who, dependent of the heterosexist matrix, are not capable of conceiving an identity that escapes from the binary logic, which involves only the genders of masculine and feminine. Their unfinished bodies exist within a continuum in which the indefiniteness of a precise and specific gender leads also to the impossibility of labeling their sexuality and that of those who have relations with them. Due to unfamiliarity, prejudice continues to exist widely. This essay aims to somewhat elucidate the travesti identity, in addition to analyzing two literary works in which they are protagonists, with the goal of demonstrating how discrimination and ambiguous stance in relation to those people can be reproduced in apparently neutral discourses.

Key-words: travesti; gender; abjection.

Introdução

A recente abertura e expansão dos estudos literários vêm possibilitando abordagens mais amplas que englobam temas caros à crítica cultural, como é o caso dos estudos de minorias e de como suas memórias e narrativas podem contribuir para o entendimento de suas identidades. No contexto da contemporaneidade, estudos e análises literárias podem se valer da interdisciplinaridade para buscar objetos de pesquisa tidos como marginalizados ou excluídos dos centros hegemônicos – seja no âmbito das artes ou da própria sociedade.

¹ Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela mesma instituição. Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Ao se considerar obras literárias em que estejam presentes travestis, temos personagens que, tanto nas publicações como na realidade, ainda lutam para se consolidarem como sujeitos que tenham sua civilidade reconhecida.

Com corpos e identidades ainda incompreendidos pelo senso comum, travestis e mulheres transgênero permanecem marginalizadas na cultura ocidental. Designadas como “meninos” ao nascer, essas pessoas deixam de cumprir com as expectativas de gênero quando passam a buscar um novo corpo para si, que seria condizente com sua identidade feminina, permitindo-lhes o reconhecimento social como mulheres. Para além da generalização de uma identidade, no entanto, as experiências e vivências trans são múltiplas e podem chegar até a divergir entre si. Ademais, mesmo com a crescente visibilidade das pessoas transexuais na sociedade atual, sua representatividade em obras literárias como um todo é ainda limitada no Brasil, principalmente em se tratando de livros publicados por grandes editoras que não visam apenas ao público LGBTT.

Este artigo pretende oferecer uma dimensão da identidade travesti a partir de duas obras literárias, a novela *O milagre*, de Roberto Freire (1978) e a autobiografia/biografia *Luís Antônio-Gabriela*, de Nelson Baskerville (2012). Para tanto, serão consideradas prioritariamente pesquisas realizadas na área de sociologia, cujas definições permitirão analisar como as travestis são representadas pelos autores mencionados.

1. Transgeneridade, transexualidade, travestilidade

A temática da transgeneridade vem ganhando cada vez mais espaço principalmente nas redes sociais e na internet em geral, por meio de plataformas que permitem que as próprias pessoas pertencentes a esse grupo exponham suas vivências e demandas. Aos poucos, as vozes transgênero veem uma possibilidade de romper com sua condição subalterna e lutam para ter seu espaço de fala através das novas tecnologias. Notamos, assim, que a identidade transgênero tem formas diversas de se expressar, não havendo um “modelo único” para descrevê-la, mas semelhanças que permitem sua identificação. Dessa forma, uma pesquisa acadêmica voltada para o tema seria uma contribuição para se estabelecer novas maneiras de enxergar a experiência transgênero como um todo. Conforme explica Sônia Weidner Maluf,

[a] experiência transgênero é um dos temas que têm possibilitado uma renovação das reflexões, dos conceitos e da própria teoria dentro do campo de estudos feministas e de gênero. Isso porque – em suas diferentes formas de manifestação – ela tem revelado aspectos do gênero que durante muito tempo ficaram relegados ou à sua construção teórica ou à perspectiva comparativa com culturas outras (2002, p. 148).

Nesse sentido, as travestis e mulheres transgênero estão entre os “novos atores sociais que representam o Brasil no início do século XXI” (BERUTTI, 2010, p. 843). Ao se organizarem em grupos e promoverem ações e campanhas diversas, essas pessoas buscam a ressignificação dos conceitos de “travesti” e mesmo de “transgênero”, visando ao seu reconhecimento como sujeitos – em vez de objetos. Contudo, esses indivíduos frequentemente ainda se deparam com a falta de reconhecimento de suas identidades, deslegitimadas e excluídas socialmente e, não raro, atreladas à falta de conhecimento, à generalização ou às concepções errôneas. Sendo assim, as visões difundidas pelo senso comum continuam baseadas em estereótipos negativos e/ou ideias equivocadas do que venha a ser a identidade de gênero como um todo e, não raro, são essas as formas de representação veiculadas pela literatura.

No caso do Brasil e da América Latina em geral, a forma de se retratar a travesti é especialmente interessante de se analisar, tendo em vista as peculiaridades desse grupo social considerado tipicamente latino-americano e que parece desafiar os binarismos de gênero em um nível particularmente complexo. É também preciso trazer à tona o questionamento a respeito da construção da identidade travesti como sendo diferente da identidade transexual e até que ponto é possível notar essa separação como um fruto das opressões sociais – que poderiam exercer um papel importante na escolha das pessoas transexuais por cirurgias de redesignação sexual (BERUTTI, 2010). No âmbito acadêmico, diversas pesquisas vêm sendo publicadas nos últimos anos, possibilitando discussões mais elaboradas acerca do tema, inclusive a partir de teorizações propostas por pesquisadores e pesquisadoras que se identificam como transgênero, o que confere legitimidade e propriedade a suas respectivas falas. Ademais, esses trabalhos servem como referência para o esclarecimento de questões complexas acerca do tema, por uma perspectiva em primeira pessoa.

Segundo Michel Foucault (1988), foi em torno do hermafrodita que se começou a elaborar a nova figura do monstro que surgirá no fim do século XVIII e estará presente com frequência nos estudos médicos do século XIX, então não mais como “monstro”, mas como

indivíduo “deformado” ou “mutilado”. O aparecimento de uma “clínica da sexualidade” (FOUCAULT, 1988, p. 58) levará, posteriormente, à conceituação de indivíduos como “os perversos sexuais, as histéricas e o pseudo-hermafrodita, entre outras tantas identidades clínicas criadas no período” (LEITE Jr., 2011, p. 71). A partir da noção do “hermafrodita psíquico”, que apresentaria uma condição de ordem psíquica, mental, de cunho sexual, conforme explica Jorge Leite Jr.,

nasce a ideia de “inversão”, da qual vão se originar gradativamente as identidades homossexuais, bissexuais, gays, lésbicas, travestis, transexuais, *crossdressers*, intersexos e toda a futura explosão político-identitária (2011, p. 71).

O foco no corpo como elemento determinante de classificações médicas e científicas oferece, então, um contexto para o desenvolvimento do que Foucault chama de “*scientia sexualis*” (FOUCAULT, 1988), no qual

identidades são construídas, ideias e comportamentos são naturalizados e/ou patologizados, desejos são cientificamente classificados e politicamente hierarquizados, e a busca pelo “verdadeiro sexo” ganha um lugar de destaque na formação desta nova maneira de pensar, lidar, sentir, organizar, vivenciar ou mesmo discutir o sexo: a chamada “sexualidade” (LEITE Jr., 2011, p. 72).

A análise clínica de corpos que apresentassem alguma ambiguidade em termos sexuais – principalmente genitais – ou que pudessem deixar margens de dúvida quanto à determinação do “real sexo” do indivíduo passam a ter especial atenção da medicina, inicialmente por meio dos cirurgiões e, posteriormente, com a atuação de endocrinologistas e psiquiatras no fim do século XIX. A *scientia sexualis* vai, dessa forma, referir-se não ao sexo propriamente dito, mas

sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas. Era, também uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas (FOUCAULT, 1988, p. 53-54).

Os comportamentos sexuais tidos como desviantes, por sua vez, passaram a constar em manuais médicos e de psicologia, como é o caso do “travestismo”, presente até hoje no Manual Diagnóstico e Estatístico de Desordens Mentais (DSM), o qual lista a prática do *cross-dressing* com fins sexuais como “fetichismo transvéstico” (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2013), um desvio do interesse prioritário pelo ato sexual para um objeto

específico, que, nesse caso, é a roupa. Essa rotulação se reflete no preconceito com que o senso comum ainda enxerga travestis e *cross-dressers*, que seriam indivíduos “pervertidos” em sua “anormalidade”.

Apesar de em alguns livros de autoria de pesquisadores brasileiros na área de Sociologia e Antropologia não haver discernimento claro entre as categorias identitárias referentes a “transgênero”, “transexual”, “travesti” e “*cross-dresser*”, Marcos Benedetti esclarece, em seu trabalho, que

[o] universo *trans* é um domínio social no que tange à questão das (auto)identificações. (...) entre as travestis que se prostituem, (...) são correntes várias definições distintas para tipologizar homens (em termos anatômicos e fisiológicos) que se constroem corporal, cultural e subjetivamente de forma feminina, como, por exemplo, *travestis*, *transformistas* e *transexuais*. Neste contexto, os principais fatores de diferenciação entre uma figura e outra se encontram no corpo, suas formas e seus usos, bem como nas práticas e relações sociais (BENEDETTI, 2005, p. 17-18).

A princípio, é possível afirmar que nas obras literárias brasileiras há maior presença de personagens travestis que de mulheres transexuais, provavelmente em função do mistério e fascínio que as primeiras exercem no imaginário do país há muitas décadas, confundindo os limites entre gênero e sexualidade e desafiando discursos e teorias a respeito do sexo.

De fato, a categoria das travestis vem sendo usada no Brasil quase como um termo guarda-chuva, uma vez que sua utilização se sobrepõe à adoção dos termos “transexual” e “transgênero” (BENEDETTI, 2005; SANTOS, 2015), principalmente pelo senso comum. No caso da denominação “transexual”, há certa validação médica e jurídica que faz com que o termo seja comumente adotado, principalmente em função da necessidade do diagnóstico para realização das cirurgias que adequarão o corpo ao gênero com o qual cada indivíduo se identifica e para a mudança dos documentos. Esse processo, que pode se arrastar por anos, é quase como um ritual de assimilação à sociedade, pelo qual a pessoa transgênero deve passar para ser, finalmente, reconhecida nos termos da lei. A expressão de gênero acaba por ser negociada quando o indivíduo trans procura se adequar aos critérios médicos que são impostos como condições para se conseguir o tratamento hormonal e cirurgias oferecidas pelo Sistema Único de Saúde (SUS), uma vez que, como mencionado, somente depois do tratamento a pessoa pode requerer o reconhecimento jurídico.

Essa institucionalização do chamado “processo transexualizador” deixa de considerar individualidades e experiências pessoais múltiplas, para as quais movimentos ativistas chamam a atenção por meio do enfoque na importância da auto-identificação. Fala-se, então, não apenas em expressões de gênero plurais, mas em expressões plurais da própria transgeneridade. Na busca por respeitar essa pluralidade, tomaremos como guia para esta pesquisa os esclarecimentos de Marcos Benedetti, de acordo com a lógica do grupo, por ele estudado, de travestis que se prostituem:

(...) travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina. Em contraste, a principal característica que define as transexuais nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine qua non* da sua transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social. As transformistas, por sua vez, promovem intervenções leves – que podem ser rapidamente suprimidas ou revertidas – sobre as formas masculinas do corpo, assumindo as vestes e a identidade femininas somente em ocasiões específicas. Não faz parte dos valores e práticas associadas às transformistas, por exemplo, circular durante o dia *montada*, isto é, com roupas e aparência femininas. Essa prática, segundo o ponto de vista nativo, está diretamente relacionada com as travestis e com as transexuais (BENEDETTI, 2005, p. 18).

No caso das travestis, a prostituição aparece, notadamente, como atividade quase unânime em algum ponto de suas vidas, uma vez que sua condição as leva a serem excluídas do mercado de trabalho formal. De certa forma, muitas mulheres transexuais também se veem obrigadas a entrar no mundo da prostituição e até mesmo a agir, sexualmente, como travestis – isso significa exercer, no ato sexual, também o papel ativo (de penetração), fantasia relatada como recorrente entre os clientes. Segundo estudos etnográficos como o de Don Kulick (1998), diferentemente das mulheres transexuais, que buscam uma existência “normal” com sua identidade de gênero feminina, desejando o reconhecimento social, jurídico, médico e cultural como mulheres, muitas travestis se identificam como “homossexuais”, que recorrem às modificações do corpo por uma espécie de demanda social e profissional, uma vez que acreditam atrair mais homens quando detentoras de uma aparência mais “feminina”.

2. Travestis, violência e abjeção

Para Julia Kristeva, o que causa abjeção é aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O entre-meio, o ambíguo, o múltiplo” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Sendo assim, o lugar de colapso dos significados heteronormativos é ocupado pelas travestis, que perturbam a ordem binária dos gêneros e a tradição dos papéis sexuais, com seus corpos abjetos (BUTLER, 1993) que carregam em si características ambíguas. Do ponto de vista conceitual, acredita-se que a mulher transexual carregue um desejo de deixar esse lugar de abjeção por meio das cirurgias que tornarão seu corpo “unificado” à sua percepção de si e à sua identidade de gênero. A travesti, por sua vez, teoricamente não apresentaria esse intenso desejo de redesignação genital, mantendo seu corpo em um “entrelugar” (SANTIAGO, 2000) que comporta, ao mesmo tempo, traços de feminilidade e masculinidade.

Apesar do esforço por parte de acadêmicos para estabelecer uma diferenciação mais precisa entre os termos que identificam essas identidades transgênero mencionadas, uma vez que a auto-identificação de cada pessoa que se coloca como travesti ou como mulher transgênero carrega motivações políticas, sociais e culturais a nível individual. Como as vivências, as auto-definições são múltiplas: há *cross-dressers* que se identificam como travestis; há mulheres transexuais que se consideram travestis e travestis que revelam que sempre se sentiram mulheres; há travestis que se definem como homossexuais; há travestis que afirmam não ser homens nem mulheres. Nesse sentido, a questão da transgeneridade e, principalmente, do que seria a identidade travesti, dialoga com os estudos *queer*, uma vez que a auto-identificação é colocada em relativo detrimento da assimilação. Ademais, as experiências trans revelam como aspectos naturalizados dos gêneros masculino e feminino são, na verdade, construções culturais.

Apenas recentemente a voz travesti parece ter ganhado força com o advento da internet e das redes sociais, permitindo que esse grupo gradativamente deixe sua invisibilidade e subalternidade persistente até mesmo dentro do movimento LGBTTT. Para a ativista Lohana Berkins (2006), travesti é uma identidade política, a qual vem sendo apropriada desde os anos 1990, quando essas pessoas começaram a alçar suas vozes e a se organizarem para promover uma ressignificação dessa palavra que ainda hoje é associada a estereótipos negativos. A construção da identidade travesti questiona os limites entre os gêneros e, ainda segundo Berkins

(2006), são pessoas que vivem circunstâncias diferentes daquelas experienciadas por mulheres transgênero. Porque seus corpos abjetos representam, por si só, uma confrontação com o senso comum e a heteronormatividade, a resposta à existência travesti é a de uma exclusão por meio de violências físicas e simbólicas.

3. Personagens literários, sujeitos reais

Na novela *O milagre*, de Roberto Freire, publicada em 1978, encontramos o estereótipo clássico da travesti, construído a partir da confusão recorrente entre sexualidade e identidade de gênero. No lugar de uma identidade travesti, na verdade, a personagem é retratada como um homossexual que tem, na travestilidade, uma prática voltada para o trabalho – na prostituição e no entretenimento. Diversos autores observam que muitas travestis não se identificam como mulheres (DENIZART, 1997; KULICK, 1998), contudo, sendo sua expressão social voltada para a feminilidade e elas mesmas tratando-se com pronomes femininos, essa seria uma questão de respeitabilidade. Não apenas o narrador refere-se à personagem no masculino, como também Joselin fala de si usando o gênero masculino. Dessa forma, opta-se neste artigo pelo uso dos pronomes masculinos neste caso em específico.

A história começa quando, chegando em sua casa após trabalhar por toda a noite, Joselin encontra uma carta da mãe. Pensando a respeito de seu conteúdo, retoma memórias de infância relacionadas ao preconceito que sofreu e sofre por parte da família, bem como à rejeição clara do pai, um homem rico e poderoso, agora prefeito de Ponte Alta.

Na escola, também era vítima de provocações: “Lembrou que na escola primária os meninos riam do seu nome, como riam também do seu jeito de ser” (FREIRE, 1978, p. 16). Aqui, a questão do nome revela uma ironia devido à sua ambiguidade. A junção dos nomes dos pais, José e Linda, resultou em um nome tão ambíguo quanto parecia ser sua identidade. O processo de exclusão social que se inicia no período escolar é sintomático de como o indivíduo que rompe com as regras de gênero será tratado cotidianamente. O ambiente escolar representaria um dos primeiros contatos da criança com uma sociedade mais ampla, para além do seu universo familiar, em que a não adequação à uniformidade pretendida é uma maneira negativa de se destacar – a diferença é vista como uma falha. Punições tanto institucionais como

na forma de provocações por parte de outros colegas obrigam a pessoa destoante do conjunto a se policiar para se adequar às normas.

Sendo assim, aqueles incapazes de se encaixar nos moldes pré-estabelecidos acabam por deixar a escola quando a violência simbólica – e, não raro, física – torna-se insuportável. A existência marginal da travesti, nesse sentido, começa a ser construída logo na infância. Lendo o que lhe havia escrito a mãe, a personagem responde mentalmente:

(...) se [sua mãe] conseguisse ser realmente uma mulher, um ser humano, não uma beata e conformada criatura sem sexo e sem sentimentos do mundo, então Joselin sentiria vontade de lhe contar o que haviam sido esses anos todos que viveu em São Paulo, depois daqueles dezoito de torturas e humilhações em Ponte Alta. Anos também de torturas e humilhações, somadas ainda à pobreza e à marginalidade. Porém, foram anos em que conheceu a esperança, o amor, o desespero e o ódio, a amizade e a solidão, os hospitais e as delegacias de polícia, a paz de espírito e a dependência dos tóxicos, o homem, a mulher, o homossexual, o travesti e o machista que existiam dentro dele (FREIRE, 1978, p. 18).

Os anos de sofrimento de Joselin foram também um período de autoconhecimento em que a personagem se viu capaz de abraçar suas múltiplas identidades, que se compõem durante o próprio processo de constituição da travesti. Aos olhos do cidadão comum, ela é vista como homem, homossexual, mulher-devir, tudo em um único corpo que é continuamente moldado. Enquanto a narrativa procura expor o preconceito e a discriminação sofridos por Joselin, descrito como um homossexual que se traveste, essa exposição é feita por meio de um discurso que reforça características negativas associadas à travesti. Movida por um desejo de vingança, a personagem retorna à cidade natal para que aconteça o milagre sugerido pela mãe em carta.

A travestilidade é tratada como uma fantasia, uma espécie de máscara à qual o indivíduo recorre por motivos diversos que envolvem a frustração e a autodepreciação. O milagre ao qual o título da história se refere acontece quando Joselin confronta o pai doente e, enquanto este parece ter um derrame e é incapaz de se mover, a personagem o traveste. O filho sai então de casa enquanto as pessoas da cidade chegam para testemunhar o referido milagre. A humilhação do pai é sua libertação.

Luís Antônio-Gabriela (2012), de Nelson Baskerville, contém elementos autobiográficos, referentes à vida do autor, justapostos à biografia da travesti Luís Antônio-Gabriela, irmã já falecida de Baskerville. A obra contém, além da narrativa a partir da memória do autor, transcrições de entrevistas com pessoas que conviveram com Luís Antônio-Gabriela

e cartas escritas pela própria travesti. Um narrador em terceira pessoa fala, inicialmente, de um menino, Bolinho – o apelido de Nelson Baskerville –, que se torna então o principal narrador em primeira pessoa do livro. A história de Bolinho e Tônio não são apresentadas linearmente e a relação do autor/narrador com a travestilidade é tão ambígua quanto sua relação com o/a irmão/irmã. Apesar de eventualmente reconhecer a identidade feminina do irmão/irmã, o narrador refere-se a Luís Antônio-Gabriela majoritariamente no masculino, como ao apresentar a peça sobre sua vida:

Luís Antônio era, para mim, aquele irmão, 8 anos mais velho, que sempre manteve na sombra. Só alguns poucos amigos sabiam da sua existência. Ele era o responsável por nos tornar famosos em toda a cidade de Santos. Para onde íamos, dedos nos eram apontados e nomes e rótulos nos eram dados (BASKERVILLE, 2012, p. 30).

Como é possível notar, a discriminação é um fator que atinge também à família da travesti, o que por vezes leva ao afastamento do indivíduo, como foi o caso de Gabriela, que saiu de casa aos 16 anos, obrigada, pelo pai, a morar com os avós. Depois, seu paradeiro se tornou errante. À época, ela ainda era conhecida como Bolota, e “fazia programas no cais do porto, nas rodovias. Ainda adolescente, foi preso algumas vezes. Bateram muito nele” (BASKERVILLE, 2012, p. 116). O irmão considera a mudança de Gabriela “um alívio. Já havia muitos conflitos naquela família e ele era um a mais” (2012, p. 108). De certa forma, o distanciamento do/da irmão/irmã fazia com que a família não precisasse lidar diretamente com sua condição, fonte de vergonha para todos.

Tanto em *O milagre* como em *Luís Antônio-Gabriela* é possível acompanhar como a rejeição do mercado de trabalho leva travestis quase que automaticamente à prostituição – quando muito, uma minoria consegue ser bem-sucedida na indústria do entretenimento, a exemplo da própria Gabriela, que se tornou uma estrela na noite de Bilbao, na Espanha; contudo, ainda assim recorrem ao mercado do sexo para complementar a renda.

Sobre as repressões que sofria por parte dos policiais, a irmã mais velha de Baskerville conta:

– Antigamente, as pessoas achavam que se corrigia a homossexualidade ou a transexualidade com surra! Era um defeito, era uma opinião ou alguma coisa assim, que tinha que ser mudado. Era sem-vergonhice. Então, Tônio apanhava muito, muito, muito, para ser corrigido. E isso foi só agravando o estado dele (2012, p. 116).

Juntamente à prostituição, travestis encontram a violência, seja por parte da sociedade que as rejeita, seja por parte dos policiais que as espancam e as tratam como homens, seja por parte de seus clientes, que as objetificam. A partir dessa vivência, podemos considerar a possibilidade de, por vezes, tornarem-se pessoas violentas em relação ao que experienciam, como estratégia de sobrevivência. O estereótipo da travesti criminosa encontra-se tão entranhado em nossa sociedade como o da travesti prostituta, sem que se leve em consideração, no entanto, que essas pessoas são, em grande parte, fruto do meio em que são obrigadas a viver. Marginalizadas, muitas sonham em sair do Brasil em busca de uma vida melhor, alimentando a ideia de que na Europa são mais desejadas e bem tratadas em função de uma crença na maior liberalidade sexual dos europeus.

A ideia de que homens prefiram quem apresente um aspecto mais feminino está atrelada à matriz heteronormativa que se baseia em uma lógica binária dos opostos masculino/feminino. Por essa lógica, o sujeito que exerce o “papel masculino” em uma relação irá se atrair por quem exerce, ou ao menos aparente exercer, para a sociedade, o “papel feminino”. Foi a incorporação de um estereótipo do garoto efeminado, ainda quando criança, que fez com que Luís Antônio-Gabriela apanhasse repetidamente do pai, que dizia que não queria “um pederasta” dentro de casa (BASKERVILLE, 2012, p. 37).

Tratar a condição transgênero como homossexualidade é relativamente comum no que concerne às travestis, uma vez que, apresentando traços efeminados durante a infância, são tomadas como homossexuais. O desconhecimento a respeito da transgeneridade, que é, por si só, um conceito novo, também leva a confusões entre orientação do desejo sexual e expressão de gênero. Nessa linha de pensamento, a maioria das travestis acabam por se ver (ou ser consideradas) como homens que desejam outros homens e que, por isso, modificam e “aperfeiçoam” sua imagem para atraí-los (KULICK, 1998). Essa questão é abordada por Simone, personagem cujo relato aparece em *Luís Antônio-Gabriela*:

Como eu falo, não fui o primeiro e não vou ser o último. Hoje, como as coisas estão diferentes, em todas as famílias por aí já tem um *gay*. Ele já está na família. O homossexual já faz musculação, não precisa se afeminar pra conquistar bofe. Eles dão show mesmo, por isso tem a *drag queen*, o transformista... Ele pode ser um cara que nem você e, à noite, ser uma estrela da Broadway. Eu acredito que a travesti tá acabando. Se eu tivesse hoje 20 anos, talvez eu não quisesse ser travesti. Porque tem amigos *gays* meus que fazem academia. Naquela época, para um homem transar comigo, eu tinha que ter umas roupas de mulher (BASKERVILLE, 2012, p. 162-163).

A época à qual Simone se refere eram as décadas de 1960 e 1970, quando as travestis que se apresentavam em casas de *shows* também acabavam por recorrer à prostituição como forma de sustento. Em determinada parte de seu relato, Simone se refere a uma amiga como “travesti profissional” (*idem, ibid.*, p. 134), por ela ter se tornado uma artista que viajava apresentando suas dublagens – esse estilo de performance, hoje, é associado às *drag queens* ou transformistas. Simone menciona ainda a necessidade de ser “feminina” para conquistar os homens no passado, em oposição à situação que se configura a partir do fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando a homossexualidade começa a ganhar mais visibilidade e até mesmo alguma aceitação.

Entre as memórias de Baskerville, destaca-se a de como Bolinho foi abusado por Tônio quando aquele tinha apenas sete anos de idade. Para narrá-la, Bolinho assume uma personalidade diferente, a de um coelho, seu bicho de estimação. Essa mudança de personalidade e uma clara infantilização do discurso podem ser encaradas como uma estratégia de distanciamento do trauma, afirmando, então, que foi “amamentado por trás” (BASKERVILLE, 2012, p. 98). Com o estupro, a criança adquiriu o medo de se tornar também efeminada: “Eu achava que meu peito ia crescer como os seios das mulheres, porque eu tinha sido maculado. Eu achava que eu ia virar um travesti, porque eu tinha sido comido por um. Como uma espécie de condenação” (2012, p. 98). Os abusos são retomados ao fim da narrativa, também a partir de um sentimento ambíguo por parte de Baskerville. Enquanto a tristeza do/da irmão/irmã parecia momentaneamente ser tomada por prazer, Bolinho sentia dor e estranhamento:

Estava feliz, o Tônio. Não era muito comum. Tônio era triste. Mesmo quando ria. Triste. Olhos tristes. Tinha os olhos castanhos, que alguns falavam que eram verdes, e era um olhar de quem sempre tinha acabado de chorar ou que estava para chorar, e eu pensava que, pelo menos, eu o tinha deixado feliz (2012, p. 231).

Contudo, o evento que tanto marcou Bolinho aparentemente não fez parte da memória de Luís Antônio-Gabriela que, diante da pergunta da irmã, respondeu que não se lembrava “de nenhum Bolinho” (BASKERVILLE, 2012, p. 233). A negativa de Gabriela traz a sensação de uma história que não será fechada, apesar de Baskerville procurar enterrá-la com seu livro: “E isso depois de tudo. Depois de anos de mágoas e tentativas de perdão. Depois de anos maculado, com a marca dele dentro de mim. (...) A resposta fez vácuo em mim” (*op. cit.*, p. 233).

Considerações finais

Apesar dos esforços pela inclusão social de homossexuais e da busca, por parte de muitos, pelo entendimento de que não se trata de uma escolha, a transgeneridade permanece, por sua vez, sendo vista como uma espécie de doença ou transtorno. A necessidade de um indivíduo modificar seu corpo para que ele esteja de acordo com a percepção de si mantém-se incompreensível para muitos, principalmente quando se trata de uma pessoa que, além de não se adequar ao gênero que lhe foi designado no nascimento, também não se insere por completo no ideal de sua identidade de gênero – como é o caso da travesti e seu corpo que se encontra no “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000) dos sexos. Ademais, o fato de suas identidades ainda se construírem majoritariamente nas ruas, em situações de marginalidade, faz com que a travesti seja associada à violência e à criminalidade, de forma a se manter a posição preconceituosa e a distância por parte da sociedade.

Em ambas as obras consideradas neste artigo é possível notar como essa indefinição, que faz com que travestis não se encaixem em nenhum dos opostos masculino e feminino, está presente na forma como os autores adotam rotulações cambiáveis, confundindo sexualidade e gênero. Mesmo que movimentos ativistas reforcem a necessidade de se respeitar a identidade feminina da travesti, a mídia tem um papel de difundir o tratamento adequado, o que não o faz, perpetuando, dessa forma, o preconceito em relação às múltiplas expressões da transgeneridade.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Paraphilic Disorders. In: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders - DSM-5*. Arlington, VA: American Psychiatric Publishing, 2013, 5th ed, p. 685-705.

BASKERVILLE, Nelson. *Luís Antônio-Gabriela*. São Paulo: nVersos, 2012.

BENEDETTI, Marcos. *Toda feita – O corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo – Sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERKINS, Lohana. Travestis: una identidad política. In: *VIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres / III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género Diferencia Desiguald*. Villa Giardino, Córdoba: outubro de 2006.

BERUTTI, Eliane B. *Gays, lésbicas, transgenders: O caminho do arco-íris na cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter – On the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

----- . *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica – Travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, 10ª edição.

FREIRE, Roberto. O milagre. In: *Travesti*. São Paulo: Edições Símbolo, 1978, p. 13-90.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror – An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

KULICK, Don. *Travesti: Sex, Gender and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

LEITE Jr., Jorge. *Nossos corpos também mudam* – A invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho* – Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe* e o gênero na margem. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre 2002. Ano 10, pp. 143-152. Disponível em: <
<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633>>. Acesso: 20 de setembro de 2015.

SANTIAGO, Silvano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000, 2ª ed.

SANTOS, Rafael França Gonçalves dos. *As aparências enganam? A arte do fazer-se travesti*. Curitiba: Appris, 2015.

Rastros de violência em *Passo de caranguejo*: Revisitação das cicatrizes alemãs

Gabriel Felipe Pautz Munsberg¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar as manifestações da violência na literatura, a partir da novela *Passo de caranguejo* (*Im Krebsgang*, 2002), de Günter Grass. A violência manifesta-se desde sua forma verbal, em salas de chat online, até as vias físicas, motivada por ideologias antisemitas e neonazistas, as quais são refletidas através da narrativa que busca no passado a compreensão de acontecimentos atuais.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Violência; Segunda Guerra Mundial; Antissemitismo; Neonazismo.

ABSTRACT: This article aims to analyze the different ways that violence is presented in literature from the novel *Crabwalk* (*Im Krebsgang*, 2002) by Günter Grass. Violence manifests itself at the same time verbally in online chats and the physically motivated by anti-Semitic and neo-Nazi ideologies. The both ways that violence were showed on this narrative make it possible for us seek in the past the understanding for current events.

Key-words: Contemporary literature; Violence; Second World War; Anti-Semitism; Neo-Nazism.

Introdução

O tema da violência, seja ela simbólica, moral ou efetivamente física, é encontrado facilmente em obras literárias contemporâneas, uma vez que a literatura acaba por refletir o contexto social em que é criada. Sejam esses textos narrativas puramente ficcionais ou de cunho testemunhal, o trauma surge como uma (das) barreira(s)² à representação da experiência vivida, uma vez que os atos violentos profanam o equilíbrio natural e normal em que os indivíduos e estruturas sociais diversas se situavam anteriormente. A necessidade dos sujeitos em retomar aspectos traumáticos para sua contemporaneidade mostra-se como uma tentativa de compreender a nova situação sociocultural e identificação de si mesmos.

Ao tratarmos da literatura alemã, é de se imaginar que os textos contemporâneos estejam profundamente ligados com as decorrências dos períodos de forte repressão violenta pelos quais a Alemanha passou no último século, dentre elas a ascensão do nazismo e a

¹ Mestrando do Programa de pós-graduação em Letras, Estudos de Literatura, linha de Teoria, crítica e comparatismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² A questão da representação da experiência na literatura mostra-se muito mais ampla do que o que será proposto neste artigo, que se propõe a discutir o papel da violência na literatura. Como referência, podemos citar o ensaio “Pobreza e experiência”, de Walter Benjamin, no qual o filósofo alemão discorre sobre o silêncio perpetuado pelos soldados provenientes dos *fronts* da Primeira Guerra Mundial, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, [1933] 2012, p. 115).

divisão alemã no pós-guerra. Tais distinções são notadas desde textos de autores alemães em exílio durante a Alemanha Nazista até publicações do início do século XXI, passando pelos escritores e críticos do *Gruppe 47* e dos textos da chamada *Nachkriegsliteratur* (Literatura pós-guerra). A importância destas narrativas é inegável, não apenas literariamente, como também socialmente. O trabalho literário produzido por autores, sobretudo do *Gruppe 47*, que viveram de fato em período de guerra, procura, entre outros, expurgar a desorientação causada pela força brutal da violência.

Dentre um grande número de escritores do grupo, detenhamo-nos no exemplo de Günter Grass. Nascido em Danzig, em 1927, o escritor de origem cassúbia participou como soldado das forças alemãs durante a Segunda Guerra Mundial entre 1944 e 1945 e, depois de encerrada a guerra, dedicou-se às mais diversas formas de expressões artísticas. Destacando sua obra prima *O tambor (Die Blechtrommel, 1957)*, Grass foi condecorado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1999, por retratar a “face esquecida da história” a partir de sua prosa. O projeto literário de Grass, contudo, permaneceu em constante exercício até sua morte, em 2015. Sua primeira narrativa após o Nobel, a novela *Passo de caranguejo (Im Krebsgang, 2002)*, retifica sua capacidade artística de questionar as mazelas da sociedade alemã partindo da própria história do país.

1. Contextualizando (três) Wilhelm Gustloff

Passo de caranguejo, portanto, atua como espaço para reflexão e, como tal, será aqui brevemente analisado. Nesse romance, o leitor se depara com a exposição de eventos do passado do povo alemão em busca de compreensão dos acontecimentos violentos que emergem em sua contemporaneidade. Para isso, Günter Grass enreda paralelamente três histórias de tempos distintos. Por meio de *flashbacks* e *flashsfowards*, o narrador realiza constantes deslocamentos temporais durante a narração, como implica no título de seu livro: “Mais uma vez, tenho que voltar para trás, a passo de caranguejo, antes de avançar” (GRASS, 2002, p. 102).

Em todas histórias, o nome de Wilhelm Gustloff repete-se, sem que consista no mesmo sujeito, sendo que o “original” trata-se do chefe da Divisão Estrangeira do partido

nazista da Suíça, fundada por ele em Davos, em 1932. Em 4 de fevereiro de 1936, Gustloff foi assassinado a tiros em sua residência pelo judeu David Frankfurter, estudante de medicina filho do rabino de Daruvar (então no Império Austro-Húngaro, atualmente pertencente à Croácia), que entregou-se às forças policiais e alegou, como motivo de seus atos, apenas ser judeu (“Atirei porque sou judeu. Tenho plena consciência de meu ato e não me arrependo de forma alguma”; GRASS, 2002, p. 28). O corpo de Gustloff foi sepultado em um funeral público em sua cidade natal, Schwerin, Alemanha, com a presença de líderes do Partido Nacional Socialista como Joseph Goebbels e o próprio Adolf Hitler.

O segundo Wilhelm Gustloff da narrativa trata-se do primeiro navio construído com o propósito de servir como cruzeiro, batizado em homenagem ao líder alemão, em 5 de maio de 1937. O navio Wilhelm Gustloff foi construído em Hamburgo para a organização civil Kraft durch Freude (*KdF*; Força pela alegria) que promovia atividades culturais e recreativas para os trabalhadores alemães. Após cerca de cinquenta viagens, a embarcação foi transformada em navio-hospital com o início da Segunda Guerra Mundial, colaborando com a evacuação de feridos da Polônia e Dinamarca. Em novembro de 1940, serviu como quartel no porto de Gotenhafen (atual Gdynia, Polônia). Após quatro anos ancorado, o Wilhelm Gustloff partiu com cerca de nove mil e seiscentos refugiados e mil tripulantes em 30 de janeiro de 1945. Porém, após sair da Baía de Gdansk, o navio foi torpedeado três vezes pelo submarino soviético S13, naufragando e sepultando um número inexato de vítimas (estima-se entre 8500 e 9600 mortos no mar, além daqueles que não conseguiram sobreviver após serem resgatados. Apenas 964 pessoas foram resgatadas desse que é o maior naufrágio da história). Ironicamente, a fatalidade aconteceu no dia em que o líder alemão Wilhelm Gustloff faria aniversário.

