

Organizadora
Vera Casa Nova

Narrativas da Ditadura Militar

v
v v
v v
viva voz

Belo Horizonte
FALE / UFMG
2011

Diretor da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Revisão, normalização e diagramação

Tatiana Chanoca

Revisão de provas

Priscila Justina

Tatiana Chanoca

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE / UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte / MG

Telefax: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

www.lettras.ufmg.br/labed

Sumário**Sobre nosso holocausto... . 5**

Vera Casa Nova

Milagre no Brasil*, Augusto Boal*Abordagem sob o recorte da ideologia dos dominadores e dos dominados . 9**

Marília de Cássia Souza de Castro

O narrador em *Milagre no Brasil* . 21

Dulcirley de Jesus

Reflexos do Baile*, Antonio Callado*O Baile e os Bailes em *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado . 31**

Bruno Leite de Castilho Souza

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, Caio Fernando Abreu*A literatura dramática de Caio Fernando Abreu e a Ditadura Militar: análise da obra *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* . 39**

Assis Benevenuto

Ítalo Laureano

Marcos Coletta

O ato e o fato*, Carlos Heitor Cony**O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony: enlaçamentos entre a crônica e a representação da realidade . 47**

Tainá Nunes Ferreira

Pessach: a travessia*, Carlos Heitor Cony**Pessach: a travessia?* . 55**

Denílson Cajazeiro

Lavoura arcaica, Raduan Nassar

Microssistemas político-sociais em *Lavoura arcaica* . 65
Tábata Morelo

Quatro-Olhos, Renato Pompeu

Memória e trauma em *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu . 71
Tiago Lanna Pissolati

Em câmara lenta, Renato Tapajós

O gesto precisava ser feito. Análise da obra *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós . 83
Priscila Abreu Borges Trevisani

1968: o ano que não terminou, Zuenir Ventura

O rito de passagem . 93
Henrique Vieira Wollny
Juçara Valentino
Ricardo Elias Salema

Cabra-cega, Toni Venturi

Cinco visões sobre o filme *Cabra-cega*, de Toni Venturi, através da lente da literatura dos "anos de chumbo" e dos cacós de memória que restam . 105
Débora Moreira
Denise Frade
Isabel Regina
Karolina Penido
Pedro Gontijo

Sobre nosso holocausto...

Narrativas da Ditadura Militar apresenta alguns olhares sobre a memória literária dos anos de chumbo no Brasil. A partir desse pequeno livro produzido por alunos da graduação da FALE/UFMG, na disciplina Literatura Brasileira: Narrativas da Ditadura Militar poder-se-ia perguntar: qual pode ser o valor de "explicações", descrições, de análises ou de interpretações de textos literários diante da violência?

Esses textos que aqui estão passam pela experiência de um tempo em que a literatura brasileira como documento ou ficção foi lavada pelo sangue da tortura não só física, mas também moral e psicológica.

Augusto Boal, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Caio Fernando Abreu, Raduan Nassar, Renato Pompeu, Renato Tapajós, Zuenir Ventura e Toni Venturi são lidos pela geração que não viveu os anos da Ditadura, mas que através desses autores, da memória presente nesses textos, consegue "ver" o inimaginável. Cenas indescritíveis passam sob os olhos desses jovens que não presenciaram esses tempos sombrios.

Tempo, espaço, pensamento, *pathos*. Tudo ofuscado pela enormidade maquínica da violência produzida pelo poder existente naquela época, memória que a literatura traz à tona para que não nos esqueçamos.

Era urgente fazer ler esses textos. Nem todas as leituras estão aqui; selecionei as melhores, devido ao pouco número de páginas do Viva Voz.

De qualquer forma essas leituras são representativas e serviram para mostrar a essa geração uma forma de dilaceramento histórico. Lembro aqui, para terminar essa apresentação, um trecho de Hannah Arendt:

De um lado, esse dilaceramento coloca o artista, o poeta e o historiador como "construtores de monumentos" sem os quais a história que os homens contam não sobreviveria nem um instante...¹

A organizadora

¹ ARENDT. *La condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Levy, 1961. p. 230. (Tradução minha)

Abordagem sob o recorte da ideologia dos dominadores e dos dominados

Marília de Cássia Souza de Castro

Introdução: panorâmica do autor e da obra

A obra apresenta uma narrativa densa sobre a opressão e a resistência do período da Ditadura Militar no Brasil. Repleta de informatividade, que se alterna entre uma linguagem formal e outra exageradamente rebaixada e por vezes chula,¹ em que o autor descreve a tortura física, psicológica e arbitrária a que foi submetido. Ele externa sua inconformidade diante das condições subumanas e humilhantes por que passou juntamente com outros presos políticos. Baseada em fatos reais, como afirma o próprio autor: “Mas neste livro nada é mentira [...] nada é ficção, é tudo verdade”,² podendo então enquadrar-se no gênero relato pessoal.

Augusto Boal foi dramaturgo, ensaísta, além de engenheiro químico. Possui uma escrita muito prolixa. Às vezes faz longas introduções para relatar algum assunto que posteriormente será muito relevante.³ Entretanto, a obra permanece instigante e nos envolve até o fim. Boal estabelece um dialogismo com o interlocutor quando é transferido para a prisão Tiradentes: “Quero deixar bem claro que eu nunca confessei nada. Quero deixar bem claro que esses são os processos policiais brasileiros.”⁴

É realmente uma obra de referência para a literatura de narrativas brasileiras por ser extremamente instrutiva e lidar com detalhes

¹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 17, 18, 19, 24, 40 e 238.

² BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 77.

³ Por exemplo antes de falar sobre o interessante assunto da segurança nacional. BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 136.

⁴ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 81.

minuciosos sobre os bastidores do regime militar no Brasil, das organizações e de suas facções (dissidências).

Boal era muito sagaz e utilizou-se disso em dois momentos cruciais: o primeiro, quando foi preso e conseguiu enviar dois S.O.S a alguns dos amigos de teatro dele que viviam no exterior, graças a um soldado (que, apesar de estar insatisfeito com o regime, não tinha coragem de se desvencilhar dele)⁵ e o segundo, quando, para levar consigo todos os manuscritos que escreveu durante sua estada na prisão Tiradentes, consegue burlar os soldados com algumas anotações que fez em francês e espanhol com pretexto de estar estudando idiomas.⁶ Não entenderam nada e ele pôde sair e publicar esse livro tão valioso no exílio, em Portugal, em 1971 e posteriormente (em 1979) aqui, no Brasil. Sua vida como exilado político foi longa e difícil, como relata no prefácio seu amigo Fernando Peixoto. Depois de Portugal, Boal morou ainda em Buenos Aires, Lisboa e Paris.

Quanto ao título do livro, *Milagre no Brasil* é ambíguo porque faz uma correlação com a famosa frase do ex-ministro da Fazenda Delfin Neto⁷ e com o povo brasileiro.⁸ O autor atribui o milagre à reação do povo nas ruas, mesmo depois de tantas mortes.

Ação e reação: dominantes (opressão) x dominados (resistência)

Segundo Charaudeau, o propósito do discurso político

concerne a tudo o que toca à organização da vida em sociedade e ao governo da coisa pública [...] o que define o contrato do discurso político é a partilha entre a instância política e a instância cidadã de um mesmo ideal de sociedade: a primeira o propõe; a segunda o reivindica [...] A tarefa do discurso político é, portanto, determinar, de acordo com seu propósito, esse ideal dos fins como busca universal das sociedades.⁹

O problema do discurso político é que sua pretensão de estabelecer um sistema de valores esbarra na diversidade social. Charaudeau faz a seguinte classificação:

⁵ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 51, 52.

⁶ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 286.

⁷ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 204, 288.

⁸ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 290, 291.

⁹ CHARAUDEAU. *Discurso político*, p. 189.

Podemos fazê-lo no quadro de uma filosofia política, perguntando o que caracteriza os diversos regimes políticos (monarquias, democracias, totalitarismos); no quadro de uma sociofilosofia que descreva os grandes movimentos ideológicos surgidos no mundo (socialismo, marxismo, anarquismo, capitalismo, liberalismo, globalização); ou, ainda, no quadro de uma antropologia social que estude, como propõe Legendre, "a ordem das leis" e o que sustém as instituições, o que "fabrica o fundamento da vida humana, a razão de viver e a razão imediata na cena da cultura", e define o Estado como cena de teatro na qual é encenado o desejo da unidade e perenidade humanas [...].¹⁰

Charaudeau define os cinco discursos dominantes vindos de diversos setores sociais, que constituem a ideologia dominante. São eles: o direito, a religião, a filosofia, a literatura, a política. Ele descreve, a partir daí, uma das perspectivas da ideologia que articula significação e poder, constituída de quatro fundações:

Uma legitimação, que consiste em racionalizar sua própria legitimidade para justificar-se e significar sua posição de dominação; uma dissimulação, uma vez que essa atividade de racionalização acaba por mascarar as relações de dominação; uma fragmentação, uma vez que essa dissimulação acarreta a oposição dos grupos entre si; enfim, uma reificação, uma vez que essa racionalização tende a naturalizar a história como se ela fosse atemporal.¹¹

O Brasil sofreu o golpe militar em 1964. Em 1968, o então presidente militar marechal Arthur da Costa e Silva fecha o congresso, cassa o mandato de deputados, suspende as eleições diretas, proíbe manifestações públicas e prende diversos líderes de organizações contrários ao regime, através do AI-5 (Ato Institucional número 5), iniciando assim, um dos piores períodos da história política do Brasil, que se estendeu até 1979.

Vale ressaltar que Boal nunca utiliza o termo *Operação Condor*, mas relata na obra todo o plano de combate ao expansionismo soviético.¹²

A Operação Condor (uma alusão à águia, que é símbolo dos EUA), teve a seguinte origem e declínio:

¹⁰ CHARAUDEAU. *Discurso político*, p. 190.

¹¹ CHARAUDEAU. *Discurso político*, p. 192.

¹² BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 209, 210.

*O general chileno Manuel Contreras [...] formalizou junto à CIA estadunidense, em 1975, a Operação Condor (cooperação entre sete ditaduras latino-americanas – Argentina, Brasil, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Peru e Chile), foi condenado a 180 anos por seus crimes. Na Argentina e no Uruguai, antigos torturadores também têm sido julgados e punidos [...].*¹³

Os imperialistas subsidiaram o regime militar para conter os avanços socialistas soviéticos e as consequências foram as mais drásticas: de prisões a assassinatos. Um dos presos, com os quais Boal conviveu durante sua estada compulsória no Presídio Tiradentes, foi um sábio homem, denominado Professor. Comenta com os demais companheiros sobre o que se passa nos países da América Latina e relata como está a situação de militantes desses países e as diversas formas de tortura lá presentes:

*Contou primeiro dos presos políticos no Paraguai, alguns são dos mais antigos da América Latina, presos em celas úmidas sem jamais poder ver o sol. Gente que fica cega, cujos corpos parecem dissolver-se lentamente, e vai perdendo a força muscular. Em algumas prisões os carcereiros poem água no chão e os presos são obrigados a ficar aí, dias e dias, em contato com a água. Existem presos com mais de 18 anos de prisão. O Professor lhe contou também as mananças sistemáticas de opositores no Chile, sempre com episódios terríveis que mostram a sanha assassina dos detentores do poder nesse [naquele] país.*¹⁴

Fala também sobre os artistas latino-americanos que confrontaram o regime militar:

*Episódios como a morte de Victor Jara, o compositor e cantor: cortaram-lhe os dedos porque estava cantando para os presos no Estádio Nacional, tentando animá-los e lhe disseram depois que cantasse. Jara, com as mãos ensanguentadas, começou a cantar o hino da Unidade Popular, Venceremos! Os assassinos uniformizados, não podendo aguentá-lo, então o liquidaram à bala.*¹⁵

E conclui comentando a situação do Uruguai e da Bolívia:

*[...] o caso dos presos uruguayos, entre eles o dramaturgo Mauricio Rozencoff, um jovem que envelheceu de tal maneira que nem a sua própria esposa pôde reconhecê-lo e que, além disso, perdeu o poder de falar, tais as torturas a que foi submetido. O Professor contou também sobre o metralhamento de estudantes bolivianos e dos mineiros das minas Século XX e Catavi, metralhados a sangue frio diante de suas mulheres e de seus filhos, alguns dos quais também morreram.*¹⁶

¹³ AGÊNCIA Petroleira de Notícias. Autor da Lei da Anistia comenta Projeto Condor e ditadura.

¹⁴ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 246.

¹⁵ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 246.

¹⁶ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 246.

Ação dos dominantes (opressão)

Boal considera a ação dos militares ditadores como uma instauração do “Neo-fascismo caboclo” no Brasil porque no dia 13 de dezembro de 1968, deram início à formação dos Esquadrões da Morte e outros mecanismos de tortura e repressão; tal fato ficou conhecido como o “golpe dentro do golpe” e as perseguições aos opositores aumentaram.¹⁷

Em 1971, Boal foi preso e torturado em uma delegacia de São Paulo após o ensaio da peça *Arena conta Bolívar*. Anteriormente já havia sido proibido de gravar um disco em um espetáculo com vários artistas da MPB: Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil e Tom Zé.

Alguns policiais se disfarçavam de presos para delatar opositoristas ou “subversivos”. Os “tiras” eram jovens policiais que utilizavam a técnica do disfarce e se infiltravam entre os estudantes, operários, intelectuais, sindicalistas, *hippies* e outros a quem vigiavam.¹⁸ Mudavam o nome do preso na cadeia para outro qualquer para dificultar sua localização pelos familiares, amigos e advogados. No caso de Boal, seu nome foi colocado na lista de presos como sendo Francisco Sousa.¹⁹

Antes do AI-5 havia muitos shows de protesto contra a Ditadura. Um dos mais importantes foi o Show Opinião, gravado ao vivo em 23 de agosto de 1965, no Rio de Janeiro. Liderado por Nara Leão, juntamente com o carioca Zé Keti e o maranhense João do Vale, que cantavam músicas de protesto como: “Guantanamera” (que faz menção à luta dos pobres e camponeses), “Opinião” e “Carcará” (que é a alegoria dos ditadores).

Era uma prática comum invadir as casas dos suspeitos para pegar “amostras”, ou seja, objetos pessoais que pertenciam ou comprometiam o acusado de subversão.

[...] eles se sentiam, ainda por cima, superiores e fortes: estavam do lado da lei enquanto que eu era suspeito de talvez não estar. Eles eram os juízes e eu

¹⁷ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 8.

¹⁸ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 10, 21.

¹⁹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 46.

*o acusado. Por isso me roubavam sem remorsos. Cumprindo um dever. Dever imposto pelo sistema. Esse sistema.*²⁰

*É uma diferença muito grande... os pobres subversivos, o que é que eles têm? Uns poucos cruzeiros que roubaram em alguns assaltos. Nós, da nossa parte, nós temos tudo: todo o Tesouro Nacional, se for preciso. Todos os arsenais. Toda ajuda estrangeira, se for preciso. É uma diferença enorme [...]*²¹

Os opressores também levavam os presos a lugares temidos por vários resistentes, como o descrito:

*[...] o quartel a que se referia era um dos lugares mais lúgubres e terríveis de todo Brasil. Ficava na Rua Tutóia. Ali três equipes de oficiais se revezavam torturando dia e noite, sem qualquer interrupção. Os mais ferozes torturadores, os mais animalizados, ali praticavam. E como era pequena a distância entre a sala de tortura e as celas dos presos, estes eram forçados a escutar dia e noite, sem descanso, os gritos de dor dos companheiros. Às vezes, a pior tortura é ver um torturado. E ali se podia ver – e se era forçado a ver – e ouvir. Vinte e quatro horas por dia. Muitas vezes se fala dos sofrimentos dos presos políticos no Brasil e nunca se falará bastante.*²²

Dentre os opressores, havia os que se orgulhavam de seu comportamento, como o carcereiro Delicado:

*— Eu também já fui um criminoso, como vocês! [os presos políticos] Ninguém prestava atenção, mas ele continuava: – Fui um criminoso como vocês e como esses que estão aí no pavilhão dos corrós [presos comuns]. Passei cinco anos da minha vida atrás das grades. Me acostumei a viver no meio das grades. Passei para o outro lado, pro lado da lei: agora vivo na prisão, como eu gosto, mas ao mesmo tempo sou um homem livre. Eu soube me regenerar [...]*²³

Um assunto muito revoltante entre os presos foi o da instauração da chamada “lei secreta” na qual o presidente da República promulgava decretos e leis secretos em que só seus números e temas eram conhecidos. Seus conteúdos não eram divulgados. Este foi o artigo 345 da Lei 8.799. Isso faria com que uma pessoa fosse condenada por transgressões, arbitrariamente, semelhantes às que ocorriam na Alemanha nazista.²⁴

²⁰ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 47-48.

²¹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 48.

²² BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 26.

²³ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 121-122.

²⁴ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 148.