Por fim, o terceiro Wilhelm Gustloff surge como codinome de Konrad Pokriefke, filho de Paul Pokriefke, o personagem-narrador de *Passo de caranguejo*. Paul é um jornalista falido nascido no navio durante seu naufrágio que, após encomenda realizada por um ex-professor, “o Velho” (“*der Alte*”)³, escreve sobre estes acontecimentos, envolvendo assim sua própria

³ Personagem ambígua na narrativa: tanto é o chefe de Paul (“Meu ex-professor, por outro lado, deve ter perdido completamente a veia literária, caso contrário não me teria contratado como seu *ghostwriter*.”, GRASS, 2002, p. 29), quanto pode ser interpretado como uma representação do próprio Günter Grass dentro do texto. Paul inscreve-se na obra, desta forma, como um *Ghostwriter*, que toma para si a incumbência de retomada do passado

vida com as histórias do líder alemão e do navio. Ao realizar a relativização de suas relações familiares, o jornalista busca também por sua própria identidade no momento em que descobre que seu filho ruma aos movimentos neonazistas alemães, influenciado pela avó, construindo um *website* em memória ao “mártir” Wilhelm Gustloff. O jovem Pokriefke utiliza o nome do líder alemão no chat do site e, em meio a discussões sobre a vida do político, marca um encontro com um usuário que utilizava o codinome de David. O encontro acontece em frente a um albergue da juventude de Schwerin, construído sobre o memorial ao líder nazista – onde suas cinzas foram depositadas – e Konrad assassina o outro jovem, chamado Wolfgang Stremplin, com um tiro, invertendo o assassinato de Wilhelm Gustloff em 1936.

“E, assim como o judeu, ele se denunciou discando o número 110 na primeira cabine telefônica disponível. Sem voltar para o local do crime, foi caminhando até a delegacia mais próxima, onde se apresentou com as palavras: “Atirei porque sou alemão.” (GRASS, 2002, p. 165).

2. Reencenação

Paul Pokriefke, durante suas pesquisas sobre o navio em que nasceu, encontra um *website*⁴ dedicado ao “mártir” Wilhelm Gustloff repleto de citações do litisconsorte Friedrich Grimm⁵ e do discurso enfadonho do advogado de defesa de David Frankfurter. “Era como se o processo tivesse que transcorrer novamente, desta vez num superlotado “teatro do mundo virtual” (GRASS, 2002, p. 44). Com o apoio de cópias de documentos e imagens sobre a vida do líder nazista, além de informações retiradas de jornais partidários do NSDAP, como o *Völkischer Beobachter* (1920-1945), o *website* beirava o cômico, como se tudo fosse

que seria de um outro (“É uma culpa que corrói a consciência do Velho. Na verdade, diz ele, sua geração tinha a obrigação de registrar o sofrimento dos fugitivos da Prússia Oriental”, GRASS, 2002, p. 95).

⁴ O endereço do *website* encontrado na versão original é www.blutzeuge.de, enquanto que na versão brasileira foi traduzido para www.martir.de. O termo alemão *Blutzeuge*, no entanto, possui conotação diferente ao vocábulo *Märtyrer*, apesar de ambos serem traduzidos como mártir, em português. Enquanto os *Märtyrer* foram os cristãos perseguidos e mortos por suas crenças, o *Blutzeuge* foi um indivíduo morto ao defender o nacional-socialismo a pátria alemã.

⁵ Friedrich Grimm (1888-1959) foi um advogado e político nazista que defendia o *Fememord* (assassinato político), apoiou a ascensão do NSDAP e lutou contra combatentes da resistência anti-nazista, como David Frankfurter. É considerado um dos maiores negadores do Holocausto, sobretudo por sua polêmica obra *Justiça política – a doença do nosso tempo* (1953), no qual o antissemita duvida da importância e exatidão dos relatos dos sobreviventes dos campos de concentração. O livro é utilizado pelo *webmaster* do site dedicado a Wilhelm Gustloff em suas páginas que “estavam coalhadas com citações de Grimm” (GRASS, 2002, p. 44).

realizado por uma única pessoa. Com o passar dos acessos, Paul percebe que, na sessão de bate-papo, as conversas mantidas entre dois usuários se sobressaíam “no meio daquelas tolices” trocadas por todos participantes do chat: “Um Wilhelm dava voz ao chefe da divisão suíça assassinado, enquanto um David entrava em cena como suicida em potencial” (GRASS, 2002, p. 46). Em torno de informações e detalhes sobre o navio e o líder do partido homônimos, os dois usuários discutem repetidas vezes no chat, com a hostilidade mútua entre nazista e judeu, porém com tons em que se percebe um sentimento de respeito sobre o outro, até mesmo camaradagem:

“Mal um dava cabo do outro, recomeçavam num tom brincalhão, como dois amigos fazendo troça. Antes de deixar a sala de *chat*, diziam: “Tchauzinho, clone de porco nazista!” e “Até mais, judeuzinho de merda!”. Mas assim que um internauta das ilhas Baleares ou de Oslo tentava se meter na conversa, era rechaçado com um “Caia fora!” ou um “Volte mais tarde!” [...]

Podiam ser tomados por amigos, a tal ponto se esforçavam para manifestar ódio mútuo como se estivessem fingindo. Quando Wilhelm perguntou na sala de *chat*: “Se o *Führer* me ressuscitasse, você atiraria de novo em mim?”, David respondeu sem pestanejar: “Não, da próxima vez é sua chance de acabar comigo.”” (GRASS, 2002, p. 47).

Ao utilizarem os nomes de figuras históricas e rivais, os usuários tomam para si próprios a hostilidade própria de estranhos e que, em situações extremas como as discutidas pelos jovens, possibilita o conflito. Os discursos de ódio são propagados na internet de forma fácil e, igualmente, rapidamente encontram *feedback* positivos, o que promove o ego de seus autores e pode gerar o uso de violência física em casos onde há oposição de ideologias, como é apontado em reportagem de Kersten Knipp (2016) para o periódico Deutsche Welle. De acordo com a editora do *site* www.dangerousspeech.org, Susan Beresch, um círculo de usuários pode geralmente influenciar a sequência de ataques verbais ao criar um público que assiste e inflama ainda mais o debate, a ponto da violência física ser utilizada. Muitos indivíduos, majoritariamente adolescentes, passam a postar suas frustrações e críticas a determinadas situações e grupos, como por exemplo discursos xenofóbicos a imigrantes, até que sejam compreendidos e aceitos por usuários de ideologias semelhantes e consigam assim constituir suas identidades em grupos. Por outro viés, o anonimato proporcionado pelas salas de bate-papo permite também uma espécie de laboratório para as opiniões mais extremas sem que haja, a primeiro nível, punições reais.

3. Princípio

Konrad Pokriefke somente tem conhecimento que David não era judeu durante seu julgamento, quando o procurador de menores lhe mostra um “comprovante de descendência ariana” de Wilhelm Stremplin, o que poderia provocar um determinado arrependimento por parte do assassino no tribunal. Porém, o jovem responde convicto que havia atirado em David por “princípio” (“Isso não muda no assunto em questão. Só eu podia decidir se a pessoa conhecida como David falava e agia como judeu”; GRASS, 2002, p. 172). Ao agir de acordo com seus princípios, Konrad expressa que o ato de atirar em David lhe é importante, ou até mesmo necessário em seu discernimento.

O discernimento (*Einsicht*) é algo que todos seres humanos desenvolvem durante seu crescimento. Sendo assim, adultos possuem maior capacidade de discernir a realidade do que os mais jovens, tendo a exceção em pessoas “loucas”, ou seja, que não possuem (mais) suas faculdade mentais plenas, e naquelas com atraso mental, as quais não chegaram a desenvolver uma efetiva capacidade racional. O caso de Konrad, contudo, não parece se encaixar nesses dois últimos, visto que o jovem possuía rendimento escolar entre bom e excelente e, após preso, é “promovido” como instrutor em um curso de computadores dentro da penitenciária (“Pois é, você sabe, nesse assunto ele sempre foi um craque...”; GRASS, 2002, p. 194) e que concluiu seus exames do curso secundário “com a excelente nota 1,6” (GRASS, 2002, p. 194). Sendo assim, o jovem possui condições normais de discernimento de seus atos e é plenamente apto a ser responsabilizado por seus atos (cf. Hegel, 1997⁶).

Durante o processo no tribunal, Konrad aceita o convite do juiz titular a expor os motivos de seus atos. “Parecia mais jovem do que seus 17 anos, mas falava com segurança, como se tivesse adquirido experiência de vida em cursos intensivos” (GRASS, 2002, p. 183). Sua explicação detalhada inicia com o nascimento de Wilhelm Gustloff, “ressaltando seu

⁶ “§ 120 - O direito da intenção significa que a qualidade universal da ação não reside apenas em si mas é conhecida do agente, isto é, encontra-se já na vontade subjetiva: inversamente, mas pela mesma razão, o direito objetivo da ação (que assim se lhe pode chamar) significa que ela pode afirmar-se conhecida e querida pelo sujeito como ser pensante” (HEGEL, [1820] 1997, p. 107-108).

trabalho de organização na Suíça e proclamando a cura de seu mal dos pulmões como um triunfo “da força sobre a fraqueza” (GRASS, 2002, p. 178-179).

“Em seu testemunho, Konrad logo se livrou das anotações e do material que pretendia citar. Quando tratou da preparação e execução do assassinato em Davos, ressaltou a aquisição legal da arma do crime e o número de tiros disparados: “Tal como eu, David Frankfurter atirou quatro vezes.” Também traçou um paralelo com a justificativa do ato, apresentada ao tribunal do cantão de Graubünden, segundo a qual Frankfurter atirou por ser judeu. Mas meu filho acrescentou: “Atirei porque sou alemão – e porque o eterno Judeu Errante falava através de Davi” (GRASS, 2002, p. 179).

Com a cerimônia fúnebre do líder do NSDAP e o lançamento do navio batizado em sua homenagem, Konrad prossegue seu testemunho. Após, o navio é descrito em todos seus detalhes e honras: “O navio a motor *Wilhelm Gustloff*, que viajava sem distinção de classes, foi e continua sendo a expressão viva do socialismo nacional, exemplar até hoje e com efeito permanente no futuro!” (GRASS, 2002, p. 180). Na sequência, Konrad narra o naufrágio da embarcação, mas sem as acusações que eram encontradas em seu site. O adolescente surpreende aos jurados ao pedir perdão à vítima, uma vez que foi Wolfgang quem lhe convenceu de que o naufrágio do navio não foi apenas um assassinato de crianças e mulheres, mas que ele poderia ser encarado como um alvo militar.

“Por fim, disse: “Não nego meu ato. Mas peço ao Supremo Tribunal que encare essa execução como algo que só tem sentido num contexto mais amplo. Sei que Wolfgang Stremplin estava quase terminando os estudos secundários. Infelizmente, não pude levar isso em conta. *Tratava-se e ainda se trata de algo maior*. Schwerin, a capital do Estado de Meclemburgo, precisa honrar finalmente seu filho ilustre. Faço meu apelo para que na margem sul do lago de Schwerin, ali onde homenageei o ‘mártir’ à minha maneira, seja erguido um monumento de advertência, para nós e para as próximas gerações, em memória daquele Wilhelm Gustloff que foi assassinado à traição pelos judeus. Há alguns anos, o comandante de submarino Alexander Marinesko, declarado ‘Herói da União Soviética’, foi finalmente lembrado com um monumento em São Petersburgo, e da mesma forma temos que fazer justiça a um homem que deu a vida no dia 4 de fevereiro de 1936 para que a Alemanha se libertasse da opressão dos judeus. Reconheço que, do lado judaico, também existem motivos para honrar com uma escultura o estudante de Medicina que deu um exemplo a seu povo com quatro tiros certos, quer em Israel, onde David Frankfurter morreu em 1982, quer em Davos. Ou só uma placa de bronze já estaria OK” (GRASS, 2002, p. 180-181; grifo meu).

Uma vez que em nenhum momento é questionada a capacidade do jovem, Konrad compreende que o ato de atirar, assim como as consequências deste ato, não mira apenas o homicídio em si, mas que há um “fim particular positivo” nessa ação. Fazendo uso de sua racionalidade, o adolescente age de acordo com aquilo que ele próprio considera como “bom”, ou seja, fazer livremente o bem a si próprio. Mesmo que esse agir beneficentemente seja ao nível universal, a ação faz parte de uma tendência egocêntrica do indivíduo, de um ser para si. Entre os desapontamentos familiares e as ilusões neonazistas, Konrad realiza “justiça” por si só, almejando o reconhecimento de Wilhelm Gustloff como um mártir da nação, mas também em uma tentativa de impor uma identidade a si mesmo e por ela ser reconhecido dentro da sociedade.

4. Quem é Konrad Pokriefke

De acordo com o psicanalista francês Jean-Jacques Rassial (1997), durante a adolescência o sujeito permanece em uma “posição de intervalo” em que não é mais criança, mas ainda não se tornou adulto. Essa incerteza social gera desequilíbrios psicoativos em relação à construção de identidade do adolescente e confrontos com as instâncias das leis e autoridades, criando um sujeito voltado apenas a si mesmo, uma vez que lhe é imposta a necessidade de assumir novas responsabilidades na sociedade.

“O adolescente deverá efetuar um trabalho de apropriação ou, antes, de reapropriação da imagem do corpo, tal como ela foi construída na primeira infância, por volta da época chamada de Estágio do Espelho (...) Com efeito, na adolescência, o que garante essa imagem do corpo não são mais o olhar e a voz dos pais, em particular da mãe, mas o que verão e dirão seus pares e, sobretudo, os eventuais parceiros do outro sexo” (RASSIAL, 1997, p. 77)

No caso em questão, Konrad assume toda responsabilidade por seus atos e se recusa a aceitar algum tipo de culpa indireta dos pais: “Minha mãe não é má pessoa, apesar de ter me irritado muitas vezes com suas eterna conversa sobre Auschwitz. E meu pai deve esquecer bem depressa o julgamento, assim como eu o esqueci completamente há alguns anos” (GRASS, 2002, p. 183-184). Ao sentir-se negligenciado pelos pais, Konrad percebe na avó

paterna, Ursula Pokriefke, uma figura “de melhor linhagem” para seu desenvolvimento intelectual, como aponta Sigmund Freud em “Romances familiares” [1909]:

“O sentimento de estar sendo negligenciado constitui obviamente o cerne de tais pretextos, pois existe sem dúvida um grande número de ocasiões em que a criança é negligenciada, ou pelo menos *sente* que é negligenciada, ou que não está recebendo todo o amor dos pais” (FREUD, 2009, p. 128).

Crescendo sem a presença constante e afetiva do pai, a criança sente saudade (*Sehnsucht*)⁷ de relações afetuosas e pode confundir essa falta com o sentimento de ódio. Com a queda do Muro de Berlin, Konrad, com então dez anos de idade, passa a visitar a “avó Tulla” em Schwerin e, então, “os dois se entenderam à primeira vista” (GRASS, 2002, p. 42). Vulnerável, Konrad foi sendo influenciado pela avó até acabar mudando-se da casa materna, em Mölln, para junto da avó Tulla. Konrad tem na avó um Outro com uma visão diferente de sua imagem, a qual o adolescente toma como guia para reconstrução de sua identidade, substituindo as figuras dos pais como referências, assim como Ursula vê no neto a chance de conseguir com que a história do naufrágio do navio da *KdF* possa ser contada, a partir de seu ponto de vista de sobrevivente, o que não foi possível através do filho Paul.

Ursula Pokriefke pode ser compreendida como uma personagem traumatizada, a qual tem a necessidade de falar do que lhe é traumático em busca de reparação do desequilíbrio causado pelos acontecimentos. De acordo com Freud, em “Para além do princípio do prazer” [1920], o indivíduo traumatizado tende a narrar por várias vezes o mesmo fato traumático, como numa “compulsão à repetição”, porém

“o paciente não pode recordar a totalidade do que nele se acha reprimido, e o que não lhe é possível recordar pode ser exatamente a parte essencial. Dessa maneira, ele

⁷ Sigmund Freud entende a busca por sujeitos a serem considerados como melhores pais ocasionada como “expressão da saudade” das relações afetuosas da criança, como explicado no trecho: “Na verdade, todo esse esforço para substituir o pai verdadeiro por um que lhe é superior nada mais é do que a expressão da saudade que a criança tem dos dias felizes do passado, quando o pai lhe parecia o mais nobre e o mais forte dos homens, e a mãe a mais linda e amável das mulheres” (FREUD, 2009, p. 130). A ideia de *saudade*, contudo, é melhor compreendida ao consultarmos a versão original do texto: “Ja, das ganze Bestreben, den wirklichen Vater durch einen vornehmeren zu ersetzen, ist nur *der Ausdruck der Sehnsucht* des Kindes nach der verlorenen glücklichen Zeit, in der ihm sein Vater als der vornehmste und stärkste Mann, seine Mutter als die liebste und schönste Frau erschienen ist“ (FREUD, 1909, s.p.; grifo meu). Para entendermos o sentido mais amplo de *Sehnsucht*, devemos imaginar o termo, além das aproximações aos significados de falta intensa e saudade, como também um anseio ou desejo, ou seja, até mesmo de algo que o sujeito não obteve posteriormente para sentir, de fato, saudade.

não adquire nenhum sentimento de convicção da correção da construção teórica que lhe foi comunicada. É obrigado a repetir o material reprimido como se fosse uma experiência contemporânea, em vez de, como o médico preferiria ver, recordá-lo como algo pertencente ao passado” (FREUD, 2009b, p. 12-13).

Dessa forma, a própria repetição da narrativa apresenta-se como uma impossibilidade do sujeito encontrar uma explicação e superar seu trauma. Rememorar é uma “tragédia árdua e ambígua, pois envolve tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma – e, portanto, envolve a resistência e a superação da negação –, como também visa a um consolo nunca totalmente alcançável” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52).

Ursula percebe-se como indivíduo avulso de uma comunidade que, a princípio, não lhe diz mais nada a respeito. A partir da narração de experiências e memórias de vida, em teor testemunhal, Ursula busca compartilhar, com o neto, “[um]a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 2012, p. 228).

Konrad tenta, então, construir sua identidade através do que acredita ser uma herança, além de genética, histórica. Entusiasmado com as histórias contadas por Ursula, o personagem assume um comportamento distante do pai, destituído de sua idolatria, e refugia-se no computador que ganha da avó, estudando e vivendo o mundo de Wilhelm Gustloff, sujeito esse que lhe serve como um herói, ou melhor, como um mártir – *Blutzeuge* – capaz de reparar a realidade de sua vida.

Conclusão

Günter Grass, portanto, analisa a emergência neonazista presente na Alemanha contemporânea ao recuperar fatos do passado. A violência, pode-se dizer, é recorrente em variados momentos sociais, influenciada por ideologias fascistas, as quais sobrevivem até hoje mesmo com suas proibições legais, na Alemanha, como o antissemitismo e o nazismo. A partir dela, Konrad Pokriefke pretende instaurar a veneração ao líder do partido nazista suíço Wilhelm Gustloff como mártir alemão, pressupondo uma sistematização da própria violência como instância que detém o poderio sobre a vida do indivíduo em sua autonomia.

Referências

BENJAMIN, Walter. Pobreza e experiência. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obra completa*. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2009.

_____. Romances familiares. In: _____. *Obra completa*. Vol. 9. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2009.

_____. *Der Familien Roman der Neurotiker*. Projekt Gutenberg, 1909. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/20>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

GRASS, Günter. *Im Krebsgang*. Eine Novelle. München: DTV, 2015.

_____. *Passo de caranguejo*. Trad. Flávio Quintiliano. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Flores, 1997.

KNIPP, Kersten. *Von verbalen zur realen Gewalt*. Deutsche Welle, 07 fev. 2016. Disponível em <<http://dw.com/p/1Hqb0>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

RASSIAL, Jean-Jacques. *A passagem adolescente: da família ao laço conjugal*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

**Sobrevivendo a fantasmas:
Memória e labor literário no romance brasileiro contemporâneo**

Juliane Vargas Welter¹

RESUMO: Entendendo a literatura como palco de exposição de impasses e (re)elaboração da memória coletiva e individual, este artigo busca analisar a literatura brasileira aliando forma literária e processo histórico-social. Para isso, refletiremos sobre os romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; e *K. Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski. A partir do contraste entre esses romances, procura-se analisar uma sequência na história da literatura contemporânea que compreende a emulação de um processo histórico.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar; redemocratização; Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT: Understanding literature as a stage for impasses and for the (re)elaboration of collective and individual memory, this paper intends to analyze Brazilian literature allying literary form and socio-historical process. For this, we shall think over about the following romances: *Dois irmãos* (2000) and *Cinzas do Norte* (2005), from Milton Hatoum; *Não falei* (2004), from Beatriz Bracher; *Azul-corvo* (2010), from Adriana Lisboa; and *K. Relato de uma busca* (2014), from Bernardo Kucinski. From the contrast between these romances, we intend to analyze a sequence in the History of Contemporary Literature that comprehends the emulation of a historical process.

Key words: Civil-Military Dictatorship - Redemocratization - Brazilian Contemporary Literature

No romance *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, o narrador expõe o seu local de fala: marcado pelo trauma do passado na ditadura civil-militar, e, em consequência disso, marcado também pela falta de perspectiva de um futuro. Diz ele: “E isso é irreversível, perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou acorrentado aos fantasmas”. Preso àquele passado, preso àquelas pessoas do passado: “E não quero quebrar essas correntes porque pertencem a eles, a ela. O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta...”. Uma relação constituída pelo aprisionamento de sua própria sobrevivência: “Pertencem a eles

¹ Doutora em Literatura Brasileira (UFRGS)

porque eles morreram por uma coisa em que acreditavam e que eu não acredito mais...” (TAPAJÓS, 1977, p. 84)².

A narrativa de Tapajós, que mescla história e ficção, elabora esteticamente a experiência da guerrilha vivida pelo autor apontando as limitações e fazendo uma autocrítica política bastante usual no que podemos chamar de “literatura de testemunho” do final da ditadura. O livro é composto de fragmentos, ou seja, não há divisões de capítulos, e o narrador é majoritariamente em primeira pessoa, por vezes transmutado para uma terceira pessoa que observa. Assim, em meio à rotina de um militante envolvido na guerrilha urbana, somos levados pelos *flashbacks* do narrador. Essas lembranças, que se referem a sua companheira, são iniciadas sempre pela expressão “em câmera lenta” e vão se somando pouco a pouco ao longo da narrativa: vamos descobrindo, assim, por partes, o que aconteceu. Ao final, o enredo se fecha com a descoberta do assassinato da militante sob tortura. Apesar do protagonista em si não ser torturado, lidamos aqui com uma carga de trauma que passa pela perda do objeto amado e que é percebido formalmente nas fragmentações e mudanças de foco do narrador. Ao transformar a sua história em ficção, Tapajós elabora formalmente um testemunho da guerrilha, ele, um sobrevivente, e do seu processo traumático, compondo um processo de luto possível graças a sua transformação em discurso. Pela forma narrativa, somos levados em um jogo ao mesmo tempo frenético e lento, ou seja, instável, com as mudanças na voz narrativa e com a montagem da cena final, anunciada desde o princípio, e que se completa só no desfecho, a derradeira última página.

Ao começar nossa reflexão pela obra de Tapajós publicada em 1977, que se encaixa no que foi comumente chamado de “narrativas de tortura”, pela denúncia dos métodos utilizados pelo Estado repressivo, intentamos articular esse passado ao nosso presente democrático marcado por fantasmas e não resoluções que são do campo do real, mas que se apresentam também via elaboração literária. Dessa forma, ao investigarmos o objeto literário refletimos sobre um objeto que é ficcional, mas que está atrelado ao seu tempo histórico, funcionando como um local privilegiado de exposição de memórias e fraturas da sociedade. Além da simples representação temática, a arte internaliza, pela estrutura, o mundo a sua volta. Logo, através da incorporação de processos externos, a literatura formaliza o processo

² Todas as citações a TAPAJÓS (1977) se referem a mesma paginação (p.84).

histórico-social que lhe é devido. Dessa maneira, ao narrar a sua militância e a perda do objeto amado pela tortura e morte, o romance engendra em sua estrutura, através da fragmentação do discurso, o trauma dessa perda e a frustração de sua luta política.

Essas reflexões sobre forma e processo histórico são tributárias, na história da literatura brasileira, sobretudo a dois críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz. Segundo o primeiro, referindo-se ao início da nossa literatura, no canônico livro *Formação da Literatura Brasileira* (2009), ela é uma literatura “empenhada”, ou seja, tratamos aqui de escritores que entendem a sua posição como carregada por uma função histórica, marcada por um sentido de missão: formar a nação. Essas discussões remetem diretamente às produções e às condições históricas do século XIX brasileiro, mas que são pressentidas até nossos tempos: se a ideia de formar a nação talvez esteja fora da ordem, a problematização do nosso passado e das nossas idiossincrasias como país arcaico e moderno ainda se fazem presentes. Assim, carregamos como marca uma literatura que está sempre em diálogo com o seu tempo e a sua sociedade.

Já Schwarz, em ensaio incontornável da crítica literária brasileira, “Cultura e Política: 1964-1969”, reflete como a forma internaliza o processo externo, nesse caso referindo-se a uma produção imediatamente posterior ao golpe civil-militar de 1964. Segundo o crítico, a crise provocada pelo golpe foi engendrada nos romances e nos filmes através da tematização da “conversão do intelectual à militância” (SCHWARZ, 1978, p.89.), citando, em nota de rodapé, como exemplos, os romances *Quarup* (Antônio Callado) e *Pessach, a travessia* (Carlos Heitor Cony) e os filmes *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha).

A partir dessas elaborações, propomos as breves reflexões que se seguirão neste artigo, mas não pensando na produção artística na ditadura e sim na produção da redemocratização: tematicamente ligada ao regime autoritário, mas temporalmente produzida já nos anos 2000. Ou seja, tratamos aqui de uma literatura contemporânea que problematiza o seu tempo (democrático) ao olhar em retrospecto para o passado (ditatorial). Para isso, analisaremos tanto o plano histórico-social quanto a estrutura romanesca, entendendo que a literatura é um palco de exposição de fraturas e impasses, funcionando também como espaço de (re)elaboração da memória. Ao analisarmos essas obras algumas questões se tornam

imperativas: por que, ainda hoje, 52 anos após o golpe civil-militar de 1964 e 21 anos após o fim do regime, esse ainda é um tema recorrente na literatura brasileira? Que medida de nosso tempo (e daquele) é dada por essas repetições?

1. Nael e Lavo, memória e escrita

Quando lemos os romances *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum nos deparamos com uma história social do Brasil no século XX vista e vivida a partir de Manaus/AM. Para termos uma noção cronológica do arco temporal ficcional, perpassamos, somada as duas obras, a história do país de 1914 até, provavelmente, final dos anos 1980, mesclando memórias e vivências dos narradores e de outros personagens centrais para a construção romanesca. Somos conduzidos pela escrita desses narradores em primeira pessoa, Nael e Lavo (o primeiro, narrador de *Dois irmãos*, e o segundo, de *Cinzas do Norte*), que utilizam da verve intelectual para contar a sua história: ao final da narrativa descobrimos que eles estão escrevendo um romance, o romance que lemos.

Para analisarmos essas obras mantendo a articulação do processo social à elaboração estética investigamos algumas categorias como a posição dos narradores, que nos dois casos são em primeira pessoa, logo “pouco confiáveis”; a memória, central para Nael e Lavo e entendidas como plurais, exercitadas e construídas a partir do presente, somada à dicotomia testemunho-trauma, categorias que podem ser aplicadas aos nossos narradores, de maneira geral, pela vivência da violência do regime militar. Somado a isso, guiando a nossa leitura, as reflexões de Roberto Schwarz (1978; 1999) acerca da relação entre a matéria interna e a externa. Esse aporte teórico norteou todas as reflexões seguintes.

Em *Dois irmãos*, Nael, filho da índia Domingas, empregada de Zana e Halim, busca a identidade paterna em um dos irmãos gêmeos, Yaqub e Omar. À família soma-se Rânia, a irmã mais nova. Para escrever a sua história, nosso narrador utilizará das histórias de Halim, Domingas, dos escritos do professor Laval e de sua própria vivência, perpassando assim boa parte de história do Brasil no século XX, tendo como foco principal as disputas dos irmãos, inimigos desde a infância. Os dois irmãos representam dois modos de vida: Yaqub, engenheiro, militar da reserva, vai embora para São Paulo nos anos 1950, vivendo uma era

de progressos; já Omar opta pela boemia manauara, e pelos mimos da mãe e da irmã. Desde o princípio da narrativa Nael é simpático ao irmão engenheiro, sendo a recíproca verdadeira. Já Omar é mal visto pelo narrador pelos comportamentos boêmios e despreocupados, mas também pela forma como é tratado e trata as mulheres da casa, mantendo assim uma relação de tensão com este, enquanto com Yaqub o que se percebe é uma relação afetiva. Mas um acontecimento irá desequilibrar a balança dos sentimentos de Nael em relação aos gêmeos, a morte do professor de francês Antenor Laval pelos militares em abril de 1964:

Ele acabara de sair do Café Mocambo, atravessava lentamente a praça das Acácias na direção do Galinheiro dos Vândalos. Carregava a pasta surrada em que guardava livros e papéis, a mesma pasta, os mesmos livros; os papéis é que poderiam ser diferentes, porque continham as garatujas dele. Laval sempre carregava uma pasta com seus poemas e rabiscos, não guardava o que escrevia, dava aos alunos. Dizia: “Um verso de um grande simbolista ou romântico vale mais do que uma tonelada de retórica – dessa minha inútil e miserável retórica”, acentuava.

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril (HATOUM, 2006, p. 141-42.).

Até então secundário na narrativa, o professor ganha um capítulo à parte quando é espancado e preso em abril de 1964 na praça da cidade, acontecimento que foi presenciado por muitos de seus alunos. Descrito como um dândi perdido na província, com um passado cheio de mistérios, mulherego, excêntrico, diziam que era um militante vermelho, o professor não negava nem concordava. A partir da morte de Laval e da instauração do regime militar, Nael, traumatizado por presenciar a prisão e o espancamento do professor em praça pública, passa por um processo de mudanças: ao perceber a proximidade de Omar com o Mestre (até então não bem esclarecida), perdoa o Caçula, mesmo que por um instante: “não pude odiá-lo naquela tarde chuvosa, nossos rostos iluminados por tochas, nossos ouvidos atentos às palavras de um morto, nosso olhar na fachada do liceu, na tarja preta que

descia do beiral à soleira da porta”. Segundo Nael, “se toda a nossa vida se resumisse àquela tarde, então estaríamos quites” (HATOUM, 2006, p.143).

Ao mesmo tempo, é surpreendido com um Yaqub calmo em meios às ocupações feitas pelos militares, dizendo que Manaus está pronta para crescer, não se intimidando com os militares nas ruas. Ao perder o professor e identificar em Yaqub um suposto apoiador do regime, nosso narrador se afasta do irmão mais velho, acabando por desistir da busca paterna. Ao final, espécie de sobrevivente daquela família (os irmãos continuam vivos, mas separados) escreve seu romance tendo na mãe (em menor grau), no suposto avô e nos escritos de Laval suas origens, utilizando desses relatos para escrever a sua história. Mas, enquanto relembra o passado, em um jogo de memórias e esquecimentos, aponta seu ressentimento para o processo de modernização de Manaus e para com o futuro, segundo ele uma “falácia que persiste” (HATOUM, 2006, p. 196).

Já *Cinzas do Norte*, com enredo muito similar a *Dois irmãos*, será escrito por Lavo agregando a sua própria vivência aos manuscritos de seu tio Ranulfo e aos pertences de Mundo, incluindo aqui cartas de ambos. Diferentemente de Nael, que narra a sua própria busca, Lavo narra a vida do amigo Mundo, um artista incompreendido pela família e insatisfeito com seu tempo: “Medo...” (...) “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim, melhor morrer” (HATOUM, 2005, p.165). A narrativa centra-se na amizade entre os dois meninos, que inicia em 1964, até o presente ficcional, no qual Mundo não está mais vivo: falece no final dos anos 1970, de uma doença misteriosa. Ao contar essa história, concentra-se sobretudo nos 1960/1970 e na difícil relação entre o amigo e seu pai autoritário Jano, um admirador dos militares. Soma-se a Mundo como personagem com verve libertária tio Ran, um representante do que poderíamos chamar da “esquerda festiva”, sem filiações políticas e um boêmio, mas repleto de ideias libertárias. Encarna também a figura do intelectual ao ser um devorador de livros que “vinham de muito longe, do Sul” (HATOUM, 2005, p. 24) e ao tentar escrever a sua história com seu grande amor: Alícia, mãe de Mundo. Escritos esses que serão legados a Lavo, que narrará essa e outras histórias, revelando os processos de modernização de Manaus e as relações mantidas pela elite com os militares já em uma ditadura assentada.

Pelas vozes dos narradores e pelas construções feitas sobre Laval, Mundo e tio Ran podemos levantar algumas hipóteses sobre a construção do passado feita nos romances e sobre a visão trazida sobre uma certa intelectualidade. Para isso, centraremos primeiramente na posição desses narradores. Nael, sem nome até quase o final do romance, constitui-se como um mediador entre os leitores e a experiência estética, falando em primeira pessoa, mas de um lugar periférico, já que a mãe é uma agregada da casa e ele um filho não reconhecido. Ao mesmo tempo, sua narrativa é terceirizada, pois a constrói também com a ajuda de Domingas, Halim e Laval, em um jogo de memória/esquecimento, vivência e poesias:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer (HATOUM, 2006, p.197).

Falamos então de uma posição maleável pelas aproximações e distanciamentos que o narrador mostra ao longo da trama, sejam eles temporais ou afetivas. Lavo mostra-se muito parecido com o narrador de *Dois irmãos*, mas com uma diferença: sua posição é ainda mais periférica, pois está fora da família central do romance. Nos dois casos tratamos de histórias de famílias pela via memorialística e nos dois casos lidamos com a figura paterna: Nael não sabe quem é seu pai e Mundo mantém uma relação muito conflituosa com o seu, vindo a saber no final da vida quem era seu verdadeiro pai. Adiciona-se a isso o fato de Lavo ser órfão de pai e mãe. Lidamos então com narradores e protagonistas freudianamente entre o pai ausente e o castrador.

Esses mediadores, ao contarem essa(s) história(s), revelam sobretudo a maneira como se constituem, funcionando ora como ouvinte ora como participante, utilizando da sua própria memória e das memórias alheias, em um jogo de ter lembranças ou ir em busca delas caracterizado pelo exercício da rememoração. Tratando eles como romances memorialísticos, são narradores que acabam por não criar ilusões de verdade, demonstrando para o leitor suas idas e vindas afetivas: os sentimentos de Nael com os irmãos, o medo que Lavo sentia de Jano, etc., nuances que acabam por se revelar na voz da primeira pessoa narrativa.

No caso de Nael, a sua posição ainda é mais suspeita e também a mais válida pelo alto envolvimento com a história narrada, a busca paterna. Ao mesmo tempo, funciona como uma espécie de fusão de narradores, já que reconta histórias de Domingas e Halim. Concomitantemente, conta a sua vivência e se utiliza dos escritos do professor Laval, transmitido a nós pela escrita solitária do romance. Já Lavo participa de processo semelhante ao construir a narração via cartas de tio Ran, a carta de Mundo, a sua vivência e os relatos dos tios sobre o passado. Podemos perceber, assim, que Milton Hatoum arquiteta uma colcha de retalhos ao trazer para o romance, de fato, muitos narradores: oficialmente Nael e Lavo, mas que se valem de outros narradores traduzidos por eles, permitindo que tenhamos acesso a ângulos diferenciados, principalmente no caso de *Cinzas do Norte*, no qual as cartas estão inseridas no corpo do texto, sem mediação direta de Lavo.

Ao refletirmos sobre essa posição memorialística, somos levados a refletir também sobre a noção de testemunho e seguindo assim a lógica benjaminiana de que se testemunha sempre uma cena traumática chegamos à noção de trauma, visto nessas construções literárias como constitutivo de suas estruturas, considerando-as palco de elaboração de uma memória traumática. Destarte, podemos ler a construção narrativa de Nael como um processo de resolução de seus traumas: do testemunho da violência, da derrocada da família, também da derrocada do país e de sua busca pelo pai. Resolução de trauma que passa por Lavo, mas em menor grau já que seu relato é sobre outrem, sendo seu trauma de âmbito mais generalizado e menos presente. Ainda assim, os narradores são testemunhas observadoras de uma época, construindo suas narrativas no tempo presente, como uma espécie de resolução daquele passado, não traduzido até então para o discurso. Ao mesmo tempo, escrevem essas histórias em um momento de poucas esperanças, já que para Nael o futuro é uma falácia e para Lavo uma incógnita: “O mais idoso desabafou: ‘Os militares vão cair fora!’. Uma voz rouca levantou a dúvida: ‘E o que vem por aí?’” (HATOUM, 2005, p.286).