Reação dos dominados (resistência)

Boal fala de sua prisão e de como reagiu de forma apática. Lamentava-se porque queria ter reagido como Che Guevara (que, irritado com uma pergunta ofensiva de um soldado boliviano, deu-lhe uma cusparada na cara).²⁵ E de como sentiu raiva e impotência quando pegaram seus objetos pessoais e usaram na sua frente.²⁶ Ele ficou sem reação, aguentando todas as provocações. Também durante sua longa sessão de tortura, após ficar completamente nu sentiu-se covarde e impotente diante de tanta barbárie.²⁷

Na imprensa, a confusão era geral porque a censura reinava solta.²⁸ A *Rádio Nacional* era o veículo de comunicação de referência da época. Era considerada uma rádio da burguesia, por veicular apenas as ideias capitalistas das classes dominantes. A televisão era um veículo de comunicação tão raro quanto o telefone. Poucos privilegiados a adquiriam. Os jornais impressos (os de esquerda) eram a forma mais fidedigna de comunicação, depois do rádio, porém havia o agravante do analfabetismo (que, segundo um dos personagens, chamado *Copy Desk*, era cerca de 50%).²⁹ Disseram também que, quando saiu o AI-2, o jornal *Correio da Manhã* publicou uma fotografia em que estava o então presidente Castello Branco, com a seguinte legenda: “O Ditador”. Na época não houve nada; se fosse após o AI-5, o jornal seria fechado. E o irônico nesta passagem é que o presidente pensou que isso fosse um elogio. Parabenizou o diretor, comprou vários exemplares e os distribuiu para sua mãe e sua irmã, a escritora Raquel de Queiroz.³⁰

Quando as cartas de Boal chegaram ao exterior com os pedidos de S.O.S, todos os seus amigos mobilizaram-se em seu favor no Brasil e no exterior.³¹ Enviaram telegramas de protesto, notícias em jornais estrangeiros que foram reproduzidas nos jornais brasileiros e manifestações junto às embaixadas brasileiras de vários

²⁵ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 62.

²⁶ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 40, 47, 49.

²⁷ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 62.

²⁸ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 256.

²⁹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 127.

³⁰ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 102-103.

³¹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 77.

lugares. Alguns dominados são extremamente esclarecidos. A obra de Boal é muito instrutiva, rica em informatividade. Algumas passagens, como, por exemplo, quando ele foi transferido para o Presídio Tiradentes, quando teve de dividir uma cela com outros presos políticos, dentre eles o já citado Professor, o assunto diário era sempre sobre política e sociologia. Em um dos diálogos com outro preso, ele explica sobre o termo *Revolução*:

*As palavras devem ser sempre usadas no seu verdadeiro sentido. Os reacionários procuram confundir as pessoas usando as palavras com um sentido que absolutamente não podem ter. O que aconteceu no Brasil, por exemplo, foi um golpe de Estado, jamais uma Revolução! [...] Revolução é uma transformação econômica infraestrutural e no Brasil não existiu essa transformação, explicava o Professor. O que existiu foi, ao contrário, um salto para trás. O Brasil caminhava por uma senda reformista, modificando leis demasiado caducas, mas jamais tocando ou ameaçando a propriedade privada dos meios de produção. A Reforma Agrária, que tanto escandalizou os latifundiários, era bastante tímida e de nenhuma maneira liquidava o latifúndio. Ia por um caminho timidamente reformista, mas isso bastou para que os ianques [norte-americanos], os burgueses e os latifundiários promovessem o golpe, destinado a manter as estruturas e reforçá-las, e não a transformá-las. Portanto, nunca houve Revolução no Brasil.*³²

Os dominados formavam organizações e dissidências, como a que metralhou o industrial que tinha “nervos sensíveis” e não gostava de torturar, mas de financiar as torturas e vê-las.

Assassinatos praticados pelo regime militar

O torturador denominado por Boal de Baixinho era sádico e gostava de fazer os preparativos para matar os resistentes. Observe o relato que faz:

*Quando iam levar um prisioneiro para matá-lo na rua, ou num terreno baldio, sentia um enorme prazer em tudo: tirar o prisioneiro da cela, atar suas mãos com arame (e não com algemas – sinal do Esquadrão), metê-lo dentro do carro, conversar com os outros policiais sobre o melhor lugar para a execução, diante do preso que ia ser executado, descer no lugar combinado, fazer o preso correr e finalmente (e isso era o que menos lhe importava) disparar e matá-lo. Quando lhe dava o último tiro de misericórdia ao prisioneiro assassinado, já não sentia o menor prazer. Se o fazia, era simplesmente porque acreditava ser esse o seu dever profissional: cumpria uma rotina, como um empregado bancário.*³³

³² BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 95.

³³ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 13.

Outra forma de assassinato é a que consistia em colocar o preso em um helicóptero, amarrar uma pedra na perna dele e jogá-lo ao mar.³⁴

Torturas físicas dos dominadores

Também quando lhe torturaram no “pau-de-arara”, Boal descreve com minúcias o processo, já mais avançado depois de várias sessões de choque elétrico:

[...] comecei a tremer convulsivamente: sentia a eletricidade em toda parte do corpo, nos braços, nas pernas, na cabeça, no estômago. Minhas orelhas pareciam queimar [...] Mas os seus efeitos continuavam muito além. Eu respirava fortemente, muito tenso. Ouvia perguntas sem identificar quem perguntava:

— Quem é Eduardo?

[...] — Você o conheceu aqui ou lá?

*[...] de novo a sensação de que alguma coisa cortava minha pele de um extremo ao outro [...] Desmaiei [...] meus dedos pareciam bolas de sangue, quase pretos.*³⁵

Esse tipo de tortura, em alguns casos, faz com que as veias se rompam, o sangue coagule e o indivíduo faleça. E a eletricidade ainda permanece no corpo. É necessário que se coloque o indivíduo no chão para aliviar os choques. Boal resistiu, foi atendido posteriormente por um médico e recebeu a visita de um irmão. O que ajudou a aliviar-lhe a angústia.

O capítulo “Um jantar macabro” narra atrocidades jamais imaginadas: à personagem de Fernando, colocaram alguns pedaços de madeira debaixo de sua unha e deram marteladas até deformá-la. Disse também que sofreu a tortura denominada “telefone” que consistia em bater as duas mãos nos ouvidos do preso. Alguns chegavam a ficar completamente surdos, pela ruptura dos tímpanos.

Havia também torturas macabras com animais. Eles colocavam um crocodilo em uma jaula pequena e o preso teria que confessar ou entrar na jaula e correr risco de ser estraçalhado por ele.

³⁴ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 281.

³⁵ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 63-64.

Um caso que foi denunciado aos tribunais, mas que o juiz sentenciou que não havia violência física, foi o do líder metalúrgico Olavo Hansen. Deram-lhe injeção de inseticida. Seu fígado apodrecou e ele faleceu.

Também é relatado um caso muito comovente:

No Tribunal, inúmeras testemunhas denunciaram à sociedade o terror desencadeado pelos militares brasileiros contra o povo. Denise Crispim denunciou as torturas a que foi submetida, enquanto estava grávida [...] Tentaram também fazê-la abortar em um hospital, para poderem torturá-la mais comodamente depois. Seu marido, Eduardo Leite, tinha sido anteriormente preso e assassinado. Seu corpo tinha sido completamente deformado; seus olhos perfurados, seu corpo cheio de marcas de cigarro, seus lábios cortados. Contra Denise usou-se também um medicamento [Takiiflaxin] feito à base de curare, um veneno usado pelos índios brasileiros, e que tem a propriedade de bloquear por alguns minutos os músculos respiratórios [...].³⁶

E são relatadas, nesse capítulo, diversas outras barbáries.

Torturas psicológicas dos dominadores

Além das torturas físicas, Boal descreve com minúcias as absurdas atrocidades psicológicas que os torturadores cometiam:

Com um prisioneiro chamado Hélvio, fizeram uma forma de tortura psicológica chamada "Quente e frio", que consistia de dizer ao prisioneiro que ele ia ser posto em liberdade e lhe davam mesmo o direito de tomar banho, fazer a barba, arrumar suas coisas. Às vezes, até lhe devolviam os documentos e objetos pessoais. E, quando já estava no elevador, em vez de ir para a rua era levado diretamente à sala de torturas para novas sessões. Inconsciente, voltava à sua cela, onde tinha comemorado sua liberdade com seus amigos. Isso produzia um impacto terrível sobre a vítima principal e, colateralmente, sobre todos os seus companheiros. Aliava-se a tortura física à psicológica.³⁷

Cooperando com o governo fascista, havia médicos e psicólogos que utilizam de seu rico conhecimento científico para aumentar a eficiência da tortura:

Apareceu o médico da prisão, entrou na cela de Hélvio [...] Seu Luís [um cursilista] perguntou se não tinham exagerado um pouco na tortura. — Não, não... — respondeu o médico. — Acontece que torturaram ele de uma forma errada. Não fizeram um trabalho profissional. Torturaram errado.

³⁶ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 220-221.

³⁷ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 33.

Penduraram ele de uma perna só, a direita [...] isso não se faz. Está me entendendo: concentraram todo o peso do rapaz só no joelho direito. O resultado foi esse, é lógico... não precisa repouso nenhum, não. Se quiserem fazer outra sessão hoje mesmo à tarde, como não? [...] mas podem pendurar o rapaz pela esquerda...³⁸

Algumas práticas de torturas psicológicas são semelhantes ou mesmo cópias das que ocorreram nos campos de concentração durante o Holocausto. O psiquiatra e psicólogo judeu Viktor Frankl, que viveu em três campos de concentração diferentes e que em Auschwitz pôde observar que os sobreviventes achavam um sentido para manterem-se vivos (ex.: Deus, o filho, a mãe etc.), desenvolveu a chamada Logoterapia (*logo* = 'sentido'; terapia do sentido), dentro da Psicologia Humanista. Ele escreveu seu relato no livro *Um psicólogo no campo de concentração*. "O sentido é maior do que a necessidade biológica." "O homem é movido pelo sentido e por isso se diferencia do animal." No caso de Boal, havia o sentido de voltar para casa e reencontrar sua esposa e filhos.

Também Maximiliano Kolbe foi um frade franciscano que se voluntariou para morrer de fome (na gaiola de inanição), em lugar de um pai de família no campo de concentração de Auschwitz, como castigo pela fuga de um prisioneiro. Começou a cantar para acabar com a tortura psicológica que se fazia com os judeus e para provocar os nazistas. Acabou resistindo, sendo retirado da gaiola e morto com injeção letal.

Críticas de Boal a algumas celebridades da época

Na época havia muitas músicas de cunho engajado que criticavam a Ditadura e algumas ufanistas que a negligenciavam. O autor tece muitas críticas a algumas celebridades. Irrita-se com o apresentador Silvio Santos, por tocar, em seu programa de TV, a música "Eu te amo, meu Brasil", do grupo Os Incríveis;³⁹ e por tentar persuadir seus espectadores com o *slogan* "Brasil: ame-o ou deixe-o". Há outros documentos de famosos que se contradiziam após sessões de tortura ou após terem falado, cantado ou publicado críticas ao regime,

³⁸ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 35.

³⁹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 52-53.

como foi o caso do cantor Geraldo Vandré (que negou ter criticado a Ditadura)⁴⁰ e do cineasta Glauber Rocha que havia dado uma entrevista à *Revista Visão* em 11 de março de 1974 defendendo o general Geisel e afirmando que “os militares são os legítimos representantes do povo”,⁴¹ sendo que, anteriormente, já havia dado uma entrevista dizendo que “os brasileiros viviam na mesma situação que os judeus na Alemanha hitlerista”.

Também critica o Pelé por viajar todo o mundo e nunca falar publicamente sobre a situação dos presos políticos e ainda por ser fotografado ao lado de Garrastazu Médici, e, em outra ocasião, com Nixon, em defesa do imperialismo. Caetano Veloso também é citado dizendo que não queria nenhum compromisso.⁴²

Todo esse relato foi colocado nas quase trezentas páginas que compõem essa riquíssima obra.

Referências

AGÊNCIA Petroleira de Notícias. *Autor da Lei da Anistia comenta Projeto Condor e ditadura*. Disponível em: <http://www.apn.org.br/apn/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=44>. Acesso em: 15 jun. 2009.

BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CHARAUDEAU, Patrick. A ideologia questionada. In: _____. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 192-194.

CHARAUDEAU, Patrick. O propósito do conceito político. In: _____. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 189-190.

FRANKL, Victor Emil. *Um psicólogo no campo de concentração*. 2. ed. Lisboa: Vega, 2005.

LATINOAMERICANO. Disponível em: <<http://www.latinoamericano.jor.br>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

⁴⁰ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 212.

⁴¹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 206-208.

⁴² BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 212.

O narrador em *Milagre no Brasil*

Dulcirley de Jesus

Um breve comentário sobre Augusto Boal

Dramaturgo e ensaísta brasileiro nascido em 16 de março de 1931 na capital do Rio de Janeiro e falecido em 02 de maio de 2009, Augusto Pinto Boal se destacou, no cenário contemporâneo, por criar uma técnica de representação inovadora, a qual alia o teatro à ação social. Nesse sentido, sua trajetória teve início com o “Teatro de Arena”, projeto que objetivava privilegiar a realidade brasileira como substrato das encenações teatrais a nível nacional, o que resultou em uma proposta inovadora no contexto, visto que, até então, o Brasil se limitava à reprodução de técnicas da dramaturgia norte-americana. Entretanto, o caráter engajado do trabalho desse teatrólogo o tornou alvo do governo militar. Em 1971 ele foi preso e torturado por opressores desse sistema político e no mesmo ano saiu do país, permanecendo exilado no exterior até a anistia. Ao que tudo indica, a tortura sofrida fomentou o sentimento de indignação de Boal no que diz respeito à realidade política brasileira.

Como forma de protesto a um sistema de governo ditador ele escreveu *Milagre no Brasil*, romance que consiste no relato de sua experiência nas prisões, bem como descreve as agruras que os militares daquele contexto impunham aos presos comuns e àqueles que se opunham ao regime. Dotado de uma perspectiva potencialmente crítica e ao mesmo tempo solidária para com os seus compatriotas, ainda em exílio, Augusto Boal dá início ao que seria o ápice de seu trabalho como teatrólogo, a criação do “Teatro do Oprimido”. Por

meio desse projeto de caráter social o dramaturgo visava, através da arte, conscientizar as classes menos favorecidas da sociedade acerca de sua realidade sociopolítica, bem como ensinar-lhes a lutar por seus próprios direitos. Seu projeto repercutiu o mundo inteiro e, atualmente, esse dramaturgo brasileiro é reconhecido mundialmente como um grande inovador da técnica teatral.

O narrador em *Milagre no Brasil*

Apesar de pertencer ao gênero romance, texto de caráter ficcional, *Milagre no Brasil* descreve e reproduz fatos da realidade, característica que o aproxima da estrutura do relato. Essa mescla de gêneros textuais não é fortuita, pois é através dela que Augusto Boal confere, simultaneamente, literariedade e verossimilhança à descrição de sua experiência enquanto preso político no contexto repressor da Ditadura Militar no Brasil. Ao que tudo indica, o caráter autobiográfico da obra, que atribui o tom de relato que perpassa o livro, é um recurso estratégico, empregado pelo autor, que, possivelmente, tem como único objetivo garantir a credibilidade de sua narração. Ao se inserir no texto como narrador-personagem o dramaturgo torna crível tudo o que revela, já que o enredo de seu romance consiste unicamente no ato de reproduzir sua própria experiência pessoal.

[...] *Mas neste livro nada é mentira. TUDO É VERDADE!* [...] *Verdade um pouco modificada pela minha memória, datas talvez trocadas e nomes também, mas essencialmente nada é mentira, nada é ficção, é tudo verdade.*⁴³

Essa credibilidade poderia ser questionada caso Boal houvesse criado uma personagem fictícia em seu livro. A explicação para a escolha de uma estrutura narrativa literária, entretanto, é muito mais complexa, tendo em vista os objetivos do escritor com tal estética. Apesar de vivenciar todos os fatos e conviver com todas as personagens envolvidas no enredo, indivíduos reais, o protagonista procura se distanciar ao máximo quando descreve as experiências de seus companheiros de cela. Tal postura deve-se à tentativa de reproduzir fielmente as perspectivas de cada preso, a maneira como

eles reagem às imposições do meio e como se posicionam com a situação político-social de seu país. Assim, a mimese perpassa toda a obra, pois, ao reproduzir os discursos de cada personagem, o teatrólogo dá voz a esses seres para que o leitor tenha acesso ao seu ponto de vista, este, "isento" da subjetividade de uma terceira pessoa. Nesse sentido, a voz do autor se funde à do narrador ora com o intuito de expor o ponto de vista crítico do próprio Augusto Boal sobre a realidade que o cerceia, ora com a finalidade de mimetizar um emaranhado de pensamentos que configuram um panorama das divergências de interpretações sobre a situação sociopolítica brasileira no período do governo ditatorial.

Nos momentos em que o narrador-personagem assume o discurso ele se mostra dotado de um olhar potencialmente crítico e ridiculariza a Ditadura Militar e seus representantes, ao descrever as aberrações que estes são capazes de cometer.

*Estavam todos entretidos com o botim: até camisas e sapatos me roubaram, dois revólveres que eu tinha perfeitamente legalizados, relógio, talheres, um tapete... Era a "amostra". Senti uma raiva enorme diante da minha impotência. Ali estavam minhas coisas – as coisas que tinham roubado – e eles se sentiam, ainda por cima, superiores e fortes: estavam do lado da lei enquanto que eu era suspeito de talvez não estar. Eles eram os juízes e eu o acusado. Por isso me roubavam sem remorsos. Cumprindo um dever. Dever imposto pelo sistema. Esse sistema.*⁴⁴

No excerto, ao ser preso sem um motivo aparentemente palpável e ser desrespeitado em seus direitos de cidadão, o narrador desconstrói a imagem heroica dos militares ao revelar que, ao invés de garantirem a segurança dos brasileiros, eles eram piores que os ladrões e transgressores que oprimem a sociedade, pois justificavam seus abusos através do poder que lhes era outorgado pela lei. Além disso, em outros momentos do enredo, o narrador descreve diversas cenas de inocentes que são severamente torturados e critica, por meio destas, o despreparo dos policiais que cometiam tais atrocidades em um gesto de extrema arrogância e autoritarismo:

⁴³ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 77.

⁴⁴ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 47-48.

*Percebi claramente que os interrogadores-torturadores não tinham muita certeza do que queriam perguntar, nem sabiam fazer as perguntas certas. Antes, a acusação era a de levar artigos e trazer recados, agora ele já se tinha confundido e perguntava por perguntar.*⁴⁵

Através de seu comentário, o narrador expressa a sua indignação ao revelar que, nas sessões de tortura, os próprios soldados não sabiam o que perguntar às suas vítimas, já que os motivos que os levavam a prender alguém eram, muitas vezes, infundados. Dessa maneira, a narrativa destaca, não somente a prepotência do sistema de governo do Brasil daquele contexto, mas toda a sua incompetência e ignorância para estar à frente de tamanho poder, visto que a maioria de seus representantes sequer tinha o profissionalismo necessário para exercer o trabalho que lhe era conferido. Outra característica importante que perpassa a obra é a linguagem escatológica da qual a personagem central se vale para descrever os ambientes e as situações que configuram as cenas do livro; “o corpo produzia esperma e era necessário eliminá-lo”,⁴⁶ “uma puta diarreia [...] antes eu lhe pediria a fineza de me explicar como é que eu vou limpar o meu cu”.⁴⁷ No plano do enredo, essas imagens têm a finalidade de ressaltar as limitações às quais os presos eram submetidos. Assim, esse recurso empregado no texto consiste em uma forma de denúncia ao descaso da polícia militar para com as necessidades básicas dos presos, em especial dos presos políticos. Entretanto, o tom escatológico da narrativa não se reduz a isso. Em uma análise mais profunda percebe-se que a intenção do narrador com essas descrições está, também, relacionada à maneira como ele interpreta a situação em que estavam envolvidos.

*[...] me ensinaram que heroísmo era uma coisa assim, parecida a andar a cavalo, com uma espada e uma bandeira na mão [...] Não, não é assim [...] O heroísmo é lindo porque é feio, porque é cheio de feridas, de sangue, de fome, de doença... o heroísmo é anti-higiênico.*⁴⁸

⁴⁵ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 64.

⁴⁶ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 135.

⁴⁷ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 136.

⁴⁸ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 279.

Nesse sentido, a escatologia presente no texto metaforiza todas as agruras vivenciadas pelos presidiários. Logo, além de revelar uma forma de protesto aos maus tratos sofridos, a descrição do grotesco no livro tem como finalidade expressar uma espécie de elogio do narrador aos presos políticos, uma vez que eles se submetem a atropelos humilhações, unicamente por defenderem aquilo que acreditam ser o melhor para a sua própria nação. A perspectiva crítica do protagonista, no plano do enredo, é atribuída não somente ao sistema político do contexto em questão, mas a todos os personagens que o cercam. Observador das minúcias do ambiente, ele reproduz diferentes discursos com a finalidade de compactuar com as concepções apresentadas, ou ridicularizá-las. As primeiras, de um modo geral, estão relacionadas aos discursos dos presos políticos. Neste grupo, ainda que diferentes personagens manifestem pensamentos distintos, seu objetivo é sempre o mesmo, lutar contra a ditadura no Brasil. As maiores divergências de pensamento ocorrem, geralmente, entre personagens advindos de situações alheias ao movimento contra o governo, como o personagem Hirata, por exemplo. Farmacêutico japonês, ele fora preso por guardar, inocentemente, no balcão de sua farmácia um embrulho que continha uma arma. Alienado em relação à realidade sociopolítica do país, ele metaforiza o pensamento burguês da época, já que, mesmo assistindo à situação crítica dos presos na cadeia, defendia o governo ditatorial por estar em vantagem com os lucros gerados pelo suposto “Milagre Econômico”:

— *A verdade é que aqui se vive muito bem [...]*

— *Este país está cada vez mais rico [...]*

— *Mas o povo está cada vez mais pobre - acrescentou Mosca [...]*

— *Eu não sou pleso político, por isso eu digo a verdade. Uma palte do povo está mais pobre, uma palte mais rica...*⁴⁹

Apesar de se limitar em reproduzir o discurso de Hirata, o narrador deixa entrever o seu olhar crítico em relação a ele. A maneira como seleciona os recortes do discurso desse burguês, bem como a forma como expõe o seu egoísmo e a sua ignorância frente às questões

⁴⁹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 96.

nacionalistas o ridicularizam diante do leitor. Outra circunstância acirradamente criticada no livro é a participação de representantes da mídia na tentativa de controle à revolta das massas populares. Nesse sentido, Silvio Santos, grande representante dos meios de comunicação do país, bem como da sociedade burguesa brasileira, é satirizado no romance devido ao fato de ele adotar uma postura sutil de defesa ao governo ditatorial:

Durante toda a manhã da terça-feira só se ouviu a voz horrorosa do Sílvio Santos amando o "seu" Brasil [...] Era demasiado irônico ouvir falsos elogios ao Brasil, quando na verdade o que ele elogiava era o governo, esse mesmo governo que o ajudava a fazer suas negociatas.⁵⁰

Mais que uma mera crítica, o narrador revela, por meio desse fluxo de pensamento, a gravidade da alienação de grande parte das camadas populares. Esse apresentador de programa, por possuir uma imagem de respeito no cenário nacional, tamponava a real violência econômica sofrida pela nação brasileira ao distribuir prêmios às pessoas das camadas menos favorecidas da sociedade, dando a estas a falsa sensação de que o país progredia. Devido à dimensão de seu programa, assistido no Brasil inteiro, Silvio Santos é apresentado no romance como responsável por promover a alienação de milhares de brasileiros no que diz respeito a sua consciência política, econômica e social. Outro discurso ridicularizado que merece destaque é o argumento de um juiz que defende a tortura:

— Quando os militares tomaram o poder, aqui reinava o caos. Se voltarem aos quartéis, voltará o caos. Quem será capaz de conter os operários, os camponeses, os desocupados e os subempregados, os homens sem terra e sem casa e sem hospitais e todos os pobres deste país, quem será capaz de contê-los? [...] realisticamente, neste sistema em que vivemos, a impopularidade do governo é compensada pela sua força.⁵¹

A reprodução desse argumento sintetiza, grosso modo, a ideologia propagada pelo próprio governo militar: "Ordem e Progresso". Entretanto, esse discurso é desconstruído pelo narrador do livro. Ao enumerar os múltiplos problemas com os quais a população brasileira

tinha que conviver, mencionados na própria fala do juiz, o narrador revela ao leitor o verdadeiro problema social vigente no país, a existência de uma massa popular "gigante" faminta e superexplorada por um sistema que privilegiava uma pequena parcela da população: a burguesia. Devido a essas múltiplas perspectivas presentes em *Milagre no Brasil*, é pertinente afirmar que o livro configura um "retrato" panorâmico das injustiças e precariedades a que toda a população brasileira fora submetida nas décadas em que os militares detiveram o poder governamental no país. Assim, o livro se distancia do caráter de um relato exclusivamente pessoal, típico dos relatos de tortura da época, e adquire uma riqueza de informações relevantes para o estudo do próprio posicionamento da sociedade em relação às condições da época.

Referências

BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

⁵⁰ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 57.

⁵¹ BOAL. *Milagre no Brasil*, p. 167.

Reflexos do Baile, Antonio Callado>>

O baile e os bailes em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado

Bruno Leite de Castilho Souza

Dentre os muitos aspectos da obra *Ligações perigosas* (de Laclos, publicada em 1782) que nos levam a discuti-la até hoje, interessa-nos aqui especialmente um de natureza formal.

A narrativa da obra é conduzida inicialmente pela troca de correspondência entre os dois protagonistas – Visconde de Valmont e Marquesa de Merteuil, aristocratas franceses que utilizam a depravação sexual como principal instrumento de afirmação política. A trama atinge seu clímax quando os dois, até então aliados, tornam-se inimigos, o que naturalmente faz com que cessem suas cartas mútuas. A linha narrativa então se bifurca através da correspondência de terceiros, diretamente ligados ou não ao visconde e à marquesa, e, como obviamente as motivações desses novos remetentes e destinatários são outras, suas cartas não só tangenciam a trama principal da obra, mas também são totalmente desprovidas das impressões e sentimentos de Valmont e Merteuil, justamente o alicerce psicológico da obra. Essa desestruturação subverte, assim, a narrativa duplamente: retirando-lhe sua linearidade clara e esvaziando seu conteúdo psicológico e emocional – restando ao leitor a tarefa de, ele mesmo, por assim dizer, terminar a obra. Essa difusão narrativa (para onde converge *Ligações perigosas*) é justamente o ponto de partida de *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, publicado quase duzentos anos depois, em 1976.

A trama se passa no Brasil sob a Ditadura Militar e gira em torno do sequestro de um embaixador em um baile para comemorar a visita da rainha da Inglaterra ao país. A narrativa difusa da obra faz

com que essa trama, a princípio simples e mesmo corriqueira, em se tratando desse tema, torne-se um evento complexo e multifacetado.

Pode-se dizer que há inicialmente dois polos narrativos na obra: o da situação, formado pela correspondência dos embaixadores entre si e para seus familiares e amigos no exterior – estes, destinatários da situação, invadem o final de *Ligações perigosas*, pois, alheios à trama principal, referem-se a eventos pertinentes a ela de maneira oblíqua e corriqueira –, por entradas do diário de um ex-embaixador brasileiro e pela correspondência entre membros do governo brasileiro e da polícia.

O outro polo é o da oposição, constituído pela correspondência entre os membros do grupo que planeja o sequestro. Esse evento não aparece explicitamente em nenhum dos polos, já que as referências feitas a ele pelo polo da oposição são em código, para garantir que ele aconteça, e o polo da situação, obviamente, não sabe da existência desse sequestro.

Tanto na obra de Laclos quanto na de Antonio Callado a correspondência entre os sequestradores cessa ao final do livro, quando eles são presos ou mortos. A voz mais ligada à trama também é calada e igual vácuo surge em seu lugar.

A indeterminação causada pela pluralidade de vozes e personagens é ainda amplificada pelo fato de as cartas, embora em ordem cronológica (uma das poucas concessões do autor), não serem sequenciais – quando há réplicas, elas surgem entremeadas a outras cartas de outros personagens. Soma-se a isso tudo a ausência dos remetentes nas cartas – sabemos só do destinatário e não temos alternativa senão traçar o perfil dos personagens quando são mencionados na correspondência de outrem ou mesmo a partir de reflexos de seu discurso ao remetente, da mesma maneira que do baile propriamente dito temos apenas reflexos nas cartas.

É justamente essa extrema dificuldade de um entendimento cartesiano da narrativa (que certamente não era a intenção do autor) que abre a obra para uma nova gama de leituras e torna-a rica em possibilidades, distancia-a de um mero relato sobre a Ditadura e torna-a esteticamente exuberante.

Há, claro, vários *insights* sobre a Ditadura, como, por exemplo, a gritante diferença de motivações encontrada nas cartas dos sequestradores, grupo heterogêneo que abrange desde “revolucionários profissionais” estrangeiros (Mejia), para quem a luta propriamente dita se apresenta como objetivo final, até a filha do ex-embaixador (Juliana), para quem a resistência é muito mais uma liberação pessoal, na busca de uma identidade longe de seu berço burguês, e mesmo sexual, em seu caso com Capitão Roberto.

Mas há também uma visão geopolítica da Europa que marginalmente perpassa as cartas dos embaixadores europeus. Há uma crítica ao pensamento burguês como um todo, presente, por exemplo, na cômica associação entre os embaixadores e o século XIX: o embaixador alemão tem uma réplica de Goethe imersa num aquário; a preocupação primeira do embaixador português é o destino da ossada de D. Pedro I; o ex-embaixador brasileiro não só usa uma linguagem típica daquele século, como passa o livro em busca do seio de sua ama de leite negra e das suas raízes. O ex-embaixador, ao enlouquecer, passa a acreditar ser ele o embaixador da Inglaterra – episódio que permite entrever também uma visão crítica da elite brasileira.

Em *Reflexos do baile* há, enfim, diversos bailes: o baile literal onde ocorre o sequestro, o baile como metáfora do jogo político brasileiro à época da Ditadura, os diversos bailes simbólicos e psicológicos que povoam as cartas e ainda o baile narrativo dos remetentes anônimos. E de todos eles só temos reflexos e, assim como em *Ligações perigosas*, cabe ao leitor preencher as lacunas e completar a obra.

Essa dificuldade imposta à leitura não se trata apenas de transformar a obra em um exercício intelectual de observação e dedução, embora esse seja, de fato, um pré-requisito para seu entendimento. Trata-se antes de um processo iniciado na modernidade de crescente engajamento do leitor, sem o qual a obra simplesmente não se configura como tal. A leitura torna-se assim um ato político.

Mesmo quando consideramos simplesmente o exercício intelectual necessário para se entender a narrativa em *Reflexos do baile*, até aí a obra se desdobra para uma nova possibilidade metalinguística

– esse esforço para compor a história da obra a partir de relatos incompletos e conflitantes é exatamente análogo ao esforço do historiador para traçar o que se entende por História. Em outras palavras, a obra de Callado não só contém um relato sobre um importante período da história brasileira mas também um exercício intelectual que poderá ser utilizado para, a partir desse mesmo relato e os inúmeros outros existentes, montar uma visão geral do período.

Contrastemos esse modelo narrativo com outro presente no excelente *Os carbonários* de Alfredo Sirkis, publicado em 1980, também sobre a Ditadura Militar. A obra trata da trajetória do autor no período, inicialmente abraçando a oposição ao regime militar através de movimentos estudantis, depois mergulhando na clandestinidade, tornando-se guerrilheiro urbano e finalmente sendo exilado.

A narrativa do livro é essencialmente documental: clara, direta, linear e cronológica. Contrariamente ao livro de Callado, seu entendimento é quase que imediato, tornando o livro acessível à grande maioria dos leitores. Mas esse atrelamento da narrativa com a realidade traz consigo um reverso tão perigoso quanto essa escolha é generosa em relação à recepção, pois, da mesma forma que uma narrativa pode ser manipulada, também é possível manipular através dela a realidade a que se vincula. É preciso ainda acrescentar que esse tipo de narrativa cartesiana é justamente aquele que vem sendo utilizado para manutenção do perverso *status quo* capitalista que *Os carbonários* pretende denunciar.

Usando uma metáfora conhecida, Sirkis dá o peixe a quem tem fome, mas não ensina a pescar, enquanto Callado ensina a pescar antes de dar o peixe, mas através de um treinamento árduo e inicialmente desencorajador.

Chegamos assim a mais um baile, do qual tanto uma obra quanto a outra são participantes. Um baile dialético que conforma o percurso da literatura e das artes de uma maneira geral através da história da civilização ocidental: de um lado uma busca pela liberdade de expressão e novas formas de exercê-la, que subverte uma ordem estabelecida e com isso gera uma possibilidade real de mudá-la, mas que também paradoxalmente eleva sua produção a alturas

só acessíveis a uma elite intelectual; de outro, uma noção básica de que a arte não é para deuses ou astronautas e que, de tempos em tempos, puxa o artista para o chão.

Não se trata é claro de privilegiar uma vertente em detrimento de outra. Mais precisamente no caso do período em questão, a Ditadura Militar, ponto nodal da história brasileira, cujo entendimento é essencial para entender a responsabilidade histórica do presente e as forças políticas que operam ainda hoje no país, *Reflexos do baile* e *Os carbonários* não se opõem, mas se somam. Talvez justamente o esforço de colocá-los lado a lado forneça mais um reflexo do próximo passo da dança: não para um lado nem para o outro, mas entre e através.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Organização e prefácio de Luís Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BIZELLO, Aline. Caio Fernando Abreu e a ditadura no Brasil. *Revista Nau Literária*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4824/2742>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

LACLOS, Choderlos de. *Ligações perigosas*. São Paulo: Editores Associados, 1989.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários* – memórias de uma guerrilha perdida. 10. ed. São Paulo: Global, 1988.

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora,
Caio Fernando Abreu>>

**A literatura dramática de
Caio Fernando Abreu e a ditadura militar:
análise da obra *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora***

Assis Benevenuto
Ítalo Laureano
Marcos Coletta

*Não choro mais. Na verdade, nem sequer entendo
porque digo mais, se não estou certo se alguma
vez chorei. Acho que sim, um dia. Quando havia
dor. Agora só resta uma coisa seca. Dentro, fora.*

Caio Fernando Abreu

Introdução

Caio Fernando Abreu nasceu no ano de 1948, em Santiago, Rio Grande do Sul, e morreu em 1996. Era homossexual assumido e portador do vírus HIV.

Sua obra literária, que se estende de crônicas e contos a peças teatrais, representa toda uma geração que vivenciou o esvaziamento de ideais, utopias, desejos e liberdade, após o golpe militar de 1964. Sua obra constantemente retrata um ambiente fragmentado, hostil, onde indivíduos se movem desorientadamente. Apesar do ecletismo estilístico e de diversas experimentações estéticas, Caio Fernando pode ser caracterizado por uma escrita econômica, fragmentada, caótica e alegórica, que é produtora de fortes imagens e aborda temas como a busca de identidade, a crise existencial, os valores sociais, a sexualidade, a moral, a marginalidade e a solidão. Apesar de possuir um olhar interior, a escrita de Caio dialoga diretamente com os fatores externos – sociais e políticos – de sua época.

Os relatos de seus textos denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade, embora não descrevam de forma explícita a ditadura militar no Brasil. O escritor, com suas personagens, agride o 'status quo' dominante, pois apresenta indivíduos de perfis opostos aos exigidos pela sociedade tradicional: são homens e mulheres fragmentados e destituídos de identidade. Dessa forma, valendo-se de metáforas, Caio desmistifica a visão de identidade una, denunciando, assim, a fragmentação do indivíduo.¹

Em 1968, Caio Fernando foi perseguido pelo DOPS, e acabou se refugiando no sítio da escritora Hilda Hilst, em Campinas. No início dos anos 1970, exilou-se por um ano na Europa, passando por países como Inglaterra, Suécia, França, Países Baixos e Espanha. Retornou a Porto Alegre em fins de 1974, sem parecer caber mais na rotina do Brasil dos militares: tinha os cabelos pintados de vermelho, usava brincos imensos nas duas orelhas e se vestia com batas de veludo cobertas de pequenos espelhos.