No que concerne às figuras narradas como desajustadas, libertárias, ou simplesmente “de esquerda”, Laval, Mundo e Ranulfo (tio Ran), somos remetidos à certa ideia de intelectualidade representada nos romances, tratadas aqui de maneira bastante carinhosa e idealizada, nos levando ao clássico texto de Schwarz (1978). Pela leitura do crítico, na década 1960 a crise da intelectualidade que não participa mais do debate político em função

do acirramento do regime é apreendida no romance pela tematização da conversão do intelectual à militância. Assim, da conversão do intelectual ao guerrilheiro, passamos à idealização do intelectual na produção contemporânea: em Laval, personagem ilusoriamente secundário, considerado um Mestre, com M maiúsculo; Mundo, a motivação da construção romanesca, exaltado na narrativa como alguém poderoso: “logo percebemos que seu poder, além de emanar das mãos, vinha também do olhar” (HATOUM, 2005, p. 16); e Ranulfo, que segundo Lavo ganhava “a grandeza de um ser revoltado” com as palavras de crítica e revolta que proferia dando “uma certa dignidade para o tio Ran” (HATOUM, 2005, p. 223) . Em contrapartida, quem está do lado de lá – Yaqub e Jano, para sintetizarmos – é retratado de maneira negativa, seja pela sede de progresso ou pela personalidade autoritária.

Nenhum dos três intelectuais aparece em cena como militante, mas são condenados via regime militar e via sociedade opressora provinciana. O primeiro, professor; o segundo, artista; o terceiro, um leitor e um escritor deflagrador de ideais libertários. Não há mais problematização de conversão do intelectual à militância, o tempo já passou e a avaliação agora é outra: os problemas vividos por esses “desajustados” são trazidos à tona com um olhar entre condescendente e admirador de nossos narradores que não se posicionam abertamente sobre política em nenhum momento, nos levando a um horizonte de vida pública inexistente com a modernização conservadora.

Soma-se ainda à discussão a análise feita por Schwarz (1999) no texto “Fim de Século”, com a derrocada do desenvolvimentismo e a desagregação. Seguindo essas conjecturas, os narradores mudariam suas perspectivas – em Milton Hatoum, o romance é narrado em primeira pessoa, mas com relativo distanciamento, numa perspectiva mediadora. As promessas de integração nacional aparecem pela via memorialística: Nael e Lavo repassam a história do país acusando o passado, mas sem a perspectiva de uma nova integração presente, de um novo projeto nacional. Reconstroem esse passado atravessado pelo luto do processo ditatorial, pela falta de um projeto nacional e simultaneamente prestam essa homenagem a esses intelectuais. A esses processos soma-se a perspectiva do labor literário como sopro de otimismo: seus narradores e personagens sobrevivem às tragédias, mortes e separações através desses relatos escritos. Mesmo que as memórias sejam ruins, ou só reste ruínas, o processo escritural dará um sopro de otimismo ao fim das narrativas, como

uma espécie de fé no trabalho da literatura enquanto forma de superação e rememoração do passado.

Ao tratarmos de uma categoria como memória, constructo desses romanaces, temos que perceber que ela é sobretudo individual, mas que está atrelada a um lugar social assim como a um discurso oficial. Segundo Seligmann-Silva,

toda memória é o resultado de conflitos e negociações que se iniciam dentro das pessoas que vivenciaram aquele evento e depois se desdobram nas relações entre os indivíduos, grupos e classes, que se embatem na esfera pública. Daí não estarmos autorizados a falar sobre uma memória do período da ditadura, mas antes sobre várias e conflitantes memórias (2012, p.64).

Essa memória única e exercitada nos permite pensar no jogo de esquecimento trazido pelo próprio Nael, esquecimento esse considerado também uma forma de memória que contém uma capacidade de (re)significação das coisas e de si mesmo. Trata-se de uma representação das coisas já apresentadas anteriormente para si, uma possível reconfiguração de tais dados guardados na memória que são despertados pela rememoração. Assim, o ato de esquecer é acompanhado do constante recordar e ressignificar produzido pelos narradores ao longo das obras, traduzidos para o presente de maneira única.

Se o futuro é uma falácia, via Nael, e não sabemos o que vem aí depois dos militares, via Lavo, o trabalho intelectual parece uma saída. A escrita sobre Mundo parece ser um alento na medida em que permite a expurgação de velhos fantasmas e a transmissão do relato da vivência através da literatura. Consciente de seu papel de escritor e propagador daquelas trajetórias, esse narrador contemporâneo percebe a cisão a que fora exposto e faz da escrita uma forma de resolução. Assim como Nael, que resolve o seu passado individual levado ao plano coletivo: pela escrita daquelas memórias dá vida aos narradores Halim e Domingas e ao professor morto pelos militares Laval. Pela via intelectual, a escrita, (re)elabora a memória e o trauma. Ao mesmo tempo, presta uma espécie de homenagem àqueles intelectuais derrotados pela ditadura.

2. Gustavo, Fernando e K., delação, deserção e desaparecimento.

A tônica do acerto de contas do passado traumatizado via intelectual coloca-se como o norte de outra narrativa contemporânea, o romance *Não falei* (2004) de Beatriz Bracher:

Preciso reler Machado, reapropriar-me do inesperado que já não sei. Diferente de José [o irmão escritor], que procura, assim como dom Casmurro, construir um passado que lhe seja dócil ao presente, eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara e indagando a cada marco pomposo, você ainda me serve? (BRACHER, 2004, p.16).

Gustavo, o narrador, um professor então com 64 anos, deseja reconstruir sua história, marcada pela suposta falsa acusação de delação do cunhado Armando, morto pelos militares. Torturado nos anos 1960, “dizem” que denunciou “um companheiro que morreu logo depois”. Mas ele garante: “quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei” (BRACHER, 2004, p. 8). A narrativa explicita o vazio e o ser deslocado e recluso em que este possível delator se transformou após sua soltura, não conseguindo manter nenhum tipo de relação afetiva com proximidade: “No trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. Surrado, traidor, assassino, viúvo, pai e finalmente órfão de pai” (BRACHER, 2004, p. 117). Este vazio individual é também um vazio de seu lugar de fala derrotado, falando como um sobrevivente culpado pela sociedade. Se Gustavo narra para se encontrar, a não resolução da dúvida (teria ele falado?) para o leitor demonstra a força do trauma engendrado na forma: o fechamento torna-se impossível, demonstrando os limites do discurso em relação à narrativa traumática.

Já o romance *Azul-corvo* trata-se, em primeira instância, de mais uma busca paterna: Vanja (Evangalina) perde a mãe aos 13 anos e decide ir em busca de identidade do pai verdadeiro, já que quem assumiu esse papel na sua certidão de nascimento é Fernando, ex-marido da mãe que mora em Lakewood, no Colorado. Assim, a narradora inicia sua caminhada narrativa indo ao encontro de Fernando nos Estados Unidos, e dessa maneira elaborando um jogo narrativo que mescla o passado e o presente, ou seja, em um jogo de memórias que passam também pelas memórias de um guerrilheiro desertor, reconfigurando a figura romântica do militante.

Pela memória de Vanja, que perpassa mais ou menos 9 anos de sua existência, entre 2001 e 2010, conhecemos a história de sua falecida mãe, a de Fernando e a sua. Sendo que se a princípio o romance é sobre a busca paterna, se torna também um romance sobre a culpa de

Fernando: desertor da guerrilha do Araguaia, se exila nos EUA e não trabalha, pelo próprio discurso, esse trauma. Para a narradora, ele “olhava sempre para algum lugar”, ele “parecia estranho e longe dali”, mas “esse era ele, de maneira geral” (LISBOA, 2010, p. 108). O autoexílio e o silêncio foram as formas encontradas para que pudesse encarar a própria sobrevivência:

Eu o enterrei, um ex-Fernando debaixo do chão. E junto com ele, sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém. O que ele sentiu na mata, o que ele sentiu no pub londrino, o que ele sentiu deslizando sobre a lama congelada de Pequim. O que ele sentiu ao abraçar Manuela, Joana, Suzana, Isabel. O que ele sentiu antes e depois desses abraços. Ao desertar dessas mulheres ou ao ser desertado por elas (desertar: tornar deserto, abandonar, despovoar; deixar de estar presente; desistir, renunciar) (LISBOA, 2010, p. 116).

Por sua vez, o aclamado livro *K. Relatos de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, dá vida ficcional a sua irmã, Ana Kucinski, professora de química da USP, que figura na lista dos “desaparecidos” políticos da ditadura. É narrado em primeira e em terceira pessoa e relata a busca do pai, senhor K., pela filha, mudando assim uma configuração exposta até aqui: não falamos mais de filhos sem pais, mas de pais sem filhos. O romance reconstrói a busca marcada pelo desaparecimento, que atravessa a memória dos oprimidos: sem rastros, sem túmulo, sem existência. Assim, somente essa memória pode dar conta de resistir, pois ao tentar narrar a morte de Ana, intenta finalmente sepultá-la, funcionando assim a literatura como um túmulo e o trabalho de narração como um ritual de luto. Como nos outros romances, a culpa é parte importante: tradutor de ídiche, esse pai não percebe o envolvimento da filha na resistência pois embrenhado demais está em sua atividade de intelectual.

Considerações finais

O fio de Ariadne perseguido até aqui nos levou ao labor literário como forma de resolução de traumas nos romances de Milton Hatoum. Ação retomada em Gustavo de Bracher (2004) que tenta escrever para elaborar, enquanto Fernando, em *Azul-Corvo*, que não discursa o seu trauma, não o resolve. Enquanto isso, Kucinski (2014) ficcionaliza a

realidade e a problemática dos “desaparecidos” políticos que ainda persiste em 2016. Assim, a elaboração estética desse coloca-se como uma forma de encerrar um ciclo que em Hatoum era ficcional e agora é violentamente real. Essas obras fazem assim uma aposta que passa sobremaneira pela reconstrução do passado através da arte. Reconstrução que tem um tom de resistência pela palavra escrita ao trazer à memória coletiva diferentes possibilidades de leitura.

Segundo Marcos Napolitano:

O isolamento da cultura de direitos nos setores de elite e da classe média de formação superior, ao lado de outros arranjos políticos-institucionais que marcaram a transição negociada com os militares, como a lei da Anistia de 1979, ajudou a construir uma cultura de impunidade. O resultado é que os torturadores e seus superiores escaparam da justiça de transição, processo fundamental para estabelecer bases vigorosas às novas democracias políticas que se seguem ao fim dos regimes autoritários. O trauma e a herança da repressão, portanto, ainda que restrito quantitativamente, foi mais amplo e determinante do que se pensa para a história recente do Brasil (NAPOLITANO, 2014, p.147).

O fato de encontramos em uma literatura contemporânea um volume considerável de obras (muitas vezes de autores já consagrados) que retomam nosso passado ditatorial corrobora a afirmação do historiador. Se a lei de Anistia de 1979 perdoou a guerrilheiros e torturadores, a literatura sofreu o impacto de anos de impunidade e esquecimento institucionalizado.

Nesse sentido, a obra *Fim* (2013), de Fernanda Torres, vai em duas direções: com um mosaico de narradores, o romance conta a história da morte de cada um dos amigos de um grupo que viveu (e vive) na zona sul carioca, jovens adultos no meio do regime militar, que ao recontarem suas vidas não relatam a ditadura. A marca histórica só aparece em uma pequena menção que forma o caráter de um dos casais narrados: Ciro e Ruth, considerados os mais bonitos e descolados, esconderam alguns amigos que estavam vivendo na clandestinidade, mas esse é apenas um pequeno detalhe que parece querer reforçar características daqueles personagens, vistos como uma espécie de casal ideal, o que será desconfigurado ao longo da narrativa. Ou seja, de maneira geral, é possível falar dos anos 1960/1970 sem mencionar um regime autoritário e repressor que torturou e matou centenas de pessoas, mesmo quando se fala de uma classe média, lugar de fala desses narradores?

Essa possibilidade expõe uma disputa da memória do regime ainda em jogo na sociedade brasileira, o que se torna mais sintomático quando esse apagamento acontece em meio aos trabalhos da Comissão da Verdade. Dessa maneira, como acertar as contas com o passado apagando-o das narrativas? Por outro lado, ao contornar o fato construindo narrativas que não se constituem por esse acontecimento, nos permite dizer que, como não mencionado na narrativa, o regime militar se torna então incontornável para quem lê o romance e não o encontra como dado material. Assim, o silenciamento constitui também o romance e também a sociedade.

Desse modo, através do trabalho intelectual, aquele emulado em alguns desses romances, conseguimos começar a refletir sobre esses traumas e heranças. Se isso indica a literatura como palco privilegiado de debate, também aponta, pelas próprias fraturas expostas via ficção, a falta de um debate público sobre esse passado. Emerge daí uma necessidade de reconhecer as ambivalências de nossa formação nacional transpostas ao plano estético como forma também de compreendê-las no plano histórico atual. Assim, este artigo se configura em um esforço analítico que tem como objetivo contribuir para um debate acerca de nossa transição democrática e de seus impasses, bem como de compreender como isso é elaborado esteticamente.

Referências

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. Uma literatura empenhada. In: *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 14ª edição. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de bolso), 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *K. – Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política: 1964-69”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Fim de século. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: _____. et al. (Org.) *Escritas da violência*. Vol II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TORRES, Fernanda. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

**POESIA, HISTÓRIA E VIOLÊNCIA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO:
A voz encarcerada de Alex Polari**

Karla Cristina Eiterer Santana¹

RESUMO: Partindo de uma reconstrução da memória e da criação poética, apresentarei uma das vozes de grande importância, mas pouco conhecida, a de Alex Polari de Alverga, integrante da luta armada. Seu texto poético apresenta sua biografia, foi preso, torturado, mas sobreviveu a esse momento. Também testemunhou outras situações vividas por seus companheiros, que padeceram da mesma dor. Ele parte da experiência individual - da moral do torturado - para mostrar a opressão e a dor coletiva. Fala em favor de todos os militantes que foram reprimidos e torturados, de todos os agentes contrários aos ditadores. Nos poemas de Alex Polari, uma reflexão profunda sobre esse momento histórico. De alguém que apesar da dor, das marcas- das cicatrizes- foi capaz de suportar e vencer o cárcere, ultrapassando as barreiras dessa experiência terrível que é a tortura.

Palavras-chave: Ditadura; Poesia; Dor; Tortura; Torturador; História.

ABSTRACT: From a memory reconstruction and poetic creation introduce one of those voices of great importance, but little is known of Alex Polari de Alverga, a member of the armed struggle. His poetic text presents a biography. He was arrested, tortured but survived to this moment. Also witnessed other situations experienced by his companions, who suffered the same pain. He starts with the individual experience - the morality of torture - to show the oppression and collective pain. Speaks in favor of all the militants who were repressed and tortured, all agents contrary to dictators.

In the poems of Alex Polari, a deep reflection on this historic moment. Someone who despite the pain, the marks-scars-was able to withstand and overcome the jail surpassing the barriers of this terrible experience is torture.

Keywords: Dictatorship; Poetry; Pain; Torture; Torture; History.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Introdução

A produção poética no período de exceção – período conhecido como Ditadura Militar, no Brasil de 1964 a 1985 – foi um momento em que o caos se instalou, a repressão passou a ser uma lei e, por isso, muitas vozes foram silenciadas. Benjamin diz, em seus escritos sobre a história, que todo documento de cultura é um documento de barbárie. Sendo assim, os documentos podem ser manipulados de acordo com os interesses políticos de quem tem o poder nas mãos. O discurso que prevalecia era o do opressor que impunha à força as suas leis, pois não queria perder a posição adquirida:

“Nunca houve um momento da cultura que não fosse também um momento da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialismo histórico se desvia dela”. (BENJAMIN, 1987, p.225).

Nesse contexto marcado por conflitos e dores, a arte se manifesta elaborando esteticamente o que antes fora interiorizado:

A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente. (ADORNO, 2003, p.5)

Muitas descobertas têm sido feitas a respeito desse doloroso momento. Atualmente, arquivos, tanto históricos como pessoais, sobre esse período têm sido abertos. Muitos que se resguardaram, resolveram publicar seus testemunhos, de modo que a nossa história tem sido revisitada. Muitas dessas imagens têm sido resgatadas, reconstruídas.

Polari é um autor contemporâneo: “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p.62). Há em seus poemas uma reflexão profunda sobre esse momento histórico - a ditadura militar. Os poemas trazem os conflitos tortuosos pelos quais ele passou, mostram o horror, chocam, perturbam, angustiam. São denúncias de alguém que, apesar da dor, das marcas - das cicatrizes, foi capaz de suportar e vencer o cárcere, ultrapassando as barreiras dessa experiência terrível que é a tortura.

Os poemas de Polari repercutiram no meio estudantil e no exterior. Houve publicação de suas poesias com tradução sueca pela Anistia Internacional e em revistas de exilados

chilenos impressas em Estocolmo; na França; em coletânea de escritos de presos políticos brasileiros; em Portugal, nos Cadernos do Terceiro Mundo, além de mimeografadas e distribuídas em meios universitários da Itália e da Alemanha.

1. Sobre o autor

Alex Polari de Alverga, nascido em João Pessoa (PB), veio pequeno para o Rio de Janeiro, onde residiu e estudou até a vida adulta.

Na adolescência, envolveu-se nos problemas políticos e sociais do país. Assistiu à tomada do Forte de Copacabana. Teve participação ativa nas lutas estudantis contra o regime militar brasileiro que se instaurou no final dos anos sessenta. Era Membro da organização Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

Foi preso em 1971, com vinte anos, permanecendo até 1980. Caiu durante a repressão. Estava envolvido diretamente no sequestro do embaixador alemão *Holleben* em junho de 1970. O sequestro de diplomatas era uma estratégia utilizada pelas organizações de esquerda durante todo o ano de 1970. Eles objetivavam uma troca por líderes políticos que estavam presos. Isso seria a salvação de muitos companheiros, condenados às torturas e ao cárcere.

Em 1978 publicou o seu primeiro livro de poesia: *Inventário de Cicatrizes*. O livro foi publicado pela Global Editora e patrocinado pelo Teatro Ruth Escobar e o Comitê Brasileiro pela Anistia.

Na quarta edição do livro de outubro de 1979, há fotos de pessoas na capa. E, na contra capa, informações sobre o autor e um aviso em letras grandes e de cor viva dizendo que a venda do livro é em benefício do Comitê Brasileiro pela Anistia.

Polari foi diversas vezes torturado, assistiu a torturas de outras pessoas também, incluindo a de seu amigo *Stuart Angel*, no pátio do centro de informações da Aeronáutica, base aérea do Galeão (RJ), também em maio de 1971. Essa cena motivou a criação do poema: *Canção para “Paulo”* o qual Polari dedica a Stuart, descreve nesse poema a tortura, narrada numa carta que envia para a mãe de *Stuart* a estilista: *Zuzu Angel*. (EM ANEXO)

O poeta presenciou Paulo (codinome usado por Stuart) ser arrastado por um Jipe pelo pátio interno da Aeronáutica, de um extremo ao outro, viu o rosto dele todo machucado, devido a areia e pedra do pátio, teve também a boca presa no cano de descarga do veículo.

Assim o torturador acelerava o jipe e *Stuart* engolia gases tóxicos. Com isso perdeu equilíbrio, teve o seu corpo arrastado e, quando Polari conseguiu falar com *Stuart*, este parecia não saber o que dizia.

O Inventário de Cicatrizes traz reflexões sobre a experiência do poeta encarcerado, fraturado, da sua dor, das torturas que sofreu no seu cotidiano. A cicatriz é a lembrança constante do momento de dor. É olhando para ela, rememorando seu passado, que faz o inventário. Ele construiu uma poesia política, de denúncia social, pautada na ética, engajada. É uma poesia moderna, numa linguagem coloquial e direta. O texto poético carrega a herança da poesia marginal. Utiliza uma linguagem despojada, com pitadas de humor- uma reflexão sobre a dor através do humor- e em alguns poemas utiliza o recurso do sarcasmo (deboche).

Há uma dedicatória feita para os companheiros de prisão e exílio, para aqueles que sofreram com o regime ditatorial violento e aos mortos. Especialmente a: *Stuart Edgard Angel Jones* (assassinado na tortura); *Eduardo Leite* (assassinado na tortura); *Juarez Guimarães de Brito* (por suicídio depois de ferido); *Carlos Lamarca* (fuzilado depois de preso); *Yara Iavelberg* (morta? Assassinada? Suicídio?); ao filho, *Thiago*, à vida.

2. Uma breve análise dos poemas

RECORDAÇÕES DO PARAÍSO

1

“Objetos pequeninos
da cela
corneta que toca
crepúsculo que cala
Objetos pequeninos
da cela
caneta que escreve
coração que arranha
Abjetos sentimentos
na cama
Manta que cobre
medo que desnuda”

2

“Hora do rancho
A bandeja passa
Na grade
o rádio toca no bolso
do sentinela calado
ao lado do fosso
onde devem ficar
os cadáveres”.

4

“Eu não me lembrava
do meu antigo rosto
até olhar na privada e cuspir nele.
Não, não pode ter sido a mesma face,
não me olhe assim, não tenho culpa”.

6

“Sinto que ainda amo alguma coisa
uma propriedade esquisita qualquer
perturba acreditar
alguma coisa justifique
resistir.

Amanhã no interrogatório
Não sei como estará o ânimo
mas talvez me mostrem
um retrato dela”.

9

“É possível que não me matem
hoje cheguei a me convencer disso
afinal, meu sogro é da marinha
tenho apenas vinte anos
e um certo ar sensível
sem os óculos.
Pesquise na comida as minhas chances.
Quando ela melhora não acredito
que eles vão me matar
pelo menos enquanto durar
essas batatas fritas”

10

“Inquérito.
Muito general estrelado
comida de oficial
vista da Praça da República.
Eles encenavam ter pena de mim
e perguntaram minha idade.
Eu disse: 200 anos”.

11

“Algumas marcas desaparecem
Outras ficam por uns tempos
Aquele gosto
Aquele cheiro
Aqueles gritos
Estes permanecem
Calados lá dentro
colados numa memória essencial
sem intervalos possíveis,
vale dizer, definitivos”.

12

Hoje à noite
os gritos foram mais altos.
À minha esquerda
está o Gaúcho
depois o cara que assobia
Angela foi retirada ontem
à minha direita

Stuart já morreu
Ronaldo e Juca
estão mais no fim
e no fundo do corredor
o motorista da CTC
que eles quebraram a mão
chora.

De quem serão os gritos hoje?"

13

“Esse silêncio enlouquece
se houvesse mais alguém
seria mais fácil
Hoje veio o médico
falou com o coronel
que ainda dá prá bater
nas minhas costas”.

14

“A roupa que eu vesti hoje
para cobrir o ponto frio
não era minha e podia ser
a de alguém assassinado
A camisa tinha sangue coagulado,
um cheiro estranho de súplica”.

15

“Andar após as refeições
dá esperanças
olhar para os dizeres das paredes
me angustia:
“Celso” “Injustiça” “Desamor”.
Por coincidência esse cara eu conheci
caiu com uma Kombi
morreu aqui em dezembro de 70
durante o sequestro”.

(POLARI, 1979, p.11-14)

O primeiro poema tem como título Recordações do Paraíso, que já traz uma ironia, o paraíso é um inferno, Polari faz um inventário do que há na cela e no seu coração. E também um bom exemplo da utilização da linguagem coloquial, da linguagem direta. Exala um Nihilismo-negatividade², mostra uma apreensão por estar na prisão, receio da noite, a falta de saída.

O poeta descreve as pequenas coisas que vê. Faz suposições, reflete sobre suas lembranças e pensa sobre o seu amanhã. Em algumas estrofes parece compor um quadro, uma

² Nihilismo: Para Nietzsche havia o nihilismo negativo, passivo e ativo.

No nihilismo negativo, a vida perfeita será no mundo superior. Daqueles que acreditam que a vida perfeita será em outra esfera (vinculado à religião, ao ascetismo). Aqui você não vive, não age como a contingência que a vida exige.

pintura que tem como temática a morte. Relata seus tormentos, medos e os horrores da prisão. Não se reconhece e se autoquestiona. Seu sentimento é difuso entre a vida e a morte.

Na quarta estrofe ele cospe na sua imagem refletida nas águas do vaso sanitário. Recusa-se, não quer ver sua face violada pela dor.

Na décima estrofe ele lê a comida tentando interpretar os futuros acontecimentos. Na décima segunda estrofe lista os colegas militantes e relata a situação em que se encontram. Tenta identificá-los pelo grito, pela dor que a tortura provoca.

Na décima quarta estrofe há uma situação muito angustiante, trazida por uma roupa com manchas de sangue usada por outra pessoa, pois há marcas nessa roupa de um passado, parecendo que foi usada por alguém cujo sofrimento também o levou a morte. E na décima quinta ele relembra a situação de morte de um companheiro através de dizeres, frases que lê nas paredes.

O sofrimento parece algo insuportável: a tortura e o cárcere violam a dignidade humana. O homem parece um bicho enjaulado. A condição indigna, talvez seja intraduzível em palavras. A dor física e moral se misturam, violentando os pensamentos na memória daquele que tem por experiência esse trauma.

IDÍLICA ESTUDANTIL III

“Nossa geração teve pouco tempo
começou pelo fim
mas foi bela a nossa procura
ah! moça, como foi bela a nossa procura
mesmo com tanta ilusão perdida
quebrada,
mesmo com tanto caco de sonho
onde até hoje
a gente se corta”.
(POLARI, 1979, p.18)

Nesse poema há uma reflexão sobre a geração do poeta. Os jovens afobados que foram para ruas e lutaram contra a ditadura militar pela liberdade. Arriscaram-se sonhando com um país livre, com homens livres e com a igualdade de direitos. Esses jovens desejavam uma transformação social. Os versos falam da desilusão trazida por essa procura, da expectativa quebrada e das consequências que até hoje são como cacos que podem cortar.

Há traumas, lembranças coladas na memória e descobertas de histórias pessoais que ainda podem cortar como cacos.

DIA DA PARTIDA

“Aí eu virei para mamãe
naquele fatídico outubro de 1969
e com dezenove anos na cara
uma mala e um 38 no sovaco,
disse: Velha,
a barra pesou, saiba que te gosto
mas que estás por fora
da situação. Não estou mais nessa
de passeata, grupo de estudo e panfletinho
tô assaltando banco, sacumé?
Esses trecos da pesada
que sai nos jornais todos os dias.
Caiu um cara e a polícia pode bater aí
qualquer hora, até qualquer dia,
dê um beijo no velho
diz pra ele que pode ficar tranquilo
eu me cuido
e cuide bem da Rosa”.

“Depois houve os desmaios
as lamentações de praxe
a fiz cheirar amoníaco
com o olho grudado no relógio
dei a última mijada
e saí pelo calçadão do Leme afora
com uma zoeira desgraçada na cabeça
e a alma cheia de predisposições heróicas.
Tava entardecendo”.
(POLARI, 1979, p.16)

Esse poema marca um momento importante dentro das decisões políticas tomadas pelo poeta, como um militante. Ele deixa claro que está aderindo à luta armada, que sua atuação será mais intensa do que antes, deixando de lado pequenas manifestações como “passeatas, grupos de estudo e panfletinho”. Parte da ideologia para ação. Tem predisposições heroicas.

Já que um de seus companheiros fora preso, pode agora ser procurado pela polícia. Decide, então, partir esclarecendo que a situação agora é tensa.

Mostra o sofrimento da mãe em relação à partida do filho. Em relação à linguagem, utiliza uma forma coloquial bem próxima da fala, contendo abreviações como “sacumé” “tô”. Utiliza termos como: “caiu”, que ratifica a sua participação em atos subversivos.

ZOOLÓGICO HUMANO

“O que somos
é algo distante
do que fomos”

“ou pensamos ser.
Veja o mundo:
ele se move
sem nossa interferência
veja a vida:
ela prossegue
sem nossa licença
veja sua amiga:
ela se comove
por outros corpos
que não o seu”.

“Somos simplesmente
o que é mais fácil ser:
lembrança
sentimento fóssil
referência ética
apenas um belo ornamento
para a consciência dos outros.

A quem interessar possa:
Estamos abertos à visita pública
sábados e domingos
das 8 às 17 horas.
Favor não jogar amendoim”.
(POLARI, 1979, p.41)

Esse poema relata a condição a que o ser humano foi reduzido: sua solidão, sua tensão, sua inquietude constante. O poeta faz o uso dos verbos “somos” - no presente - e “fomos”- no passado - mostrando uma mudança provocada pelo tempo, pois ele (o tempo) se move sem a nossa permissão. Retrata o sentimento como fóssil, resto. O poeta que antes fora um herói, agora era apenas lembrança. Sente-se angustiado, frustrado por sua situação de cárcere. Essa condição carcerária deixa fraturas na dignidade humana. Vive da lembrança, do seu passado. Agora é um animal enjaulado num zoológico que pode ser visitado, caso alguém ainda se interesse. A inconstância e a ansiedade pelo amanhã o assolam. Pensa sobre a importância que ele ainda pode ter para alguém. E mostra que mesmo atrás das grades ainda está vivo.

TRILOGIA MACABRA (I - O TORTURADOR)

“O torturador
Difere dos outros
Por uma patologia singular
ser imprevisível
vai da infantilidade total
à frieza absoluta”.

“Como vivem recebendo
Elogios e medalhas
Como vivem subindo de posto,
Pouco importam pelos outros.
Obter confissões é uma arte
O que vale são os altos propósitos
O fim se justifica,
Mesmo pelos meios mais impróprios”.

“Além de tudo o torturador,
Agente impessoal que cumpre ordens superiores
No cumprimento de suas funções inferiores,
Não está impedido de ser um pai extremo
De ter certos rasgos
E em alguns momentos ser até generoso”.

“Além disso acredita que é macho, nacionalista,
Que a tortura e a violência
São recursos necessários
Para a preservação de certos valores
E se no fundo ele é mercenário
Sabe disfarçar bem isso
Quando ladra”.

“Não se suja de sangue
Não macera nem marca,
(a não ser em casos excepcionais)
o corpo de suas vítimas,
trabalha em ambientes assépticos
com distanciamento crítico
- não é um açougueiro, é um técnico -
sendo fácil racionalizar
que apenas põe a serviço da pátria
da civilização e da família
uma sofisticada tecnologia da dor
que teria de qualquer maneira
de ser utilizada contra alguém
para o bem de todos”.
(POLARI, 1979, p.29)

A trilogia citada é uma poesia incendiada de ódio. O poeta relata sobre as cenas de tortura, o torturador e o torturado. O poema fala da prisão e da morte.

Na trilogia I o poeta desenha um retrato psicológico do torturador, toca no opressor, enfatizando sua patologia.

O torturador acredita que está acima do bem e do mau. É um sádico, abusa do poder que tem em mãos. Sente um prazer incrível na tortura, tanto física quanto psíquica. É um ser imprevisível, um artista, um profissional que possui a arte de obter confissões.

Na terceira estrofe, o autor utiliza o recurso do jogo de palavras (antítese) como, por exemplo: superiores/inferiores. Utiliza o recurso da ironia ao fazer uso do adjetivo “generoso” para referir-se ao torturador.

Na quarta estrofe há presença de um pensamento de estado patriarcal. O torturador é macho. A violência é um recurso necessário. Mostra como o soldado é uma figura perigosa, ladra, é um chacal, um animal, pois não tendo ninguém abaixo dele desconta tudo no prisioneiro.

No período da ditadura a violência é apresentada através do discurso que a coloca como um valor social aceitável e necessário.

E na quinta estrofe o torturador é aquele que está prestando um serviço à sociedade. Faz o serviço sujo, mas é legitimado, pois está a serviço do bem geral. E para isso desmoraliza, desumaniza o torturado, quer que este não se sinta humano, valendo-se de tudo e de qualquer recurso.

TRILOGIA MACABRA (II - O ANALISTA DE INFORMAÇÕES)

“Eles se acham muito humanos
Quando param de rodar a manivela
Começam a fazer só perguntas
E agindo assim nos nivelam
À categoria e aos direitos
Dos demais seres humanos”.

“O analista é geralmente um senhor muito fino
Que vela pelo seu prestígio
Que fuma cigarros cem milímetros
Que se veste à paisana
Que usa belas gravatas coloridas
Parecendo mais um executivo bem sucedido
Do que um assassino”.

“Eles não torturam pessoalmente
Apenas dirigem os interrogatórios
E têm muito orgulho disso

não são o céu nem o inferno,
são o purgatório”.
(POLARI, 1979, p.30)

Há, na Trilogia Macabra II, uma reflexão sobre aquele que é responsável por extrair as informações. Apresenta uma descrição irônica do analista. Como se o opressor fizesse o que não queria fazer. O analista é um dissimulado. Essa segunda trilogia mostra a destruição do sujeito submetido aos quereres do analista, os excessos cometidos por esse sádico que expressa sua violência no outro. Que manifesta o mal absoluto.

Descreve o torturador, particulariza-o socialmente por uma patologia singular. O torturador considera a violência como recurso necessário à preservação dos valores morais. Trabalha preservando um distanciamento crítico. É um técnico na sua profissão, possui as táticas necessárias, a tecnologia para fazer com que o outro, sinta dor. Apenas põe-se a serviço da pátria, da civilização e da família. Um ser frio que é indiferente à dor alheia. Que não é nem o céu nem o inferno é o purgatório.

TRILOGIA MACABRA (III - A PARAFERNÁLIA DA TORTURA)

“Nos instrumentos de tortura ainda subsistem, é verdade,
Alguns resquícios medievais
Como cavaletes, palmatórias, chicotes
Que o moderno design
Não conseguiu ainda amenizar
Assim como a prepotência, chacotas
Cacoetes e sorrisos
Que também não mudaram muito.
Mas o restante é funcional
Polido metálico
Quase austero
Algo moderno
Com linhas arrojadas
Digno de figurar
Em um museu do futuro”.

“Portanto,
Para o pesar dos velhos carrascos nostálgicos,
Não é necessário mais rodas, trações,
Fogo lento, azeite fervendo
E outras coisas
Mais nojentas e chocantes”.

“Hoje faz-se sofrer a velha dor de sempre
Hoje faz-se morrer a velha morte de sempre
Com muito maior urbanidade,
Sem precisar corar as pessoas bem educadas,

Sem proporcionar crises históricas
Nas damas da alta sociedade
Sem arrefecer os instintos
Desta baixa saciedade”.
(POLARI, 1979, p.31)

Há nesse poema uma descrição da barbaridade do horror. Não importa até onde o torturado pode aguentar. Os instrumentos de tortura, apesar de alguns resquícios medievais, são aprimorados.

Os torturadores são seres prepotentes, fazem chacotas com os torturados quando vão utilizar seus instrumentos maravilhosos de tortura. Equipamentos que serão dignos de serem expostos em museus no futuro. E independentemente de quão moderno sejam, provocam a dor e a morte de sempre.

A parafernália é operada de acordo com a necessidade visada pelo analista sem escrúpulos.

SEMÂNTICA EXISTENCIAL

“Debaixo da janela de minha cela
desfilam a 1ª Companhia, a 2ª Companhia,
a 3ª Companhia e as demais companhias
que não solucionam minha solidão”.
(POLARI, 1979, p.15)

Nesse poema há um relato sobre a solidão do encarcerado que avista de sua cela o desfile das companhias. Está rodeado de inimigos e não vê uma solução para o seu problema.

FOICES

“E fosse o vento
como rajada
fio de foice
rente ao horizonte
cortando espigas e auroras.
E fosse fosco
o vidro que nos separasse
da paisagem
assim semeador
vulto impreciso pelas grades
colher o que?
que fímbria de esperança
que migalhas de posteridade
disputar com os ratos?”
(POLARI, 1979, p.28)

Os versos acima são crus e irônicos. O poema relata sobre a situação de cárcere, sobre a tristeza do encarcerado, fraturado. O poeta fala de seu sentimento, de um devaneio que o vento se transformasse em foice para realizar o seu desejo de estar junto à paisagem, que pertence ao lado de fora, ao horizonte, à liberdade. Mostra o quanto é pessimista o futuro de quem está na prisão. Lá não haverá colheitas, não há esperança, nem ao menos migalhas de uma posteridade.

AMAR EM APARELHOS

“Era uma coisa louca
trepar naquele quarto
com a cama suspensa
por quatro latas
com o fino lençol
todo ele impresso
pelo valor de teu corpo
e a tinta do mimeógrafo”.