No presente trabalho, o foco está sobre a sua literatura dramática, menos conhecida em comparação ao restante de sua obra. Caio sempre conservou enorme gosto por teatro, chegando a cursar uma escola de artes dramáticas (o CAD – Curso de Artes Dramáticas da Faculdade de Filosofia da UFRGS), a qual ele abandonou sem concluir. Escreveu peças teatrais a partir do final da década de 1960 e suas obras dramáticas mais conhecidas são *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *Zona contaminada* e *O homem e a mancha*.

Análise do texto

A peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* foi sua primeira investida independente em literatura dramática, pois até então escrevia para o teatro sempre em parceria com outros autores. Este texto foi premiado em 1974 pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro) e selecionado para leituras públicas em todo o Brasil. Logo após, o texto foi censurado por quase dez anos. A peça conta a história de um grupo de jovens que viviam em comunidade e passam a noite em uma casa aparentemente abandonada. Com uma marca incisiva dos anos 1970, o espetáculo é uma espécie de retrato da juventude perdida

¹ BIZELLO. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil, p. 3.

em sonhos e desejos indefiníveis. No mundo inteiro o pensamento juvenil progredia em liberdade e ganhava força no passar das décadas de 1950 e 1960, inclusive no Brasil, até ocorrer o golpe militar de 1964 e posteriormente seu endurecimento em 1968 que cerceou todo este pensamento e a liberdade que ele supunha. Jovens de todo o mundo se revoltavam contra as instituições de poder, a hierarquia, o pensamento positivista, o capitalismo avançado, a Guerra do Vietnã, etc. Paris vivia o Maio de 68, os Estados Unidos, o movimento *hippie*, enquanto o Brasil era sufocado por um regime militar. Os jovens foram para as ruas: fosse para protestar e enfrentar a polícia, ou para se diluir na marginalidade urbana. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* retrata a segunda situação: jovens desejosos de um mundo diferente daquele que os rodeava se fecham em uma casa e passam a alimentar seus sonhos em uma festa à fantasia.

As personagens da peça são também alegorias de diversos pensamentos recorrentes dos "filhos da Ditadura". Leo representa um pensamento realista, acusando seus amigos de alienados, e é ao mesmo tempo um pensamento derrotista, de quem assume que perdeu a batalha e se entrega ao inimigo.

LEO — Eu já não tenho mais idade para fazer de conta. Eu não quero fingir. Eu não posso fingir que isso aqui é um castelo, que nós somos mágicos e encantados. Isso aqui é uma casa abandonada, cheia de lixo, não é um castelo: nós somos uns coitados mortos de fome, meio loucos e sem ter sequer onde dormir, não somos mágicos nem encantados.²

Mona é a personagem que mais busca fugir da realidade em fantasias, é a propositora da festa, e possui um forte lado esotérico. A crise de identidade pessoal e coletiva – "não sei a que grupo eu pertencço", "não tenho planos de vida", "minha liberdade foi cerceada por instâncias coletivas acima do meu desejo pessoal" – faz com que procure alternativas que preencham o vazio existencial, como a busca pela espiritualidade.

MONA — Eu só quero uma coisa: que baixe um disco-voador e me leve para longe desta mesma ci-vi-li-za-ção de pessoas cinzentas.³

² ABREU. *Teatro completo*, p. 17.

³ ABREU. *Teatro completo*, p. 23.

MONA — *Sabe como eu era antes? Um monstrinho de óculos cheio de problemas gênero "será que vale a pena viver? – ninguém me ama, ninguém me quer – o que vou fazer do meu futuro?" essas porcarias. Agora chega. Sou Mona, a Rainha do Alto-Astral, não quero nem saber.*⁴

Em certo ponto da peça, sugere-se que Mona é capturada por seres alienígenas. Ela retorna como Carlinha Baixo-Astral, com comportamento totalmente oposto ao que era Mona. Caio Fernando parece criar uma metáfora: o contato com o mundo externo – Mona é sequestrada por forças estranhas (a polícia, talvez?) – faz com que a personagem retorne com outra identidade, negando todo o seu antigo pensamento positivo e utópico.

Rosinha é outra personagem da peça. Está grávida de um menino tido como a luz do mundo, aquele que virá para salvar a humanidade, em referência a Jesus Cristo. Rosinha e outras personagens têm esperança de que este nascimento traga consigo o nascimento de uma nova geração, menos hostil e assustadora do que a que os rodeia. O bebê, porém, morre no parto, representando a morte de toda a esperança nele depositada:

ROSINHA — *João, está ficando escuro dentro de mim. Eu tenho medo. Ele está querendo ir embora... É muito cedo, João, ele não vai conseguir... Leo, me dá tua mão... Baby, canta para embalar o menino [...] Você deixou o menino sozinho? Eu te disse para não deixar o menino sozinho. Tem o poço, João, o poço fundo, escuro. O menino vai cair lá dentro, João. Nós precisamos chegar a tempo. Aonde eu fui, João? Por onde eu tenho andado, João? Nós não íamos para o campo, você não ia me levar para o mar? Será que é muito longe, João? Eu não podia deixar o menino assim sozinho perto daquele poço. A minha mãe me avisou. Não se deve deixar os meninos pequenos como ele perto do poço. Ele é muito pequeno. Ele é tão pequeno que ainda não tem pernas como os outros meninos. Ele não pode correr, e não pode fugir do bicho-papão, do boi da cara preta, da cuca. A cuca é má, é feia, é suja. Leo, eu não sou suja. Leo, eu não sou feia... O único jeito de vencer a cuca é pingar uma gota d'água na testa dela até furar... até furar... Baby, manda a cuca sair de cima do telhado...*⁵

Alice Cooper é uma personagem andrógina, representa a marginalidade urbana e seus desvios como forma de contestar a sociedade tradicional, um protesto feito no próprio corpo e comportamento.

⁴ ABREU. *Teatro completo*, p. 12.

⁵ ABREU. *Teatro completo*, p. 27.

Alice faz da sua imagem um veículo de contestação e provocação.

ALICE — [...] *Sabe uma coisa que eu descobri depois de muita porrada? As pessoas têm a obrigação de oferecer, no mínimo, um certo visual [...] Quando entro num lugar, fica todo mundo em silêncio, olhando pra mim, na maior perplexidade. Uma vez um careta, depois de me olhar milênios, veio me perguntar se eu era homem ou mulher. Ora vê se pode. Eu respondi: — Sei lá queridinho, acho que sou apenas um fenômeno contemporâneo. Tenho certeza que ele ficou encucado uns três dias. Sou uma força para todos esses urbanóides. Pelo menos faço eles pensarem um pouco. Tratamento de choque, meu amor.*⁶

Assim como Alice, Baby possui uma visão realista da sociedade, mas ambas as personagens, diferentemente de Leo e sua visão derrotista, procuram suas formas de contestação ou de pura vazão de energia sufocada. Em comum, todas as personagens comungam a sensação de que estão sozinhas, desprotegidas, sendo perseguidas e observadas (pela polícia, por extraterrestres, pela sociedade cinzenta, pelo leiteiro que bate à porta). A cada vez que batem à porta, se instaura um clima de medo, tensão e apreensão. Quando Mona retorna como Carlinha Baixo-Astral e anuncia que o mundo acabou, e que eles são os únicos sobreviventes, surge uma grande questão: este grupo de marginais que fugiram da sociedade e se esconderam em uma casa abandonada serão capazes de refazer o mundo da forma como eles sempre sonharam? Agora que o mundo tão odiado acabou, o que fazer? Eles criarão uma sociedade que respeitará seus interesses comuns? Eles possuem interesses comuns?

BABY — *Eu acho que agora a gente pode começar tudo de novo. Pode ser que desta vez dê certo.*

ROSINHA — *É o Cristo da Era de Aquário. Era meu filho.*

JOÃO — *Ele nasceu no momento da explosão.*

LEO — *Ele foi assassinado pela bomba.*

BABY — *Ele nasceu morto [...] Será que a Era de Aquário começa agora?*

CARLINHA — *Esse pelo menos escolheu o momento certo para nascer [...] Sabem, nas outras comunidades onde morei, sempre tinha um lema [...] Qual é o lema desta comunidade?*

JOÃO — *Nós não temos lema nenhum. Nós não somos uma comunidade. Nós só estamos aqui porque a casa estava abandonada, chovia muito e ninguém tinha para onde ir. Nós só estamos esperando o amanhecer.*⁷

⁶ ABREU. *Teatro completo*, p. 22.

⁷ ABREU. *Teatro completo*, p. 32.

Mais do que criar um grupo de jovens resistentes ao mundo que os cerca, em coesão e unidade comunitária, Caio Fernando reúne um grupo de pessoas que se unem mais pela desorientação do que por uma orientação comum, estão todos, na realidade, sozinhos – metáfora da juventude das décadas de 1970 e 1980.

Conclusão

Caio Fernando Abreu retrata de uma forma indireta as consequências e desejos causados pela Ditadura Militar no Brasil. Vai até um pouco além, pois fala da América Latina. O texto do autor chega a ser absurdo. Podemos até enquadrá-lo dentro do gênero Teatro do Absurdo, forma dramática muito conhecida pelas obras de Samuel Beckett, Jean Genet, entre outros. Porém, há uma fundamental diferença entre o teatro do absurdo europeu, lugar onde nasceu, e o Teatro do Absurdo latino-americano: o “absurdo” europeu nos mostra uma falta total de esperança no homem, na sociedade. Não podemos nos esquecer que essa dramaturgia foi criada no pós-guerra mundial e num contexto moderno de produção econômica. E, nós latino-americanos não participamos de fato dessa guerra e muito menos o contexto moderno havia chegado para nós. Há ainda hoje lugares muito rudimentares no nosso continente. Então, não só o teatro do absurdo chega para denunciar as formas opressoras com as quais nossa sociedade convivia durante a Ditadura, mas também nos traz algo de esperança. É o que acontece neste texto do Caio Fernando, pois no final todos cantam e tocam sem parar. Como havia ensinado uma personagem, quando dizia que era assim que se devia fazer quando as coisas estivessem ruins. O autor, apesar de denunciar nossa situação sem falar diretamente em ditadura, mostra algo de esperançoso.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BIZELLO, Aline. Caio Fernando Abreu e a ditadura no Brasil. *Revista Nau Literária*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4824/2742>>. Acesso em: 3 set. 2010.

***O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony: enlaçamentos entre a crônica e a representação da realidade**

Tainá Nunes Ferreira

História *versus* ficção: a crônica

Ao darmos início à leitura de *O ato e o fato*, livro de Carlos Heitor Cony, podemos pensar em algumas questões principais e relevantes que nos dão chaves de leitura para a compreensão, tanto do estilo do autor, quanto do tipo de apresentação factual que transcorre na narrativa. Escrito durante o ano de 1964, no período que vai de 2 de abril a 16 de dezembro, o livro é uma compilação de crônicas de caráter político que relatam, com refinada ironia, pormenores dos acontecimentos que perpassaram o ano do Golpe Militar. Uma das questões que podemos nos colocar, e talvez a primeira, é se o livro de Cony poderia ser tratado como um relato histórico, como documento. É nessa questão em que iremos nos deter neste trabalho. Sobre tal, podemos lembrar que Antonio Candido dirá que a atividade narrativa está intimamente ligada à nossa vida cotidiana e, sendo assim, nos surge a questão de que talvez interpretemos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, talvez acrescentemos a ela elementos ficcionais.

Acreditamos que uma possível resposta para a relação entre o factual e o ficcional em *O ato e o fato* – complementando-se ou divergindo-se – e o fato de sua narrativa poder ser entendida como “documento histórico” reside na análise da “célula-base” do livro: a crônica. Segundo Massaud Moisés, a palavra *crônica* tem sua origem:

Do Grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica* (m), o vocabulário “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los.¹

Podemos dizer que a característica mais marcante da crônica é sua “vida passageira”: ela nasce e morre a cada dia. O jornal ou a revista são seus meios de repercussão. Quando colocada em livro, a crônica adquire perenidade e pode ser estudada de forma mais pontual. Carlos Heitor Cony escreve, no “Prefácio à nova edição de *O ato e o fato*”, um texto chamado “O fato político e o ato fisiológico”, no qual diz que “já era tempo de ter escrito com maior profundidade e isenção sobre o movimento de 64”.² Nesse mesmo texto, ele diz que havia programado um ensaio, havia juntado depoimentos e feito pesquisas esparsas, mas que chegou à conclusão de que o tema não tinha nada a ver com ele. Aí podemos notar que o escritor faz uma distinção – ainda que sutil – entre o seu relato e o relato da história. Quando diz que gostaria de escrever com maior “isenção”, fica-nos claro que Cony é ciente de seu papel de escritor, ainda que se valha da história factual para tecer sua narrativa. A crônica, como dito pelas palavras de Massaud, é sempre perpassada pela marca do tempo. Tal tempo, porém, não é análogo àquele da história, pois estabelece uma sutil relação entre o acontecimento narrado e o mundo íntimo do autor. O tempo próprio do escritor participa desse seu mundo íntimo. É ele quem decide como e quando publicará seu texto, se o escreverá com maior ou menor ironia, engajamento ou tenacidade etc.

Sobre esse ponto, podemos nos perguntar se no relato histórico essa escolha também não é feita. Levando em consideração que tanto em um relato, quanto em outro, o meio de tessitura que possuímos é a língua e que todo escrito, seja ele de cunho histórico ou fantasioso, é fruto de uma escolha textual do escritor, então, podemos dizer, sim, que o historiador também estabelece com a verdade

histórica uma relação de escolha-exclusão. A questão, porém, ainda permanece: o que faz um escritor como Carlos Heitor Cony ser considerado um cronista e não um historiador? E porque Ronaldo Costa Couto – veremos melhor este exemplo mais abaixo – é considerado um historiador e não um escritor de crônicas? Reconhecemos que Ronaldo Couto escreve textos maiores, mais extensos, mas aí então surge outra dúvida: o critério de classificação do texto é primordialmente sua extensão física? Certo que não. Para tentarmos responder a esses questionamentos, recorreremos a Juarez Poletto, que nos lembra, em sua tese *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*, que:

*Paul Veyne via [...] a história como um relato, uma descrição do que passou, enquanto Michel de Certeau, seguindo fundamentação foucautiana, questionou qual o lugar da história, como ela se relaciona com a sociedade e com o poder, para então concluir que há sempre infiltrações ideológicas no relato histórico.*³

Eis aqui um ponto principal: há sempre infiltrações ideológicas no relato histórico. Hayden White vai além, na tentativa de resposta à nossa questão. Para ele, a diferença primordial entre história e literatura é o interesse daquela no *real*, enquanto que o objeto de representação desta é o *possível*. O autor diz ainda que “os historiadores talvez não gostem de pensar que suas obras são traduções do fato em ficções, mas esse é um dos efeitos de sua obra”.⁴ Assim, podemos pensar que a história quer ser objetiva, mas essa é uma tarefa impossível, pois há sempre a reconstrução do fato e esta, como já foi dito, é sempre mediada por palavras escolhidas. Podemos usar como exemplo desta verdade escolhida a parte inicial do livro *História indiscreta da ditadura e da abertura*, de Ronaldo Costa Couto, e em seguida poderemos estabelecer uma breve relação entre a sua forma de narrar e a de Carlos Heitor Cony. Diz o trecho:

Década de sessenta. Auge da Guerra Fria. Tempo de viva disputa entre duas grandes potências, Estados Unidos e União Soviética. O planeta dividido em dois blocos geopolíticos, espalhados pelos três mundos da Guerra Fria [...]

¹ MOISÉS. *A criação literária: prosa 2*, p. 101.

² CONY. *O fato político e o ato fisiológico*.

³ POLETO. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*, p. 87. (Grifo nosso)

⁴ WHITE. *Tópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, p. 108.

1964. O ano começa ameaçador no Brasil. Há forte instabilidade política. Março de 1964. A esquerda teme golpe da direita, e a direita, autogolpe do presidente João Goulart.⁵

Sobre o mesmo fato histórico, lemos no livro do cronista:

*Encontro em jornal antigo uma espécie de entrevista com um viajante recém-chegado da União Soviética. O regime lá pelas bandas euro-asiáticas era duro: o Pai Amado Joseph Stalin detinha o poder e a glória. E o povo, em linhas gerais, comia o pão que o diabo amassou e o regime comunista estavam amassando.*⁶

Vemos aí onde as duas narrativas se tocam. Ronaldo e Cony possuem, cada um, um estilo de escritura: enquanto Ronaldo desenha o contexto político com frases que aparecem como rajadas de *flashes* cinematográficos, em *O ato e o fato*, Cony, usando-se da linguagem extremamente coloquial e sem buscar a isenção discursiva que Ronaldo busca, faz seu texto repleto de ironias. Cony presencia os acontecimentos históricos e fisiologicamente os traduz: sua escritura é mistura do fato histórico e poética visceral.

Apesar de ocupar o espaço jornalístico, a crônica não é confundida com a reportagem, ou mera informação. “O cronista pretende-se não repórter, mas o poeta ou ficcionista do cotidiano”,⁷ assegura Massaud Moisés. No prefácio, já citado, de *O ato e o fato*, Carlos Heitor Cony não se diz um animal político e que sua reação, no ano de 1964, foi essencialmente fisiológica. Podemos dizer que esse caráter fisiológico das crônicas de *O ato e o fato* é o que assegura a Cony o papel de ficcionista do cotidiano. O autor, que sempre assumiu posições políticas contraditórias e foi bastante julgado por isso, transferirá para sua forma narrativa todo o seu não encaixe por meio do rico uso de ironias. Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* dirá que “precisamos adotar o mundo real como pano de fundo” e, também, que “isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”.⁸

As crônicas que compõem o livro de Carlos Heitor Cony estão mais que repletas de exemplos de emprego deste pano de fundo histórico, e seria exaustivo e desnecessário procurá-los e repeti-los todos aqui. Assim, para reafirmar e finalizar o que foi dito aqui, podemos lembrar que Antonio Candido salienta que o cronista “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza e uma singularidade insuspeita”; assim, a crônica “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, e sua aparente superficialidade é enganosa, pois “não apenas entra fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas pode levar longe a crítica social”.⁹ Certamente Cony se utiliza de tais singularidades insuspeitas, e mais: adiciona-lhes o mais apurado do fato histórico, presenciado e único, e a maestria irônica de grande cronista.

Referências

- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *et al. Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 1979. v. 5. p. 4-13.
- CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura – Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 2*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- POLETTI, Juarez. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*. Orientadora: Marilene Weinhardt. 2001. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.
- WHITE, Hayden. *Tópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

⁹ CANDIDO. A vida ao rés-do-chão, p. 5.

⁵ COUTO. *História indiscreta da ditadura e da abertura – Brasil: 1964-1985*, p. 23.

⁶ CONY. *O ato e o fato*, p. 95.

⁷ MOISÉS. *A criação literária: prosa 2*, p. 104.

⁸ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 89.

Pessach: a travessia?

Denílson Cajazeiro

Publicado em 1967, o romance de Carlos Heitor Cony, *Pessach: a travessia* insere-se no bojo das produções literárias das décadas de 1960 e 1970, que têm como tema, de forma explícita ou tangencial, o cenário repressivo instaurado pelo regime militar de 1964. A obra nos traz a história do narrador-personagem Paulo Simões, um escritor relativamente bem-sucedido, autor de livros sobre os problemas do homem, e que, de maneira insólita, acaba se envolvendo com a luta armada.

A narrativa linear se inicia no dia do aniversário de quarenta anos de Paulo, completados em 1966. A primeira parte do livro se passa nesse mesmo dia e é constituída pela narração dos acontecimentos em torno dessa data. Uma das visitas que a personagem recebe – importante no enredo e localizada no início da narrativa – é a do guerrilheiro Sílvio, que, acompanhado da também guerrilheira Vera, tenta, sem sucesso, convencê-lo a ingressar na luta armada.

Depois de quase expulsá-los, Paulo faz visitas à filha, aos pais, à ex-mulher e ao editor de seus livros. Em todas elas, a personagem é instada a refletir acerca de sua vida, fato este que o coloca em uma situação desconfortável. Em um dos encontros, o editor diz:

*Você permanece fiel a essa problemática existencial, esquecido da problemática que realmente conta: a social. Em todo o caso, o problema é seu. Eu apenas edito livros, e o faço com prazer, você sabe disso. Em todo caso, teria orgulho de você se...*¹

¹ CONY. *Pessach: a travessia*, p. 105.

Essa primeira parte da obra, ao narrar os percursos da personagem no dia em que completa quarenta anos, é importante para caracterizar o seu perfil. Paulo, um escritor que se diz feliz por não ter amigos e dívidas, se mostra um homem cético. Não se trata de um indivíduo desconhecedor do cenário político de sua época, mas sim de alguém marcado pelo ceticismo, descrente das opções apresentadas. No diálogo que trava com Sílvia, a personagem esclarece sua posição:

Pois de forma pessoal e carnal recuso a conversa. Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista, mas sobretudo sou comodista. Por isso mesmo, me considero inofensivo e covarde. Não estou disposto a dar ou receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do Nordeste, que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo.²

Há, como uma espécie de desdobramento dessa posição cética, uma afirmação da neutralidade diante do mundo: “não sou a favor de nenhuma coisa nem contra. Sou neutro.”³ Até quando cumpria o serviço militar obrigatório, ele já demonstrava essa postura: “Cumpria os regulamentos e me detestava por isso. Para os crentes, eu era hipócrita. Para os hereges, era quase crente. Ficava assim onde queria: no meio.”⁴ Paulo nega, não somente o engajamento na luta armada e no debate em torno dos acontecimentos políticos da época, mas até mesmo suas origens. Descendente de judeus, o personagem busca apagar suas raízes, tanto que troca o sobrenome Simon por Simões, abasileirando-o. Sobre esse aspecto, Lélia Duarte apresenta interessante leitura:

Sabe-se que os judeus têm sofrido forte repressão através dos tempos. Colocados à margem da lei na Idade Média, eles serviram de bode expiatório nas épocas dos “grandes temores” das sociedades cristãs, por exemplo na Península Ibérica no século XV e na Alemanha do século XX, em virtude de serem vistos como possíveis dominadores [...] Isso explica a recusa do narrador-personagem de Pessach em se reconhecer como judeu, o que equivaleria para ele reconhecer-se perseguido e injustiçado, e perturbaria a tranquilidade alienada em que procurava esquecer seus problemas e os da comunidade em que vivia.⁵

² CONY. *Pessach*: a travessia, p. 37.

³ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 35.

⁴ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 11.

⁵ DUARTE. *Pessach*: a travessia – narrativa especular, p. 25.

Tal alienação política vai resultar, conforme observa Lélia Duarte, numa submissão ideológica ao poder dominante e numa integração às normas sociais vigentes à vida pequeno-burguesa. A autora elenca uma série de situações em que a carga semântica demonstra a sujeição à ideologia dominante. A primeira parte da obra, chamada de “Pessach: passagem por cima”, nos remete exatamente a essa postura do narrador: diante dos problemas, ele decide passar por cima; esforça-se para esquecê-los, foge à tomada de posição, imprimindo, assim, um tom mais existencial.

Vale ressaltar que essa primeira parte termina com o narrador diante dos esboços de um livro seu, iniciado há cerca de dez anos, mas que não conseguira terminá-lo por força de “compromissos imediatos”, que o obrigaram a escrever outras coisas. São, como ele próprio diz, apontamentos, quase quarenta páginas, escritas à mão. Trata-se, na verdade, de um trecho do *Êxodo*, da Bíblia, que narra a fuga do povo hebreu pelo deserto, para se ver livre da escravidão imposta pelos egípcios. “O importante é que, nessa noite – e não em outra –, todos terão de tomar a decisão: a escravidão ou a liberdade. E o povo todo... aproveita a escuridão e foge para o deserto.”⁶ Tal passagem funciona como uma espécie de prenúncio de uma nova vida, que começará na manhã seguinte ao seu aniversário, quando, já na segunda parte do livro, Paulo se vê envolvido com os guerrilheiros. Deixará, de certa forma, a passividade de lado e entrará para a luta armada. É o anúncio de uma passagem, de mudanças.

O envolvimento vai ocorrer de uma maneira um tanto inesperada. Paulo decide viajar para escrever, pois recebera do editor uma encomenda – um conto sobre a virgindade, sobre o qual diz já ter um título (*Biografia precoce de um bidê compreensivo*), e afirma apreciar os bidês porque são imutáveis, fiéis e ficam sempre presos ao chão. Quando chega ao seu carro, encontra Vera, a guerrilheira do início do romance, que pede para ajudá-la a sair do Rio de Janeiro, em razão do medo de a repressão aumentar, pois circulara a informação de que uma bomba seria jogada na Embaixada dos Estados Unidos.

⁶ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 132.

Mais tarde, revela-se que o temor era infundado, pois o ataque não passou de uma pedrada, o que serviu de motivo para aumentar a descrença do narrador com a organização guerrilheira.

Mesmo contrariado, Paulo decide ajudá-la e a leva para fora da cidade. No caminho, os dois encontram um carro estragado com um guerrilheiro bastante ferido, à beira da morte, vítima de torturas. Mais uma vez, e sob novos protestos, o narrador é convencido por Vera a conduzi-los a uma fazenda no interior do Rio de Janeiro, onde havia sido montada uma organização com infraestrutura de preparação da luta armada, com centenas de guerrilheiros. Após chegarem, uma das lideranças do local, Macedo, não permite que o escritor vá embora, sob o argumento de que, caso saísse, todos correriam risco, pois ele poderia ser preso e contar onde estava. Dessa forma, restam a Paulo dois caminhos: entrar para a luta armada ou viver como prisioneiro.

Daí em diante, boa parte da narrativa se concentra em torno dos acontecimentos na fazenda. Nesse ambiente, Paulo não se decide sobre a adesão ao movimento guerrilheiro. O personagem somente ingressa na luta armada quando no sul do país, região para a qual partem, após o grupo em que se encontrava ter sido desfeito em função do temor de uma forte repressão. Macedo havia recebido, por rádio, a informação de um atentado em Recife, em que o ministro da Guerra quase morrera. Dessa vez, a ação tinha mesmo sido realizada. O sul seria, segundo Macedo, onde a organização estaria mais bem estruturada.

Já na região, Vera, Macedo, Paulo e mais dois guerrilheiros tentam cruzar a fronteira com o Uruguai, pois o local em que estavam havia sido descoberto e destruído por tropas do exército. Nesse massacre, todos foram mortos. Durante a travessia entre a cidade em que se encontravam e a fronteira, os dois guerrilheiros, Vera e Macedo morrem em combate com os militares, de forma heroica. Macedo lança-se em um confronto para salvar Vera e Paulo, e ela faz o mesmo para evitar que o escritor seja atingido por disparos. A missão de Paulo, daí em diante, era a de reorganizar, a partir do Uruguai, o movimento guerrilheiro. Mas o escritor, já na fronteira,

decide retornar para a luta armada: "Desenterro a metralhadora – e volto."⁷ Esse é o final do romance, que propõe a discussão de vários assuntos pertinentes ao período histórico em que a narrativa se passa.

Um deles refere-se à divisão entre as esquerdas na época. Em vários momentos, Macedo tece críticas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), visto, de uma maneira geral, como conciliador e teórico, e a outras organizações, sobretudo a que representaria uma esquerda mais radical, no que se refere à luta armada. Revela, também, estar ciente das implicações dessa cisão:

O que nos estraga, e aqui vai uma confidência, são as cisões internas, divergências de táticas ou de estratégia, coisas muito complicadas para um leigo. Estamos divididos em dezenas de posições e conflito. Cada setor tem o seu esquema. Isso é que prejudica tudo. Bastava a nossa união e o governo cairia de podre.⁸

Há, nessa crítica do personagem ao Partidão, um tom autobiográfico, conforme nos revela Beatriz Kushnir:

Para Cony, nas declarações contemporâneas à terceira edição de Pessach, o PCB de fins dos anos de 1960 era um partido sem qualquer expressão no cenário político. Isto porque, na sua análise, os grupos que não seguiam as regras do partido eram os que efetivamente estavam lutando contra a ditadura civil-militar do pós-1964.⁹

Aliás, esse tom autobiográfico já está marcado logo no início da obra. Na edição de 1967, da editora Civilização Brasileira, a primeira frase do romance é: "Faço hoje quarenta anos."¹⁰ Já na edição de 2007, da Objetiva, com a qual trabalhamos, o mesmo trecho está escrito da seguinte forma: "Hoje, 14 de março de 1966, faço quarenta anos."¹¹ O dia é o mesmo do aniversário de Cony, e, naquela data, ele completou quarenta anos, assim como o personagem Paulo.

A sombra da morte e da impotência, algo bastante presente na atmosfera da Ditadura Militar, também é recorrente no romance.

⁷ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 332.

⁸ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 184-185.

⁹ KUSHNIR. *Depor as armas – a travessia de Cony e a censura no Partidão*, p. 231.

¹⁰ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 3.

¹¹ CONY. *Pessach*: a travessia, p. 7.

Em muitos trechos o narrador se defronta com a morte ou com a sugestão dela, como no momento em que ele observa o homem que se suicidou ao se jogar do nono andar de um edifício vizinho ao seu, ou, ainda, quando seu pai, também judeu, que tinha a mania de perseguição, lhe entrega um comprimido de cianureto, para que usasse em caso de necessidade. Em vários momentos o “presente” do pai é lembrado. “Aperto, dentro do bolso, o pequenino envelope onde sinto, redondo e sólido, um misto de força e fatalidade.”¹²

Vale lembrar que Macedo é um personagem impotente, pois teve o órgão sexual queimado pelos militares durante uma sessão de tortura, enquanto esteve preso, logo após o golpe, nos idos de 1964. Essa impotência sexual também pode simbolizar a impotência e a improdutividade da própria esquerda retratada no livro, sempre na defensiva e que perdera a batalha antes mesmo do seu início, como afirma o próprio Macedo: “Ninguém deve se entregar vivo. Não podemos ser úteis aqui. Acabamos antes do fim. Pior: antes de a luta ter começado.”¹³ É importante mencionar também o fato de a narrativa apontar a discussão em torno do engajamento do intelectual diante da realidade que o cerca. A obra parece propor uma crítica à pretensa neutralidade dos intelectuais. A suposta neutralidade revela, na verdade, uma submissão ideológica ao dominador, uma aceitação da realidade. Assim, “ser neutro” é uma posição, mesmo que não explicitada.

Por fim, após as considerações acima, acreditamos ser importante retomar brevemente a discussão apresentada por Lélia Duarte em torno da recepção crítica da obra, que adota basicamente duas posições. Para críticos como Otto Maria Carpeaux, citado pela autora, o romance simboliza a figura do intelectual alienado que, após envolver-se com a militância contra a Ditadura, se transforma e engaja-se na luta, assumindo o papel de homem político, consciente.

Do lado oposto, há os que consideram, assim como Leandro Konder, também citado pela autora, que a travessia de Paulo é, de certa forma, incompleta, pois não reflete uma tomada de consciência

política. Acentuam, dessa maneira, a dimensão romântica da travessia. Diante da fronteira e com a tarefa de reorganizar o movimento, Paulo decide regressar; volta-se, novamente, para o *eu*; uma saída romântica. Tal decisão é, segundo Lélia Duarte, “novamente individualista e apolítica, idealista e desligada da realidade”.¹⁴

Embora a autora considere possíveis as duas leituras, em decorrência da ambiguidade da travessia, nos parece que o final funciona como uma espécie de lanterna a iluminar todo o passado, apontando para uma leitura que se aproxima mais do aspecto romântico do personagem. É bem verdade que Paulo, em alguns momentos, evidencia um comportamento bem diferente daquela passividade anterior à adesão. No entanto, mesmo que o final aponte para a continuação da luta, a impressão que fica é a da impotência do herói romântico. Não há, tomando emprestada uma definição de Fábio Lucas em relação às ficções pós-1964, “o desenvolvimento de uma utopia, a abertura para um futuro”.¹⁵

Referências

- BASTOS, Alceno. In: OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Org.). *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 163-179.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach: a travessia* – narrativa especular. 1980. 116f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1980.
- KUSHNIR, Beatriz. *Depor as armas – a travessia de Cony e a censura no Partido*. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). *Intelectuais, história e política*. São Paulo: 7 Letras, 2000.

¹² CONY. *Pessach: a travessia*, p. 250.

¹³ CONY. *Pessach: a travessia*, p. 312.

¹⁴ CONY. *Pessach: a travessia*, p. 95.

¹⁵ BASTOS. O romance político brasileiro e os “anos de chumbo”.

Microssistemas político-sociais em *Lavoura arcaica*

Tábata Morelo

Introdução

O romance escrito por Raduan Nassar e publicado em 1975 não é uma denúncia panfletária da Ditadura Militar, não é uma narrativa jornalística, não trata de fatos verídicos, não tem ou é testemunha. A lista que se pode formar com o que *Lavoura arcaica* não se parece com as demais narrativas de sua época é grande. Ingenuamente pode-se dizer que o romance nada tem a ver com a Ditadura, ou pior ainda, pode-se (também de forma ingênua) dizer que ele é sobre a Ditadura. O caso é que *Lavoura arcaica* não pode ser levado a esse tipo de comparação, porque seu conteúdo diz respeito à sociedade como um todo complexo. A Ditadura Militar é apenas um tipo dentre as ditaduras com as quais convivemos ao estabelecermos e nos adequarmos às nossas relações sociais.

A escrita de Raduan é fragmentária e própria de uma construção de memória. Cada capítulo é um fôlego que tomamos para suportar sua carga de regurgito. A vontade que temos, ao falar sobre *Lavoura arcaica*, é de usar do nosso caos de memória de leitura e ir soltando nossos pensamentos a esmo. Mas dessa vez vem a calhar uma “censurinha” para, quem sabe, o caos ficar mais claro. O livro é separado em duas grandes partes: “A partida” e “O retorno”. Para desenvolver a análise que pensa o romance como um retrato contemporâneo (o que quer dizer muitas vezes atemporal) da família como um microssistema social e político, outros romances serão utilizados. Então, não se deve pensar em alegorias, mas em fragmentações

fractais, ou seja, sistemas que se repetem inúmeras vezes em escalas menores ou maiores. É importante lembrar que a personagem de André será (como já é na narrativa) o fio condutor e a referência do indivíduo dentro da sociedade.

A estrutura

A estrutura político-social que se estabelece na família é tão bem desenhada que se pode percebê-la geograficamente ao longo da narrativa. A mesa, que *a priori* é o lugar de partilha do alimento, é, de maneira mais significativa, o símbolo da divisão e do engessamento das relações. O pão dividido, que poderia ser entendido como fartura, é a afirmação da necessidade do trabalho diário e da entrega pessoal em prol do bem-estar coletivo. É importante pensar com qual noção de coletividade estamos lidando. O dever social é cumprido na casa da mesma forma que nós cidadãos (de bem) cumprimos com nossas obrigações sem questioná-las. Nós pagamos nossos impostos, votamos, possuímos documentos e respeitamos as leis em geral. Eles, na família, trabalham na lavoura com os gados e sentam-se à mesa na hora das refeições.