“Era uma loucura
se despir da coberta
ainda escuro
fazer o café
e a descoberta
de te amar
apesar dos pernilongos
e a consciência
de que a mentira
tem pernas curtas”.

“Não era fácil
fazer o amor
entre tantas metralhadoras
panfletos, bombas
apreensões fatais
e os cinzeiros abarrotados
eternamente com o teu Continental,
preferência nacional”.

“Era tão irracional
gerner de prazer
nas vésperas de nossos crimes
contra a segurança nacional
era duro rimar orgasmo
com guerrilha
e esperar um tiro
na próxima esquina”.

“Era difícil

jurar amor eterno
 estando com a cabeça
 à prêmio
 pois a vida podia terminar
 antes do amor”.
 (POLARI, 1979, p.17)

Não era fácil ter um encontro amoroso nessa situação de crise, de luta, de morte e de inconstância. O amor precisava ser rápido, pois a vida poderia ser abreviada, antes do amor. Ele não poderia esperar pelo amanhã, as descobertas deveriam ser feitas às pressas. Ainda que, com apreensões por barulhos de metralhadoras e bombas, seria preciso ter o prazer e deixar acontecer o amor. Mesmo pensando nos crimes que iria cometer, mesmo podendo levar um tiro, e tendo a cabeça a prêmio, mesmo que a vida terminasse antes do amor. Era difícil fazer amor, mas fazia ainda assim: amor.

NOITES NO PP (Presídio H. Gomes)

“Estou aqui, pessoal, na C-8
 nossa cela de passagem
 nesse famigerado
 Presídio Hélio Gomes
 ex-PP,
 Presídio Policial,
 rodeado de faqueiros
 bichas, fanchones
 guardas e faxinas.
 No alto de minha beliche de pedra
 leio o semanário Opinião,
 autores latino-americanos
 e vez ou outra espio a TV.
 Porto apenas uma cueca Zorba
 fumo incontáveis cigarros
 Hollywood
 bebo infindáveis canecas
 de café Pelé
 e em vez de grilhetas,
 calço as legítimas sandálias
 Havaianas.
 Discuto a formação do Partido
 os males da monogamia
 relembro tiroteios e trepadas
 e breve, após o confere,
 ainda com as feridas da última visita
 na capela,
 sonharei com os anjos
 pendurados em paus-de-arara
 celestes”.

(POLARI, 1979, p.24)

Nesse poema ele relata sobre as noites no Presídio Hélio Gomes. Descreve o que o cerca e narra que lê o Semanário Opinião, autores latino-americanos e às vezes assiste à televisão.

Declara que, naquele momento, veste apenas uma cueca, que fuma (*Hollywood*) e bebe café preto (Pelé), que usa legítimas sandálias Havaianas. Traz de volta as lembranças que sua memória permite: como tiroteios e breves relacionamentos amorosos. Termina o poema com uma cicatriz da sua memória, dizendo que sonhará com anjos pendurados em paus-de-arara celestes.

CANÇÃO PARA "PAULO" (À Stuart Angel)

“Eles costuraram tua boca
com o silêncio
e trespassaram teu corpo
com uma corrente.

Eles te arrastaram em um carro
e te encheram de gases,
eles cobriram teus gritos
com chacotas”.

“Um vento gelado soprava lá fora
e os gemidos tinham a cadência
dos passos dos sentinelas no pátio.
Nele, os sentimentos não tinham eco
nele, as baionetas eram de aço
nele, os sentimentos e as baionetas
se calaram”.

“Um sentido totalmente diferente de existir
se descobre ali,
naquela sala.

Um sentido totalmente diferente de morrer
se morre ali,
naquela vala”.

“Eles queimaram nossa carne com os fios
e ligaram nosso destino à mesma eletricidade.
Igualmente vimos nossos rostos invertidos
e eu testemunhei quando levaram teu corpo
envolto em um tapete”.

“Então houve o percurso sem volta
houve a chuva que não molhou
a noite que não era escura
o tempo que não era tempo

o amor que não era mais amor
a coisa que não era mais coisa nenhuma”.

“Entregue a perplexidades como estas,
meus cabelos foram se embranquecendo
e os dias foram se passando”.

(POLARI, 1979, p.36)

Em muitos casos de prisões nesse período da ditadura, os familiares não tiveram o direito de velar o corpo de seu ente querido, pois não conseguiam mais obter notícias deles, quando os militares os tinham em seu poder. Muitas vezes, a prisão era negada, não havia registros, apagavam tudo que pudesse comprometer suas ações perversas.

Algumas mães velavam caixões vazios. Ver o caixão vazio e não ver o corpo é bem diferente. O luto não se completa. Pensa-se: morreu de fato?! O vazio é pior do que não ver o corpo, pois o tormento das suposições rodeia o pensamento. Isso foi o que aconteceu com a mãe de *Stuart Angel*, por não poder velar o corpo de seu filho.

O poema narra a tortura que sofreu Stuart, acusado de ser um subversivo. Era um militante político da luta armada, que lutava contra a opressão ao lado de Polari. Infelizmente, o poeta presenciou a tortura do companheiro e, como forma de homenagem, escreveu esse poema.

Era comum os presos passarem por várias prisões - unidades militares- como foi o caso de Polari. O poeta, como artista, conseguiu elaborar a dor na sua poesia, tanto a sua, como a de outros sujeitos.

Conclusão

A Ditadura Militar impôs a repressão a todas as formas de resistências, causando muitas mortes. Abreviando o sonho de muitos jovens. Histórias que talvez nem possamos imaginar. É preciso manter firme o compromisso de investigar, perder a ingenuidade para notar que muitos desses torturadores estão entre nós, impunes.

O artista tem a sensibilidade para registrar em sua arte: a história. Assim como fez Alex Polari no seu texto poético. Diante do horror, da dor e da tortura ele compõe uma poesia de resistência. Há nos seus poemas o testemunho, algo de extrema importância que preenche as lacunas as quais a história ainda não pôde completar por si só. Há nessa poesia, apenas uma

parte, mas que é um testemunho vivo, das violências que foram submetidas, grande parte da nossa população, quando esta resolveu não aceitar a imposição feita pelos militares. Essa luta armada custou vidas e deixou muitas cicatrizes.

O sujeito que passou por esse trauma tem que lidar com isso ainda que preferisse não o fazer. Portanto, mesmo que o ônus dessa lembrança seja pesado demais, é preciso lembrar esse passado doloroso, registrar essa experiência traumática, inimaginável que não deve e não pode ser esquecida.

É preciso lutar contra o apagamento dessas memórias, mesmo que isso implique a reabertura de feridas. Só assim, poderemos colher informações e descobrir quem são as verdadeiras pessoas que estão por trás disso tudo. Inventariar: fazer uma lista. Fazer dessas cicatrizes uma bandeira, lembrança de um acontecimento que não pode se repetir, jamais.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense, 1987.

BIROLI, F. Representação do golpe de 1964 e da ditadura na mídia: sentidos e silenciamentos na atribuição de papéis à imprensa, 1984-2004. *Varia História*. Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 269-291, jan/jun, 2009.

GINZBURG, J. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, v.5, n.1. Jan/Jul. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100005>. Acesso: 13 ago. 2013.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 1979.

SALGUEIRO, W. Tortura sob deboche: uma questão de riso ou morte (Análise de “Trilogia Macabra”, de Alex Polari). In: *Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*, 12, 2011, Curitiba. Disponível em: <http://www.comunistas.spruz.com>. Acesso: 11 ago. 2013.

_____. Fratura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski). *Literatura e autoritarismo*. n. 6. jul/dez, 2005. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass03/pag01.html>. Acesso: 11 ago. 2013.

VIANNA, C. C. M. As impurezas da ditadura militar. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, v. 01. n. 01. jul/dez. 2005.

VIEIRA, B. M. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*. 2007. 379 f. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. p. 289-384.

Anexo

ANEXO: Transcrição da carta de Alex Polari entregue a seu advogado, Lino Machado, conforme reproduzida em FERNANDES, Fernando Augusto. *A Voz humana, a defesa perante os tribunais da república*. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p.235-237.¹

“Eu, Alex Polari de Alverga, *Rafael*, militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), preso dia 12 de maio de 1971, atesto de próprio punho que sou testemunha da morte do companheiro Stuart Angel Jones, do movimento MR-8. Ele foi assassinado em consequência das torturas infringidas no Cisa do Galeão, Centro de Informações Secretas, da forma que passo a relatar:

O companheiro Stuart caiu no dia 14 de maio, sexta-feira, às 8h50m da manhã, ao passar numa região que teríamos um *ponto* duas horas depois, na esquina das ruas Torres Homem e Duque de Caxias, no Grajaú.

Por coincidência, o companheiro passou perto desse local, num horário que não era o do *ponto* e *caiu*. Entrou na rua com um Volkswagen verde, provavelmente do ano 67, Sedan 1300, me viu parado, quando, após estacionar o carro próximo ao lugar em que me encontrava, se dirigiu a mim, e foi preso. Estava armado com uma pistola Walter PPK 7.65 e uma granada de mão, mas não esboçou reação. Vestia uma calça de cor verde-garrafa, camisa branca e casaco de veludo marrom. Assim que foi preso os agentes retiraram-lhe as armas, o casaco e uma caneta como *vale*, segundo disse um outro que dirigia o carro em que foi levado. Este era alto, muito forte e de cor preta. O companheiro Stuart foi colocado na mala de um Opala com teto de vinil preto e cor amarelada, seguindo para o Cisa, enquanto fui cobrir vários *pontos frios*, só voltando ao Cisa à tarde. Durante a tarde o companheiro Stuart foi incessantemente torturado na sala especial destinada para estes fins. Deixei de ser torturado para sair de novo, cobrir novos *pontos frios*, só voltando no final da tarde, já escurecendo.

Fui retirado da cela para a sala de tortura, onde fui torturado praticamente ao lado do companheiro Stuart e acareado com ele por causa de duas metralhadoras que o companheiro tinha dito que seriam passadas por mim naquele dia. As condições do companheiro eram

¹ Segundo Fernandes, Heleno Fragoso foi procurado por Zuzu Angel, que recebera uma carta anônima informando que seu filho, Stuart Angel, estava preso na Base Aérea do Galeão. Preparava-se para impetrar “*habeas-corporis* de localização” quando Zuzu aparece com a cópia de um mandado de citação para Stuart, deixado em sua casa por um oficial de justiça da 1ª Auditoria da Aeronáutica, onde estaria respondendo a um processo. Heleno dirige petição ao auditor, informando que Stuart estava preso, requerendo que oficiasse ao Comando da 3ª Zona Aérea, ao I Exército e ao I Distrito Naval, solicitando informações. Segundo as respostas, ninguém se encontrava preso. Então, Lino Machado descobre que seu cliente, Alex Polari de Alverga, também se encontrava preso na Base Aérea do Galeão. Foi ao seu encontro, mas não permitiram o acesso ao preso, sob a alegação de que estava incomunicável. Após impetrar *habeas-corporis* perante o Superior Tribunal Militar, pôde encontrar-se com Alex, que lhe passou uma carta denunciando o assassinato de Stuart Angel. A pedido de Zuzu Angel, Heleno Fragoso passou a defender o jovem, com ajuda de sua equipe, seu filho Fernando e Nilo Batista. Até 1972, quando Zuzu pediu que a defesa fosse interrompida.

precárias, assim como as minhas. Fui arrastado pelos braços para cima, pois não podia andar sozinho. Ao chegar na cela, no 2º andar, ouvi gritos terríveis no pátio, que pareciam com os do companheiro Stuart. Fazendo um esforço quase impossível devido às minhas condições, subi no vaso sanitário e pude presenciar uma das formas de tortura mais bárbaras que jamais presenciei: o companheiro Stuart estava sendo arrastado de um extremo ao outro do pátio de areia e pedra, todo esfolado, tendo chegado às vezes a ficar com o rosto grudado ao cano de descarga de um automóvel, enquanto um torturador acelerava, obrigando-o com isso a engolir grande quantidade de gases tóxicos de monóxido de carbono.

Isso foi rápido, pois não podia me equilibrar, porém depois pude ouvir nitidamente as aceleradas, os gritos, as arrancadas do carro, o barulho de um corpo arrastado, os acessos de tosse e todos os demais detalhes desse ritual sádico de morte, que refletem bem os métodos de interrogatório e assassinato que estão sendo usados por nossa polícia e Forças Armadas, os guardiões da ‘ordem’. Os gritos e os espasmos do companheiro Stuart continuaram até mais ou menos as 20h, quando se fez silêncio. Algum tempo depois, houve um grande barulho no corredor, e colocaram uma pessoa na cela contígua à minha. Alguns torturadores vieram falar comigo na minha cela, que eu ‘ia descer de novo para a sala’ se eu não falasse onde estavam as metralhadoras a que ‘Paulo (codinome usado por Stuart) tinha se referido’. Já mais tarde da noite ouvi de novo as vozes [sic] do companheiro Stuart, entrecortadas de violentos espasmos de tosse, gritar: ‘Estou ficando louco, vou morrer’, repetidas vezes. Tentei me comunicar com o companheiro, trocamos algumas palavras, mas ele já dizia coisas desconexas.

Quando o companheiro tossia, ouvi barulho de muita gente no corredor e abriram a cela dele e alguém disse:

‘Vai morrer nada, *Paulo*, vou te dar uma injeção e você vai melhorar.’ Já de madrugada.

Os responsáveis diretos são o brigadeiro Burnier, ex-comandante da 2ª Zona Aérea, que ia ao Cisa ver a marcha dos acontecimentos, o brigadeiro Dellamora, chefe do Cisa e torturador pessoal, o coronel Alcântara, capitão Lúcio Barroso, da Aeronáutica, e o capitão João Alfredo Poeck, do Cenimar. Estes últimos praticaram pessoalmente tortura em mim e no companheiro Stuart, tendo comandado nosso interrogatório. São esses os assassinos do companheiro Stuart. Um dia, mesmo se não tomarem nenhuma providência, todas as mortes de nossos companheiros serão esclarecidas e a justiça do povo se fará.

Ousar lutar, ousar vencer.

Alex Polari de Alverga”²

² Diz Fernandes que o original desta carta, gentilmente cedida, encontra-se com o advogado Nélio Machado, constando uma cópia no processo de indenização de Zuzu Angel, que tramitou no Ministério da Justiça.

O fim do segundo milênio por Ignácio de Loyola Brandão: A solidão do homem em “A mão perdida na caixa do correio”

Laysa Louise S. Beretta ¹

RESUMO: O presente estudo tem como proposta observar a representação do final do segundo milênio feita por Loyola Brandão no conto a “A mão perdida na caixa do correio” a fim de compreender de que forma a violência e o absurdo do cotidiano nas metrópoles (neste caso, São Paulo) amedronta e segrega o homem urbano. Quer dizer, de que forma o medo e a desconfiança diante do outro faz com que o homem se volte para uma solidão consentida e deixe de lado a “presteza em compartilhar o mundo com os outros homens” (ARENDDT apud BAUMAN, 2004, p. 177).

Palavras-chave: Ignácio de Loyola Brandão; Solidão; Violência.

ABSTRACT: This work intends to observe the representation of the end of the second millennium made by Loyola Brandão in the short story “A mão perdida na caixa do correio” in order to comprehend how violence and the absurdity of everyday life in metropolis (in this case, in São Paulo) frighten and segregate the urban men. In other words, how fear and suspicion lead men to face an agreed loneliness and leave aside the “readiness to share the world with other men” (ARENDDT, Hannah. Men in dark times. San Diego, New York London: Harcourt Brace & Company, 1995. p.25).

Keywords: Ignácio de Loyola Brandão; Loneliness; Violence.

INTRODUÇÃO

O mundo não é humano só por ser feito de seres humanos, nem se torna assim somente porque a voz humana nele ressoa, mas apenas quando se transforma em objeto do discurso... Nós humanizamos o que se passa no mundo e em nós mesmos apenas falando sobre isso, e no curso desse ato aprendemos a ser humanos. Esse humanitarismo a que se chega no discurso da amizade era chamado pelos gregos de filantropia, o “amor do homem”, já que se manifesta na presteza em compartilhar o mundo com outros homens (ARENDDT apud BAUMAN, 2004, p. 177).

¹ Mestranda em Estudos Literários (PPGL) pela Universidade Estadual de Londrina.

Levando em consideração o discurso de Hanna Arendt acerca da possibilidade de humanidade no mundo, que, segundo ela, tem o âmago na “presteza em compartilhar o mundo com outros homens”, este estudo tem como proposta observar a representação do final do segundo milênio feita por Loyola Brandão e, mais precisamente, a solidão do homem no conto “A mão perdida na caixa do correio”, publicado em *O Homem que odiava segunda-feira* (1999). O conto selecionado nos sugere inúmeras possibilidades de estudo, como a exposição do cenário urbano paulistano, o absurdo no cotidiano da metrópole, a incomunicabilidade entre os homens ou ainda o interesse monetário nas relações humanas, mas selecionamos como eixos para o presente trabalho, justamente por nos debruçarmos no que pondera Arendt, a desconfiança e a conseqüente solidão do homem urbano.

Ainda que a tarefa pareça extensa para um trabalho de curto fôlego como esse, veremos que os eixos temáticos escolhidos se relacionam e justificam-se entre si no conto, pois o texto nos apresenta o homem solitário na multidão, que vive por si porque desconfia do outro e se amedronta frente ao futuro incerto (não há mais confiança na promessa pública de bem-estar): “O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível” (BAUMAN, 1998, p.32).

Para tanto, além de Bauman, nos utilizaremos das considerações feitas por Walter Benjamin em “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo” (1938) e Gilles Lipovetsky em *Os tempos hipermodernos* (2004) e em *A Era do vazio* (2005).

1. O conto.

Em *O Homem que odiava segunda-feira*, publicado em 1999 pela Editora Global, Ignácio de Loyola Brandão presenteia o leitor com um conjunto de contos que são construídos a partir do comentário aleatório com relação ao cotidiano do indivíduo paulistano. Os contos, que partem do impasse gerado pela segunda-feira, se encadeiam com relação ao tema e travam um diálogo eminente com a literatura insólita, com o intuito claro de expor os absurdos da segunda-feira em uma metrópole.

Os cinco contos que compõem o livro nos apresentam acontecimentos fantásticos no dia-a-dia dos homens, e todos os acontecimentos ocorrem na segunda-feira. Como exemplo é possível citar o diálogo e a dependência sentimental que um dos protagonistas do livro travou com uma formiga no conto “A formiga matutina” ou até mesmo o impasse enfrentado por Fiúza no conto “KersgatoiNula! KersgatoiNula”, que em uma manhã de segunda-feira percebeu, quando foi cumprimentar uma senhora com um “bom dia” e emitiu “DrasGreij KjoiNvi”, que não conseguia mais falar português. No entanto, não é tarefa árdua perceber que os acontecimentos fantásticos não passam de uma ferramenta para incitar discussões mais profundas, pois facilmente o leitor se vê diante de questões como a incomunicabilidade na cidade, a solidão, o medo e a desconfiança no cotidiano de homens que “vivem semi-acordados ou hipnotizados, trabalhando e vivendo sem emoção” (BRANDÃO, 2000, p. 30).

É interessante, antes mesmo que nos debruçemos sobre o conto selecionado para compor este trabalho, nos voltarmos para a acepção de um dia como a segunda-feira na passagem para o século XXI, pois, como diz Zezé Brandão no prefácio do livro em questão, “não se pode ser feliz às segundas-feiras”. O início da semana útil, o recomeço da rotina de trabalho burocrático e, sobretudo, o retorno do homem para a multidão urbana parecem ser os principais motivos para os absurdos que o dia promove e para o conseqüente temor dos homens de Loyola Brandão que odiavam a segunda-feira:

As segundas-feiras existiam a atemorizá-lo, deixando-o tenso, com suores e calafrios, dores nos músculos, visão embaçada e uma nevralgia que paralisava o lado direito do rosto. Ainda na cama sentia tonturas cãibras, rolava insone. Os sintomas se iniciavam no domingo à noite, com a música do Fantástico, subindo das televisões de todos os apartamentos, ou quando o Silvio Santos passava a gritar: Quem quer dinheiro? Significava o fim do final de semana. É o início da dolorosa peregrinação noturna ao encontro da segunda-feira (BRANDÃO, 2000, p. 68).

O temor começava com as programações dominicais de televisão, que anunciavam o início de nova semana e, sobretudo, o fim da segurança que o lar promove, em contraponto com a desconfiança do homem paulistano nas ruas da cidade. É interessante observar que o fim da semana era lembrado a partir da célebre fala de Silvio Santos oferecendo dinheiro em seu programa de auditório, acontecimento semanal que se afasta essencialmente da realidade dos seus espectadores, que, no mesmo momento em que assistiam aos arremessos de aviões

feitos com cédulas de cem reais, se preparavam para o transporte público e para a semana de trabalho que iniciariam no próximo dia, ou seja, se predispunham para a multidão da cidade.

Em “A mão perdida na caixa do Correio” a situação não é diversa, pois é na segunda-feira, que um homem (anônimo durante toda a narrativa), perde a mão na caixa do Correio ao depositar mais uma das suas correspondências com cupons promocionais, pois “sonhava ganhar um *home-theater* no concurso de uma revista” (2000, p. 25). A mão simplesmente descolou no seu braço, sem sangue e sem dor, como se fosse parafusada. O braço parecia uma gravura de livro de medicina, “mostrava artérias, veias, músculos e terminais de ossos limpos, secos” (p.27) e sua mão perdida dentro da caixa. Imaginou que fosse um sonho, mas era uma situação nova, era “culpa da segunda-feira, nem precisava pensar, um dia tenebroso” (p. 27). O homem sem mão era sozinho, tivera apenas uma namorada que desmanchou com ele para ficar com o dono de uma locadora de vídeos, se sentia um pioneiro, um homem diferente dos outros e suas considerações sobre si próprio não eram insanas, pois quem, no final do segundo milênio, ainda envia cartas e não sabe usar o computador? O homem não se utilizava do serviço dos Correios apenas para enviar cupons promocionais, como veremos adiante:

Costumava escrever dois ou três por semana e enviar para desconhecidos apanhados por amostragem nos endereços que deixavam no cartório. Levavam perguntas ou afirmações que ele considerava intrigantes: O que significava a palavra adevão? Matemática: O que representavam as esferas perfuradas no sistema numérico dos sumérios? Adivinhação: O que é, o que é, que cai em pé e corre deitado? Joaquim Silvério dos Reis não traiu Tiradentes; foi o contrário. Porque o décimo terceiro apóstolo do Jesus não é citado nos testamentos? Quantos litros de xixi descarregamos em uma mijada? Quantos gramas de bosta cagamos de cada vez? Sabia que os fabricantes de fósforos estão nos roubando? Não existe nas caixas o número de palitos que anunciam no rótulo. Já contou? (BRANDÃO, 200, p. 26).

O excerto que, de antemão, já nos apresenta a solidão urbana que será observada no decorrer deste trabalho, também nos revela os costumes obsoletos do homem que perdeu a sua mão. Avesso aos meios digitais e ao telefone comunicava-se por meio de cartas de próprio punho, mas agora não tinha mais a sua mão direita, que além de escrever as cartas, era o principal instrumento para o seu trabalho (era funcionário de um cartório), vez que não usava computadores.

O homem perdeu a sua mão após o seu expediente no cartório e, cheio de agonia, sem considerar crível o que havia acontecido, resolveu esperar a coleta que seria feita na caixa da Conselheiro Nébias com a Duque de Caxias. A esquina era lúgubre e marginal, pois, enquanto o homem sem mão esperava, ratos o rondavam e uma “puta velha que ria mijava na perna dele” (BRANDÃO, 2000, p. 47). O homem adormeceu e despertou com a batida de porta da perua amarela dos Correios, que após alguns segundos virou a esquina. A solução, então, era encarar a fila e os guichês das agências, mas a solução estava distante dos olhos do funcionário que precisaria da sua mão para trabalhar no dia seguinte. A corrida pelas agências dos Correios foi em vão, pois o nosso protagonista acaba sendo oprimido por um grande sistema burocrático:

Pois vá à Expedição, no Chora Menino. Só a selecionadora pode resolver casos como o seu. Se deixarem, o senhor vai à Seleção de Correspondência. Na seleção vão constatar que mão não é carta, volume, despacho expresso, e consultarão a chefia. Os computadores da selecionadora são perfeitos, acabaram de chegar do Japão. Já foram adaptados para o alfabeto, os olhos, usos e costumes brasileiros. Os protestos começaram. “Funcionário público é assim! Ninguém quer trabalhar, fazer nada. Estão trocando receitas as tiazinhas?” O homem do lenço verde não dera mais um espirro, porém seu nariz continuava vermelho. – Não sabem que não sou funcionário público. Ganho por pessoa atendida e o senhor me tomou o triplo do tempo, preciso pedir extra, quero saber como recorrer. Pode assinar este papel, confirmando o tempo de consulta? Incomoda-se que eu acrescente quinze minutos a mais? Para o senhor não faz diferença! (BRANDÃO, 2000, p.56).

O homem sem mão, que foi desde o guichê “Informações” até o “Achados e Perdidos” não encontrou solução, os funcionários, que só trabalhavam com situações que se encaixassem no catálogo e no sistema, não encontravam saídas para o problema apresentado pelo protagonista do conto e também não se surpreendiam com a situação absurda do homem. Um dos funcionários o aconselhou a se dirigir até a Expedição dos Correios. O prédio era grande e fechado para a população, o homem tocou a campainha e foi atendido por um funcionário que lhe disse que ele só poderia entrar no prédio se fosse membro da Pesquisa Sigilosa, e o homem, que ansiava por sua mão, disse que pertencia ao grupo por ele citado. Entrou e explicou a situação para o funcionário, mas o último, que cumpria os últimos meses antes da aposentadoria, desconfiou da procedência da situação e do homem sem mão. Procurou nos códigos fornecidos pelos Correios e não encontrou nada que se adequasse à

situação do visitante. Desconfiado, o funcionário passou a acreditar que o pobre homem nada mais era que um supervisor que procurava algum motivo para demitir por justa causa o empregado que se aproximava da aposentadoria, amedrontou-se diante da situação (há muito tempo tinha pesadelos com a fila da Previdência Social) e, enquanto guiava o homem sem mão pelas dependências internas da agência, o interrogava a respeito de amigos e família. Após concluir que o homem não tinha ninguém, deixou que ele tomasse a sua frente, passou uma corda de fechar fardos em torno do pescoço do rapaz, o sufocou, embalou o corpo em um saco plástico e o atirou no monte de correspondências extraviadas, que os caminhões viriam buscar, um pouco mais tarde, para incinerar.

Quanto à mão:

A mão surgiu no meio da correspondência recolhida na caixa da esquina da Conselheiro Nébias com a Duque de Caxias. Caiu dentro do Seleccionador que travou. Estava sem CEP, destinatário, remetente. Uma funcionária viu, espantou-se, mas recolheu-a e guardou no bolso do jaleco. “O que fazer com ela? De quem será? Que engraçado! De carne e osso, mesmo. Limpinha. Se vierem reclamar posso ganhar uma boa gorjeta. Pelo sim, pelo não.” Levou-a para casa no final do expediente. Depois do jantar, ligou a televisão para ver a novela. Lembrou-se. Apanhou a mão, foi para o quintal, jogou para o cachorro (BRANDÃO, 2000, p. 64).

2. Trindade da incerteza e a solidão do homem no final do segundo milênio.

A confiança: confiança em si mesmo, nos outros e nas instituições. Os três constituintes da confiança costumavam ser indispensáveis. Condiçonavam-se e se apoiavam entre si: sem um deles, os outros dois implodiam e entrariam em colapso (*Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman).

Bauman, no excerto exposto acima, nos apresenta uma espécie de trindade da confiança que consiste em: confiança em si mesmo, nos outros e nas instituições, além de nos dizer que se uma delas entrar em colapso, as outras duas também entram, como em um efeito cascata. A trindade exposta se relaciona, essencialmente, com o cerne da solidão que pretendemos observar no conto de Loyola. No entanto, quando consideramos o conto, já não

se trata de confiança, mas de desconfiança, ou seja, Loyola nos mostra a trindade de Bauman já em colapso.

Se observarmos com atenção o percurso do homem sem mão até a Expedição dos Correios, ou seja, até a sua morte, poderemos identificar a trindade mencionada já em ruínas, pois o trajeto, desde a esquina da Conselheiro Nébias com a Duque de Caxias, é marcado pela desconfiança e pela incerteza individual, social e, principalmente, institucional.

Para que possamos identificar a trindade da confiança em colapso (ou da desconfiança), dividiremos a narrativa em três partes e começaremos a análise pelo fim do trajeto percorrido pelo protagonista (aqui, o fim justificará o meio e o início), ou melhor, por sua morte. O homem sem mão foi morto por um funcionário dos Correios, que desconfiava que ele fosse alguém mandado pela chefia para testar a sua presteza em serviço e para pregar-lhe uma armadilha que causasse a sua demissão por justa causa, sem direito ao seguro desemprego:

Dedos e unhas. “Meu Deus! Estou perdido. E agora?” Certamente enviaram esse homem para testá-lo. Era assim, tentavam flagrar um funcionário à beira da aposentadoria, para demitir por justa causa, não pagando direitos trabalhistas. Porém os direitos são pagos, os advogados forjam procurações e recebem as indenizações em nome de terceiros. Tudo bem armado, ele conhece. Agora, estava prestes a cair na armadilha, todos montam falcatruas, estabelecem maroteiras. Se a perspectiva de se aposentar o apavorava, imagine ir para a rua com as mãos abanando? Muitas vezes sonhava com as filas da Previdência Social no inverno, debaixo de chuva. Num dos pesadelos, quando as portas de repartição se abriam, todos estavam transformados em estátuas de gelo. [...] Ele tinha certeza, era o seu momento final, com a vinda desse homem sem mão. Como se as caixas do correio pudessem devorar mãos e cabeças. (BRANDÃO, 200, p.59).

O fim do caminho percorrido pelo protagonista do conto de Loyola Brandão é marcado pela primeira e mais importante (porque mais poderosa) incerteza, ou melhor, desconfiança da trindade exposta: a institucional. O funcionário comete um assassinato diante da desconfiança com relação ao seu emprego e aos seus projetos de vida futuros, ou seja, não há, para ele, um terreno estável para acomodar uma âncora. As instituições, nem mesmo a que o emprega, não inspiram confiança, muito pelo contrário, parecem estar inseridas em um sistema corrompido, pois a falcatrua, assim como ele afirma, vai desde a armadilha que ele acreditava estar enfrentando até as procurações que os advogados forjam.

Bauman, em *O Mal-estar da pós-modernidade*, tece interessantes considerações acerca da incerteza pós-moderna:

Nenhum emprego é garantido, nenhuma posição é inteiramente segura, nenhuma perícia é de utilidade duradoura [...] Meio de vida, posição social, reconhecimento da utilidade e merecimento da autoestima podem todos desvanecer-se simultaneamente da noite para o dia e sem se perceber (BAUMAN, 1998, p. 35).

A incerteza do funcionário reside justamente no possível desvanecimento repentino abordado por Bauman. O sentimento dominante é uma forte sensação de incerteza e de impotência, vez que a prosperidade não está limitada à própria sorte ou aos seus próprios dons, mas nas mãos de uma instituição que detém grande poder. Além dos Correios, o funcionário menciona a Previdência Social, ou seja, outra instituição pública, que detém ainda mais poder em nível social que os Correios.

O funcionário sonhava com as filas no inverno e também com os funcionários da Previdência transformados em estátuas de gelo, ou seja, temia não receber a sua aposentadoria, ir para a casa de mãos abanando, sem o vislumbrado bem-estar do trabalhador. Bauman, ainda em *O Mal-estar da pós-modernidade*, nos diz algo sobre o que a Previdência Social representa no cenário pós-moderno:

Os dispositivos de previdência, antes um exercício dos direitos do cidadão, transformaram-se no estigma dos incapazes e imprevidentes. “Concentrados nos que necessitam deles”, sujeitos a verificações dos meios de subsistência cada vez mais estritas e cada vez mais humilhantes, difamados como sendo um sorvedouro do “dinheiro dos contribuintes” (BAUMAN, 1998, p. 43).

Bauman, ao se voltar para as verificações humilhantes da Previdência, nos apresenta mais um colapso na confiança institucional. O funcionário dos Correios, ainda que certo diante do seu tempo de trabalho e certo da sua contribuição temia as verificações, a fila na chuva e a prestação dos serviços oferecidos, ou seja, desconfia de uma instituição que deveria, sem delongas, lhe conceder os direitos de um cidadão que trabalhou durante grande parte da vida.

É ainda interessante observar que a primeira desconfiança (ou confiança destruída) apresentada no texto de Loyola não se trata apenas de desconfiança institucional, mas de

desconfiança com relação às instituições públicas. O funcionário comete o assassinato por desconfiar de falcatruas e armadilhas de um empregador público e desconfia das inúmeras e complexas verificações feitas pela Previdência com receio de ser desamparado financeiramente por uma instituição que deve conferir essa proteção legal aos contribuintes.

Prosseguindo no percurso empreendido, lidaremos com a segunda confiança em colapso representada no texto de Loyola: a confiança nos outros homens. Regressando um pouco na narrativa, estaremos diante da longa procura do protagonista para encontrar a sua mão perdida e não precisaremos de grande empenho para identificar a desconfiança entre os homens tanto nas ruas da cidade, como também com relação aos primeiros funcionários dos Correios interpelados pelo nosso protagonista.

Ainda no início do conto, logo após a mão cair dentro da caixa, o protagonista reflete consigo mesmo acerca da desconfiança entre os homens na cidade:

“O que faço? Minha mão acaba de cair na caixa!” Iam julgá-lo de maluco. Nessa São Paulo de gente desconfiada, todos olham para os outros com receio, precisamos ter cuidado (BRANDÃO, 2000, p. 44).

No entanto, a desconfiança que observamos durante a narrativa não se reduz a um juízo de valor com relação à sanidade mental do protagonista, se trata de algo maior, de uma desconfiança que se torna descaso, ausência de compaixão. Na rua, as pessoas não se compadeciam diante do caso do homem sem mão, mas, novamente, desconfiavam de possíveis falcatruas e golpes:

– A caixa está engolindo mãos. – Ora, faça-me o favor. Gozações logo de manhã, com esse calor, a chuva ameaçando? Quem garante que não vem outra inundação? Cada dia tem mais louco e ladrão em São Paulo, não dá pé! Ele exibiu o braço. Podia-se ver as veias, músculos, nervos. Parecia uma gravura de livro de medicina. Tudo seco, sem sangue. – Viu? Minha mão acaba de cair dentro da caixa. – Só me faltava essa! O leite subiu, o pão diminuiu de tamanho, tive de comprar margarina em lugar de manteiga, me roubaram o vale transporte no ônibus. E me vem um sujeito fazendo gracinhas. Decerto quer me vender alguma coisa, tudo é marketing, marketing (BRANDÃO, 2000, p. 37).

O excerto exposto é esclarecedor com relação ao efeito cascata na trindade da confiança proposta por Bauman. A fala da mulher interpelada pelo homem sem mão revela que o descaso ou a falta de humanidade entre pessoas na cidade está diretamente ligada à

incerteza do homem com relação às instituições públicas. O homem não mais confia na promessa pública de bem estar, não acredita nas instituições públicas e nem nos outros homens. O cotidiano é feito de uma atmosfera de incerteza permanente, o homem urbano precisa lidar com as adversidades do dia (trocar manteiga por margarina por conta do preço, ter o vale transporte roubado), com a desordem e o caos e se preparar para os possíveis infortúnios do próximo dia. Como dissemos acima, nada é garantido, nem mesmo o emprego público de um antigo funcionário dos Correios.

A conduta dos empregados dos Correios frente ao homem sem mão também demonstra a permanente incerteza do homem com relação às instituições e à sociedade:

Ele chegou diante do guichê. O funcionário espirrava. Tinha um lenço verde na mão. – Sim, sim, atchim, sim, atchim... posso ser útil? – Perdi a mão. – E por que veio ao Correio? Perdeu aqui dentro? – Numa caixa de coleta. – Estava endereçada? – Como endereçada? – Tinha destinatário? Remetente? CEP correto? – E por que eu iria colocar CEP na mão? – Está no Manual, doutor. Preciso fazer as perguntas. Atchim. – Olha! Olhe bem para mim. Fui colocar a carta na caixa e a minha mão foi engolida. – O que quer dizer? A mão foi engolida por quem? Tinha um bicho na caixa? – Não, não tinha um bicho. A mão caiu dentro. – Deve ter feito porcaria, estragou a correspondência, o senhor, atchim, atchim, veio pagar pelos prejuízos, se responsabilizar. Então, errou de guichê, atchim. Como se apresentou voluntariamente, não será penalizado, posso ler no Manual. Atchim (BRANDÃO, 2000, p.50).