A supressão do indivíduo em regimes ditatoriais pode gerar alguns criminosos, ou seja, se a regra é uma imposição, a subversão da regra é a única maneira de ação espontânea e individual. A categorização do crime faz com que a diferença de pensamento e ação seja marginalizada, de forma que a própria sociedade (não apenas o ditador) e, muitas vezes, o próprio criminoso, condena a ação não programada.

O crime

André, que está inserido na família e nos seus sistemas de contenção é o que comete. Seus crimes são numerosos, pois a sua subversão primeira foi uma subversão de base, das ideias. Se existe uma incompatibilidade entre a lógica do pensamento do sujeito e o pensamento de massa, suas ações só podem se refletir também de forma incompatível. Os crimes de André contra a moral da família são um grito no sufoco do silêncio, a libido no sufoco da castidade e

o amor homoerótico no sufoco do machismo. Ele, como criminoso, não era um câncer isolado em meio à ordem, mas um reflexo de uma parte da família. O braço esquerdo da mesa era a própria Esquerda naquele sistema opressivo. A subversão da mãe, de Ana e de Lula era regida pelo amor e pela resistência. André não era aquele que resistia, era o filho acometido.

O autoexílio (a desestruturação)

Se a estrutura da família dependia da ordem, ela também dependia do poder de contenção. O último crime de André foi a desestruturação do sistema através do autoexílio. A saída de um membro importante do sistema é a pura e simples negação deste. A voz da ausência é eficiente, pois não dá chance de resposta e, principalmente, é uma voz que não precisa dizer dentro dos moldes (o que limita as possibilidades de comunicação). Ao mesmo tempo em que é um baque para a estrutura, é também um baque para o próprio infrator. A memória de André da família é misturada, quando você se exila, deixa para trás tanto a estrutura opressora quanto os laços afetivos. Além disso, não se pode combater um sistema quando não se está nele (ou próximo dele). Ao negar a família, André nega a possibilidade de mudança e aceita a ordem instaurada. A desestruturação ocorre como em dois processos simultâneos, da família sem André e do André sem a família.

A volta (conclusão)

A volta de André é chamada aqui de conclusão porque seu retorno pode ser entendido como uma síntese da crise que se instaura em um sistema de opressão. Quando André volta ao seio da família afloram-se todas as relações em menor escala que ocorriam na casa, traçando um real perfil da família (sem a massificação da ordem). Em um sistema que está falido, não existe mais o poder efetivo de sustentação das regras e das tradições e por isso a ação individual é mais evidente. Rompidas as amarras da tradição anterior o caos se torna a nova ordem.

Raduan Nassar constrói uma narrativa de pronúncias e silêncios que se anunciam, de presenças e ausências. A narrativa de memória do poder é fragmentária, pois ocorre num tempo psicológico de André, quem sofre e quem comete.

A ditadura de *Lavoura arcaica* não é uma extraordinária como foi a Ditadura Militar, mas uma ditadura cotidiana, sem face, com que muitas vezes convivemos e da qual seguimos as ordens, nos anulando perante seu funcionamento. Quem está à margem, não funciona dentro de todas as nossas pequenas ditaduras.

Referências

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (A primeira edição é de 1975).

Memória e trauma em *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu

Tiago Lanna Pissolati

Apresentação

Entre os anos de 1964 e 1985, o Brasil viveu sob o regime da Ditadura Militar. A destituição do presidente João Goulart, em 31 de março de 1964, marcou o início de um período em que os processos democráticos foram suspensos e as liberdades individuais gradativamente abolidas. O país, nesse período, foi palco de extremos – da institucionalização da tortura ao terrorismo de direita.

Nos primeiros anos que se seguiram à instauração da ditadura, houve crescente polarização de forças tanto no campo social como no político. O ano de 1968, especialmente, viu crescer as tensões na cena sociocultural brasileira – a efervescência do movimento estudantil e da militância contra a Ditadura, as passeatas que desafiaram o sistema (do cortejo fúnebre ao estudante assassinado Edson Luís, à Passeata dos Cem Mil) e a resistência que tomou lugar no movimento cultural, cantando a Tropicália de Caetano e Gil, atuando no teatro da *Oficina* e *Arena* ou entoando os versos políticos de Geraldo Vandré.

Culminância da manifesta oposição ao governo ditatorial, diante da crescente perda de poder e isolamento do presidente Costa e Silva, foi o decreto do Ato Institucional número 5, no dia 13 de dezembro de 1968. O AI-5, além de instituir a perseguição violenta a qualquer opositor ao sistema, fez emudecer suas vozes pela censura. De acordo com o cronista Zuenir Ventura, da data do decreto à sua revogação, em 31 de dezembro de 1978,

O AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, duzentos livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 200 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas foram censurados [...] A violência, que o marechal Costa e Silva confessou ter sentido ao editar o AI-5, ia deixar de ser figura de retórica. A partir do dia 13 de dezembro de 1968, ela se abateria de fato sobre a alma e a carne de toda uma geração.¹

Portanto, os dez anos que se seguiram ao AI-5 foram lugar de uma produção cultural que deveria optar por não oferecer qualquer sugestão de contestação ao sistema (não se configurando, assim, como subversiva) ou por fazê-lo de qualquer forma imperceptível aos olhos dos censores – o que, de certa forma, orientou a produção literária da década de 1970, no Brasil.

Renato Franco, ao realizar um panorama analítico da produção literária brasileira dos anos 1970 – que, de alguma forma, se posicionou com relação ao regime ditatorial – categoriza as obras produzidas em diversas correntes – os romances da “cultura de derrota”, que elaboraram a “intensa sensação de sufoco” da atmosfera pós-AI-5; os “romances-reportagem” e “romances de denúncia”, lançados em um momento que apontava o afrouxamento da censura; a “literatura de testemunho”, caracterizada por textos memorialistas de escritores que haviam participado da militância ou oposição ao sistema – em que se enquadra *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.²

O ensaísta, por fim, aponta o início da política de abertura, ocorrido em 1975, como ponto de aparecimento de “uma formidável safra de romances originais, que superou tanto a pouca ousadia estética predominante no início da década como o universo temático característico da cultura da derrota”³ – o romance de resistência, que incorporou à sua linguagem signos e aspectos dos meios de comunicação de massa e recorreu à montagem de fragmentos para a constituição da narrativa. Nessa categoria, destaca uma parte que

[...] não se limitou a elaborar a linguagem de prontidão ou narrar os aspectos mais sombrios originários dos conflitos políticos do período [...] mas também se propôs a produzir uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja a poderosa indústria cultural: a esse romance – parte do “de resistência” – podemos chamar de “ficção radical”.⁴

Nesse contexto, encontramos *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu: obra escrita entre 1968 e 1975, publicada em 1976 pela Editora Alfa-Omega e lançada, subsequentemente, pelo Círculo do Livro em edição conjunta com *A saída do primeiro tempo*, outro romance do mesmo autor.

Narrativas da catástrofe

Entre o primeiro rufar de tambores que anunciava a Primeira Guerra Mundial e a assinatura do acordo que pôs fim à guerra de Kosovo, o século XX mostrou-se, claramente, ter sido um século de catástrofes. O extermínio de milhares de judeus durante a Segunda Guerra – holocausto ou *Shoah*, hebraico para “catástrofe” – tornou-se ícone e referência do horror que compreende, também, as atrocidades cometidas pelos governos ditatoriais da América Latina na segunda metade do século.

Esse horror, contudo, não se encerra com o fim dos eventos históricos que o desencadearam. Ainda que haja tentativas de eliminá-lo, a lembrança dele acomete e irrompe no presente. De acordo com a crítica literária Beatriz Sarlo:

É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam (seria esse o final enlouquecido que nem sequer a matança nazista dos judeus conseguiu ter). Em condições subjetivas e políticas “normais”, o passado sempre chega ao presente.⁵

A chegada do passado ao tempo presente vem, assim, sob a forma da narração. Entretanto, como narrar os horrores da catástrofe e ajustá-los a narrativas lineares e contínuas? Ainda que seja esta

¹ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 250.

² FRANCO. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70, p. 362.

³ FRANCO. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70, p. 362.

⁴ FRANCO. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70, p. 364.

⁵ SARLO. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva, p. 10.

a tentativa de Historiografia tradicional, fundada em monumentos, arquivos e documentos, cabe à figura do sobrevivente responder à questão apontada. É o sobrevivente o articulador potencial da narrativa da catástrofe, ainda que, perpassada pelo trauma, ela venha quebrada em fragmentos.

Márcio Seligmann-Silva, contudo, ao olhar para a memória nas narrativas do século XX, não confere apenas à narrativa do sobrevivente (*testimonio*) o caráter de testemunho da catástrofe. Ele propõe um “*teor testemunhal* da literatura de um modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite”.⁶ A partir dessa proposição, o testemunho se desloca de gênero para *elemento* das narrativas geradas ou tematizadas nas catástrofes.

Dessa forma, voltando o olhar à Ditadura Militar brasileira, pode-se afirmar que há um *teor testemunhal* nos textos de denúncia das torturas sofridas por presos políticos, na literatura de memórias produzida por aqueles que fizeram parte da resistência ao sistema, nas crônicas publicadas que se opunham ao governo (como as reunidas em *O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony) e, finalmente, nos romances de ficção nascidos no “evento-limite” do período ditatorial no Brasil – em que figura *Quatro-Olhos*.

Quatro-Olhos: narrativa dilacerada

“Este não é um livro de memórias”, anuncia a sinopse de *Quatro-Olhos*, na contracapa do livro. Dividido em três partes – “Dentro”, “Fora” e “De volta” – o romance de Renato Pompeu tem, notadamente, a memória como pedra fundamental. A primeira parte nos apresenta a um homem em busca dos manuscritos perdidos de um livro que ele escrevera, apesar de guardar dele apenas vaga lembrança.

Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável, a

*pôr a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento. Dei para um amigo meu, funileiro, ler e ele achou muito bom. Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase.*⁷

As palavras iniciais do romance anunciam, portanto, a fragilidade da memória do protagonista, expressa na imprecisão com que ele delimita a escrita do seu livro no tempo e mesmo o conteúdo ali presente. Nos 24 capítulos que compõem “Dentro”, acompanhamos uma narrativa que busca nas tortuosas trilhas da memória do protagonista a reconstituição desse livro-passado: ora na narração da busca pelos manuscritos, ora em uma tentativa quase desesperada de trazer à consciência trechos do livro, ora nos momentos em que o livro perdido irrompe nas páginas do romance que lemos, misturando-se a ele.

De fato, a narrativa da primeira parte da obra é atravessada pela – e em alguns momentos indistinguível da – narrativa escrita no livro perdido. Toda referência ao passado parece ser mais uma passagem recordada do livro, o que gera fragmentação e descontinuidade marcantes na narrativa. É possível afirmar, portanto, que a busca incessante pelo manuscrito – ou pela lembrança do mesmo – constitui a busca do protagonista pela própria memória. O livro perdido confunde-se, assim, com a memória e identidade passada do herói.

As circunstâncias de perda do livro, que o narrador afirma a princípio que “não convém deixar esclarecidas”, contudo, não são matéria de esquecimento. Ao longo do texto, descobrimos que o protagonista encontrava-se casado com uma professora que se opunha ao regime militar, realizando em casa reuniões da militância e debates intelectuais. No último capítulo de “Dentro” acompanhamos, finalmente, o relato do episódio em que a esposa do protagonista abandona sua casa em fuga da polícia, que ali chega logo em seguida:

⁶ SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão: a literatura do trauma, p. 8.

⁷ POMPEU. *A saída do primeiro tempo/Quatro-Olhos*, p. 191.

— Onde está ela? Onde está?
 Dei mais uma tragada no cigarro e comentei simplesmente:
 — Ela se picou.
 Ainda bem que ninguém me prestou atenção, pois logo me lembrei de que era um cidadão no gozo de seus direitos e protestei:
 — Quem são os senhores? São assaltantes?
 Me exibiram debaixo do nariz uma credencial de plástico e disseram que estavam à procura de minha mulher. Eu disse:
 — Ela não está, não estão vendo?
 Um respondeu:
 — Vamos então esperar por ela, senão vai você mesmo.
 Foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi.
 Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quatro-Olhos.⁸

Nesse sentido pode-se observar, em *Quatro-Olhos*, o confisco do livro pelos policiais como alegoria do confisco da memória individual por um sistema autoritário. As circunstâncias da perda do livro, ainda que narradas de forma extremamente direta, se configuram como um trauma. Referindo-se ao trauma na literatura, Márcio Seligmann-Silva afirma que “o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos”.⁹ “A história do trauma”, ressalta, “é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real”.¹⁰

O desencontro com o real do protagonista coincide, na obra, com o seu desencontro com o livro que perde. O episódio da perda constitui, assim, o ponto de fragmentação temporal e estrutural da narrativa, realizada, em “Dentro”, por um sujeito extirpado de sua identidade. A sua internação em um hospital psiquiátrico, além de confirmar o caráter traumático do momento narrado, confere a ele um novo nome: Quatro-Olhos.

O nome recebido deve ser olhado atentamente (até mesmo por intitular o romance). Sugere, por um lado, uma visão turva que se reflete na própria narrativa, marcada por incertezas e imprecisões. Por outro lado, aponta a multiplicidade de focos ao longo do texto,

⁸ POMPEU. *A saída do primeiro tempo/Quatro-Olhos*, p. 299.

⁹ SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão: a literatura do trauma, p. 48.

¹⁰ SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão: a literatura do trauma, p. 49.

verificada pela mudança do foco narrativo nas segunda e terceira partes do livro.

A segunda parte do romance – “Fora” – narra o período de permanência de Quatro-Olhos no hospital psiquiátrico e sua convivência com outros pacientes em tratamento. O narrador-personagem da primeira parte dá lugar ao narrador-observador. Tal fato certamente mantém um texto mais linear e contínuo. Curiosamente, percebe-se que Quatro-Olhos, nesse momento, é personagem coadjuvante, pouco interferindo nos acontecimentos do hospital.

Somos apresentados, aqui, a várias personagens em tratamento na instituição psiquiátrica, todas reconhecidas por apelidos. Quatro-Olhos se coloca como observador de suas relações em um lugar marcado pela ausência de liberdade e força da autoridade dos médicos responsáveis.

Há, nesse momento da narrativa, constantes menções à subversão da ordem (o tráfico de cigarros realizado pelos pacientes e as conspirações para burlar a divisão das alas masculina e feminina), às tentativas de aliança com os dominadores para o recebimento de vantagens (o papel de “fiscal” almejado por diversos internos) e ao horror e à violência que persistem em sistemas autoritários, como mostra a forte passagem:

De repente, Onestaldo agarrou mais forte a bola na mão, estendeu o braço e fez a bola voltar com violência contra a própria cabeça; foi repetindo a façanha até bola e cabeça ficarem empapadas de sangue. Onestaldo estava especificamente punindo a cabeça doente, responsável pelo desvario de bater em Regismundo. A massa de olhos fita no sangue a jorrar, Onestaldo a aprofundar os golpes, até que caiu desmaiado no chão sujo de poeira sangrenta, a bola agarrada na mão e então todos se aproximaram daquele espetáculo inerte.¹¹

O espaço do hospital psiquiátrico configura, assim, um microcosmo em que se reproduzem as relações políticas e o horror do sistema autoritário instaurado do outro lado dos muros, como explicitado pelo título desta parte do romance, “Fora”. Esta se opõe à primeira, “Dentro”, em que figuram os devaneios, reflexões e ecos da memória de Quatro-Olhos.

¹¹ POMPEU. *A saída do primeiro tempo/Quatro-Olhos*, p. 315.

A última parte, “De volta”, desenvolvida em apenas quatro páginas, narra a saída de Quatro-Olhos do hospital (mantendo o foco narrativo na terceira pessoa) e o seu envolvimento com uma mulher que conheceu antes da sua internação. Novamente, seu relacionamento acaba por razões políticas – ela escolhe deixar o país sob a constatação de que “no Brasil não dá pé, os americanos nunca vão deixar”. O protagonista resolve, então, “escrever outra vez o livro” – frase que encerra o romance.¹²

A resolução de Quatro-Olhos, motivada pela constatação de que o Brasil o fizera perder duas mulheres, opera em diversos âmbitos: o primeiro, o do resgate da sua memória. O segundo, a restituição de sua identidade. Por fim, escrever se torna um ato político, em que memória, identidade e narrativa se entrecruzam, na tentativa de evitar que tudo caia no esquecimento.

A última sentença do romance constrói também a circularidade da narrativa – volta-se, com ela, ao início: a busca de Quatro-Olhos por seu livro – ou passado – esfacelado. Sugere, por outro lado, que o livro que o protagonista decide reescrever seja o próprio livro que acabamos de ler.

Considerações finais

O crítico Renato Franco não define *Quatro-Olhos* como “sem dúvida, um dos romances mais instigantes da época” por acaso.¹³ À diferença de várias narrativas produzidas durante a Ditadura, o romance não denuncia explicitamente as bárbaras torturas praticadas nesse período. Não faz senão breve menção aos desaparecidos. Não protesta de forma literal contra as atrocidades do regime.

A narrativa de Renato Pompeu, como apontado nesse trabalho, transporta a resistência política para outro plano – seja colocando o leitor em um plano de incertezas perpassado pela memória, escrita e esquecimento, ou burlando as formas narrativas tradicionais por meio de um texto fragmentário, inconstante e cíclico.