Os funcionários procurados pelo nosso protagonista agiam de forma desumana frente ao problema do homem sem mão. Não deixavam de crer no caso, mas também não abandonavam a forma de trabalho automatizada para ajudar o cidadão a resolver o seu infortúnio. Trabalhavam semi-acordados, mergulhados em uma rotina burocrática, mas relativamente garantida. As transações só poderiam ser realizadas se constassem no manual e se estivessem cadastradas por códigos, nada podia ser feito além do que estava no sistema. Essa era a forma segura dos funcionários de lidar com a incerteza do amanhã, era a maneira de preservar o seu emprego e o seu bem-estar individual.

É pertinente observar que o colapso da confiança institucional coloca, quase que imediatamente, o restante da trindade em ruínas, assim como Bauman já havia observado. A incerteza do homem com relação à integridade institucional (neste caso, Os Correios e a

Previdência Social) abala, de forma drástica, a confiança entre os homens e ainda a confiança do homem em si mesmo.

O homem vê-se no centro da trindade destruída, diante de um estado de insegurança irremediável e, sozinho, leva a vida com o intuito de manter seguro o possível para o seu bem-estar individual, ou seja, firma-se disciplinado no trabalho e organizado socialmente, pois, de certa forma, são as únicas as medidas que lhe restam para resguardar alguma estabilidade, uma vez que é impotente diante de um sistema que se exerce com uma autonomia cruel. Acerca do exposto, Lipovetsky considera em *Os Tempos Hipermodernos*:

É o medo o que importa e o que domina em face de um futuro incerto; de uma lógica da globalização que se exerce independente dos indivíduos; de uma competição liberal exacerbada. De um desenvolvimento desenfreado das tecnologias da informação; de uma precarização do emprego, e de uma estagnação inquietante do desemprego num nível elevado (2004, p. 28).

Diante do que foi exposto, nos resta a terceira e última parte no retrocesso pretendido: o início do conto, ou melhor, o homem sem mão exposto por Loyola. No início da narrativa, o autor nos apresenta o homem que depositou a carta com um cupom promocional para concorrer a um *home theater* e que perdeu a mão. O homem, que também havia sido trocado pela namorada, teme perder o emprego por não ter aprendido a datilografar no computador. Desconfia de si mesmo, do seu patrão e dos Correios, mas também sofre com a desconfiança social nas ruas (ninguém lhe deu atenção ou ofereceu ajuda após a mão cair dentro da caixa) e com o descaso institucional desempenhado pelos funcionários dos Correios, que também desconfiam do seu empregador e de possíveis armadilhas corruptas, pois os olhos “do habitante das metrópoles estão sobrecarregados com funções de segurança” (1989, p. 142) assim como pondera Benjamin com relação à obra de Kafka. Ainda que pareça (e seja) confuso, o exposto acima não passa de um emaranhado, de uma grande teia de desconfianças que envolve o homem solitário e incerto de todos e de si mesmo:

A insegurança actual não é uma ideologia, está inelutavelmente correlacionada com um indivíduo desestabilizado e desarmado que amplifica todos os riscos, se sente obcecado por seus problemas sociais, exasperado por um sistema repressivo considerado inactivo como um indivíduo que se habituou a ser protegido e se sente traumatizado por uma violência de que

nada sabe: a insegurança quotidiana resume sob uma forma angustiada a dessubstancialização pós-moderna (Lipovetsky, 2005, p. 130).

Ainda que o conto nos mostre um espaço urbano marginal, a narrativa não se volta para o medo e para a violência paulistana como propulsores do encapsulamento homem, ou seja, para a sua solidão. A violência presente no conto, assim como nos diz Lipovetsky no excerto acima, é aquela que de nada sabe e o homem, diante dela, está sempre desarmado. A incerteza gera a solidão e é a incerteza que leva o homem a matar friamente quem ameaça o seu projeto de estabilidade. O humanitarismo tratado por Arendt não faz parte da narrativa de Loyola Brandão, o homem, na representação feita acerca do fim do segundo milênio, não compartilha o mundo com outros homens, pois, de acordo com o que mais uma vez Lipovetsky pontua, “quanto mais a sociedade se humaniza, mais o sentimento do anonimato se estende; quanto mais há indulgência e tolerância, mais aumenta a falta de segurança do indivíduo em relação a si próprio” (2005, p. 78). O homem pós-moderno se encerra em uma cápsula para preservar o que pretende individualmente, para se proteger das incertezas geradas pela destruição da tríplice exposta.

O conto de Loyola nos mostra, sobretudo, a solidão do homem que perdeu a mão e, posteriormente, a solidão da mulher que teve de trocar a manteiga pela margarina, a solidão do funcionário resfriado do guichê “Informações” dos Correios e até mesmo a solidão do velho empregado da Expedição que temia ser demitido na véspera de sua aposentadoria, ou melhor, Loyola nos apresenta a solidão dos homens que odiavam segunda-feira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-se como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus pertences, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta (“Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Walter Benjamin).

Os homens que odiavam segunda-feira de Loyola Brandão protagonizam uma severa representação acerca do final do segundo milênio, a dizer: a solidão do homem. A solidão

que, na maioria das vezes, é apresentada como aquela do homem urbano, solidão que todos já estão acostumados, do *delivery* e do e-mail, ganha, com os contos de Loyola, um novo contorno. A solidão dos homens de Loyola é dolorosa, e não só no conto escolhido para compor este trabalho. É pungente para o leitor o vínculo que um dos homens cria com uma formiga matutina que aparece todo dia ao lado do açucareiro na mesa de café da manhã, as noites de febre alta do homem que sentia imenso pavor diante da segunda-feira e que mantinha como plano extingui-la do calendário ou até mesmo as cartas que o homem que perdeu a mão costumava mandar para desconhecidos.

Os homens anônimos apresentados na obra de Loyola Brandão são corrompidos pela trindade da desconfiança e encerram-se em cápsulas de quatro paredes, junto dos seus pertences, pois ali é o único lugar que ainda movem-se com alguma potência. Lá fora, nada podem e vivem sob a constante ameaça da incerteza. Movidos pela desconfiança que nutrem com relação às instituições, desconfiam de si mesmos e diante da livre concorrência e da lógica da globalização, se afastam dos outros homens porque temem golpes, falcatruas e truques, assim como o antigo empregado da Expedição dos Correios e a mulher que trocou a manteiga pela margarina.

A representação de Loyola acerca da passagem do século XX para o XXI não conta com a comunhão entre os homens tratada por Arendt no início do presente trabalho. O homem metropolitano, frente à violência da incerteza, não confia no outro, não sabe do que o outro é capaz de fazer, ou seja, não sabe se o outro pode significar uma ameaça. Em São Paulo, como nos diz Loyola, “só tem gente desconfiada” (BRANDÃO, 2000, p. 44).

O homem, diante da dissipada promessa pública de bem-estar, se encarrega de preservar, a todo custo, as suas ambições individuais com relação ao futuro. O homem metropolitano é sozinho para não se entregar a um sentimento de anonimato em face da multidão da cidade. Preserva-se para existir enquanto homem, não enquanto mais um na fila de inverno na Previdência Social. Trata-se de uma solidão consentida, mas que ainda assim aflige o leitor. É pungente e cruel porque não há ninguém por todos nos contos de Loyola, mas apenas cada um por si e aquele que não se adéqua a essa nova lógica, termina sem mão, sem emprego por não utilizar do computador no trabalho ou incinerado junto de cartas extraviadas na Expedição dos Correios de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *O Mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O Homem que odiava segunda-feira: as aventuras possíveis*. São Paulo: Editora Global, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Trad. Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri/SP: Editora Manole, 2005.

_____. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

Desigualdades mofadas e tensões engatilhadas: os cacos da violência em *Leite Derramado* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Leonardo Augusto Bora¹

RESUMO: Embebido do teor ensaístico, o artigo propõe uma leitura comparativa dos romances *Leite Derramado*, de Chico Buarque, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, tendo por norte algumas reflexões sobre a violência estrutural da sociedade brasileira desenvolvidas por Roberto Schwarz. A análise, ainda, questiona as relações entre literatura e história, dialogando com autores como Georg Lukács, Theodor Adorno, Alfredo Bosi, Darcy Ribeiro, Lilia Schwarcz e Heloisa Starling.

Palavras-chave: Violência; Literatura; História.

ABSTRACT: Impregnated by the essayistic content, the article proposes a comparative reading of the novels *Leite Derramado*, by Chico Buarque, and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, focusing in some reflections about the structural violence of Brazilian society developed by Roberto Schwarz. The analysis also questions the relationship between literature and history, dialoguing with authors such as Georg Lukács, Theodor Adorno, Alfredo Bosi, Darcy Ribeiro, Lilia Schwarcz and Heloisa Starling.

Keywords: Violence; Literature; History.

Introdução - o leite derramado

O romance *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, se apresenta dividido em 23 capítulos (ou melhor, nas trilhas de Theodor Adorno, é dizer “fragmentos”²?), entre a

¹ Doutorando (bolsista CNPq) e Mestre em Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ), Bacharel em Direito (Universidade Federal do Paraná - UFPR), Licenciado em Letras Português-Inglês (Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR).

² Adorno tece importantes comentários sobre a ideia de “fragmento” em “O ensaio como forma”, texto que abre a coletânea *Notas de Literatura – I*. Em certo momento, afirma: “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não em aplainar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (ADORNO, 2008, p. 35). Indubitavelmente, *Leite Derramado* não é uma coletânea de ensaios; o

memória e a fala, o vivido e o inventado, o delírio de um moribundo e a realidade (filtrada) de um quarto hospitalar. Observa-se, numa sequência frenética de acontecimentos lembrados, o pensamento misturado em fluxos transtemporais – é possível, portanto, falar em verdades? O passado é reconstruído aos pedaços e as fissuras são preenchidas por incoerências e comentários críticos, sobrando versões conflitantes para um mesmo fato e leituras sociais anacrônicas – nesse sentido, trata-se de uma narração ainda mais subjetiva e manchada pelos efeitos do tempo que os relatos de Paulo Honório, Bento Santiago, Riobaldo, demais narradores-protagonistas (“espectadores de si mesmos”, na terminologia de Augusto Meyer) de grandes romances da tradição literária brasileira. O que não é pouco: um desafio para o leitor atento, um convite às provocações.

Passadas as primeiras páginas, pode-se afirmar que se trata de uma narrativa pontuada por temas entrecruzados, figurando a violência (física e simbólica) enquanto medula óssea. Ganham destaque, por exemplo, as questões raciais e de gênero, as “revoluções” políticas brasileiras (“revoluções passivas”, em termos gramscianos), os conflitos ideológicos entre representantes de épocas e locais distintos, a excludente construção de novos espaços e Brasis (o bairro de Copacabana e a Baixada Fluminense, no caso específico do Rio de Janeiro). Um romance de gênese e morte, enraizado no (pantanos) terreno da dialética: o narrador, Eulálio d’Assumpção, é um velho centenário que representa os restos do Brasil Imperial, da sociedade do compadrio, das tensões seculares entre Casa-Grande & Senzala, do próprio homem cordial (o “tipo ideal” teorizado por Sérgio Buarque de Holanda, pai do autor do romance, em *Raízes do Brasil*), entre a “ordem” que defende com veemência nos monólogos que faz (ou pensa fazer) às enfermeiras e às paredes do hospital e a “desordem” da encarquilhada realidade ao seu redor (que ele rejeita, e por isso recorre à memória). Em meio aos cacos do “agora”, escorre o leite derramado – e uma série de apontamentos sobre os problemas derivados das raízes agrárias e escravocratas do nosso país.³ É desse torvelinho que saltam reflexões (por vezes cruas, sem maquiagem) acerca do racismo, do machismo e dos demais preconceitos (e das vítimas) oriundos de um passado não-sepultado, veias abertas no século XXI – o que

evidente teor ensaístico da ficção de Chico Buarque, entretanto, justifica o diálogo com Adorno, que será retomado no decorrer deste trabalho.

² Segundo Gilberto Freyre, a sociedade colonial brasileira (o autor fala em “América tropical” como um todo) era “agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição” (FREYRE, 2011, p. 65).

confere, de saída, um senso de atualidade e urgência (pode-se pensar nas muitas dimensões da ideia de “consciência histórica”) à experiência literária de Chico Buarque.

Não à toa tal emaranhado temático despertou o interesse de Roberto Schwarz, crítico literário de inclinação marxista que, destrinchando a prosa de *Leite Derramado*, redigiu o curto ensaio “Cetim laranja sobre fundo escuro”, presente na coletânea *Martinha versus Lucrecia* (2012) – famosa desde o lançamento devido à reerupção do polêmico debate entre Schwarz e Caetano Veloso (decorrente do ensaio “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”). Na contramão do ensaio dedicado ao escritor e músico baiano, longo e acidamente crítico (apesar dos elogios problematizados de início, quando as memórias do artista são comparadas aos alfarrábios de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade), “Cetim laranja sobre fundo escuro” é essencialmente elogioso, conforme se depreende do seguinte excerto:

Leite Derramado, o novo romance de Chico Buarque, é um livro divertido que se lê de um estirão. O título se refere a um casamento estragado pelo ciúme e, indiretamente, ao curso das coisas no Brasil. Aos leitores mais atentos, o romance sugere uma porção de perspectivas meio escondidas, que fazem dele uma obra ambiciosa. Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com *Dom Casmurro*. Entre as façanhas da narrativa está a figura de Matilde, uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada. (...) O ciúme que ela desperta no marido-narrador, Eulálio d’Assumpção (com p, para não ser confundido com os meros Assunção), é o pivô do livro e dá margem a seqüências e análises memoráveis (SCHWARZ, 2012, p. 143).

No decorrer do ensaio, Schwarz compara diretamente a prosa de Chico Buarque (considerada “divertida” e “brincalhona”, elogios de tintas adornianas - afinal, ao dialogar com *Der Erwählte* e *Die Betrogene*, obras tardias de Thomas Mann, Adorno destaca o “caráter de brincadeira elevada” (ADORNO, 2008, p. 61) presente nas narrativas) às linhas de Graciliano Ramos e, especialmente, à escrita de Machado de Assis. Tanto o estilo de narrar quanto a temática merecem apontamentos comparatistas:

Em suma, tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção. Estamos em plena comédia brasileira. Quando é abandonado por Matilde, que vai embora sem dar explicação, Eulálio não se desinteressa das mulheres. Como Dom Casmurro ele recebe visitas femininas em seu casarão, às quais pede que vistam as roupas da outra, insubstituível. A relação desigual, em que nome de família, dinheiro e

preconceito de cor e classe se articulam com desejo e ciúme, forma um padrão consistente, que vira cacoete (SCHWARZ, 2012, p. 144).

Ainda que Schwarz não tenha se aprofundado na semelhança apontada, é possível expandir a leitura e pensar no projeto (malfadado) de Bentinho, que pretendia, como esclarece ao leitor no Capítulo II, “Do Livro”, “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 14). Tanto Dom Casmurro (o narrador Bento Santiago metamorfoseado, conforme a lição de Ronaldo de Melo e Souza) quanto Eulálio d’Assumpção se veem atormentados por fantasmas e vitimados pela fúria do tempo: não é possível voltar atrás; o que foi quebrado, quebrado restará. Interessante é notar o quanto a independência, a leveza e o não-enquadramento nos padrões elitizados e “bem comportados” tornam Capitu e Matilde, as personagens femininas que, ainda que ausentes (as “presenças fantasmáticas” de que fala Agamben), estruturam as narrativas de *Dom Casmurro* e *Leite Derramado*, despertam a autocrítica aliada aos preconceitos de seus narradores – comentários paralelos que surgem enquanto frutos do olhar retrospectivo de ambos, aprisionados que estão na teia de subjetividades da narração multiperspectiva (algo que intensifica o teor complexo das obras – e novamente é possível dialogar com Adorno, dadas as reflexões acerca da “posição do narrador no romance contemporâneo”, o título de um dos mais interessantes ensaios das *Notas de Literatura*⁴). Matilde é o núcleo incandescente das reflexões de Eulálio, que convergem - quase obsessivamente - a ela e à mãe (à maneira de Bentinho e à oposição entre Dona Glória e Capitu, a “santa” em cujos pés se depositam flores e a “adúltera” a ser condenada em praça pública, respectivamente).

Schwarz alerta o leitor desavisado, ávido por respostas prontas: “como em *Dom Casmurro*, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores” (SCHWARZ, 2012, p. 147). Também em comparação com o romance machadiano, o ensaísta afirma que *Leite Derramado* “é brincalhão, mas não ingênuo” (SCHWARZ, 2012, p. 149). Está a desenvolver a ideia de que há camadas de leitura sobrepostas, um livro rasurado, com solo narrativo folhoso, que pode

⁴ No referido ensaio, o teórico afirma: “Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia conforme as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2008, p. 61).

enganar à primeira vista, a começar pela linguagem ambígua – comparada à voz narrativa de Paulo Honório, em *São Bernardo*, e à construção ficcional de Madalena (outra personagem feminina vitimada pela violência de gênero fincada nas rochas do patriarcalismo). Trata-se, em suma, nesta primeira visão panorâmica, de um romance de adultério com as características do tipo consagrado pela prosa realista francesa do expoente Flaubert, condenada por Machado de Assis no caso de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, na polêmica discussão sobre a Escola Realista portuguesa, e reconstruído no contexto autoral de obras como *Dom Casmurro*, no caso brasileiro, e *Effi Briest*, no caso alemão exemplificado por Theodor Fontane. Mas tal classificação temática não dá conta das particularidades da narrativa – e Schwarz, com inteligência, percebe isso.

Mais do que em *Dom Casmurro*, há, em *Leite Derramado*, a já esboçada intenção “subtextual” de passar em revista parte da história brasileira, da chegada da família real portuguesa, em 1808, ao tempo atual, marcado pelos “manchas torturadas” da ditadura militar, pelas “balas perdidas” da guerra ao tráfico de drogas, pelos conflitos fundiários decorrentes da concentração de renda, pelas convulsões sociais sintetizadas no hospital público em que o protagonista e narrador está internado. Nesse sentido, figura o romance enquanto exercício ficcional envolvido pela historicidade, sendo possível a comparação da prosa de Chico Buarque com passagens de *Esau e Jacó*, especialmente ao episódio das tabletas da confeitaria do personagem Custódio⁵. E impossível é não pensar nas peripécias narrativas de Brás Cubas, o objeto da pesquisa que Schwarz apresentou em *Um mestre na periferia do capitalismo*, livro de 1990 que até hoje alimenta acaloradas discussões. Na obra, Schwarz utiliza proposições de Antonio Candido e Alfredo Bosi para a construção do horizonte analítico, tendo por base o sólido acúmulo de leituras de Karl Marx e demais autores da teoria crítica – tanto que o autor afirma, no prefácio: “meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx” (SCHWARZ, 2008, p. 13).

Mapeado minimamente este cenário, o artigo pretende expandir a leitura de *Leite Derramado* e estreitar o diálogo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, investigando, em

⁵ Trata-se do capítulo LXIII, “Tableta Nova”, do romance *Esau e Jacó*. Lê-se, no trecho, uma magistralmente bem construída metáfora para o processo político que levou à derrocada do Império e à Proclamação da República por Deodoro da Fonseca, em 1889.

paralelo, alguns pormenores do “ensaísmo schwarziano”⁶. Além de apontar as tensões e os pontos de confluência, objetiva-se levantar novos questionamentos sobre os enredos dos romances e esboçar reflexões sobre o papel da crítica nos tempos turbulentos do hoje - quando o estudo da história parece um “convite aberto”⁷. Mais do que respostas prontas para as indagações ferventes, a formulação de novas interrogativas é o horizonte a ser desnudado.

1. Os medalhões: os Cubas e os d’Assumpção

Um dos contos mais debatidos de Machado de Assis, “Teoria do Medalhão”, originalmente publicado em 1881, apresenta o diálogo entre pai e filho, na tradição das narrativas de conselhos paternos que encontra em Shakespeare (talvez o autor com quem o escritor brasileiro mais dialoga – vide a “poética da emulação” teorizada por João Cezar de Castro Rocha), na cena 03 do primeiro ato de *Hamlet*, uma espécie de espelho invertido. Se, na peça, Polonius oferece a Laertes conselhos marcados pela ternura, elevados do ponto de vista ético e pontuados de equilíbrio e temperança, no conto a situação é distinta: as lições ensinadas pelo pai ao filho, Janjão, ao final do jantar de aniversário de vinte e um anos do “peralta”, são completamente questionáveis aos olhos da ética, aparecendo enquanto um brilhante exercício da ironia machadiana. Na comparação com *Leite Derramado*, é o próprio Schwarz quem vislumbra os primeiros movimentos: “como ele mesmo (Eulálio) é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição involuntária de um figurão” (SCHWARZ, 2012, p. 146). Tal autoexposição, estratégia narrativa que não raro gera a sensação de incredulidade por parte do leitor (beirando o ridículo e/ou o inacreditável, dado o excesso de desfaçatez), é exemplificada por “Teoria do Medalhão”, conforme o seguinte trecho: “recapitulando sua vida, com propósito sentimental, ele sem querer vai entregando os segredos da sua classe, em especial os

⁶ O termo baliza a dissertação *O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz*, de Marcelo Silva Souza, defendida na Universidade de São Paulo - USP, em 2009.

⁷ Assim Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling encerram *Brasil: uma biografia*, obra de fôlego que termina por mencionar as manifestações populares de 13 e 15 de março de 2015. Na visão das autoras, “a história tem corrido rápida, acelerada nesses dias, e nossa conclusão só pode ser mesmo um convite aberto” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 508).

podres. (...) À maneira do Machado da ‘Teoria do Medalhão’, o romancista fixa um tipo nacional (...)” (SCHWARZ, 2012, p. 146).

Em uma linha interpretativa semelhante àquela proposta por Antonio Candido ao analisar *Memórias de um Sargento de Milícias*, em “Dialética da Malandragem”, Schwarz fala em um “tipo nacional”, aquele personificado por Eulálio – um “medalhão” corroído pelo tempo, debilitado, porém ainda autoritário e potencialmente violento (o que se depreende das afirmações categóricas, das ordens em tom militar, das visões unilaterais e das marcas de assédio moral – contra as enfermeiras, principalmente – que se amontoam ao longo do romance). Porém, mais do que expressar o discurso do pai de Janjão, que, sem escrúpulos nem eufemismos, exalta a publicidade barata, as ideias inócuas, a não-filosofia e a proibição da ironia, o narrador de *Leite Derramado* é um sujeito problemático que enfrenta o “pandemônio” da memória e, a certa altura dos delírios, reconhece, com alguma resignação: “(...) mas minha linhagem não me faz melhor que ninguém. Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras” (BUARQUE, 2011, p. 50); é o filho de um medalhão assassinado à queima-roupa (também vitimado pela violência, portanto), senador influente, que parece ter deixado como herança (além do nome, quase um “bem de família”) as lições sexuais com prostitutas de Crans-Montana, a iniciação no uso de cocaína enquanto prática elitista (“Mas não se tratava dessa porcaria que idiota cheira por aí, era cocaína da pura, que só tomava quem podia” (BUARQUE, 2011, p. 36).) e a crença indubitável (que, no tempo atual da narração do moribundo entrevado, ironicamente se traveste de tragicomédia) de que “a porta certa se abriria sozinha” (BUARQUE, 2011, p. 43). Não parece equivocado afirmar que se trata de uma cadeia de medalhões, restando, passados séculos de privilégios, desprezos e atrocidades (o avô, um “figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical”, pretendia “mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo” (BUARQUE, 2011, p. 15).), a consciência, ainda que em lampejos, de uma retumbante mediocridade.

Chega-se, pois, ao núcleo desta análise, que se propõe a expandir a visão de Schwarz ao primeiro grande romance do contestável “ciclo realista” de Machado de Assis, para além das classificações (Schwarz referenda a ideia de que *Leite Derramado* é uma “invenção realista de Chico Buarque” (SCHWARZ, 2012, p. 150), ponto que, se tomado o termo em sua

dimensão histórica atrelada ao século XIX, é discutível à luz das teorias literárias contemporâneas menos preocupadas com a rotulação taxonômica e mais interessadas em dialogar criticamente com as singularidades de cada obra, no seu devido contexto). Na visão de Schwarz, as memórias de Eulálio D'Assumpção “têm algo dum samba do crioulo doido da classe dominante” (SCHWARZ, 2012, p. 145). A síntese do enredo apresentada pelo teórico é digna de apreço:

Depois de chegar ao Brasil na comitiva de D. João VI, quando um trisavô serviu de confidente a Dona Maria, a Louca, a família dedica-se ao tráfico negreiro e, mais adiante, a negociatas propiciadas pelo abolicionismo, visando repatriar os negros à África. Já na República, o pai de Eulálio é um senador *belle époque* (...), além de ser homem de confiança de armeiros franceses, que através dele vendem canhões obsoletos ao Exército Brasileiro. Quanto aos descendentes, a filha baixa o nível ao casar com um filho de imigrante, o neto sai comunista da linha chinesa e o bisneto, nascido na cadeia onde o pai esteve preso e foi morto, é um cioulo, pai por sua vez de um garotão traficante de drogas, que aparecerá no Jornal Nacional de cara encoberta pela jaqueta. Do ângulo senhorial, a degradingolada não podia ser maior. Do ângulo a que o livro deve a sua acidez e qualidade, alguma coisa na família pode ter melhorado, nada piorou, e no essencial ficaram elas por elas (SCHWARZ, 2012, p. 145).

Revelam-se, aqui, ingredientes de crítica social semelhantes aos presentes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a colagem de fragmentos relatados pelo “defunto-autor” que, do outro lado da existência, não mais se preocupa com os freios morais e pode destilar o seu veneno sem medo de represálias, desnudando a sua vida medíocre de elite “decadente” em um país mestiço, colonizado, na “periferia do mundo”, marcado por seculares gargalos econômicos e sociológicos – nas palavras de Darcy Ribeiro, um país que esconde “uma profunda distância social, gerada pelo tipo de estratificação que o próprio processo de formação nacional produziu” (RIBEIRO, 1995, p. 23). Como defendido em *Um mestre na periferia do capitalismo*, a narrativa machadiana atenderia “às questões ideológicas e artísticas do Oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país. Acertos, impasses, estreitezas, ridículos, dos predecessores e dos contemporâneos, nada se perdeu, tudo se recompôs e transfigurou em elemento de verdade” (SCHWARZ, 2008, p. 150). Ancorado nas formulações de teóricos como Walter Benjamin e Antonio Gramsci, Schwarz compreende a história enquanto sobreposição de camadas – e o romance machadiano, nesse sentido, seria o resultado de uma recomposição e transfiguração (algo alquímico, condizente com o epíteto

“Bruxo do Cosme Velho”) de valores e conceitos encadeados em uma longa duração histórica, para lembrar de Fernand Braudel. No subterrâneo do ensaísmo, as vigas de Antonio Candido: é perceptível a influência de *Formação da literatura brasileira*, obra seminal com a qual o autor dialoga frequentemente, inclusive no ensaio que serviu de estopim para as recentes discussões com Caetano Veloso.

Se tal pendão sociológico é por muitos condenado, uma vez que condicionaria a análise literária a categorias pouco perspectivistas, é fato que obras como *Leite Derramado*, fincadas na historicidade, favorecem a análise de Schwarz, pois oferecem farto material socio-histórico já filtrado por olhos críticos – no caso, o olhar ferino do escritor Chico Buarque, que materializa nos “aforismos” de Eulálio d’Assumpção o “antagonismo classista” teorizado por Darcy Ribeiro. Em *O povo brasileiro*, obra representativa da sociologia do conflito, o mesmo autor de *Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu* (título que nos remete ao “samba do crioulo doido” de que fala Schwarz) afirma: “o antagonismo classista que corresponde a toda estratificação social aqui (no Brasil) se exacerba, para opor uma estreitíssima camada privilegiada ao grosso da população, fazendo as distâncias sociais mais intransponíveis que as diferenças raciais (...)” (RIBEIRO, 1995, p. 23). Na sequência, o pesquisador assevera: “nessas condições, exacerba-se o distanciamento social entre as classes dominantes e as subordinadas, e entre estas e as oprimidas, agravando as oposições para acumular, debaixo da uniformidade étnico-cultural e da unidade nacional, tensões dissociativas de caráter traumático” (RIBEIRO, 1995, p. 23).

Pode-se dizer que a postura crítica de Schwarz compartilha da mesma ideia de Darcy Ribeiro (as objeções à Tropicália corroboram isso), o que se ramifica diante da variedade de conflitos sociais que emergem, cotidianamente, no contexto brasileiro (uma cadeia de violências, portanto). O machismo e a secular opressão de gênero não escapam das lentes do autor, que encontra tanto em *Leite Derramado* quanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* exemplos significativos. Assim como Brás Cubas, Eulálio d’Assumpção não parece se incomodar ao descrever o envolvimento com mulheres cujas vidas, a exemplo de Marcela, são “destruídas” pelas convenções sociais e pela amoralidade do protagonista. Amoralidade que atinge grau máximo quando das leituras (descarnadas) sobre a escravidão e a mestiçagem.

2. Entre cacos e chibatadas: as violências

Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* encontramos o negro Prudêncio, personagem das lembranças infantis do narrador, em *Leite Derramado* há a complexa figura de Balbino – que, juntamente com Matilde (mulata, alvo da censura da mãe de Eulálio – a personificação integrada, portanto, do machismo e do racismo), condensa, no interior do romance de Chico Buarque, o peso dos olhares sobre o preconceito racial. Lê-se, no capítulo XI das Memórias Póstumas, “O menino é pai do homem”, a seguinte (nada inocente) passagem:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino diabo’, e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher de doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à mamãe que a escrava é que estragara o doce por pirraça, e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque da casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, - algumas vezes, gemendo – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um –“ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: - “Cala a boca, besta!” (...) (MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 32/33).

Em *Leite Derramado*, romance em que o chicote e as humilhações também se fazem presentes, o negro Balbino primeiramente aparece quando das lembranças da infância pós-abolição de Eulálio (o negro neto de escravos que permanece a ser comandado pelos “chefes” brancos, produto da “abolição para inglês ver” ironizada por Machado de Assis na crônica de 18 de maio de 1888 – em outras palavras, o negro livre da senzala porém preso na favela, como na letra de um célebre samba de enredo mangueirense⁸); assim como Prudêncio, Balbino reaparece na adolescência e na vida adulta do protagonista, mas os desdobramentos das reaparições são bastante diferentes. No que tange aos relatos adolescentes de Eulálio, estes são marcados pelo desejo sexual pontuado de sadismo e pelos demais – e graves – sintomas do preconceito também observáveis em Brás Cubas. O seguinte trecho bem ilustra o exposto:

⁸ Trata-se da composição “Cem anos de liberdade – realidade ou ilusão?”, elaborada para o desfile carnavalesco de 1988, de autoria de Hélio Turco, Jurandir e Alvinho.

Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaliço do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol. (...) Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulheres, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino (BUARQUE, 2011, p. 18/19).

Na sequência do texto, Eulálio d'Assumpção (zeloso do “p”, um elemento diferenciador, como bem salienta Schwarz) relata algumas ordens sádicas que dava a Balbino (trepar nas mangueiras para pegar frutas, nunca encontrando a manga ideal) e termina por dizer que, assim como “do nada” surgiu a vontade de abusar sexualmente do “amigo” e criado, “do nada” o desejo foi embora, com a chegada de Matilde: “mas por esse tempo, felizmente aconteceu de eu conhecer Matilde e eliminei aquela bobagem da cabeça. No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceito de cor” (BUARQUE, 2011, p. 20). Na sequência imediata, o narrador se contrapõe aos pais, alegando que sabia dos preconceitos enalacrados na família: “nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo” (BUARQUE, 2011, p. 20). O medo do “cheiro de corpo” demonstrado pela mãe se devia ao fato de que Matilde “era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai” (BUARQUE, 2011, p. 20).

A despeito de não assumir o preconceito racial também perceptível em suas atitudes, o narrador afirma que Matilde “não tinha cheiro de corpo”. São notórios os subterfúgios textuais utilizados por Eulálio para “embranquecer” e “limpar” a mulher (postura higienizadora que surge enquanto personificação de uma das mais sangrentas políticas públicas levadas a cabo no Brasil e em demais países do mundo, ao longo do século XX – que se desdobrou em um comportamento corrente, por vezes naturalizado, como apontado por Darcy Ribeiro⁹), prova de que o racismo não era um preconceito apenas apregoado pelo pai

⁹ Segundo o autor, “prevalece, em todo o Brasil, uma expectativa assimilacionista, que leva os brasileiros a supor e desejar que os negros desapareçam pela branqueação progressiva. (...) A característica distintiva do racismo

senador e pela mãe aristocrata (que tanto se opunha ao relacionamento, gerando crises recorrentes). O culto a um determinado modelo familiar – a aristocrática família branca, sob as luzes de um brasão portentoso, dos finais de semana idílicos nos chalés suíços de Copacabana – tornava Matilde a intrusa, a estranha naquele ninho de aparências. É compreensível que o desenrolar da história mergulhe na tragicidade.

Brás Cubas, no capítulo “Genealogia”, descreve os galhos mais antigos da sua árvore familiar (de origem tanoeira), atribuindo ao relato os “fumos de fidalguia” desmascarados por Machado de Assis. O “curto esboço genealógico” do defunto-autor tem passagens preciosas que muito dizem do caso “d’Assumpção”:

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a Vila de São Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas (MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 20).

O passado nobiliárquico de Brás Cubas, portanto, é fruto de um rearranjo histórico, uma construção ficcional embebida do elitismo típico do personagem. Em *Leite Derramado*, o passado e o presente de Eulálio d’Assumpção revelam, também ironicamente, a “triste” história da elite brasileira condensada na máxima “pai rico, filho nobre, neto pobre” (BUARQUE, 2011, p. 38) – o que, para Roberto Schwarz, é um estudo sociológico dos mais astutos: uma leitura histórica através de lentes dialéticas que, nas entrelinhas, apontam e aumentam as nossas contradições. A crença na superioridade burilada desde a infância se choca com a realidade contemporânea, quando o protagonista está praticamente vegetando em

brasileiro é que ele não incide sobre a origem racial das pessoas, mas sobre a cor de sua pele. Nessa escala, negro é o negro retinto, o mulato já é o pardo e como tal meio branco, e se a pele é um pouco mais clara, já passa a incorporar a comunidade branca. Acresce que aqui se registra, também, uma branquização puramente social ou cultural” (RIBEIRO, 1995, p. 224/225). Tal movimento “embranquecedor” atingiu mesmo Machado de Assis, que, em 2011, foi retratado, na campanha publicitária em comemoração aos 150 anos da Caixa Econômica Federal, como um homem branco de olhos claros – um “perfeito” fidalgo europeu (o que gerou inúmeras manifestações de repúdio e levou a instituição a veicular um novo comercial na TV, no qual o escritor era representado por um ator negro).

uma cama infecta de um hospital superlotado - em cujo mesmo quarto, para o seu desgosto incontrolável (ele, que não se dizia racista), estão internadas “pessoas de cor”. O esfacelamento da vida de privilégios é constantemente atacado pelo velho, para quem, por exemplo, era um completo absurdo o fato de que um taxista negro não o havia tratado com as devidas reverências por não saber das origens imperiais do “nobre passageiro”, a linhagem do Conde dos Arcos. De certa forma, e disso provém um humor de acento ácido (a corrosiva hipocrisia que desperta o fascínio de Schwarz), Eulálio d’Assumpção conserva os mimos de criança - “um marmanjo que vive de mesada” (BUARQUE, 2011, p. 56). Nos termos dele, tocando em outro secular problema da sociedade brasileira (a questão fundiária, atrelada aos conflitos entre grandes ruralistas e camponeses sem-terra – sobrando os exemplos de tocaias e chacinas), “quanto ao dinheiro, querendo ou não, mamãe para mim seria sempre uma salvaguarda. Sua família era talvez mais abastada que os Assumpção, só em pastagens os Montenegro possuíam metade do estado de Minas Gerais” (BUARQUE, 2011, p. 59).

Tais problemas são tencionados por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling no recente *Brasil: uma biografia*, obra que, assumidamente incompleta e incapaz de dar conta da história brasileira como um todo (o que sequer é desejável, dado o teor anacrônico das pretensões enciclopedistas), apresenta um vasto panorama de acentuado viés ensaístico – com destaque para os períodos recentes, após a redemocratização. Segundo as autoras, na esteira das elucubrações de Darcy Ribeiro, “no Brasil a democracia convive perversamente com a injustiça social” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 502). A injustiça é revelada por meio de inúmeros confrontos de dados numéricos e, um dos pontos mais interessantes da obra, comparações entre imagens – como a apresentação da aquarela “Negros acorrentados levando para a cadeia o jantar que foram buscar no Hospital da Misericórdia”, de Jean-Baptiste Debret (registro do século XIX) em paralelo com uma fotografia de Luiz Morier, de 1982, descrita da seguinte forma: “blitz da Polícia Militar no Morro da Coroa e Cachoeirinha – PM prende favelados pelo pescoço.” As autoras evidenciam, com as imagens, que “as marcas dos cativos negros, queimados com o ferrete de seus senhores, persistiu como estigma social.” Complementando a leitura, afirmam que “mais de um século após a abolição desse sistema, a população pobre e, não raro, negra vive ainda sob o jugo da violência: não mais aquela das

chibatas, mas o de um teimoso legado cultural de exclusão social” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, 134b.).

Em Darcy Ribeiro, a problemática ganha colorido intenso, uma vez que o autor faz questão de assinalar os conflitos em laudas quase panfletárias. Conflitos que por vezes (ou no mais das vezes) não são percebidos pela grande massa, o que se depreende da seguinte ideia: “não é por acaso, pois, que o Brasil passa de colônia a nação independente e de Monarquia a República, sem que a ordem fazendeira seja afetada e sem que o povo perceba” (RIBEIRO, 1995, p. 219). Não se tem, aqui, a alegoria machadiana das tabuletas da confeitaria? É fato que o mesmo entendimento pode ser utilizado para se pensar a abolição de 1888 e as efetivas (ou não) mudanças ocorridas no interior da última nação americana a abolir o tráfico negreiro. Darcy Ribeiro afirma: “a luta mais árdua do negro africano e de seus descendentes foi, ainda é, a conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional” (RIBEIRO, 1995, p. 220). Resta evidente que ao problema do “poder intocado” do “patronato fazendeiro” (RIBEIRO, 1995, p. 219) está justaposta a questão racial – o que se desdobra, conforme diz o sociólogo, em atitudes de “desprezo vil” – “visão deformada” que pode ser assimilada “também pelos mulatos e até pelos negros que conseguem ascender socialmente, os quais se somam ao contingente branco para discriminar o negro-massa” (RIBEIRO, 1995, p. 222). Desenha-se o tema da introjeção do opressor por parte do oprimido, um dos pilares da teoria pós-colonial (vide as teorizações de autores como Frantz Fanon, Leela Gandhi, Gayatri Spivak e Edward Said) e da “pedagogia do oprimido” de Paulo Freire.

O panorama ainda esclarece que aos temas do racismo e da concentração de renda, imbricados, se somam demais exemplares da perpetuação de uma elite parasitária que pouco mudou do Império à República¹⁰: o apreço pelo Direito enquanto carreira nobre a ser cursada (também observado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*), a sequência de Eulálios e a manutenção de uma linhagem por meio do primeiro nome, a monumentalização do passado (a chegada da corte como algo a ser exaltado e a recorrência ainda mais antiga às invasões francesas e à utopia da França Antártica de Villegagnon,

¹⁰De acordo com Alfredo Bosi, ao analisar a escravidão brasileira e as relações com o liberalismo, “a classe fundadora do Império do Brasil consolidava (...) as suas prerrogativas econômicas e políticas. Econômicas: comércio, produção escravista, compra de terra. Políticas: eleições indiretas e censitárias. Umas e outras davam um conteúdo concreto ao seu liberalismo. Que se tornou, por extensão e diferenciação grupal, o fundo mesmo do ideário corrente nos anos 40 e 50” (BOSI, 1998, p. 200).

espécie de desejo de “não ser estrangeiro” aqui, um país incivilizado, outrora antropófago, que podia ser diferente, branco, francês, ainda governado por monarcas das casas de sangue azul). No trecho em que o protagonista descreve o descaso dos governos republicano, militar e redemocratizado para com o nome do seu pai, que nomeava uma rua importante do Rio de Janeiro e em tempos atuais supostamente nomeia uma pequena ruela sem saída (imagem das mais expressivas), o sentimento de “queda” fica evidenciado.

Os relatos da dilapidação do patrimônio por meio do genro Amerigo Palumba são também carregados de acordes machadianos, lembrando o leitor da desmedida cobiça de Cristiano Palha, em *Quincas Borba*. Os parasitas (“medalhões” ora mais ora menos brilhantes) se multiplicam e a cadeia de exclusões parece não ter fim. Tragicamente, como apontado por Darcy Ribeiro, os oprimidos passam a reproduzir a lógica dos opressores - e nada é mais forte, nesse sentido, que a cena de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em que o adulto negro Balbino tortura, em pleno Valongo, um escravo igualmente negro:

-Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!
Meu senhor! gemia o outro.
-Cala a boca, besta! replicava o vergalho.
Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio - o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
-É, sim, nhonhô.
-Fez-te alguma coisa?
-É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
-Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
-Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!
(MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 100).

Ao leitor, resta claro que a relação entre Brás Cubas e Prudêncio permanecia desigual, não tendo a alforria cortado os laços da subserviência escravocrata (Brás Cubas continuava a ser visto como o “senhor” cujas ordens eram inquestionáveis). Desigualdade que também permeia o discurso de Eulálio d’Assumpção para com o “cupincha” Balbino, que, adulto, conquista a simpatia de Matilde, despertando os ciúmes do narrador. A irmã de Balbino, inserida nos jogos de poder, torna-se a babá de Eulalinha, a filha do casal, e é descrita como “uma pretinha que era quase da família” (BUARQUE, 2011, p. 84). O incômodo que a presença de ambos causava no chalé de Copacabana (o autor é sutil ao descrever a cena em

que o negro leva a Matilde “um balaio cheio de mangas” (BUARQUE, 2011, p. 84), dialogando com o passado da fazenda e com os sádicos desejos de outrora) deixa evidente que a condição híbrida dos personagens (livres porém aprisionado ao ideário escravocrata e à memória da chibata; “quase da família”, apesar das diferenciações) não era um ponto pacífico.

Em um momento crucial para o desenrolar da história, Eulálio profere, com alguma naturalidade: “o Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava a roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo. E vovô batia de chapa, sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício” (BUARQUE, 2011, p. 102). A crueldade albergada na passagem não deixa de ser uma denúncia ao modo de Machado de Assis, saída naturalmente da voz narrativa de alguém que se expõe sem o querer – para ser julgado pelo olhar atento do leitor, ciente das entrelinhas. Tal movimento é o que renova o fascínio de Schwarz, para quem a força literária reside na “clareza obscura”, no “dito” que alberga um “não-dito”, na “desfaçatez camaleônica” (expressão que o autor utiliza para se referir a Caetano Veloso, narrador de *Verdade tropical*) dos heróis problemáticos. As carcaças sociais desenhadas por ambos os autores, Machado de Assis e Chico Buarque, sob os olhos de Brás Cubas e Eulálio d’Assumpção, respectivamente, comprovam que um arco temporal de mais de cem anos não foi o bastante para mudar determinadas mentalidades. O que dirá os nossos graves abismos – a violência estrutural, as chibatas contemporâneas.

Conclusão - e o samba continua...

Segundo Roberto Schwarz, de modo bastante sucinto, a capacidade de costurar tantos pormenores carregados de criticidade sem abrir mão da narratividade própria de um bom texto literário, ficcional, é a grande qualidade da prosa de Chico Buarque, que indiscutivelmente bebe da fonte de Machado de Assis. Diz o ensaísta, com ecos nas leituras de *Dom Casmurro e Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que “o virtuosismo com que Chico encarna em primeira pessoa a mediocridade e os preconceitos oligárquicos do seu narrador, tornando-o extremamente interessante, e aliás sempre engraçado, é notável” (SCHWARZ, 2012, p. 146). Assim como em Brás Cubas, “pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça,

Leite Derramado pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é” (SCHWARZ, 2012, p. 148). É algo mais enovelado, turvo, confuso.

Percorrido um caminho interpretativo tortuoso (como não poderia deixar de ser, dados os componentes espinhosos da temática abordada e a não-exatidão das leituras literárias), a afirmação de que *Leite Derramado* não é um “romance histórico” adquire certa luminosidade, merecendo maior atenção. O diálogo imediato com Lukács e Adorno, nomes que compõem a base teórica sobre a qual Schwarz constrói as suas edificações ensaísticas, é pertinente – especialmente com o primeiro, o autor de *O romance histórico*. Na obra, o teórico húngaro aponta para a ideia de “convulsões histórico-sociais” (o que automaticamente nos remete às convulsões físicas de Eulálio d’Assumpção, na cama do hospital), afirmando que “a gênese e o desenvolvimento, a ascensão e o declínio do romance histórico são conseqüências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos” (LUKÁCS, 2011, p. 31). Contraditoriamente, se há algo que não explode em *Leite Derramado* são “convulsões sociais” – tanto que Schwarz afirma que, ao final da narração de Eulálio, “persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei” (SCHWARZ, 2012, p. 150).

A família encabeçada pelo patriarca moribundo, na visão do ensaísta, representa a permanência das nossas mazelas sociais de berço – uma continuidade jamais abalada no cerne ou efetivamente ameaçada (ainda que alguns privilégios tenham se desmanchado pelo caminho ou tão somente mudado de endereço). Os Assumpção, para Schwarz, e parece justa a possibilidade de se pensar os “Brás Cubas”, “são antes uma categoria social que uma família, e importam menos do que o tempo que os atravessa” (SCHWARZ, 2012, p. 148). Tem-se, aqui, visão análoga às desenhadas por Darcy Ribeiro e Alfredo Bosi. É de Ribeiro a ideia de que o Brasil, por debaixo do verniz multiétnico e unificado (construção discursiva que remonta aos projetos imperiais, quando a imagem do índio foi promovida a símbolo de um país coeso, valoroso e orgulhoso de sua gente e de sua natureza, ainda que, contraditoriamente, os povos indígenas permanecessem a ser massacrados nação afora – algo investigado com minúcia por Lilia Schwarz), é um país dilacerado, marcado por uma “estratificação classista de nítido colorido racial e do tipo mais cruamente desigualitário que se possa conceber” (RIBEIRO, 1995, p. 24). O sociólogo, na esteira desse raciocínio, refuta o

secular mito da “democracia racial” e ensaia uma previsão nada romântica: “nessas condições de distanciamento social, a amargura provocada pela exacerbação do preconceito classista e pela consciência emergente da injustiça bem pode eclodir, amanhã, em convulsões anárquicas que conflagrem toda a sociedade” (RIBEIRO, 1995, p. 25).

Mas, e é importante reforçar isso, as “convulsões anárquicas” de Darcy Ribeiro, variantes das “convulsões histórico-sociais” de Lukács, não dão as caras em *Leite Derramado*, como também não eclodem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou em *Esau e Jacó*. Ao invés de trincheiras, a troca de tabuletas; o poder das canetas acima das revoltas populares – o que não quer dizer, em absoluto, que não escorrem por entre os parágrafos o leite e o sangue derramados em demasia, avolumando-se, nos cantos dos casarões, os cacos das ações violentas – escombros, como aqueles de que fala Walter Benjamin ao descrever o “Anjo da História”. Há, evidentemente, um componente irônico – um ceticismo maduro que conduz a leitura à melancólica constatação de um caminhar a passos lentos. O olhar sociológico de Schwarz, nesse ponto, é bastante preciso, quase cirúrgico – e não deixa de expressar a vivacidade da teoria crítica, atenta ao dissenso e aos alicerces da infraestrutura social. Em outras palavras, pode-se dizer que Schwarz elucida que as vigas fundamentais da sociedade patriarcal brasileira, apesar de um pouco roídas ou danificadas, permanecem a sustentar, vigorosas, a casa-grande onde o samba ocorre. Tempero refinado para o riso de Brás Cubas, tal ideia é o centro nervoso da análise do ensaísta, despertando no leitor um emaranhado de questionamentos sobre as violências (eloquentes ou silenciosas) de cada dia.

A consciência desse quadro (perene) de desigualdades mofadas e tensões engatilhadas, porém, no mais das vezes escapa aos olhos – e aos sentimentos – de Eulálio d’Assumpção. Para ele, e eis parte da riqueza da experiência literária de Chico Buarque, o legado filial personalizado nos Eulálios comunista e traficante são restos desgostosos, destroços, o produto de uma sucessão de decadências (financeira, moral, racial, etc.). Em outras palavras, uma ruptura ou uma queda – a elite que ele ainda representa teve o seu pedestal minado e perdeu um sem-fim de “privilégios legítimos”, algo “inadmissível” e “intolerável”. Entretanto, pontua Schwarz, a casa-grande não ruiu – ao contrário, permanece a sediar suntuosos banquetes. A incapacidade de compreender o seu lugar na sociedade brasileira (a começar pela incapacidade de assimilar e compreender a internação no hospital público, cenário onde

são proferidos os maiores despatérios) é causa e consequência de uma tragédia particular – o drama solitário do patriarca d’Assumpção. Nesse ponto, o veredito de Brás Cubas foi diferente e salta do texto machadiano uma mordacidade maior: não teve filhos, não transmitindo a nenhuma criatura “o legado da nossa miséria” (MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 176). Na obra machadiana, a interrupção consciente de uma linhagem. Ao final de *Leite Derramado*, a certeza de que o samba continua.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. Estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global Editora, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos*. Organização, introdução, revisão de textos e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 2008.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2002.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 2002.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia. Ensaios e Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

Literatura Marginal: uma escrita sobre e sob violência

Lígia Gomes do Valle¹

RESUMO: Este artigo busca salientar a relação entre o extraliterário e o intraliterário no tocante à violência vivida e narrada. Nesse sentido, serão analisados os escritos em prosa da Literatura Marginal/periférica, produzidos pela demarcação de autoridade cunhada pelos autores oriundos das periferias urbanas de São Paulo. Receberão destaque as implicações de sentido da palavra “marginal”, como adjetivo para nomeação dessas produções literárias. Destacar-se-á, também dois tipos de violência presentes na literatura brasileira: a que demoniza o sujeito e a que é justificada pelo meio.

Palavras-chave: Literatura Marginal; violência; vivido.

RESUMÉN: Este artículo busca resaltar la relación entre el extraliterario y el intraliterario a cerca de la violencia vivida y narrada. En ese sentido, serán analizados los escritos en prosa de la Literatura Marginal/periférica, producidos por la demarcación de autoridad cuñada por los autores oriundos de las periferias urbanas de São Paulo. Receberán destaque las implicaciones de sentido de la palabra “marginal” como adjetivo para nominación de esas producciones literarias. Se busca destacar, también, dos tipos de violencia presentes en la literatura brasileira: la que demoniza el sujeto y la que es justificada por el medio.

Palabras-clave: Literatura Marginal; violencia; vivido.

Introdução

A Literatura Marginal será abordada neste artigo por meio de seu aspecto intraliterário e extraliterário para elaboração da leitura sobre a violência. Serão destacados, assim, elementos como o fato de os moradores de periferia serem os escritores e demarcarem esse aspecto; a palavra “marginal” ser utilizada para nomeação de suas produções; o modo como a violência é narrada em seus escritos.

Ressalta-se um número considerável de monografias, dissertações e teses que estudam, sob diversos prismas, uma produção literária oriunda de periferia urbana. Mais especificamente, podemos mencionar que a maior parte dessas pesquisas destina-se ao estudo dos autores que de certa forma estão vinculados à Literatura Marginal, nome dado por Ferréz²

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Ferréz é um dos escritores em cuja produção literária a periferia recebe destaque. Ele deu visibilidade para o que hoje vem se delineando como a literatura marginal ou periférica. Seu nome é Reginaldo Ferreira da Silva. O pseudônimo Ferréz faz referência a dois líderes populares. É um híbrido de “ferre”, em homenagem a Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião), que coincide com o sobrenome de registro do escritor. Já o “z” é de Zumbi dos Palmares, conforme explica o próprio autor, oriundo da favela Capão Redondo, cidade de São Paulo.

a organização das edições especiais da revista *Caros Amigos: Literatura Marginal* – a cultura da periferia (2001, 2002, 2004) destinadas a publicar produções que atendessem ao seguinte critério de seleção: contos, crônicas, poemas, letras de rap, entre outros, escritos por moradores de periferia.

Embora cada escritor tenha sua marca característica ou seu modo de narrar, o que podemos perceber é que os autores oriundos das periferias se uniram em prol de uma fortificação de suas iniciativas. Buscam firmar-se como escritores e intelectuais pela premissa de narrarem o vivido e a experiência que esse espaço urbano pode lhes proporcionar.

A palavra “marginal” pode suscitar implicações diversas no histórico de nossa produção literária, crítica, social e histórica. Dessa forma, ela irá ser tema central na primeira seção deste artigo. A palavra traz o posicionamento de revolta e de embate dos escritores, em relação ao sistema e às condições impostas nesses espaços urbanos ditos marginais e revela que uma postura política é demarcada. Isso perpassa a leitura que podemos realizar sobre os modos de narrar a violência.

Na segunda seção deste artigo, levaremos em consideração que há uma categorização da violência na literatura brasileira diferenciada de duas formas: uma envolve o diabólico do ser, a outra o ser injustiçado que utiliza a violência “justificada”. Esses dois tipos de violência podem ser detectadas nos romances: *Capão Pecado*, de Ferréz e *Graduado em Marginalidade*, de Sacolinha. Assim, busca-se investigar os modos de narrar a violência e como eles estão imbricados a outras questões que emergem desse cenário de produção literária: a relação do mito da marginalidade e o ressentimento.

Destaco, nesse cenário de crescentes olhares da academia para a temática, a publicação *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, que agrega pesquisadores e professores de várias universidades do país na discussão sobre os modos e as leituras dessa margem em nossa literatura e servirá como um dos principais referenciais teóricos.

1 O uso do termo: “marginal”

Parte significativa dos autores ligados a esse grupo passou a se autointitular marginal como uma forma de caracterizar sua produção e, principalmente, como “resposta a uma interpelação identitária” (FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.20). Ferréz problematiza as significações que o termo carrega e lhe atribui uma significação positiva. Ele usa “Marginal” com “M” maiúsculo quando acompanha a palavra “Literatura”. Isso pode causar certo embate de sentido. “Literatura”, com “L” maiúsculo, possui um histórico contrário por ser representativa de classes que detinham poder econômico e político, por exemplo.

Ferréz designa a movimentação literária que formara tendo como marco inicial a organização das edições especiais da *Caros Amigos: Literatura Marginal* – a cultura da periferia. As edições apresentam o termo “Marginal” e estabelecem um jogo com a palavra pelo fato de Ferréz e os escritores selecionados serem oriundos da periferia. Dessa forma, assumir o lugar e a voz do marginal, com força suficiente para dar-lhes centralidade na dinâmica social, é subverter o mito de que “marginal” representa diversos aspectos tidos como negativos na sociedade, principalmente ligados ao roubo, ao crime e diversos outros tipos de violência.

Érica Peçanha do Nascimento foi uma das primeiras pesquisadoras sobre esse recente tema no país e conseguiu coletar dados importantíssimos para a discussão crítica atual. Em sua obra *Vozes marginais na literatura*, ela apresenta uma entrevista com Ferréz na qual o autor explica a escolha do adjetivo que nomeia a iniciativa:

eu sempre fui chamado de marginal pela polícia, e quis fazer como o pessoal do *hip hop* que se apropriou de termos que ninguém queria usar. (...) Eu fiz como os *rappers*, que para se defenderem da sociedade, aceitam e usam os termos “preto” e “favelado” como motivos de orgulho (NASCIMENTO, 2009, p.43).

Sobre os aspectos de significação que incidem no termo utilizado, devido a questões históricas e sociais implicadas, podemos destacar o desejo de resistência e uma escrita envolta num subjetivismo que agrega ao projeto político e literário do escritor. Assim, mesmo baseada em fatos reais, a escrita revela uma carga intra e extratextual que adere às manifestações desses escritores uma coletividade que não necessariamente se resume a características comuns. Cada escritor possui sua perspectiva e seu modo de narrar a violência sentida pelos moradores desse local em que eles afirmam e reafirmam pertencer. Ainda podemos destacar a necessidade de denúncia, o teor testemunhal e de revolta ao sistema. Nas

palavras de João Camillo Pena, o termo “marginal” carrega um sentido amplo e complexo da história brasileira:

Em cada caso uma fórmula colonial ou racista, um estereótipo criminal ou policial (o tipo penal) é ressignificado. Ocorre uma apropriação indébita, e a desqualificação ou acusação vira motivo de orgulho. Com a diferença de que aqui é o próprio sujeito autêntico, uma categoria criada pela antropologia, da experiência da exclusão, que se apropria da objeção contra si mesmo, enunciando o seu próprio nome como objeto e fazendo-se por esse gesto sujeito. O estereótipo objetivante adquire assim potência subjetivadora: o sujeito se autodenomina, invertendo o preconceito que o rebaixara. O marginal não é mais alegoria do Brasil, e sim máquina de guerra contra o Brasil que o marginalizara, e diagnóstico do modo de marginalizar. Em cada caso, assistimos a reviravoltas da tipologia, no trânsito entre a sua racialização, a sua transformação em tipo social, inversão de sentido e apropriação libertadora do tipo, no sentido inclusive penal do termo (PENNA *In*: FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.62).

O próprio nome “margem” agora passa a ser politizado para representar a escrita de autores bastante performáticos em seu projeto político literário. Nesse sentido, surge a impressão de ser por vingança que o narrador traz consigo o cotidiano e as impressões da violência narrada em forma de trama ficcional, mas que perpassa uma interpretação movida pelo extraliterário. Assim, o autor presta testemunho, depondo sobre a margem, denunciando o crime de sua exclusão, cunhando o termo “periferia” como aquele que pode ser lido como uma construção social relacionada a práticas e discursos de sujeitos atuantes em movimentos sociais. Mais do que uma categoria de análise sociológica, o termo “periferia” – e o adjetivo correlato “periférico” – passa a ser utilizado como elemento que busca construir a identidade de sujeitos, associando-a aos processos de marginalização urbana para além de demarcar o local de onde produzem seus discursos agenciados, mas como forma de “combater” e contrapor significações.

O marginal não é estritamente falando um “pobre”, pois na introdução de *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*, intitulada “Terrorismo literário”, Ferréz afirma: “não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas”. Na introdução de *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, temos a seguinte correlação entre pobreza e marginalidade:

A pobreza enquanto categoria social, e designação eufemística (com matriz cristã) das classes populares e/ ou subalternas, indicia inevitavelmente uma carência ou diminuição quantitativa, a partir do paradigma econômico (o “pobre” é por definição menos que o rico). Enquanto que o marginal apresenta-se como cifra radicalmente ambígua, mas irreduzível ao paradigma quantitativo. Daí a relevância da categoria arqui-ambígua e problemática, mas eficaz, de tipo e/ou figura (FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.37).

Esse momento histórico em que uma parcela da sociedade menosprezada e inferiorizada, que antes era subsídio para escritores da classe média ou alta, agora trata de suas questões e revela um olhar da subjetividade trazida pela própria experiência. Nesse sentido, o ser intelectual passa a ser “tomado” de sua habitual significação e passa a caracterizar os moradores de periferias. Assim, a expressão “banditismo coletivo” trazida por João Camilo Penna no primeiro ensaio de *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, “pode revelar momento em que o inútil utilizado se converte em poder autônomo de luta” (PENNA In: FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.51) em vários contextos da sociedade, seja na trama do jagunço em *Grande Sertão: Veredas*, seja na iniciativa dos escritores oriundos da periferia.

O sujeito marginal deixa de ser um objeto representado (sociologicamente pelo intelectual letrado da primeira metade do século XX e performaticamente a partir dos anos de 1960) e passa a ser autorrepresentar e nomear seu movimento como “Literatura Marginal”. Em outras palavras, o sujeito faz literatura, sem que isso necessariamente o faça migrar de classe social, pois a experiência e a subjetividade estão imbricadas no contexto de produção, divulgação e recepção das obras. Não é requerido que ele mude o lugar desde onde produz seu discurso. Ao exemplo clássico de mudança de classe pela inclusão subalterna, de Paulo Lins, se acrescentam agora inúmeros outros, que não adotam essa estratégia. Os escritores envolvidos com a Literatura Marginal permanecem na periferia, desenvolvendo projetos culturais, como a Cooperifa de Sérgio Vaz, ou a 1 da Sul, de Ferréz, ou permanecem ligados à fala localizada de onde provêm.

Muitos dos pontos sensíveis do momento cultural brasileiro no que tange ao estudo da Literatura Marginal nos instigam a salientar: a natureza coletiva das novas produções surgidas dos novos territórios da pobreza urbana brasileira; as implicações éticas de falar em nome, ou no lugar, dos que sofrem, por oposição a uma enunciação de experiências pelos próprios

sujeitos destas mesmas experiências, “assumindo o controle destas imagens e redistribuindo-lhe os benefícios; a novidade epistemológica, ‘adverbial’ e não mais de fora; as estratégias de sobrevivência e as instâncias nacionais e internacionais de mediação” (FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.33).

Segundo Silviano Santiago, ao apresentar *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, quando se lançar um olhar pelo retrovisor e se estabelece um recorte que alcança as primeiras décadas do século passado, observa-se que o conceito de marginal foi amplamente adotado, com usos específicos, principalmente nas três últimas décadas, podendo ser entrevisto, pelo menos, em três modalidades distintas. A primeira, ligada à contracultura, teve principal eco em manifestações desde o fim dos anos 1960, de vocação tropicalista e pós-tropicalista como as intervenções do artista plástico Hélio Oiticica, ou o poeta Waly Salomão, e do Cinema Marginal, de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, dentre outros. A segunda passa pela relação tensa com o mercado editorial e por certo desencanto político do grupo de poetas associados ao que se convencionou chamar de “Geração Mimeógrafo”, com nomes como Chacal, Charles ou Cacaso. A terceira é a que enfoca, no discurso ficcional, os grupos marginalizados social e economicamente, e encontra diversos e variados tipos de representação na literatura do período, como o teatro de Plínio Marcos, e a prosa de João Antônio e José Louzeiro (FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.26). A amplitude da noção de marginal percorre uma ampla gama de lugares discursivos que vai desde a escolha vocabular para categorizar o já categorizado até a escolha do tema da violência e da marginalidade urbana como foco central das obras perpassando a noção de narrador/ autor de periferia.

Esta produção atual que reivindica o nome de marginal, não é, assim, uma novidade em nossas letras. A hipótese é que há um surgimento, a partir das periferias dos grandes centros urbanos, de uma escrita literária como veículo de um discurso representado pelo escritor pertencente ao meio narrado, que mescla com desenvoltura ficção e testemunho. Uma diferença da proposta contemporânea está no fato de os autores residirem no próprio espaço que serve de inspiração e tema para suas obras. Assim destaca-se as seguintes palavras de Silviano Santiago:

A cena literária brasileira foi tomada de assalto por um número considerável de autores marginais que expressam o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e por uma estética que podemos nomear realista, mas que pouco tem a ver com o que se codificou como realismo literário: trata-se um realismo experimental, o que se lê são experiências vividas, mesmo e sobretudo quando construídas ficcionalmente (FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.20).

Destacada a relação entre a palavra “marginal” e as implicações de violência perpassadas por ela, apresentaremos a seguir os dois tipos de violência que envolve o diabólico do ser e o ser injustiçado que utiliza a violência “justificada” nos romances: *Capão Pecado*, de Ferréz e *Graduado em Marginalidade*, de Sacolinha. Assim, busca-se investigar os modos de narrar a violência e como eles estão imbricados à questão do mito da marginalidade e do ressentimento.

2 A narrativa sob e sobre violência

A versão de violência retratada pode revelar vários fatores ligados ao mito da marginalidade, de Janice Perlman (1977), às implicações do tema retratado como margem e da condição do escritor que se reafirma e se firma como marginal. Ao discutir a obra *Grande Sertão: Veredas*, João Camilo Penna estabelece uma distinção entre a violência justificada e a violência diabólica. O fator principal que as diferencia é que a primeira é realizada de forma “inocente” como retrata Roberto Círio Nogueira: “Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas que para eles não o são”. Nas palavras de Clarice Lispector salientadas por Nogueira, podemos perceber que “violência inocente – não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta” (LISPECTOR, 1964 *apud* NOGUEIRA *In*: FARIA; PATROCÍNIO; PENNA 2015, p.77).

Pelo que podemos observar nas palavras supracitadas, a inocência aparece revelando um sentido de que o criminoso, o marginal, está dentro de uma estrutura social que o conduz muitas vezes a praticar um ato que não necessariamente é aquele que escolheu para si. Isso é muito comum nos romances da Literatura Marginal, pois em *Graduado em Marginalidade*, de Sacolinha, por exemplo, é nítida essa distinção entre violência justificada e “inocente” praticada pelo personagem principal, Burdão, em contraposição à violência diabólica de

Lúcio, um policial corrupto e mau, que busca o controle da boca por meio de atrocidades. Evitando um mal ainda pior, ou realizando o mal para o bem, Burdão acaba se transformando em dono da boca, e isso exige dele algumas atitudes características desse meio e dessa condição. Cabe a nós questionar se essa violência é inocente e se ao eleger esse tipo de narrativa da violência o autor não estaria sendo também inocente.

Ferréz, em *Capão Pecado*, traz seu personagem principal, Rael, como aquele consegue não ser levado pelo mundo das drogas, mas que se apaixona pela namorada de seu melhor amigo. Ele é morto pelo também amante dela, que era seu patrão na fábrica onde trabalhavam. Embora não haja final feliz, podemos constatar que os personagens são corrompidos e injustiçados pelo meio. Segundo Ferréz, *Ninguém é inocente em São Paulo* (título de uma organização de contos que revelam as diversas facetas que envolvem um ato na periferia, em um tom de revolta, denúncia e vingança. Pode-se perceber que há um jogo com o significado de “inocente”, pois não há pureza plena, não há aquele que em seus atos não traga uma gama de acontecimentos e situações que o conduz, não há uma forma de não se revoltar, e assim por diante).

Nesse viés, Nogueira ainda traz as palavras de Lipovetsky ao abordar a perspectiva da vingança e da honra do jagunço. Sua percepção pode ser interpretada em um sentido mais amplo, estabelecendo diálogo com a narrativa dos escritos envolvidos na Literatura Marginal:

A vingança é um dispositivo que sociabiliza por meio da violência, no registro desta, que faz com que ninguém possa deixar o crime ou a ofensa por punir: ninguém detém assim o monopólio da força física, ninguém pode renunciar ao imperativo de derramar o sangue inimigo, ninguém pode confiar à outra pessoa a garantia de sua segurança. Que quer isto dizer senão que a vingança primitiva se afirma contra o Estado, que a sua ação visa impelir a constituição de sistemas de dominação política? Tomando-se a vingança um dever imprescritível, todos os homens são iguais perante a violência, nenhum pode monopolizar ou renunciar a ela, nenhum será protegido por uma instância especializada (LIPOVETSKY *apud* NOGUEIRA *In*: FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.80).

Esse fato relaciona-se ao que Janice Perlman traz como o *mito da marginalidade*. Ela destaca as origens das favelas como resultado de migrações e de crescimento urbano. A partir daí, a autora constatou que um conjunto de estereótipos, ou esses *mitos da marginalidade*, é tão generalizado e arraigado na sociedade brasileira “que constitui uma ideologia, como um

instrumento político, para justificar as políticas das classes dominantes” (PERLMAN, 1977, p.17).

Antes de associar a marginalidade à favela, a autora realizou uma descrição de três perspectivas e pontos de vista referentes à favela no Brasil, “sintetizando tanto a opinião erudita como as ideias populares” (PERLMAN, 1977, p.42). O primeiro ponto de vista descrito foi a imagem negativa que se configura como o mito dominante sobre o assunto, que é “favelas como aglomerações patológicas”, desordenada, de vagabundos desempregados, mulheres e crianças abandonadas, ladrões, bêbados e prostitutas. Esses elementos “marginais” vivem em condições “subumanas”, sem água encanada, esgotos, coleta de lixo, e outros serviços básicos, num ambiente sujo e insalubre. As favelas, feias como são, prejudicam o pitoresco panorama da cidade. Econômica e socialmente, constituem um dreno, um parasita, exigindo altos gastos em serviços públicos e dando pouca retribuição. Os favelados mantêm-se à parte, não contribuem nem com aptidões nem ao menos com poder aquisitivo para o bem geral, e são uma ameaça pública (PERLMAN, 1977, p.42).

Pode-se dizer que, como resposta a este ponto de vista, Ferréz alega ter construído o rótulo que une a ideia de estender a outros autores da periferia a visibilidade editorial que atingiu com a publicação de *Capão Pecado* (2000) – “Eu sempre fui chamado de marginal” e “fiz a proposta de trazer outros escritores em um número especial, mas tinha que ser da periferia, disso eu não abri mão” (FERRÉZ *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 44). Assim, criou-se uma militância em torno da produção que envolve questões extratextuais como a vida e o local de moradia dos autores. Os estereótipos presentes na sociedade são uma forma de violência, combatida pela narrativa que expõe a violência sofrida pelos moradores em razão da vulnerabilidade do local.

O segundo ponto de vista refere-se a uma visão que considera a favela como uma comunidade habitada por pessoas honestas e capazes, que poderiam melhorar sua vizinhança se lhes fossem dadas as oportunidades. A autora destaca que a identidade cultural do Brasil é perpassada por características dessas “comunidades em busca de superação” como o samba, a gíria colorida, o espiritismo, a lealdade e um senso de comunidade e de ajuda mútua. Esse segundo ponto de vista pode ser observado nas histórias dos romances pertencentes à Literatura Marginal, como resposta ao primeiro ponto de vista, a fim de que se retire da favela

a carga semântica negativa que ela adquiriu na sociedade e trazendo assim a violência como um fator externo que condiciona os atos. Com isso, temos a relação do imaginário com a experiência da pobreza material e suas formas de representação, as quais vão desde a caracterização da favela como lugar de pobreza por excelência até a criação de imagens da exclusão social relacionadas com as periferias urbanas. É a partir desse imaginário que o mito é estabelecido. O símbolo do exótico caracteriza tais produções, destacando-se no cenário midiático e editorial em geral.

O terceiro e último ponto de vista descrito por Janice Perlman considera a favela como uma consequência natural do crescimento urbano: “Os favelados são considerados úteis como mão-de-obra barata e votos fáceis de comprar, apesar de serem julgados economicamente pouco produtivos, politicamente despreparados e socialmente indesejáveis” (PERLMAN, 1977, p.44). A militância dos autores, com destaque para Ferréz, revela uma preocupação nesse sentido, pois em suas falas há uma nítida vontade de despertar uma consciência mais crítica nos moradores para que eles possam se organizar em prol de seus direitos. Além desses três pontos de vista do “mito da marginalidade” destaca-se a opinião da autora após descrever várias concepções e estudos de diferentes áreas a respeito da marginalidade no âmbito individual, no coletivo, no público e no privado: “Marginalidade é obviamente uma questão de grau e não de absolutos, e, ao que parece uma pessoa pode ser marginal em certos sentidos, ou em relação a certas esferas da vida e certas instituições e ser muito integrada em outros sentidos” (idem, p.164), a ponto de servir para a preservação do *status quo* em função do pensamento da classe dominante. A partir disso, dá-se a persistência desse mito.

O *Mito da marginalidade*, articulado ao conceito de *ressentimento*, de Maria Rita Kehl (2011), torna essa movimentação literária em torno das periferias algo ligado mais à escrita como resposta, marcada pelo tom testemunhal que lhe garante certa credibilidade em sua defesa através de um teor militante extratextual. Maria Rita Kehl trabalha o conceito de *ressentimento* na perspectiva de diversos autores. Ao considerarmos o ressentimento em seu âmbito coletivo podemos destacar as seguintes palavras da autora:

Os membros de uma classe ou segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo que a falta dela seja percebida não

como condenação divina ou como predestinação- como nas sociedades pré-modernas- mas como privação (KEHL, 2011, p.22).

Ao comparar a “melancolia”, trabalhada nas obras de Freud, com a falta de um objeto real, Kehl afirma que “não se pode dizer exatamente que o ressentido tenha perdido um objeto; o que ele perdeu foi um *lugar*” (KEHL, 2011, p.58).

A partir deste conceito podemos associar a perda de um lugar central e legitimado na cultura em geral a um lugar que lhe foi negado pelo processo histórico, pelo preconceito e invisibilidade social que sofrem os que pertencem a grupos de certa forma segregados. Ou seja, este lugar que lhe foi privado, está socialmente e simbolicamente construído a partir do *Outro*, representado pelo sistema e pela classe dominante, pois “a simbolização do real na privação é feita a partir de uma posição fantasmática sobre o lugar no desejo do *Outro*” (KEHL, 2011, p.74). Daí o *mito da marginalidade* interferir neste sentimento, configurando-o como resposta, já que “a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente” por leis e governos.