¹² POMPEU. *A saída do primeiro tempo/Quatro-Olhos*, p. 350.

¹³ FRANCO. *Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70*, p. 364.

Retomando a sinopse do livro, há que se concordar: *Quatro-Olhos* não é um livro de memórias. É um livro para a memória – em que escrever é um ato político necessário para não esquecer.

Referências

- CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria das crônicas contra o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FRANCO, Renato. *Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- POMPEU, Renato. *A saída do primeiro tempo/Quatro-olhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In:_____. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In:_____. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- VENTURA, Zuenir. O ato final. In:_____. 1968: o ano que não terminou. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

Em câmara lenta, Renato Tapajós >>

O gesto precisava ser feito.
Análise da obra *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós

Priscila Abreu Borges Trevizani

Qualquer artista assume um compromisso estético, ético e ideológico com a sociedade em que está inserido. Seja para criticá-la, negá-la ou mesmo afirmá-la, ainda que seu nível de consciência a respeito desse compromisso não lhe seja claro.

A história vem sendo pensada como a procura incessante da verdade objetiva, única e definitiva. O passado estaria morto e quieto e, debruçados sobre ele, os analisadores profissionais da história estariam tentando determinar o quê, o como e o porquê dos acontecimentos. Mas o que fazer se defunto se levanta, e parece vivo, fugindo ao controle, oferecendo dúvidas imprevistas? Não é mais possível reconhecê-lo, como se não tivesse mais um rosto, mas, sim, uma sucessão de máscaras, faces alternadas, alternativas. Como um quebra-cabeça, cada peça nova acrescentada e descoberta modifica a percepção do conjunto.¹

Em épocas que envolvem situações traumáticas ainda recentes para certa sociedade, e possuindo ecos na alma coletiva e individual, tratar de forma imparcial a história acontecida e retratar a memória na literatura de forma distanciada é um desafio além da manipulação consciente da linguagem e do pensamento.

Em nosso país tal situação não poderia ser diferente, o período militar constituiu-se em anos de movimentos subversivos, de promessas de transformação, de desafios, em que os sistemas

¹ MAUÉS. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária.

estabelecidos foram postos a rude prova. Apropriar-se deste passado, monopolizar, se possível, a sua memória, passa a ser um objetivo crucial para os que vivem e estão em luta no presente. Inclusive porque, em larga medida, o controle do futuro passa, como se sabe, pelo poder sobre o passado, dado, por sua vez, aos que imprimem na memória coletiva a sua específica versão dos acontecimentos.

Para alguns críticos, nenhuma obra da época de 1960-1970 conseguiu se tornar o livro definitivo daquela geração que, em alguns casos, pegou em armas para lutar pelo país de seus sonhos e ideais.

Talvez tenha faltado àqueles autores algo mais que a experiência vivida ou testemunhada: a capacidade de síntese e de generalização para escrever de modo menos heróico, menos auto-referencial e mais analítico, relativizando suas convicções, discutindo as limitações e a precariedade dos grupos, além de fazer autocrítica de suas verdades libertárias e intelectuais. Nota-se, em geral, que a objetividade do depoimento, os compromissos ideológicos, a intenção política, a autocomiseração e a falta de distanciamento histórico limitaram a liberdade de criação, inibindo a intervenção da instância ficcional que poderia dar o tempero da prosa, levando-a a extrapolar os fatos e dar contornos mais profundos e persuasivos aos discursos dos protagonistas – ou antagonistas? –, dos anos 60-70 em nosso país.²

Gabeira e Ventura em seus livros *O que é isso companheiro?* e *1968: o ano que não terminou*, respectivamente, trataram de uma grande aventura, no limite da irresponsabilidade com ações tresloucadas. Boas intenções, claro, mas equivocadas,

cheia de luz e de alegria, com contrapontos trágicos, muita ingenuidade, vontade pura, puros desejos, ilusões, etc. Diante do profissionalismo da ditadura, o que restava àqueles jovens? Ferraram-se. Mas demos boas risadas. Afinal, o importante é manter o bom humor.³

Amadurecidos e irônicos, oniscientes, externos ou por cima do fluxo da narrativa, levam suas personagens pela mão. São, em sua maioria, agradáveis incompetentes à procura da utopia inalcançável.

Com essas atitudes distanciadas, críticas, irônicas – como a maioria dos leitores desejava – foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele.

Entretanto, nosso objeto de estudo será o livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, que atuou na Ala Vermelha (agrupamento urbano de influência maoísta que empreendeu ações armadas) e cumpriu pena de 1969 a 1974. Essa obra tem características muito diferentes das presentes nos dois livros citados anteriormente, apesar de remeter-se à mesma época. Exemplos de características possivelmente originárias dessa diferenciação são a época e o local em que o livro foi escrito: os originais foram escritos na Penitenciária do Carandiru em São Paulo, em 1973, e o livro foi publicado ainda no período da Ditadura, sofrendo censura e ocasionando o retorno de Tapajós à prisão.⁴

O romance, definido pelo próprio autor no prefácio da obra, é “uma reflexão emocionada” sobre esse período político. A liberdade de criação e a intervenção da instância ficcional – que Fonseca afirma ser o que poderia dar o tempero da prosa, levando-a a extrapolar os fatos e dar contornos mais profundos e persuasivos aos discursos dos protagonistas – estão presentes nessa obra, mesmo que precariamente.

O enredo da obra representa tanto a denúncia das formas de barbárie impostas pelo regime militar, quanto a tentativa de reconstruir as formas de ação e os discursos dos militantes da esquerda armada, estabelecendo, em certa medida, um diálogo que aponta para uma autocrítica das estratégias de luta adotadas pelos agrupamentos políticos. Além dos discursos coletivos presentes na obra, a memória individual da personagem principal e do narrador também enriquece a construção da narrativa, explicitando seus anseios e traumas, sonhos e desilusões que, em grande parte, foram compartilhados pela geração da época.

Análise

Pode-se analisar a narrativa de *Em câmara lenta* com foco na imagem metonímica do gesto que se corporifica em várias instâncias estruturais, sociais e psicológicas da obra.

² FONSECA. O silêncio do delator: um inventário de perdas, p. 270.

³ MAUÉS. *Versões e ficções*: o seqüestro da história, p. 34.

⁴ MAUÉS. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária.

Na estrutura narrativa podemos observar o encontro da literatura com o cinema, construindo uma narrativa fragmentada em diversos tempos, elaborada como um roteiro cinematográfico, sintetizando o exemplo de uma ousadia estética e temática. A alternância do foco narrativo, a fragmentação, a utilização do *flashforward* e do *flashback*, como se controlasse uma câmara focando ora nos gestos íntimos de reflexões, ora nos gestos corporais sofridos e protagonizados pelos personagens, constrói uma narrativa imagética e segmentada.

As condições de produção dos originais na prisão e de todo o conteúdo nele impresso podem ter influenciado significativamente no desafio da expressão para o autor, que se manifesta em quase todas as fases da escrita.

O romance desenvolve duas histórias paralelas, aparentemente independentes, desenroladas em espaços diferentes, sem demarcações temporais. Uma delas ocorre na Amazônia, onde um grupo guerrilheiro tenta mobilizar a população local para a luta armada contra a Ditadura Militar. Com cerca de seis jovens e adolescentes, conduzido e liderado por um venezuelano que possui experiência em táticas de guerra, o grupo percorre o ambiente hostil da floresta amazônica, suportando a fome e a dor, por um ideal que nunca alcançariam. Nos vilarejos viviam somente pessoas que não tinham consciência da realidade política brasileira e que não se sentiam atingidos pela Ditadura. Assim, quando a polícia anuncia que a entrega dos guerrilheiros propiciará uma recompensa, Mathias, morador da região, mesmo achando estranho, pois eram somente bons meninos, delata o grupo, que é pego de surpresa. Em uma fuga extremamente cinematográfica o venezuelano consegue escapar da prisão com o intuito de continuar a luta em outro país.

A outra história desenvolvida no romance, paralela à anterior, acontece em uma cidade grande do sudeste brasileiro, protagonizada por Ele e seus companheiros da guerrilha urbana. São relatados as operações da guerrilha, as contradições e anseios daquela organização, a relação de amizade, amor, medo e companheirismo entre os

guerrilheiros, e os sentimentos dos mesmos em relação às situações vividas no decorrer da Ditadura, como repressão, censura, prisões, mortes, e torturas. Essa trama, principal em nossa análise, possui um maior desenvolvimento diegético e maior destaque na narrativa.

O gesto

A espinha dorsal da narrativa é constituída pelos personagens, em que há evidente confronto com uma experiência traumática, relacionada às cenas de perseguição, captura e tortura sofridas pela personagem Ela. Logo nas primeiras páginas já aparece um pedaço da cena, base de nossa análise, em que vemos Ela traçar um gesto com seu braço, formando um arco, mas ele é interrompido:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio.⁵

A narração da perseguição, tortura e morte de Ela, dividida em seis blocos que aparecem progressivamente mais longos, por revelar uma experiência extrema do inominável, foi o ponto mais importante da narrativa literária. Essa cena, que dá origem ao nome do livro, vai crescendo a cada aparição, como um fluxo involuntário da memória e, ao mesmo tempo, uma exteriorização difícil do trauma. O corte da cena, aparecendo cada vez mais tarde, relaciona-se com o movimento central da cena transcrita anteriormente: o gesto vai crescendo, ampliando e desenvolvendo até a sua interrupção, materializada na morte brutal de Ela.

O gesto feito por Ela fica tão marcado na mente do narrador que, mesmo em atividades diárias, a presença marcante da companheira desaparecida lhe turva os sentidos:

⁵TAPAJÓS. *Em câmara lenta*, p. 16.

*Não há nada para fazer: andar, comer, esperar. Não adianta tentar ler alguma coisa, a atenção se dissipa, o livro, a revista, o jornal ficam por trás de uma névoa e, na névoa, o que aparece é o rosto dela – o rosto dela virando mais uma vez dentro do carro, num movimento repetido, sempre o mesmo movimento. Inevitável, imutável, porque já aconteceu.*⁶

Além da metonímia da trajetória da personagem Ela com seu gesto, pode-se observar que o narrador também concretiza a interrupção do gesto na própria linguagem. Dizer que Ela morreu materializa sua morte; assim, é preferível interromper a fala a lidar com a difícil situação traumática. Tratar em tom realista da brutal tortura ao descrever a cena em que Ela é submetida a todo tipo de violência e descrever, ao final, sua morte quando lhe esmagam o crânio com a “coroa de cristo”, foi um desafio para o narrador que, em alguns momentos não completava suas frases, interrompendo o fluxo da narrativa, ou se distanciava da situação para narrar em terceira pessoa e, em outros momentos, se incluía na trama, sofrendo com a dívida dos mortos: “Cada um foi conhecido, outros apenas ouvi falar, mas eles estão todos aqui e chegaram de repente porque eu também morri, lá, naquele dia, no momento quê.”⁷

Mesmo não acreditando mais na vitória, percebendo o fracasso da revolução, ele mantém sua posição em memória dos que já se foram, por todos aqueles que deram suas vidas por uma causa, mesmo que não alcançada.

*Eles tombaram e pronto. Ela também. E isso é irreversível, perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou acorrentado aos fantasmas. E não quero quebrar essas correntes porque pertencço a eles, ela. O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta, ela, ela e centenas de outros [...] Pertencço a eles porque eles morreram por uma coisa em que acreditavam e que eu não acredito mais. Morreram porque isso era sua contribuição para a vitória, mas não há mais vitória possível.*⁸

A interrupção do gesto também está na trajetória da luta dos guerrilheiros protagonistas. A organização da guerrilha, com a pretendida base na guerrilha rural e as mobilizações para angariar

⁶ TAPAJÓS. *Em câmara lenta*, p. 47.

⁷ TAPAJÓS. *Em câmara lenta*, p. 24-25.

⁸ TAPAJÓS. *Em câmara lenta*, p. 84.

recursos e libertar o país da ditadura, perdem o sentido para Ele depois do desaparecimento de sua companheira. As dúvidas em relação à guerrilha como gesto certo ou errado não o inutilizam, pois é muito tarde, mas é preciso saber apenas para não terminar na dúvida. Ele afirma que, mesmo com o fracasso doloroso da luta, o gesto não foi em vão. Assim como o gesto dela, “o gesto precisava ser feito”, eis a única certeza que sobrou:

*Todas as certezas se perderam, embora continue sabendo que o gesto não foi em vão. Simplesmente não se pode completar. Por quê? O gesto precisava ser feito [...] Não admito e não permito que ninguém admita que todos os gestos foram sem sentido, que todas as mortes não serviram para nada, que a morte dela foi inútil. Eu sei que o gesto estilhaçou-se, não se completou, ficou a meio caminho. Mas não pode ser apagado, tornando-se inexistente, esquecido. Mesmo errado, valeu a pena. Mesmo errado, serviu para alguma coisa.*⁹

Referências

FONSECA, Aleilton. O silêncio do delator: um inventário de perdas. *Léngua & meia*: revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, v. 4, n.3, p. 269-271, 2005.

MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. 2008. 205f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2008.

MAUÉS, Flamarion *et al.* *Versões e ficções*: o seqüestro da história. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

⁹ TAPAJÓS. *Em câmara lenta*, p. 48.

1968: o ano que não terminou, Zuenir Ventura>>

O rito de passagem

Henrique Vieira Wollny
Juçara Valentino
Ricardo Elias Salema

1968 e o contexto da Ditadura

A Ditadura Militar no Brasil foi um governo iniciado em abril de 1964, após um golpe articulado pelas Forças Armadas, em 31 de março do mesmo ano, contra o governo do presidente João Goulart. A partir daí, instaurou-se um regime opressor à liberdade do sujeito e completamente autoritário.

Inúmeros protestos advindos da indústria cultural do país na época foram rechaçados e considerados manifestações subversivas. Várias pessoas que se manifestaram contra o regime foram presas, torturadas, espancadas ou exiladas. No ano de 1984, o período negro para a sociedade brasileira termina.

Dentre os escritores que produziram obras relacionadas à ditadura militar brasileira, podemos citar Alfredo Sirkis (*Os carbonários*), Armando Falcão (*Tudo a declarar*), Elio Gaspari (*A ditadura envergonhada*), Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*), Renato Tapajós (*Em câmara lenta*), Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*), Frei Betto (*Batismo de sangue*), dentre outros.

Este texto versará sobre *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura. O livro retrata, em estilo jornalístico, os fatos que marcaram o conturbado ano de 1968 no Brasil e no mundo. Zuenir Ventura foi participante e é um estudioso do referido ano, bem como de suas consequências para a realidade contemporânea. O livro possui um tom narrativo, com citação às importantes personagens, obras e músicas que fizeram parte do período. São citados personagens importantes da história, por exemplo a atriz Claudia Cardinale,

italiana e esquerdista reconhecida, e César Benjamin “Cesinha”, militante do MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro). Também faz referência a artistas que participaram do combate ao regime militar e que adquiriram importância nacional nos anos que se passaram como Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, dentre outros.

O objetivo aqui é entender como o primeiro capítulo do livro, “O rito de passagem”, dá a chave de leitura para a compreensão da obra.

O ingresso para o rito de passagem

Zuenir Ventura, no primeiro capítulo do livro *1968: o ano que não terminou*, fornece ao leitor uma espécie de síntese do cenário que pretende narrar através da memória, ao longo do livro. Num tom memorialístico, jornalístico e irônico, ele nos conta como foi o evento que, segundo ele, marcou o início daquele ano e que funciona como metonímia para a sociedade brasileira da época: o *réveillon* na casa da Helô.

No primeiro parágrafo do livro, Zuenir Ventura diz, sobre o *réveillon* na casa da Helô:

*E, no entanto, para os que viveram o que seria um banal acontecimento, ele permanece como um misterioso marco cujos símbolos e significados ocultos a memória e o tempo vão-se encarregando de descobrir, ou de criar, até obter o material com que se fazem os mitos.*¹

Para ele, assim como o *réveillon* na casa da Helô, o ano de 1968 possui esse caráter mítico. E a festa é uma metonímia para o ano. Essa metáfora guiará o livro de Ventura:

*O réveillon promovido pelo casal Luís-Heloísa Buarque de Hollanda foi muito mais do que sugerem as descrições feitas no calor da hora – pelo menos para a história que se vai contar. Não que tivesse mudado o destino do país, longe disto. Mas talvez porque condensasse e antecipasse um estado de espírito e um clima que seriam predominantes no período.*²

Assim como o Brasil era o palco do ano de 1968, a casa era o palco do *réveillon*. Assim como a história teve seus agentes, a festa

¹ VENTURA. *1968: o ano que não terminou*, p. 23.

² VENTURA. *1968: o ano que não terminou*, p. 24.

também contava com indivíduos que fizeram a história narrada neste primeiro capítulo. A partir daqui, Ventura cita uma série de figuras notórias da época (ou que se tornaram notórias num momento posterior) e, num tom irônico, analisa o comportamento de cada um. Ora, se o *réveillon* é uma metonímia para o estado de espírito do ano de 1968, as pessoas e seus respectivos comportamentos são metonímias para os segmentos sociais da época e seus atos:

*Por sua composição, que incluía mais facções sociais, políticas e ideológicas do que as citadas nas colunas, a festa de Helô [...] foi vivida como a alegre metáfora – ou paródia? – de uma ampla e variada aliança política, algo assim como a que o VI Congresso do Partido Comunista propusera, meses antes, para unir as “forças progressistas” a fim de lutar contra a ditadura e quem a sustentava: o imperialismo [...] juntar no mesmo saco a esquerda tradicional, os intelectuais, os operários, os estudantes e a chamada burguesia nacional que, por nacional, seria naturalmente antiimperialista. A luta de classes que esperasse. Pode-se alegar que nas representações festivas faltava o ator principal – a classe operária. Mas era assim mesmo: era como se as forças progressistas tivessem chegado mais cedo à festa ou ao processo histórico.*³

Nesse último trecho, podemos ver como Zuenir Ventura usa a metáfora da metonímia da festa da Helô para apontar como o Brasil se organizava naquela época. O tom irônico, em determinados momentos da narrativa, tende ao deboche, como quando ele diz “foi vivida como a alegre metáfora – ou paródia?”, “a luta de classes que esperasse” e “faltava o ator principal – a classe operária”.