O ressentimento, tema comumente associado à escrita e à fala dos autores do fenômeno literário em questão, pode advir justamente dessa noção de que são “enganados” por um Estado que garante por lei a igualdade de todos, mas que não consegue efetivar inúmeras questões de segurança à sociedade nesse território. Lá, as próprias leis passam a vigorar concomitantemente como um espaço à parte e não apenas à margem, embora o ideal político dos escritores esteja vinculado à garantia desse direito, para que não haja mecanismos de marginalização, mesmo que por meio da valorização das características particulares do espaço. Essa dialética não é tão simples assim a ponto de categorizar a violência como inocente e a ponto de identificar apologia ao crime, pois a justificativa de que “matam sempre em legítima defesa”, porque são vítimas de uma violência primeva, não é uma questão tão absurda, mas Nogueira afirma que isso explica apenas parte da questão, “deixando de lado outras manifestações de violência que não se justificam como estratégia- limite de sobrevivência” (NOGUEIRA *In*: FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p.92).

Dessa forma, quando o cotidiano da periferia é narrado, mais que atos violentos podem emergir, pois a complexidade das relações desse espaço pode revelar outras

manifestações de violência que estão para além da violência física, do assalto, das drogas, da prostituição.

Considerações finais

Longe de resolver a questão e de finalizar qualquer discussão a respeito do tema aqui tratado, este artigo pretende proporcionar meios de ampliação das leituras sobre como a violência está contida nos escritos da literatura marginal assim como de outras produções demarcadas por um escritor que esteja extraliterariamente sob algum tipo de violência na história social, econômica, racial entre outras e que pode no contexto atual, escrever e ser interpretado sob diversos prismas.

Os conceitos aqui trabalhados como o mito da marginalidade, o ressentimento e os dois tipos de violência categorizados podem servir de aporte teórico para demais produções para que as percepções sobre a violência na literatura marginal, aqui expostas, possam ser expandidas na medida em que leituras sobre o fenômeno se agregarem com outros autores e com outras produções.

Referências

FARIA, Alexandre; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do; PENNA, João Camillo. “Modulações da margem” In: FARIA, Alexandre; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do; PENNA, João Camillo (org.). *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

NASCIMENTO, Érika Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NOGUEIRA, Roberto Círio. “Jaguços, pivetes e outros inocentes” In: FARIA, Alexandre; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do; PENNA, João Camillo (org.). *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PENNA, João Camillo. “Jagunços, topologia, tipologia (Euclides e Rosa)” In: FARIA, Alexandre; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do; PENNA, João Camillo (org.). *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

SACOLINHA. *Graduado em Marginalidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

Aspectos tanáticos no Conto Pai Contra Mãe de Machado de Assis: retratos da violência

Magda Medianeira de Mello¹

RESUMO: O presente artigo teórico tem por objetivo percorrer alguns aspectos tanáticos no que se refere à crueldade aos escravos considerando o conto machadiano Pai Contra Mãe. Buscou-se retratar a violência em uma parte da história do Brasil, a saber entre o século XIX e XX e demarcar os efeitos psíquicos inconscientes da escravidão e do traumático vivenciado pelos negros e impresso como verdade legalizada na época. Cabe questionar até que ponto a destrutividade como traumático perdura como crueldade na atualidade.

Palavras-chave: Tanático; violência; destrutividade; traumático.

ABSTRACT: This theoretical article aims to explain some aspects of Thanatos regarding the cruelty against slaves considering the short story “Father Against Mother”, from Machado de Assis. It was attempted to show the violence in a part of the history of Brazil, between the nineteenth and twentieth century and demarcate the unconscious psychic effects of slavery and traumatic experiences by black people, which was a legalized fact at the time. It is questionable to what extent the destructiveness as a traumatic experience endures as cruelty today.

Key-words: Thanatos, violence; destructiveness; traumatic.

Introdução

Este trabalho intitulado “Aspectos tanáticos no conto Pai Contra Mãe de Machado de Assis: Retratos da Violência” visa abordar os aspectos mortíferos e de crueldade em relação ao tema da escravidão no Brasil. Também buscou-se analisar os efeitos psíquicos desses aspectos históricos em contraponto com a contemporaneidade, mais especificamente no personagem Cândido Neves, um caçador de escravos. A obra machadiana retrata a cultura brasileira do século XIX; por outro lado, pode ser universal, conferindo atualidade aos temas vigentes. A obra machadiana tem se revelado um verdadeiro instrumento histórico para o Brasil e enfoca aspectos universais das dores humanas em amplo sentido e ramos da ciência.

¹ Doutora em psicologia pela UAM. Psicanalista e professora da Faculdade da Serra Gaúcha (FSG), no Rio Grande do Sul.

A escrita deste artigo buscou contemplar o tema da crueldade e revelar, ao mesmo tempo, o resultado de investigações em noções freudianas na obra de Machado de Assis, devidamente comprovadas através de pesquisa.

O curioso é que Machado de Assis escreve sobre o enigmático inconsciente sem ter entrado em contato com a teoria de Freud. Suas obras começaram a ser escritas antes do surgimento da Psicanálise e das constatações freudianas sobre o referido tema. Machado de Assis e Freud eram contemporâneos apenas no final da vida do primeiro. O que acontece é que autores literários de períodos aproximados de todo o mundo delineavam em suas obras a grande descoberta de Freud e sua revelação máxima: o inconsciente. Em busca de explicações para o sofrimento humano, Freud nomeou e aprofundou estudos científicos. Enquanto isso, os autores da literatura expressavam com sabedoria de alma e observavam com inteligência e sensibilidade os rumos universais os quais tomava a humanidade. As obras literárias foram interesse de Freud em toda sua trajetória de escrita e descoberta da psicanálise. A obra de ficção apresenta personagens criados que iluminam uma fidedigna leitura de aspectos históricos, sociais e culturais, bem como de aspectos psicológicos inconscientes subjacentes. Em Machado de Assis temas da sexualidade; feminilidade; paternidade; parricídio, maternidade e estruturas psíquicas são contemplados desta forma, inseridos no contexto histórico da época, entre a passagem do século XIX e XX, bem como entre o Império e a República, momentos em que a escravidão estava presente como verdade entre muitos brasileiros.

Aqui, abordaremos o tema mortífero relativo à escravidão no Brasil, uma violência instituída na época. Entendemos que o manifesto do conto é portador de enigmas possíveis a serem percorridos em estudos de variadas facetas. No entanto, ficaremos detidos nas facetas dos efeitos da crueldade. A humilhante situação da escravidão e os conflitos relativos ao senhor escravo acionam gritos que culminam com a República. O cenário machadiano neste conto mostra-se rico nos detalhes da transição política e da real situação dos negros escravos.

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. [...] Um deles o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também uma máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados

extintos, a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca a máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel (ASSIS, 1997, p.659).

Psicanaliticamente, pensa-se que a energia desligada, sem representações, trabalha silenciosamente a favor da destruição e se manifesta como compulsão à repetição- é efeito da pulsão de morte. Em literatura, as forças de Eros e Tanathos estão presentes na criação de cenários, dos personagens, das imagens, dos enredos e das palavras.

Faz-se necessário enfatizar a atualidade dos escritos do autor e correlacionar aspectos históricos trazidos no conto machadiano à compulsão à repetição no cenário nacional brasileiro, no qual estão presentes, ainda, de forma parcialmente velada, as torturas, a humilhação e a submissão do outro aos senhores do poder.

1. Pai contra mãe – retratos da violência e facetas da destrutividade

Em Machado de Assis, Eros e Tanathos, vida e morte são jogos permanentes nos enredos. Eros, energia ligada relativa à pulsão de vida, e Tanathos, energia desligada relativa à pulsão de morte, são concepções da obra freudiana presentes no referido conto. No conto *Pai contra mãe*, a morte prepondera sobre a vida, energia mortífera, sem representações, que trabalha silenciosamente a favor da destruição.

Em *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915-1992), Freud menciona que a força das pulsões retrata a forma como a libido irá transcorrer a partir do que ficou fixado no inconsciente, mais especificamente no psiquismo. Freud descreve a pulsão classicamente conhecida a partir de quatro destinos: o retorno ao contrário, a volta contra a própria pessoa, a repressão e a sublimação. Essa foi sua primeira concepção da teoria das pulsões. Mas em *Más allá del principio del placer* (1920-1992), Freud introduz a noção de pulsão de morte, que permanecerá circulando até o final de sua obra. Em *El yo y el ello* (1923-1992), fica mais claro o suporte metapsicológico que embasa a teoria psicanalítica das pulsões. Assim, torna mais nítida sua construção e afirma que a pulsão de vida está ligada às pulsões sexuais, mais especificamente a Eros. Não só compreende a pulsão sexual não inibida, genuína e moções pulsionais sublimadas e de meta inibida, como também as pulsões de autoconservação como

2. A Violência como consequência do passado: destruição e desamparo na contemporaneidade

Baseados na teoria pulsional freudiana, no sadismo e no masoquismo, vida e morte nos remetem aos dias atuais. Essa é uma discussão que nos permite refletir sobre as falhas nas representações psíquicas, que se manifestam na atualidade como o novo mal-estar, se evidenciando no corpo e em ato. Segundo Green (2008), se há um paradigma essencial na psicanálise, pode-se afirmar que são as representações psíquicas, que este define de três modos:

[...] o representante psíquico da pulsão, o mais próximo do corpo; o representante ideativo, representação sob a forma do traço mnemônico de um objeto situado no exterior da psique; a representação da palavra, sistema constituído por derivações unindo concreta e abstratamente, ao mesmo tempo, o sujeito, o objeto e o referente (GREEN, 2008, p. 160).

Poderíamos dizer que o tema central das representações psíquicas, para a psicanálise freudiana, está ligado a dois processos básicos: o da representação de coisa, formado por traços mnemônicos, e o da representação de palavra, composto por elementos de linguagem. É na junção dessas representações que se produz, em situação normal, a consciência dos fatos psíquicos, nomeando as emoções.

A atualidade tem demonstrado essa dificuldade em nomear as emoções, evidenciando-as no corpo e no ato, como uma proliferação do somático no sujeito. Podemos citar as depressões e o pânico, as compulsões, o stress, a violência, entre outras possibilidades, conforme nos coloca Birman (2003, p. 1): “Assim, no cotidiano as pessoas se apresentam cada vez mais com queixas difusas localizadas sempre no corpo, que vão desde dores, diversas e inespecíficas, até sensações de completo esgotamento”.

Tal como no século passado, realidade retratada no conto machadiano, vemos as pessoas em situação de desamparo decorrente dos desdobramentos da dor psíquica imposta pela sociedade. Assim, de acordo com Laplanche y Pontalis (1992), a compulsão à repetição se refere ao processo de origem inconsciente no qual o indivíduo está inserido ativamente em

situações penosas repetindo experiências antigas sem recordar-se do protótipo e tendo, pelo contrário, a impressão muito viva de algo motivado pela atualidade.

Retornando a Freud (1920-1992) para fundamentar nosso pensamento das falhas nas representações em *Más allá del principio del placer*, desde o ponto de vista econômico, prazer e desprazer psíquicos se encontram ligados a uma quantidade de excitação presente na vida anímica. Assim, o desprazer corresponde a um incremento da quantidade de excitação e o prazer à redução dela. Os fenômenos de compulsão à repetição estão presentes nos sintomas, em rituais obsessivos, por exemplo, e no próprio modo de agir das pessoas, na forma de como repetem as situações de vida, ou seja, nas mais distintas produções psíquicas. A repetição ocorre compulsivamente, sem repouso, até a libertação. A resolução seria encontrar um caminho simbólico e de ligações dentro do psiquismo. Solucionar seria poder pensar sobre as questões, interpondo recordações da vida passada com a atual.

A compulsão à repetição está diretamente ligada à pulsão de morte – Tanathos, que vem à superfície do aparelho psíquico de forma desligada, mostrando maneiras se postas em ato. O aparente padecimento psíquico traz consigo, na compulsão à repetição, segundo Freud, a realização de desejo. Assim, em *Más allá del principio del placer*, Freud assevera que desprazer para um sistema psíquico é prazer para outro. A tendência à repetição opera a serviço do ego, tentando abreviar de modo fracionado tensões excessivas.

No conto de Machado de Assis, a crueldade está presente com legitimidade e convicção. O desamparo da escrava Arminda remete a um desamparo comum nos nossos dias. A tirania que se impõe como dona da vida e da morte e dos corpos humanos atravessa o tempo e obstrui a imaginação. A realidade social impregnada por silêncios revela-se do sintoma à fratura psíquica, em outras palavras, do retorno do recaiado à ruptura do psiquismo. Dessa forma, passado, futuro e presente estão comprometidos. A capacidade simbólica e representacional precisa de testemunho, ou seja, de escuta do outro. Como Arminda poderia ressignificar o trauma se não pelo reposicionamento frente à história? Como amenizar as inseguranças e os fantasmas se não através do discurso, do depoimento, da fala e, principalmente, pela possibilidade de ser alguém? É preciso fazer circular a palavra carregada de dor na busca de respostas e simbolizações. Há situações, no entanto, em que o trauma,

devido à sua intensidade, torna-se intraduzível. Como diz Bárbara Conte (2013) “o tempo congela e a cena que faz sofrer é a que se impõe e se repete” (p.108).

De acordo com Freud (1920-1992) o traumático é uma grande soma de excitação que impede a circulação psíquica. O excesso permanece como forma de angústia, necessitando ser descarregada na ação/no corpo (somatização), indicando que o processo de elaboração encontra-se paralisado. Quanto mais insuportável para o psiquismo a realidade objetiva, mais a pessoa se afasta dela, desmentindo o ocorrido. Para a psicanálise, chamamos de desmentida ou de recusa da realidade a forma de defesa na qual o sujeito se defende e se recusa a reconhecer a realidade de uma situação traumatizante. Havendo um excesso de excitação psíquica – trauma – e recusa da percepção traumatizante, dizemos que o processo de elaboração psíquica está impedido e que o princípio de realidade está fraturado.

As produções do inconsciente recolocam o sujeito em contato com a cena traumática, realizando descargas e ligações a ponto de conectá-lo com os afetos relativos. Aos poucos o sujeito se recoloca frente à vida e ao desejo.

O trabalho psíquico de elaboração possibilita a transformação do conteúdo que se repete em conteúdo simbólico produzindo uma representação. Para que o traumático não congele e se cristalice como sintoma em busca de significação e não seja passado como herança psíquica – transgeracional – faz-se necessário criar oportunidade para que o mesmo circule em outro tempo e que dê lugar à fala. Assim, os fantasmas se dissipam.

É comum que o traumático se defina à posteriori, quer dizer, transformando-se em trauma quando ligado a outra cena. É um afeto de terror com efeito retardado. O traumático nesse caso necessita de nomeação, de tradução. O significado será construído na medida em que se instaure a fala considerando o tempo e o trauma. Os acontecimentos deixam inscrições de uma história sem sentido para a pessoa, e esta necessita de outra que ajude a ressignificar essa história.

Kehl (2004) acrescenta a questão da memória e sua relação com o ressentimento: questiona-se “que destino dar à memória?” Impossível apagá-la. A autora aponta para o coletivo como forma de re-simbolização para impedir que um trauma histórico produza ressentimento, fanatismo ou outras formas de abuso da memória (ao se referir na guerra entre o povo palestino e judeus israelenses, por exemplo).

O trabalho de simbolização precisa ser coletivo e requer presença de terceiros que tenham legitimidade de testemunho. Isso possibilita endereçar o ocorrido a uma entidade em posição de encarnar o outro. É o que faz com que as comunidades criem formas de celebrar, de lembrar, ou de fazer ver ao mundo não apenas os momentos fortes de sua história, mas também as atrocidades que sofreram. Não se trata de ficar repetindo o ocorrido, mas de inscrever no campo das representações as marcas coletivas do vivido. “É insuportável, tanto para as vítimas quanto para seus herdeiros, que uma violência traumática permaneça não nomeada, insignificante para o resto do mundo. São casos em que o esquecimento fere como uma segunda violência, mais duradoura do que a primeira” (KEHL, 2004, p. 232). É o caso das mães da praça de maio que não permitem que seus filhos e netos assassinados pela ditadura argentina permaneçam esquecidos.

Para abrir os arquivos da história e fazer circular a dor do trauma e as dúvidas, é preciso falar na escravidão. Encontrar certa liberdade psíquica frente aos fatos é trabalho que poderá ser realizado através das intersecções entre a literatura e a psicanálise, através do entendimento das produções inconscientes. Citando Judit Székács (1991 p. 16) quando refere:

O trauma, uma vez consumado, jamais poderá, não importa por que espécie de reconstrução, passar à condição de não acontecido. O trauma comum e o reencontro, ou seja, a reconstrução, resulta em novos sujeitos, que necessariamente diferem do “eu” daqueles que não passaram pelo trauma, ou pelo reestabelecimento.

No conto de Machado de Assis, Arminda fora torturada. A submissão da personagem à violência perverte a lei e a ordem de habitar a vida. Trata-se de uma realidade vivida por muitos que não tiveram testemunho e na qual se instalou no âmbito familiar o enigma do “não dito” – do silêncio imperioso imposto pelo terror das dúvidas e ameaças refletindo a presença da dor do irrepresentável.

O desamparo e o terror nas ameaças veladas que circulam fora do discurso oficial e que imprimem marcas de dupla mensagem confusional colidindo com o discurso do poder racionalmente protetor paralisam o sujeito do desejo. Lesam a estima, interrompem a criação e a circulação da vida, interferindo em ideais e projetos. Fazer e pensar implica em contato com o medo e a dor.

Os efeitos do traumático no psiquismo dos seres humanos que sobrevivem ou sobreviveram em silêncio à intensa dor psíquica decorrente de situações como a de Arminda perpassaram a realidade da história brasileira.

O desamparo devido à ausência de acolhimento das questões internas do sujeito pelo outro, também provindo da individualização demandada pela sociedade de consumo e pela fraqueza dos laços afetivos entre os indivíduos, registra psicopatologias oriundas deste esvaziamento (BIRMAN, 1999).

O desamparo é uma vivência dos estados de angústia que, para Freud, é um dos resultados possíveis de serem obtidos pela transformação da libido liberada com o recalque. Sendo assim, a angústia é o fruto do recalque, que, mais tarde, passou a considerar o ego como sede da angústia. A partir dessa concepção, considerou que, quando a pessoa se defronta com situações de perigo, libera intencionalmente a angústia sinal. O desamparo estaria ligado à falta de garantias do sujeito sobre seu existir e sobre seu futuro, sendo assim ele seria obrigado a uma renúncia pulsional como condição para viver na sociedade moderna. No entanto, o sujeito pós-moderno sofre mais em função da insegurança do que pela renúncia. Usufri de maior liberdade para gozar seus desejos; porém, encontra-se desorientado sem referenciais sólidos.

As causas do desamparo atual, situadas entre vários fatores como a queda de Deus, o avanço tecnológico e científico e a fragilização da Lei, bem como a perda das referências estáveis do final do século XIX e a crescente liberdade nas escolhas, contrapuseram-se à antiga coesão entre as representações coletivas da Lei Paterna e as respostas dos sujeitos. Desse modo, o sujeito sozinho deve dar conta de sua fantasia de construir os desígnios do outro. Salienta-se que vivemos em uma época em que o consumo é o organizador do laço social e doador de sentido para a vida, o que caracteriza a perda da alteridade neste período (KEHL, 2009).

O que tem ocorrido de marcante nesse mal-estar contemporâneo é marca reluzente da violência, pois ela se comprova com uma passagem ao ato e traz da subjetividade o sofrimento como uma descarga psicossomática sem nenhuma potencialidade para a simbolização. A falta de simbolização acarreta em descarga, através do corpo ou dos atos, incluindo a violência.

Por isso as compulsões são formas tumultuadas de ação, pois a subjetividade prende o sujeito dentro de suas impossibilidades de ações, deixando-o em um estado paralisado, devido às suas incertezas sobre si. Isso se origina numa forma desesperada pela busca de si mesmo. Diante de um conjunto de signos “centrados no corpo e na ação”, o mal-estar não surge como um sofrimento, mas como uma dor. “[...], a subjetividade atual não consegue mais transformar dor em sofrimento, estando aqui a sua marca diferencial e inconfundível” (BIRMAN, 2003, p. 5).

A repetição como algo que retorna e aliena inconscientemente impede de fazer circular a palavra e a inscrição de significados à dor humana, tanto no passado quanto na atualidade. O desamparo é assunto de todos os tempos. Diz Machado de Assis ao referir-se ao filho de Cândido que estava para nascer: “Foi a última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho de levar a criança que nascesse à roda dos enjeitados. [...] Enjeitar quê?” (p. 663-664).

Considerações Finais

Os enlaces do conto Pai contra Mãe em relação ao tema do mortífero e da violência possibilitam pensar que as intersecções entre a literatura e a psicanálise iniciaram com Freud e testemunham um valor inesgotável. As obras literárias, por tornarem-se documentos históricos para a humanidade, revelam aspectos subjetivos através de dois planos de leitura: um latente e um manifesto. Assim, torna-se perfeitamente possível investigar aspectos do inconsciente perpassados nas entrelinhas do texto. Seguindo esse raciocínio, toda a obra artística literária aloja uma estrutura de metáfora, diz o que diz e diz outra coisa. É nesta “outra coisa” que se aloja o prazer da leitura, de acordo com Barthes (2000).

Machado de Assis, no conto Pai contra Mãe, retrata a realidade histórica cultural do Brasil na época da escravidão. Paralelo a isso, é possível pensar teoricamente nas correlações entre os aspectos destrutivos presentes na estrutura do país e os enlaces com a violência exercida aos seres humanos escravizados e subjugados.

Observa-se uma correlação na presença do desamparo decorrente das falhas nas representações psíquicas da sociedade contemporânea com as ameaças do passado no que diz respeito às torturas e angústia de aniquilamento.

O modelo psicanalítico permite construir certa legibilidade, mas de fachada, uma vez que o conteúdo se esconde atrás de uma rede cujas malhas fantasiosas são complexas para analisar. As obras literárias permitem o pensamento crítico e reverberam, no texto, traumas do passado. Colocar em palavras os fatos não ditos, de cunho tanático da história colocam em cena momentos que permitem ligar o desligado. Fazer circular a dor de Arminda e o carrasco Cândido Neves, representante social do momento, revelam a complexa arquitetura da obra literária e seus enlaces com a realidade.

Referências

ASSIS, J. M. M. de. *Relíquias da Casa Velha – Pai contra mãe. Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2000.

BIRMAN, Joel. A dádiva e o outro: sobre o conceito de desamparo no discurso Freudiano. *Physis: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 9 (2): 09-30, 1999.

BIRMAN, Joel. Dor e sofrimento num mundo sem mediação. In: *Estados Gerais da Psicanálise: II Encontro Mundial*, Rio de Janeiro, 2003.

CONTE, Bárbara de Souza. *Prazer e dor – O masoquismo e a sexualidade*. Porto Alegre: Criação Humana, 2002.

CONTE, Bárbara de Souza. O uso de um espelho como estratégia pictórica. Uma anamorfose no campo de visão para a inclusão do espectador no campo da representação. In: *Sig revista de psicanálise*, vol. 1, nº 3, 2013.

FREUD, Sigmund. *El yo y el ello. Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, vol.19, (1923,1992).

FREUD, S. *Pulsiones y destinos de pulsión*. Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu, vol.14. (1915, 1992).

FREUD, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu, (1920, 1990).

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. Casa do psicólogo – São Paulo, 2004.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2009.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Dicionário de psicanálisis*. 10 ed. Barcelona: editorial Labor, 1992.

SZÉKÁCS, Judit. Estratégias de sobrevivência do ponto de vista psicanalítico. *Percurso revista de psicanálise*, N° 7 - 2/1991.

Violência e amizade em *A Ilha dos gatos pingados*, de José J. Veiga.

Nathalia Bezerra da Silva Ferreira¹
Verônica Maria de Araújo Pontes²

RESUMO: O presente trabalho, tem por objetivo analisar as relações entre as personagens do conto “A ilha dos gatos pingados”, principalmente, no que se refere a amizade existente entre meninos que buscam, como podem ajudar o amigo Cedil a escapar da tirania do mundo dos adultos. Nesse sentido, observa-se que José J. Veiga, apresenta-nos crianças que embora estejam subjugadas a violência doméstica, principalmente dos adultos, encontram na amizade que possuem uns com os outros, uma possibilidade de escape, de amenização da dor.

Palavras-chave: Infância; Amizade; Violência.

ABSTRACT: This work aims to analyze the relationships between the characters of the short story "A ilha dos gatos pingados", especially which refers to the friendship between boys that pursue to help their friend, Cedil, to escape from tyranny of the adult world. Thus, it observed that, José J. Veiga, presents children that in spite of domestic violence, especially from adults, they find in their friendship a chance to escape, a chance to soothe pain.

Keywords: Childhood; Friendship; Violence.

1. Caminhos possíveis em José J. Veiga: entre o real e o mágico

Para que haja a compreensão das características básicas que definem o que é o maravilhoso mágico é preciso que se entenda primeiro o que é o fantástico, maravilhoso e estranho. Esses três gêneros possuem uma tênue linha que os separam. Ao compreender o fantástico, primeiramente, permite-nos entender os outros dois gêneros vizinhos. Segundo Todorov (2010):

“O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho e o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2010, p. 31)

Dá-se o fantástico quando algum acontecimento transpõe o limite do que chamamos de real. Para que o fantástico ocorra faz-se necessário que haja uma quebra das leis naturais.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN. Professora de Língua Inglesa da Secretaria de Educação Básica do Ceará- SEDUC-CE.

² Doutora em Educação pela Universidade do Minho-Portugal. Professora Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN.

Essa quebra remete sempre ao sobrenatural. A hesitação constitui como umas das características do gênero. Pode surgir no leitor ou nas personagens, isso acontece porque o fantástico rompe com o que é considerado normal, padrão, para levar leitores e personagens a hesitação de acreditar ou não nos fatos narrados.

Assim como o gênero fantástico parte da hesitação, da dúvida, o estranho também encontra suas fundamentações nesses dois aspectos. Porém, o estranho, caracteriza-se pela tentativa de uma explicação racional para acontecimentos fantásticos e extraordinários em uma obra. O estranho caracteriza-se principalmente pela negação do sobrenatural. O estranho só reconhece as leis naturais e, busca a partir dela mesma, encontrar respostas para comprovar o equívoco do que, até então tinha aspectos de sobrenatural. Compete ao estranho utilizar-se de mecanismos racionais para solucionar acontecimentos que inicialmente parecem ser de ordem sobrenatural.

Assim, no gênero estranho, há inicialmente uma situação descrita, insinuada com aspectos de sobrenatural, mas em que se buscam explicações que nos levarão a conclusão de que, tais situações não têm nenhuma relação com um plano além do real.

Enquanto que no fantástico há uma dúvida, como parte integrante e, no estranho uma negação desses elementos tidos como sobrenatural, no maravilhoso encontra-se finalmente a aceitação de fatores além das formas do que chamamos de real. Como observa Todorov (2010): “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”. (p. 59-60)

O maravilhoso, assim, vai além da aceitação, uma vez que, a dúvida não é gerada. Nesse espaço o que compreendemos por sobrenatural não causa nenhum espanto no leitor, pois essa é a lei do normal. No maravilhoso as leis sobrenaturais correspondem ao real, ao normal, o leitor nem as personagens, em momento algum duvidam dos fatos que são narrados, pois não há espaço para isso.

O maravilhoso, aqui apresentado, é também chamado de maravilhoso puro, ou seja, com total aceitação do sobrenatural. Porém é necessário que se aponte para outras variações do gênero. Em *Introdução a literatura fantástica* (2010), Todorov chama a atenção para a existência do que podemos considerar subgêneros. Dentre ele, há nos escritores da América

Latina, tendo Gabriel García Márquez como o mais conhecido deles, o chamado *realismo mágico* ou *realismo maravilhoso*:

O sintagma “realismo maravilhoso”, aparentemente paradoxal (porque realismo pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente e maravilhoso, de inverossimilhança), define o tipo de narrativa que encontramos em García Márquez, em Juan Rulfo e em Carpentier, por exemplo. São narrativas que não excluem a os *realia* (real, no baixo latim); enquanto, *os mirabilia* (maravilha) ali se instaura, sem solução de continuidade e sem criar tensões de questionamento (como no fantástico). (...) (RODRIGUES:1988, p. 51)

A literatura de José J. Veiga já é, frequentemente, classificada como pertencente desse movimento chamado realismo mágico. Literatura que em algum momento se relaciona com coisas que vão além do que denominamos de normal. Entretanto, o próprio autor contesta esse “rótulo”:

"Fui vítima de uma invenção minha. Na época em que resolvi levar a coisa a sério, pensei: para ser escritor, preciso fazer alguma coisa mais ou menos diferente do que se faz. Então, me veio a ideia de fazer isso que chamam *fantástico*. Mas depois dos *Cavalinhos* vi que não era fantástico. Era uma maneira de ver a realidade, talvez mais a fundo. São camadas da realidade que não estão à mostra. Então, continuei por aí. E há muito a fazer em cima”³

J. J. Veiga, assim, coloca sua literatura à parte dessa classificação, afirmando que, o modo como se expressa, na verdade, é apenas mais uma forma de ver a realidade. É ver mais a fundo, para que possamos enxergar o que não nos é visível aos olhos. Embora essa relação de realismo mágico, ou essa nova forma de ver as coisas, como afirma o autor, seja recorrente em sua obra, no conto que aqui analisaremos há alguns aspectos, embora não muitos, que nos remetem a ele. Como assim veremos.

2. “A ilha dos gatos pingados”: uma infância marcada pela violência doméstica

No conto *A Ilha dos gatos pingados*, de José J Veiga, somos apresentados a uma história que se desenvolve, principalmente, a partir da vivência de quatro crianças. Dessas crianças, três delas desenvolvem laços de amizade que servem de suporte para um deles, Cedil, enfrentar as durezas da vida.

³ (Disponível em: <http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/22/artigo181158-1.asp>)

Em *A Ilha dos gatos pingados*, somos tocados por uma temática tão comum, atualmente, que enche os programas de televisão de histórias, somos tocados pela crueldade dos adultos para com as crianças, pela violência doméstica. Essa violência, embora ficcional, faz-nos lembrar dessas inúmeras histórias reais que conhecemos e, que, de tanto vê-las, estamos perdendo a sensibilidade, o sentimento de empatia.

Cedil, ainda muito criança, vivencia dentro do seio familiar a violência. Zoaldo, o namorado de sua irmã é o agressor. A apresentação de Zoaldo já nos dá a ideia disso: “Zoaldo era muito bruto, só falava gritando. Nem Pedro Arcanjo, que já tinha brigado com soldado, tirava farinha com ele.” (VEIGA, 2015, p 29). A personagem é assim, apresentada como um ser bruto, que busca confusão e que dela não foge. Ele é, na verdade, o estranho, aquele que não possui uma relação de parentesco com Cedil, mas que mesmo assim usa de violência com ele.

Sempre por motivos banais, a violência contra Cedil é construída no conto por Veiga. Como podemos observar a primeira vez que Zoaldo o agride:

Nos primeiros dias do namoro Zoaldo deu uma surra em Cedil por causa de uma malcriação que ele fez pra Milila. Cedil estava brincando com outros meninos no barranco perto da casa. Milila chegou na janela e chamou. Ele disse que já ia e ficou brincando. Ela chamou de novo, ele disse pra não amolar. Zoaldo desceu a calçada da casa e veio vindo, parecia que ia embora. Mas quando passou perto de Cedil deu um bote e agarrou o coitado pelo cangote, levou pra dentro debaixo de tapa e lá ainda bateu com o cinturão. (VEIGA, 2015, p 29-30).

Por essa passagem do texto podemos confirmar Zoaldo como um estranho na família, pois ele tinha iniciado o namoro com Milila e já estava tomando para si o papel de “pai” / “homem” da família, atribuindo assim à figura masculina a brutalidade que era necessária à casa. Não se tem notícias do pai de Cedil, não há um homem adulto nessa casa e Zoaldo acha-se no “direito” de exercer tal papel. É relevante apontar para o fato de que a violência acontece no meio da rua às vistas de todos. Todos presenciam tal ação, mas ninguém intervém pelo menino.

Se de um lado, temos uma figura masculina que age de forma violenta, que toma posse do seio familiar que lhe é alheio e passa a se sentir o proprietário de tudo, inclusive das pessoas dessa família, a figura feminina, a mãe de Cedil, é a representação de uma prostração feminina. Uma personagem que não consegue impor sua vontade em sua própria casa, que não consegue pôr um fim à crueldade a que seu filho é exposto. Mesmo quando seu filho

corre em seu auxílio na busca por socorro não consegue esboçar reação alguma: “Cedil correu pedindo o socorro da mãe, Zoaldo atrás dando cabrestada. A mãe de Cedil correu para o quarto, fechou a porta e ficou rezando tão alto que de fora se ouvia” (VEIGA, 2015, p 31).

Cedil, assim, não possui um único adulto a quem possa recorrer para ajudá-lo. Ele está sozinho diante as vontades dos adultos. Em meio a essa confusão emocional, o garoto encontra em seus amigos um suporte, um auxílio. Mesmo sendo apenas crianças também, os meninos, principalmente na figura do narrador-personagem, constroem através do laço de amizade o maior conforto que o menino agredido possui.

Embora a relação das crianças seja de extremo companheirismo, há também o conflito com a criança menor. Camilinho é o excluído do grupo por ser menor. As crianças buscam artimanhas para se livrarem da companhia dele. Reclamam que não acompanha as brincadeiras, que chora e resmunga demais. Por isso, fogem dele como podem. Por outro lado, a criança rejeitada os persegue, sempre tentando se enturmar com os outros. Nesse outro conflito de gerações, a criança menor se aproveita do clima de conflitos entre os meninos e os adultos para ser o delator, aquele que entrega os meninos para seus pais. Essa constante ação de entregar as crianças gera vários conflitos:

Quando chegou em casa ficou rodeando a mãe por todo canto, ela mandava ele brincar, ele arremanchava e não saía de perto. Ela perguntou o que ele queria, ele disse que era preciso fazer um chá bem forte pra Tenisão porque ele tinha nadado no rio. Dona Zipa ficou nervosa, chamou Tenisão, fez o coitado beber o chá, mas primeiro deu uma surra nele e depois foi avisar lá em casa. A minha valença foi que eu estava na casa de vovó e lá eu não apanhava. (VEIGA, 2015, p 31).

O Narrador-personagem é quem vai contornando as situações de desespero de Cedil. Quando Cedil lhe confessa que irá fugir, mesmo sem saber como, estando disposto a fazer isso de qualquer jeito, o narrador o convence a mudar de ideia. Fala sobre índios, sobre a dificuldade que seria para ele sobreviver em meio a índios ferozes. Cedil assim, desiludido da ideia de fugir para longe, chega a pensar em suicídio:

(...) Ele ficou tristinho, pensando, depois perguntou uma coisa boba, de gente que está mesmo muito desacorçoado: perguntou se afogar doía, se a gente ficava desesperado como quando está mergulhando em poço fundo e o fôlego acaba. Eu disse que afogar era horrível, que no sítio de minha vó morreu um menino afogado, o Zuzezinho, ficou de olhos estufados como sapo, eu passei muitas noites sem dormir, com medo dele. Era horrível. Cedil pensou, e perguntou se se ele fosse viver no mato eu mais Tenisão ia todo dia brincar com ele depois da escola. Eu disse que a gente levava facão, cortava pau pra fazer casa, levava mantimento, fazia caçada com espingarda de cano de guarda-sol, Tenisão estava trabalhando uma, só faltava

colocar o tufo quando achasse jeito de derreter chumbo sem a mãe dele ver. (VEIGA, 2015, p 31).

O suicídio é, sem dúvida, a última opção do desespero da criança. O menino parece perceber que não há possibilidade de mudança, que continuará sofrendo a violência do mundo dos adultos, que não há quem o possa ajudar, tirá-lo dessa situação.

É nesse contexto desesperador que surge o local do exílio. Ciente de que não há perspectiva de melhora, Cedil e os amigos encontram a tranquilidade na ausência do local de origem. Eles precisam se deslocar para um lugar à parte da sociedade para que estejam seguros dos adultos. Surge, então, a ilha. A ilha é, por simbologia, o lugar de fuga, o esconderijo para onde se escapa. Os meninos usam esse espaço para construir uma nova comunidade, agora só de crianças, em que eles podem ter a segurança de que tanto precisam.

A ilha, na verdade, é um banco de areia no meio de um rio. Mesmo estando na ideia de que estão seguros e protegidos, percebemos que a segurança que encontram não possui estabilidade alguma. A qualquer momento, o banco de areia pode ser imerso na água novamente. Ao analisarmos a instabilidade da ilha, temos diante de nós a fragilidade da situação. Os meninos fogem, escondem-se da violência, das divergências, mas, mesmo assim, temos a consciência de que isso é passageiro, temporário, assim como a ilha que os abriga.

Dentro da ilha, os meninos brincam, divertem-se, fantasiam. Envolvidos pelo clima de tranquilidade e segurança, Cedil começa a ter momentos de felicidade:

Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa de Cedil. Ele tinha deixado de falar em afogar ou fugir, decerto porque Zoaldo estava viajando, ajudando seu Zaco no serviço de guarda-fio. Diziam que Milila não ia mais ser namorada dele, não sei se era certo, mamãe zangou quando perguntei. Mas Cedil não parecia o mesmo, todo dia inventava um brinquedo novo (VEIGA, 2015, p 33).

Cedil, assim, não precisa se preocupar com os maus tratos e humilhações que Zoaldo o submete. Pode ser criança que se ocupa apenas de brincar com seus amigos. Infelizmente essa felicidade do menino dura pouco.

José J. Veiga através da inocência do narrador vai construindo um clima crescente de tensão no conto. Intercalando entre um toque de humor, inocência, momentos de maturidade e o olhar do trágico expresso através da voz do narrador. A situação é complicada para o menino, mas não podemos esquecer que o narrador é também um menino, um menino muito

sensível a dor do amigo, que assume um teor nostálgico, mas que não deixa de ser criança, de expressar-se como criança, utilizando uma linguagem que lhe é pertinente.

É no espaço da ilha que temos referência ao chamado realismo mágico. Lugar fora da comunidade, a ilha não sofre influência dos adultos, não segue as leis naturais da sociedade em que os meninos vivem. Na ilha não há lugar para tristezas, para agressões e violências. Envolvidos por esse clima os meninos ao brincar, criam. Fantasiam itens básicos para tornar o lugar habitável para Cedil:

Fizemos monjolinho de gameleira, é fácil de torar e furar, pilava à toa o dia inteiro, quando a gente ia embora escorava ele levantado como monjolo de verdade. Fizemos usina de luz com represa, casa de turbina, poste subindo e descendo morro, copinho de isolador, fio e tudo, gastamos acho que dois carretéis de linha. (VEIGA, 2015, p 33).

Aqui, apesar de sabermos que, pelas leis da normalidade, crianças sozinhas não são capazes de realizarem tais proezas, não podemos descartar a ideia de essa ser uma pitada do mágico, do fantástico, na realidade que conhecemos. Ou pelo contexto da narrativa, é possível que seja verdade, que seja uma espécie de maquete de usina. Outra possibilidade para explicar essa situação seria o mundo paralelo que as crianças criam em suas brincadeiras, mundo da imaginação e fantasia. Dentro das brincadeiras, as crianças poderiam construir usinas, represas, mas isso em nenhum momento é apontado pelo narrador. De repente, numa realidade cotidiana somos surpreendidos por esse toque insólito.

Fora da ilha, a tensão crescente gerada pelos maus tratos, chega a um nível insuportável para Cedil. Primeiro, com a perda da ilha. Camilinho, que nunca teve a oportunidade de conhecer a ilha, é quem mais uma vez será o causador de conflitos. Ele observa, segue os meninos até onde escondem a jangada que utilizam para chegar até a ilha. Como não consegue fazer parte da brincadeira, revela a existência da ilha para meninos maiores, que não simpatizam com os três amigos. É então, que acontece o fim da ilha:

Estava tudo expandongado, a casa, a usina, os postes arrancados, o monjolinho revirado. Cedil chorava de soluço, corria pra cima e pra baixo mostrando os estragos, clamando da ruindade. Eu quase chorei também só de ver a tristeza dele. Para nós a ilha era brinquedo, pra ele era consolo. (VEIGA, 2015, p 33).

Em seguida, a tensão só vai aumentando... aumentando. A mãe de Tenisão envia o menino para estudar fora da cidade e Cedil perde um amigo. Mais ou menos nesse mesmo período Zoaldo retorna e reata o namoro com Milila:

Mais ou menos nesse tempo Zoaldo voltou de viagem e pegou de novo em namoro com Milila, batia mais ainda em Cedil, acho que pra descontar o tempo que não bateu. Nós todos lá de casa fomos para o sítio de vovó esperar a folia. Eu quis levar Cedil, mas Zoaldo disse que podíamos tirar o cavalo da chuva. (VEIGA, 2015, p. 35).

A vida de Cedil que já não era fácil, fica ainda pior. Enquanto Cedil tinha o espaço da ilha e a companhia de seus amigos, ele conseguia ter forças. Os amigos, principalmente o narrador, são a base para esse menino. São as pessoas a quem pode recorrer no momento de sufoco. Quando não há mais a ilha para fugir, nem os amigos para consolá-lo, Cedil foge.

Quando o narrador retorna de viagem e descobre a fuga de Cedil, ele parece ser o único a ter sensibilidade o suficiente para compreender a situação. Enquanto que os adultos, após um período de comentários, prosseguem suas vidas sem dar importância para a fuga do garoto, o narrador não consegue deixar de lembrar o amigo, de pensar nas dificuldades que uma criança sozinha no mundo deve enfrentar. Na ausência do amigo, ele se apega a tudo o que tem: a lembrança. Como podemos observar:

Mamãe ralhava, dizia que era melhor eu ir tratando de esquecer. Ouvindo todo dia sempre a mesma coisa eu ficava mais triste ainda. Qual era a vantagem de esquecer? Pois eu até tinha medo de acordar um dia e descobrir que tinha esquecido Cedil completamente, ele tão menino e já sofrendo longe no mundo. Acho que tem certas coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação. Se depender de mim, nunca eu hei de esquecer a Ilha dos Gatos Pingados. (VEIGA, 2015, p. 35-36)

Enquanto para os adultos Cedil é apenas mais um entre tantos outros meninos que diariamente fogem de suas casas e vagam sozinhos pelo mundo, para o narrador-personagem, lembrar de Cedil é uma obrigação, é a forma que encontra para manter vivo o amigo, mesmo que seja apenas em sua memória.

Considerações finais

No espaço ficcional de José J. Veiga, somos convidados a conhecer uma representação da infância marcada pela violência doméstica. Cedil, ainda muito criança conhece as asperezas da vida, o tamanho da crueldade humana, o descaso por parte dos adultos, a falta de sensibilidade da sociedade.

Nesse contexto desanimador, meninos que se unem e criam laços de solidariedade para ajudar um amigo agredido, ensinam-nos a perceber o poder de uma amizade. Numa infância tão conturbada, envolta em humilhações e agressões, a amizade se mostra como suporte, como base para uma criança lidar com tais situações. Para Cedil, os amigos e a figura da ilha representam o conforto de que ele tanto precisa.

Todorov (2012) nos chama a atenção para o poder humanizador que a literatura possui. Quando lemos um texto somos levados a emoções diversas no que se refere a sensibilização, a compreender melhor nosso próximo. José J. Veiga em *A Ilha dos gatos pingados*, faz-nos sentir mais próximos de Cedil e sua difícil vida. Sensibiliza-nos sobre a violência, a dificuldade de convivências com as pessoas, sobre nossa condição humana. Enfim, dá-nos a ideia, como Todorov observa, do quanto pode a literatura, nesse caso, mostrar-nos o quanto pode a amizade em nossas vidas.

Referências

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Salviano. Prefácio. IN VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correia Catello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O que pode a literatura? In A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

**Imagens da violência em Rubem Fonseca & Caio Fernando Abreu:
Notas sobre “Feliz ano novo” e “Creme de alface”**

Rosicley Andrade Coimbra¹

RESUMO: Este artigo objetiva fazer uma breve leitura dos contos “Feliz ano novo”, de Rubem Fonseca, presente no livro *Feliz ano novo* (1975), e “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, do livro *Ovelhas negras* (1995). Partiremos de um ponto comum entre esses dois contos, a violência. A hipótese inicial é de que tais contos representariam dois lados da violência: enquanto o primeiro mostra o marginalizado praticando o ato; no segundo teríamos situação inversa, o marginalizado sofrendo na pele a violência.

Palavras-chave: Marginal; Sociedade; Excluídos; Década de 1970; Autoritarismo.

ABSTRACT: This article intends to make a short lecture of the short stories “Feliz ano novo”, by Rubem Fonseca, presents in the book *Feliz ano novo* (1975) and “Creme de alface”, by Caio Fernando Abreu, from book *Ovelhas negras* (1995). We'll part from a common point between the short stories, the violence. The initial hypothesis is that the two short stories represent two sides of violence: while the first one shows the marginalized practicing the violent act; in the seconde one we have a diferent situation, the marginalized suffering the violent act.

Key-words: Marginal; Society; Excluded; The 1970's; Authoritarianism.

Introdução

O tema violência já se converteu em lugar comum na sociedade contemporânea. De alguma forma nos acostumamos com cenas violentas; o que mais nos choca hoje em dia é a frieza com que o assunto é tratado. Massivamente somos bombardeados (e atraídos) pelas imagens violentas e, de certa maneira, somos obrigados a criar uma espécie de blindagem contra elas. Isso é positivo por um lado, pois evita que entremos em colapso; mas é negativo por outro, pois terminamos banalizando todo e qualquer ato de crueldade e nos isentando de qualquer discussão moral ou ética sobre o tema.

A tese de que nossa formação cultural está alicerçada na violência é perfeitamente válida e serve como ponto de partida para pensarmos o contexto atual, mas também os vários contextos em que a violência esteve presente. Nesse sentido, a literatura se mostra a via mais

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atualmente é doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista CAPES.

segura para compreensão da violência: seja ela social, com exclusões e omissões ou física, mostrando os deslimites da crueldade. A literatura teria, nesse caso, um “papel” a desempenhar, que seria romper com a automatização da realidade, trazendo o indivíduo de volta à realidade, mostrando-a como de fato é, cruel, violenta, não para lançá-lo ao caos, mas para que ele reflita sobre. Segundo Schollhammer, a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.112). Desse modo, a literatura busca na temática da violência a “renovação dos moldes do realismo do século XIX para um neorrealismo adequado à complexidade da experiência social do século XX” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.112).

Da colonização até nossos dias inúmeros textos literários trazem representadas as mais variadas faces da violência. Como exemplos citamos a *Carta* de Caminha, primeiro documento oficial sobre a *terra brasilis*, no qual encontramos nas entrelinhas os precedentes para a exploração dos nativos, a semi-epopeia *O Uruguai*, de Basílio da Gama, os contos “A causa secreta” e “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e as produções mais atuais, como o romance *O matador*, de Patrícia Melo e a novela *O invasor*, de Marçal Aquino. Assim, se a literatura tem tratado disso ao longo de nossa formação enquanto nação, significa que sempre estivemos imersos em um contexto de violência, mas que nos acostumamos ao ponto de não mais nos chocarmos com a barbárie explorada diariamente pela mídia, que faz disso carro-chefe para alavancar a audiência. Como dito, a imersão nesse contexto nos impossibilita um distanciamento para emissão de juízos, pois somos devorados pelos eventos violentos que testemunhamos.

Outra consequência seriam as explicações baseadas no senso comum. Uma primeira ideia afirma que hoje o mundo seria mais violento que no passado; uma outra afirmaria que a violência é coisa de marginal, de bandido, de quem não trabalha etc. Mas, será que a violência é algo recente, uma espécie de marca da contemporaneidade? Ou ainda, terá ela origem nas classes desfavorecidas socialmente? A literatura está aí para provar que não! Se nos atentarmos para as obras citadas anteriormente, veremos que nem todas têm como algoz indivíduos à margem da sociedade. A maioria apresenta a violência como justificativa para um fim, ou seja, buscou legitimá-la de um ponto de vista da necessidade. N’*O Uruguai* a ação

violenta parte do Estado. Os acontecimentos narrados se dão na segunda metade do século XVIII, por ocasião do Tratado de Madri. Segundo este, as terras de Sacramento seriam cedidas aos espanhóis e as terras de Sete Povos das Missões deveriam passar para as mãos dos portugueses. A querela se dá justamente neste último território, onde a presença dos jesuítas era maciça e estes se negavam a ficar sob o domínio português. Portanto, o Estado é o principal agente da violência. Temos também a campanha de Canudos, narrada por Euclides da Cunha, cuja iniciativa foi do próprio Estado, com o objetivo de dismantelar o grupo que se reunia em torno da figura de Antonio Conselheiro. Tal insurreição poderia abalar as bases da recém-criada República brasileira. O desfecho foi trágico, com centenas de mortos e o exército vencedor.

Podemos concluir então que, ser violento não é um atributo de uma classe em especial, pois todas se utilizam da violência como um instrumento, seja como ataque, seja como defesa. E mais, o presente não é mais violento que o passado. O que podemos adiantar é que o contexto tem forte ligação com a violência. O tipo de violência representada n’*Os Sertões* é totalmente diferente da encontrada em *O matador*, de Marçal Aquino. Da mesma forma que *O Uruguai* apresenta uma face da violência, os dois contos de Machado de Assis citados aqui mostram outra completamente diferente.

É fato que a literatura sempre explorou essa vertente. Ao lermos as duas grandes obras da literatura ocidental, *Ilíada* e *Odisseia*, encontraremos exemplos claros de violência. Lembremos aqui da fúria de Aquiles ao destruir Tróia e Ulisses matando os pretendentes de Penélope. Ao comparar a violência em Hegel e Adorno, Jaime Ginzburg destaca que, para Hegel, a violência presente na épica segue o “princípio da necessidade, segundo o qual tudo o que acontece, acontece porque deve acontecer [...] para assegurar a unidade da forma” (GINZBURG, 2012, p.75). O que temos aqui, então, é um caso de “violência legitimada” (GINZBURG, 2012, p.76), uma vez que o herói épico é superior aos demais e tal superioridade configuraria a superioridade da nação. Em outras palavras, o herói épico age para cumprir um desígnio divino, cujo resultado visa a um bem coletivo. Desse prisma as ações cruéis seriam legitimadas. O comportamento cruel do herói épico, portanto, estaria acima das censuras, não podendo ser reprovado: “O herói épico não deveria ser culpado moralmente por agredir ou matar, em épocas heróicas” (GINZBURG, 2012, p.80). A

violência épica, ainda segundo as afirmações de Ginzburg, seria “legitimada como elemento constitutivo do gênero [épico]” (GINZBURG, 2012, p.80). E mais, o “culto aos heróis, ainda que violentos e cruéis, está ligado a um culto de coletividades soberanas, que não precisam nem devem sentir remorso com relação aos inimigos que matam” (GINZBURG, 2012, p.38). Portanto, Hegel explora a questão da violência como um elemento constitutivo da arte, no caso o gênero épico.

Por outro lado, Ginzburg destaca a posição de Adorno, que reflete sobre a arte, mas articulando “a discussão das condições de produção e recepção das artes no século XX com uma erudita reinterpretação da tradição filosófica de debates de categorias utilizadas para discutir as diversas formas de arte, inclusive, e em destaque, categorias hegelianas (GINZBURG, 2012, p.80-81). Ginzburg dirá que Adorno, diferentemente de Hegel, não trabalhará com classificações tradicionais, a saber, periodização ou gêneros, uma vez que julga impossível trabalhar com tais classificações no contexto em que escreve, o pós-guerra. Para Adorno, a “convicção de que a arte só pode ser compreendida em sua concretização histórica impede que haja um conceito essencialista e, com isso, afasta uma síntese generalizadora” (GINZBURG, 2012, p.81). E ainda, enquanto Hegel afirma que o traço negativo em uma obra é parte integrante da mesma, isto é, um valor afirmativo, Adorno trabalhará com a negatividade, pois nem a arte nem a existência teriam condições de receber uma síntese positiva. Para Adorno, a violência não poderia ser um elemento constitutivo da arte como Hegel propôs ao pensar a épica, mas estaria ligada a questão contextual.

Dessa maneira, Adorno não trabalhará com a ideia de totalidade fechada ou unidade, ambas em consonância com o pensamento de Hegel acerca da épica. Pelo contrário, trabalhará com o não fechamento, uma vez que o indivíduo crítico não conseguiria um afastamento para emitir seu julgamento: “Ao apontar problemas e contradições da sociedade, não é possível se colocar em um lugar externo a ela. O crítico o faz de dentro da sociedade, de modo que está inscrito nas contradições, e não imune a elas” (GINZBURG, 2012, p.83). Portanto, Adorno rejeita uma postura reflexiva.

Pensar tais ideias em um contexto de violência, como propôs Adorno, significa que estamos imersos nesse contexto de tal modo que é impossível um afastamento para a emissão de um juízo. Logo, não há uma síntese totalizadora da obra de arte e toda tentativa se

converterá em falsidade. Trata-se de uma aporia, isto é, “uma negatividade constitutiva da obra de arte”, uma unidade que “nunca se conclui, sob o risco de contrariar os fundamentos de sua própria constituição” (GINZBURG, 2012, p.86). Assim, prosseguindo na leitura feita por Ginzburg, “se a violência entra no campo estético e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana isso seria abrir mão do ‘elemento antibárbaro da arte’, seria configurar a violência sem ‘melancolia da forma’” (GINZBURG, 2012, p.87).

A violência estampada em nossa literatura nada possui de épica, portanto, sua legitimidade é questionável. Conforme Tânia Pellegrini, por qualquer ângulo que se olhe, a violência “surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura” (PELLEGRINI, 2008, p.179). No entanto, essa “violência constitutiva” não se apresenta historicamente da mesma maneira. Afirmar o contrário é tomar uma “posição universalista” na qual “os atos violentos seriam basicamente expressões de um mesmo princípio, uma espécie de violência genérica e universal”, nas palavras de Ginzburg (GINZBURG, 2012, p.26). Nossa proposta aqui é justamente seguir a sugestão de Jaime Ginzburg e pensar o quanto as circunstâncias históricas que envolvem as obras literárias são fundamentais para se compreender a representação da violência. Os autores escolhidos, Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu, escreveram os contos “Feliz ano novo” e “Creme de alface” em contexto autoritário, década de 1970, época marcada pela forte repressão do Regime Militar, iniciado em 1964.

Como destaca Schollhammer, com o AI-5, em 1968, a literatura se afastou do desafio estético e assumiu um “tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades” (2008, p.62). Nossa literatura passa a trilhar um outro e novo caminho, a representação dos indivíduos urbanos e junto com isso a violência decorrente. Diante da censura institucionalizada os meios literários procuravam trilhar caminhos pedregosos, apresentando cenas cruas de violência. De acordo com Schollhammer, vemos que para a crítica e para os censores,

a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana continha uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo. Via-se com certa razão, nessa literatura, uma implícita apologia à violência, incitando revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade.

[...]

Ao mesmo tempo havia, nessa literatura, um elemento que radicalizava a expressão das motivações políticas do momento, uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, que procurava representar a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos. Nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades (SCHOLLHAMMER, 2008, p.63).

Foi procurando seguir essa linha que escolhemos os dois contos citados anteriormente. Temos um contexto tenso, conturbado e de extrema violência por parte do Estado. Um ponto comum entre os dois contos é que ambos podem ser inscritos em uma literatura marcadamente urbana. Nas palavras de Schollhammer, a literatura urbana “reflete uma nova condição social provocada pelo desenvolvimento econômico que em poucas décadas converteu o Brasil numa sociedade industrial com a população concentrada nas grandes metrópoles” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.113). A diferença está no fato de que, apesar de terem sido escritos no mesmo período, foram publicados em momentos diferentes. “Feliz ano novo”, foi publicado em 1975. “Creme de alface”, também foi escrito 1975, no entanto, não foi publicado por decisão do próprio autor que justificou dizendo que a censura da época dificilmente liberaria sua publicação.

1. “Feliz ano novo”

Rubem Fonseca se destacou por seu inconfundível estilo de narrar, chamado, respectivamente, de “feroz” e “brutalista” pelos críticos Antonio Candido e Alfredo Bosi. Fonseca inaugura um estilo próprio dentro da literatura brasileira. São narrativas que estampam a face nua e crua da violência urbana, povoadas por personagens cruéis e sanguinárias: bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Enfim, uma vasta galeria composta por indivíduos marginais capazes das maiores atrocidades. Nas palavras de Tânia Pellegrini:

O tipo de representação da violência consolidada por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira (PELLEGRINI, 2008, p.184).

Já Karl Erik Schollhammer destaca que Fonseca criou “um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba” (SCHOLLHAMMER, 2008, p.64).

Feliz ano novo é seu livro mais conhecido e também o mais polêmico. Após sua publicação a censura acusou-o de atentado à “moral e aos bons costumes” e de “incentivar a violência”. Trata-se de uma coletânea de contos, cuja história que nomeia o livro é a mais chocante. Um grupo de rapazes, moradores da periferia, resolve fazer uma “visita” a uma festa de bacanas às vésperas da noite de ano novo. O resultado é a mais pura e sádica violência, pois inexitem limites para os atos praticados pelas personagens. Fonseca propicia o “desnudamento de uma espécie de cruza humana”, até então nunca vista na literatura brasileira, afirma Schollhammer (SCHOLLHAMMER, 2008, p.63)

Narrado em primeira pessoa, “Feliz ano novo” tem como narrador um “*agente de violência*”, ou seja, aquele que “concretiza situações de agressividade” (GINZBURG, 2012, p.31). A perspectiva que nos é dada é delimitada por essa personagem. Devido a isso não temos nenhum tipo de julgamento acerca dos atos praticados pelo grupo. Não há empatia com a vítima, ou seja, não há “uma consciência crítica com relação aos atos que executa” (GINZBURG, 2012, p.32). A impressão que se tem é que tudo não passa de uma grande brincadeira.

Os atos violentos são usados como instrumentos para se conseguir, a curto prazo, um resultado imediato. No caso do conto, as ações violentas visam conseguir dinheiro dos convidados e donos da casa onde acontece a festa. No entanto, há um prazer sádico por parte dos marginais. O terror que eles criam serve como estimulante. As cenas são descritas com detalhes que imprimem no leitor um mal estar, uma inquietação. Tal fato nos leva a ver estas passagens como obscenas ou pornográficas, conforme destacou Schollhammer. Para fixarmos melhor essa ideia, analisemos a cena a seguir:

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
Ele se encostou na parede.
Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho pra cá. Aí.
Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois cartuchos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.
Viu, não grudou o cara na parede porra nenhuma.
Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse (FONSECA, 2010, p.16).

A cena choca pela banalidade com que o narrador a descreve. A maneira como é descrita causa um mal estar pelos detalhes e pela calma com que os personagens se comportam. Trata-se de uma disputa para saber quem consegue fazer uma pessoa ficar pregada à parede com um tiro. O narrador, que faz parte da “brincadeira”, tenta e não consegue. Chamamos essa cena de pornográfica pelo explícito que ela traz, pela não mediação, mas pela objetividade. O narrador, mesmo participante, mantém-se isento de qualquer culpa. Por outro lado, podemos dizer que é obscena pela carga descritiva que apresenta. A intenção é justamente chocar pelo hiperrealismo da cena. “Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado”, nas palavras de Schollhammer (SCHOLLHAMMER, 2008, p.64). O tipo de violência tratada por Fonseca é a do excluído socialmente que volta para cobrar seus direitos. Nesse caso, a violência é o meio encontrado, servindo como instrumento. No entanto, não se trata de atos violentos sem uma origem. A consequência trágica, representada pelas cenas de violência praticada pelos personagens, nada mais é que uma reação à violência sofrida por estes marginalizados socialmente. O fato de serem excluídos, tratados à margem e sem importância, gera um sentimento de revolta que descamba para o revide.

Talvez a situação anterior à cena citada possa nos dar um indício para melhor entendermos a hipótese aqui esboçada. Na cena, um dos anfitriões, após as ameaças, “disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada”. E ainda: “Podem também comer e beber à vontade” (FONSECA, 2010, p.15). O gesto e as palavras do dono da festa irritam ainda mais o narrador que conclui: “Filho da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro” (FONSECA, 2010, p.15-16). Este é o estopim para a cena posterior do tiro no peito do anfitrião na tentativa de colá-lo à parede. No entanto, é possível lermos na fala deste um discurso de exclusão. Ao oferecer a possibilidade de levarem tudo o que quiserem e comerem à vontade, o dono da festa deixa claro que quem

manda ali ainda é ele e que o grupo invasor não fazia parte daquele mundo, eram simplesmente invasores, ou mesmo, pragas, como as moscas no açucareiro. A única reação encontrada pelos excluídos naquele momento é a violência. Trata-se de uma violência que nada mais é que uma consequência de uma outra, a da exclusão social.

A década de 1970 assiste ao chamado “milagre econômico”, que tinha como um dos pilares básicos “o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial” (HABERT, 1996, p.13). Com isso, o capital se concentra nas mãos de poucos. Nessa perspectiva, o grande “milagre” seria sobreviver. As famílias se veem diante de grandes dificuldades. “Obrigados a procurar moradia mais barata, a maioria dos trabalhadores mora em favelas e cortiços espalhados pela cidade e nos bairros da periferia” (HABERT, 1996, p.18). E mais, os filhos são obrigados a trabalharem, abandonando assim os estudos “e são impelidos para empregos mal-remunerados ou para as ruas, engrossando os contingente dos que aprendem a ‘se virar’ no mundo marginal” (HABERT, 1996, p.18). Pensando sobre essa ótica, podemos concluir que o comportamento dos invasores da festa bacana do conto “Feliz ano novo” nada mais é que uma reação à violência social à qual foram submetidos.

2. “Creme de alface”

Caio Fernando Abreu decidiu não publicar o conto “Creme de alface” sabendo que a censura não permitiria. Sua publicação só aconteceu em 1995 quando lançou o livro *Ovelhas negras*, coletânea de contos esquecidos e perdidos que o autor recuperou e revisou, constituindo uma “espécie de autobiografia ficcional” como ele mesmo afirmou. A decisão de não publicar o conto também se deve ao próprio conto, ou seja, a “absoluta violência” mostrada pelo mesmo causava “um arrepio de repulsa”, conforme afirmou o autor na apresentação desse. A repulsa foi tanta que, durante vinte anos, Caio escondeu de si mesmo “a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades” (ABREU, 1995, p.135). E como o próprio Caio destacou, o que aterroriza neste conto ainda é sua atualidade.

Diferentemente do conto de Fonseca, “Creme de alface” não é narrado em primeira pessoa. O narrador mantém-se afastado dos acontecimentos narrados. A narrativa se estrutura na forma de um fluxo de consciência. Uma mulher caminha em meio à multidão pensando em várias coisas ao mesmo tempo; de repente é parada por uma menina de rua; a mulher nega

qualquer coisa e continua andando imersa em seus pensamentos. A menina, irritada, passa a ofendê-la. Como resposta a mulher espanca a menina cruelmente no meio da multidão e em seguida entra no cinema, pensando no creme de alface que compraria quando saísse dali. O narrador apenas se limita a narrar, não emite nenhum tipo de julgamento, comporta-se com “frieza e indiferença” (GUINZBURG, 2012, p.32). Nas palavras de Ginzburg,

Caio elabora o ponto de vista a partir da consciência da senhora, o que permite ao leitor avaliar a naturalidade com que ela acontece. Daí a impressão, conquistada pelas escolhas formais, de que a violência não surge de uma anormalidade ou de uma aberração, mas do que consideráramos uma pessoa comum, em meio à multidão (GINZBURG, 2012, p.403-404).

Sobre esse conto Ginzburg afirmou que mesmo não falando diretamente dos militares, “ele aponta para padrões de pensamento e conduta da classe dominante do período, que contribuem para sustentar ideologicamente o domínio político militar” (GINZBURG, 2012, p.404).

Analisemos um fragmento do conto:

Tão exato, subitamente. Inesperado, perfeito. Mais contração que gesto. Mais reflexo que movimento. Como um passo de dança ensaiado, repetido, estudado. E executado agora, em plenitude.

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto tanto, justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa ainda não decidira se de ervilhas ou aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo se movendo tanto, tudo girando tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam (ABREU, 1995, p.141-142).

Como podemos perceber, o narrador apenas descreve a cena, não emite nenhum tipo de comentário indicando uma opinião. O fato de comparar os movimentos da mulher a passos de dança dá o tom banal ao ato violento. E mais, a frieza da mulher também impressiona. Inexiste culpa. Ainda mais pelo fato de, após espancar a menina, essa mulher-monstro, como denominou o próprio Caio, entrar no cinema e se deixar assediado por um estranho que está na poltrona ao lado: “Pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo [...]” (ABREU, 1995, p.143). Concluindo que ao sair dali

comprará “imediatamente um bom creme de alface”(ABREU, 1995, p.144). A associação do ato violento com o sexual pode ser feita no sentido do prazer obtido ao espancar a menina. Temos a impressão de que a mulher, além do prazer ao praticar o ato, também apresenta uma frustração. O fato de ter alguém doente na família e as contas sem pagamento geram uma grande carga de responsabilidade e a menina pedinte acaba se transformando no estopim, logo, a tensão é descarregada sobre ela. A ação seguinte, de entrar no cinema e ver um filme, pode ser vista como um momento de alívio, enquanto que voltar para casa e fazer um creme de alface é a entrega a um cotidiano esmagador. A ação da mulher pode ser vista como um momento catártico, no qual se encontra o purgar de suas emoções, isto é, um acúmulo de sentimentos negativos que terminam extravasando de forma violenta.

Considerações finais

Ambos os contos chocam pela frieza com que atos violentos são narrados. Os narradores, participantes ou não, isentam-se de qualquer julgamento; as personagens violentas não demonstram qualquer tipo de remorso. Mas por que esse tipo de estratégia? Podemos aventar que o fato de os textos não apresentarem qualquer tipo de juízo sobre a crueldade praticada se deve pela simples razão de a literatura quebrar a quietude do leitor, fazê-lo refletir sobre as cenas que tanto o inquietaram. O contexto em que os contos comentados foram escritos tem larga responsabilidade pela existência desse tipo de violência. A década de 1970, momento do chamado “milagre econômico” acentua ainda mais as diferenças entre as classes sociais. “A ‘milagrosa’ expansão da economia brasileira fazia-se, pois, à custa da pauperização e do silêncio dos trabalhadores nas fábricas” (HABERT, 1996, p.15). O “milagre” favoreceu a concentração do capital. Os arrochos salariais obrigaram os trabalhadores a dobrar as jornadas de trabalho, obrigando as esposas a também trabalharem.

Podemos dizer que os dois contos apontam para os dois lados da moeda. De um lado, os excluídos do “milagre”, pois milagre mesmo era sobreviver. Do outro, a classe não tão favorecida com as medidas econômicas do governo. Quando esses dois lados se encontram é até compreensível que haja tanta violência, mas não justificável. Espancamentos e assassinatos não podem ser tomados como meios. Atos cruéis contra o outro não justificam qualquer tipo de cobrança por direitos que um ou outro lado possam ter.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Creme de alface. In: *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- FONSECA, Rubem. Feliz ano novo. In: *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.
- _____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: *Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2008.
- _____. Linguagens contemporâneas da violência. In: *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

Impressão

Marcos Vinícius Almeida ¹

Primeiro de tudo: o menino. Mas imagine a coisa toda vista de cima. A turma de oito ou sete desses homens em roupa de festa, ou missa ou roupa limpa, estilo velório. Camisa de linho, uma calça de brim que só vê o sol duas ou três vezes por ano (casamento, velório, eu já te disse). O importante é ver a coisa de cima: o menino mais afastado, isso é importante, porque o menino ainda não pertence àquele mundo. O menino ainda não tem idade pra beber, embora seja desde sempre obrigado a trabalhar como homem, a agir como homem, seja homem, ela sabe que precisa, isso também é importante. Mas o menino também não pode se afastar dali, porque um daqueles homens é o pai do menino – se reparar bem, em perspectiva, os dois, veja só, em perspectiva o rosto do homem é uma cópia degradada do menino, uma cópia abandonada debaixo do sol, dormindo no sereno, uma cópia puída e severa.

Mas a essa altura dos fatos não é isso que importa: veja só como o menino olha tudo já assim se desculpando por tudo, o menino, rodeando sem falar nada, o menino é quase invisível àqueles outros homens, invisível porque ele quer ser, e também porque não quer nada. Esse é o menino, uma cópia aperfeiçoada do homem, esse é o homem, uma imagem mais ou menos degradada do menino. Isso em perspectiva, mas olhando de perto, veja só, esse terreno acidentado que é o rosto do homem, essa barba irregular e falhada, o nariz afundado na cara, os olhos vermelhos nas órbitas manchadas de um azul cinzento, pálido, isso não tem nada a ver com o menino, talvez o menino pensasse, nessa época, uma ou duas vezes por dia, embora só compreendesse essas coisas muitos anos depois, quando ele mesmo fosse uma cópia degradada de um outro menino, ou nem isso.

O fato já está consumado: mas o menino a essa altura dos fatos não compreende toda a cena. O menino só conhece uma parte da história, o pai conhece outra parte, e até agora essas

¹ Escritor, autor dos livros *Inércia* (ed. Multifoco, 2009) e *Quebranto* (e-Galáxia, 2014). Mestrando em Literatura e Crítica Literária na PUCSP. mvalmeida.7@gmail.com

partes ainda não se encontram, se repelem ao mesmo tempo que se atraem, isso independe do menino, do homem, da degradação de seus rostos e de todo resto.

A parte do menino talvez seja a mais importante, pelo menos para ele mesmo, não há nenhum equívoco em seus atos, veja só, quando ele saiu de casa, para contar ao pai, esse é o ponto mais importante, o menino saiu de casa para contar uma coisa muito importante para o pai, agora todos nós sabemos como isso termina, com o menino contando uma coisa muito importante para o pai, o menino saiu dali como um vitorioso, veja só como o menino está feliz da vida, saiu dali com um cabo de vassoura na mão, quebrado, partido, sujo de sangue, ainda com medo, mas vitorioso, saiu em disparada e largou a porta arreganhada, e a porta rangeu sozinha quando se fechou sozinha.

Mas alguma coisa mudou no caminho, veja como o menino vai desacelerando enquanto corre, sozinho naquele descampado, o menino talvez tenha tido uma intuição, uma dessas intuições que mudam as coisas, em perspectiva, enquanto ele foi constatando por si mesmo o fim daquela história, aquela história que tinha começado muito bem, veja só como o menino vai percebendo, a mudança de fisionomia, porque cada corpo carrega uma verdade, que toda aquela aventura, toda aquele esforço, uma luta, o menino já tinha abandonado aquele cabo de vassoura, o menino então meio que sabia que talvez tivesse entendido a coisa toda de uma forma equivocada, uma compreensão equivocada “Mas o senhor não disse nada”, é o que vai dizer mais à frente, e o pai, depois de um daqueles longos silêncios de puro ódio, o menino bem conhecia, “Em casa a gente conversa”.

Quando o menino abriu a porta da casa, veja só, ele não percebeu de pronto, primeiro ele meio que sentiu um vulto passando atrás dele, da sala pra cozinha, uma sombra escorregando às suas costas, podia ser impressão, já tinha tomados uns passes, ouvido falar da necessidade de fechar a mediunidade, e foi nessas coisas que o menino pensou, nunca ia pensar em outra coisa, nunca numa bobagem tão simples, isso é o que menino pensou. Mas então ele viu o rabo do bicho, um rabo preto e peludo, e daí ele estremeceu inteiro, tanto medo que nem teve forças pra gritar, isso no primeiro momento, mas então o bicho apontou a fuça na cozinha e veio rosnando, aqueles dentes brancos e pontudos vazando no canto da boca, e o

maldito do cachorro parecia o próprio diabo. Mas foi aí que o menino criou coragem e encarou o bicho, pelo do corpo erriçado. O menino pegou a vassoura desceu o malho no desgraçado, aquilo gemia e chorava como criança, mas menino estourou a cabeça daquele cão dos infernos.

“Se você matou meu cachorro você vai ver comigo, moleque”, foi isso que o menino imaginou que o pai ia dizer, e o pai disse mesmo. E o menino imaginou que teria que enfiar aquele cachorro num saco e jogar no rio, e foi isso mesmo que o pai fez ele fazer. E quando eles voltavam do rio, o pai ainda disse que não tinha problema, arranjavam outro cachorro. E o menino respirou aliviado – só ficou sem ar em casa, e aqueles sinais do cabo de vassoura ainda não tinham saído de todo, ainda roxos, no dia do enterro do pai – 9h36 dum domingo bonito, caiu duro: sem mais, nem menos.