No decorrer do texto, Ventura nos dá a descrição de determinadas pessoas notórias que compareceram ao evento. Preparando o terreno para a vasta lista de célebres convidados, ele escreve:

*Mas voltando ao réveillon dessa frustrada abertura: encontrava-se ali uma parte considerável da inteligência brasileira que produzira, ou iria produzir do bom e do melhor. Com aqueles talentos, era possível organizar uma preciosa antologia. Com as vontades políticas ali presentes, poder-se-ia fazer a Revolução, isto é, a grande utopia daqueles tempos. Isso, evidentemente, se o processo revolucionário dependesse apenas das condições subjetivas – e os anos seguintes iriam demonstrar dramaticamente que não, que volição e revolução às vezes não passam de um trocadilho.*⁴

³ VENTURA. *1968: o ano que não terminou*, p. 24-25.

⁴ VENTURA. *1968: o ano que não terminou*, p. 26.

Neste último trecho, é válido notar que o tom irônico de Ventura não é semelhante ao tom irônico da narrativa de Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?*. Gabeira, em sua narrativa, critica todos os atos cometidos pelo pessoal que se dizia parte integrante da esquerda, e ao longo de sua obra, faz julgamento de valor sobre os atos desse mesmo pessoal. Ventura não. Ele mantém o tom jornalístico e sua narrativa funciona como uma espécie de câmera que apenas mostra a realidade. Sua ironia é construída a partir dos fatos que explicita ao falar do mundo de 1968 e não sobre as lições que tirou sobre o acontecido, como é construída a ironia de Gabeira.

Sobre o papel do organizador dos debates da época, Ventura nos mostra o comportamento de Luís Buarque, dono da propriedade onde a festa se realizou:

A organização da festa, entregue a uma comissão, ou a um "coletivo" como era de bom-tom dizer, parecia perfeita. Na verdade não foi: havia mais motivação do que competência, como aliás em tudo o que se organizava então [...] Lá pelas tantas, Luís Buarque, diante da iminente invasão, baixou uma ordem para o porteiro: "Se não estiver nu, deixa entrar."⁵

O coletivo organizava tudo naquela época. As decisões eram tomadas, politicamente, por um grupo de representantes de outros grupos. As organizações aparentavam ordem, mas, nos bastidores, havia a desordem. Contanto que ninguém subvertesse o que estava sendo proposto ("se não estiver nu, deixa entrar"), qualquer um era bem vindo a participar dos debates políticos e manifestações da época.

Sobre o papel do realista observador da realidade, Ventura alegoriza:

Alguém, no início da noite, porém, teve a intuição de que um dos dois – a festa, não ainda o país – corria um certo risco [...] Rui Solberg [...] pediu dois uísques. Era só "para começar", uma espécie de entrada a uma noite que se anunciava longa e promissora. Quando atenderam ao pedido, ocupando-lhe as mãos com duas garrafas de uísque escocês, ele levou um susto. Pensou: "Isto não vai dar certo". Veterano de festas, Rui não se lembrava de jamais, em qualquer delas, ter sido presenteado com duas garrafas, ao pedir duas doses. Apesar do exagero da oferta, Rui não devolveu as garrafas, gra-

ças ao que tem hoje apenas lembranças vagas do que fez naquela noite [...] Recordar-se confusamente [...] de que foi "sequestrado" para um canto deserto da casa por uma das jovens mais atraentes da festa e daqueles tempos. Sem esforço, quase contra a vontade – se a expressão no caso não fosse uma impropriedade –, Rui fora premiado com um dos tesouros da noite, mas não só ele.⁶

A sensação de muitos que viveram a Ditadura é a de que as coisas foram embaladas e aconteciam sem o pessoal parar para pensar no que estava sendo feito. É praticamente o que aconteceu com Rui Solberg, na narrativa de Ventura. E, no caso, ele estava consciente da deturpação da realidade e se deu por satisfeito.

Sobre o papel do atizador de debates, Ventura nos mostra a posição de Glauber Rocha:

Glauber Rocha [...] que não dançava e quase não bebia [...] preferiu se divertir atizando discussões entre os grupos [...] Ninguém depois de Glauber, nem mesmo José Celso Martinez Corrêa, nem Caetano Veloso, dois mestres na arte da agitação cultural, possuiu idêntica capacidade de desarrumar convicções estabelecidas – e de aglutinar ódios e paixões. Ele era um dos principais pólos de atração da festa e do país naquele momento, e até morrer, em 81.⁷

Os atizadores de debates eram estrelas naquele momento. A relativização dialética é parte integrante da doutrina marxista da esquerda brasileira daquela época, e quem soubesse executá-la com maestria se tornava o foco das atenções.

Em relação àqueles que queriam contribuir, mas ainda não sabiam como, Ventura nos descreve:

Geraldo Vandré [...] Ao contrário do que ensinaria sua famosa canção – "quem sabe faz a hora, não espera acontecer" –, ele não soube fazer a sua na festa. Imobilizou Millôr Fernandes durante horas num canto da sala, com uma discussão meio sem sentido, e foi por isso o responsável pelo humorista ter sido, como brinca, "o único a não arranjar ninguém naquela festa".⁸

Era o caso de Vandré, e foi o caso de muitos outros. Por inexperiência, imaturidade ou falta de conhecimento, teórico ou prático, muitos viveram o ano de 1968 sem saber muito bem o motivo de

⁵ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 27.

⁶ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 27-28.

⁷ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 28.

⁸ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 28.

estarem ali, naquele lugar, naquele tempo. Posteriormente é que iam se consagrar.

E por falar em teoria *versus* prática, Ventura nos mostra como esta divisão se dava dentro da ala da esquerda:

O editor Ênio Silveira parecia se exaltar com o artista plástico Carlos Vergara. Não era preciso estar perto para adivinhar o conteúdo de uma discussão que envolvia um prócer do PC – responsável por alguns dos mais significativos lançamentos da época – e um jovem enragé, líder político de sua categoria, que por suas posições radicais era chamado de “Che Vergara”. O bate-boca dos dois anunciava um antagonismo que iria se ampliar com o tempo: a discussão entre comunismo e anticomunismo de esquerda. [...]

– Os novos tempos vão exigir muita macheza política – foi mais ou menos o que disse Vergara.

– O problema não é de mostrar os testículos, mas a cabeça – revidou Ênio.⁹

É um obstáculo comum em grupos grandes e heterogêneos, esta divergência entre prática e teoria. Ênio acreditava que era necessário usar a inteligência. Vergara acreditava que os atos eram mais necessários. Esse debate, como ironiza ali Ventura, perdurou por muito tempo ainda na esquerda brasileira.

Ênio era integrante da chamada “burguesia nacional”. Sobre o papel desse segmento da sociedade, Zuenir nos brinda com o trecho:

O dono da Civilização Brasileira fazia parte da “turma da observação” – Fernando Gasparian, José Colagrossi, Eurico Amado [...] Não era fácil para os representantes da “burguesia nacional” assistir a tantas liberalidades, principalmente quando volta e meia a luz se apagava.¹⁰

Por se tratar da ala mais conservadora da esquerda brasileira, a chamada “burguesia nacional” procurava pensar mais e ousar menos. Mas nem por isso deixou de ousar (vide o impacto que a Civilização Brasileira, por exemplo, editora de Ênio Silveira, causou na inteligência brasileira durante e posteriormente ao período ditatorial).

Alegorizando aquele que não viu a Ditadura acontecer, Zuenir nos mostra o comportamento de Elio Gaspari durante a festa:

Ele chegou mais ou menos às onze horas, com a preocupação de não beber muito; não queria ficar de porre, queria ver e aproveitar todos os momentos da festa. Durante anos a lenda recolheu pedaços de conversas, trechos de matérias, frases, para construir um brilhante e imaginário ensaio sobre o réveillon da Helô, com o título de “O último baile da Ilha Fiscal” [...] “Não escrevi esse artigo simplesmente porque não vi a festa” esclarece agora Gaspari. Apesar dos sanduíches e da água que bebeu para cortar o porre que começava, Elio sentiu de repente que ia apagar e pediu a Helô um canto para dormir. Quando acordou, a festa tinha acabado. “No dia seguinte, na praia”, lembra Elio, “eu morri de vergonha: todo mundo só falava do réveillon e eu com cara de idiota”.¹¹

Ao contrário de Rui Solberg, veja bem, Elio Gaspari não participou da festa. Ele observou a mesma realidade deturpada e dormiu enquanto ela acontecia. Solberg observou a deturpação, participou e “recordou-se confusamente”. Não raras são as pessoas que dizem que a Ditadura não causou impactos diretos nas próprias vidas. Em geral, filhos de imigrantes e pessoas oriundas de famílias mais pobres comportam-se assim.

Sobre o comportamento dos casais da época e sobre as revoluções comportamentais que a mulher vivia, Ventura nos mostra:

O collant cor de carne sob a blusa de crochê prateada, transparente, dava uma perturbadora ilusão de nudez aos seios. Naquele tempo, o corpo feminino não exibia ainda seus mistérios em público, apenas sugeria. Vivia-se apenas o começo das mutações antropológicas que se iam tornar mais nítidas mais adiante: a ambiguidade sexual, os cabelos masculinos mais compridos, a confusão de papéis, uma certa indiferenciação dos signos aparentes dos sexos, o declínio do macho.

Maria Lúcia falou com algumas pessoas, distribuiu sorrisos, mas nem todos puderam admirá-la mais demoradamente. Pouco depois da meia-noite, sangrando, era conduzida por um amigo para a farmácia Noite e Dia, em Copacabana. [...]

A bela atriz e o marido, o cineasta Gustavo Dahl, formavam o primeiro “casal moderno” surgido no olimpo carioca. Por “moderno”, devia-se entender a disposição para experiências existenciais que poderiam incluir casos e aventuras extraconjugais. Como todos os seguidores desta seita de vanguarda, que procurava com um comportamento novo subverter as bases do casamento burguês, a atriz e seu diretor haviam estabelecido um pacto que previa e preservava a autonomia de cada um. Os dois se davam o direito ao que a convenção chamava de infidelidade, desde que confessada, sem mentiras e segredos. A

⁹ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 29.

¹⁰ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 29.

¹¹ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 29-30.

infidelidade não deveria suprimir a lealdade, mas não deveria também incluir a paixão.

Sem as noções de ciúme e de traição, valores considerados fetiches da moral burguesa, as relações amorosas ganhavam em consistência e solidez; se não ganhassem, era porque estavam baseadas em laços de convenção e preconceito, logo, não valiam a pena [...]

Daí a surpresa da agressão. "Logo eles!?" – foi o que mais ou menos todo mundo comentou.¹²

Interessante notar aqui a ironia com um tom de deboche. "Primeiro 'casal moderno' surgido no olimpo carioca" explicita o ambiente inatingível daquela elite cultural (Olimpo é o monte dos deuses gregos. A Grécia é o berço da cultura ocidental) e "como todos os seguidores desta seita de vanguarda" revela o mecanismo da vanguarda semelhante ao do fundamentalismo religioso. Segundo Zuenir, "essa geração iria experimentar os limites não apenas na política, mas também no comportamento". As mudanças comportamentais praticadas pelas mulheres eram muito mais chocantes do que as praticadas pelos homens, uma vez que as mulheres possuíam menos notoriedade dentro da sociedade no período que antecede 1968.

Ainda sobre o comportamento feminino da época, Zuenir nos mostra uma cena insólita:

Uma das poucas pessoas sóbrias da festa era o jovem Antônio Calmon [...] O que mais o impressionou foi o comportamento de uma das suas duas acompanhantes, uma líder estudantil, da AP, organização de tendência maoísta que ainda iria dar muito trabalho.

A bebida teve sobre ela um efeito liberador que atuou mais sobre a linguagem do que sobre a libido. Boa parte da festa ela passou deitada no chão, gritando sem sucesso: "Eu quero trepar! Eu quero trepar!" Essa sequência um dia, Calmon ainda põe num filme: "a briga [que começou no meio da festa devido a um desentendimento entre Afonso Beato e Henrique Coutinho] ia até a porta, voltava, atropelava a líder da AP e a oferta continuava."¹³

Com esta alegoria, Ventura nos mostra que algumas mulheres tentaram "subverter" o comportamento feminino tradicional, sem sucesso.

Sobre os impactos do movimento *hippie* (que propunha uma nova forma de praticar amor) sobre a sexualidade, aliados à necessidade de "subverter" valores tradicionais, temos:

¹² VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 31.

¹³ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 32-33.

Mais insólita do que estas cenas, só a que Marília Carneiro surpreendeu, ao abrir um grande armário, também, não se sabe para quê. Dentro, um casal tentava desajeitadamente fazer alguma coisa que, só com muita dificuldade, um homem e uma mulher conseguem fazer quando escolhem um armário como cama.¹⁴

Note o tom de deboche sobre a desajeitada forma de manter uma relação sexual (canonicamente realizada numa cama e na horizontal) dentro de um armário.

E não para por aí. Algumas mulheres, entretanto, conseguiram "subverter" mais radicalmente ainda do que simplesmente propondo um relacionamento aberto ou "liberal" (que já era quebra de paradigma suficiente para a época):

Mas o grande choque – antropológico, visual e sociológico – ocorreu com a entrada da atriz Florinda Bolkan [...] A seu lado, aquela que passaria a ser nos anos seguintes uma companhia inseparável: a condessa Cicogna. Este, sim, era um casal moderno. Pelo ineditismo, a exposição pública da heterodoxa união foi um acontecimento à parte.¹⁵

O homossexualismo começou a ganhar um esboço já naquela época. As revoluções sexuais posteriores deram mais força ao movimento *gay*.

Para finalizar, as conclusões do capítulo revelam a chave de leitura que o autor nos dá para a compreensão do livro:

Ao longo desses vinte anos, houve muitas hipóteses para tentar explicar aquela explosão de sexualidade, violência, prazer e ansiedade, que marcou tanto as reminiscências da época. É possível realmente que o "Réveillon da casa da Helô" tenha condensado, como uma metonímia, o país de então. Ênio Silveira acha que aquela grande libação significou "o fim de uma época e não, infelizmente, o começo de uma nova".

"Foi um delírio coletivo", explica Calmon. "Todas as crises internas explodiram ali. Pessoas com problemas sexuais, como eu, que não conseguiam transar com isso, uniões infelizes, fantasias não realizadas, violências reprimidas, a perda na fé política, veio tudo à tona."

O som, a bebida, a euforia desorientada, uma excitação meio agônica, não deixavam, porém, que se percebesse isso. Nem isso, nem o que iria ocorrer com o país.

O nosso Titanic começava a sua viagem.¹⁶

¹⁴ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 33.

¹⁵ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 34.

¹⁶ VENTURA. 1968: o ano que não terminou, p. 34.

Era uma época em que comportamentos estavam se instaurando, combatendo o recalque de cada indivíduo. Extravasar era a forma individual que o coletivo encontrou como metonímia para demonstrar que não estava satisfeito com a repressão superegoica do Estado ditatorial vigente em 1968. Zuenir Ventura nos dá, neste primeiro capítulo "O rito de passagem", uma belíssima seleção de alegorias para mostrar os comportamentos da época. E ele permeia sua narrativa com as ironias que o próprio tempo fez acontecer.

É uma obra interessantíssima para quem quer saber o que acontecia com o ser humano naquela época, sem fazer juízo de valor.

Referências

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Cinco visões sobre o filme *Cabra-cega*, de Toni Venturi, através da lente da literatura dos “anos de chumbo” e dos cacos de memória que restam

Débora Moreira
Denise Frade
Isabel Regina
Karolina Penido
Pedro Gontijo

Memória e a Ditadura Militar brasileira

A memória é um recurso importante para a sociedade no que tange as possibilidades de se registrar fatos, acontecimentos, sensações etc. São diversas as maneiras existentes de se registrar a memória coletiva: oralidade, livros, bibliotecas, museus, monumentos e, no que diz respeito à tecnologia contemporânea, recursos audiovisuais.

Cada indivíduo, por sua vez, reconstrói o passado, reconstrói a memória individual e coletiva da maneira que condiz com seus ideais, ou mesmo, o reconstrói de forma a tentar garantir a “verdade” da história narrada.

Muito se produziu a respeito da memória da Ditadura Militar no Brasil durante o período dos anos 1960, 1970 e 1980. O romance-reportagem, por exemplo, trouxe para a literatura nacional narrativas sobre fatos importantes do ponto de vista de pessoas que resistiram às repressões militares. No entanto, essas narrativas foram marcadas, como diz Alcmeno Bastos, por um balanço negativo das ações tomadas durante o período:

O tom dominante nesse balanço dos erros e acertos dos que se opuseram ao regime militar foi o da “negatividade”, no sentido de reconhecimento do fracasso da resistência, sem que isso represente, é claro, condenação dos princípios em defesa dos quais tantos tombaram, às vezes literalmente. Talvez por se tratar de uma literatura feita, em grande parte, posteriormente ao fato histórico, nela não coube a defesa do utópico.¹

¹ BASTOS. O romance político brasileiro e os “anos de chumbo”, p. 171.

Na releitura dos fatos, muitos escritores como Fernando Gabeira, com *O que é isso companheiro?*, e Sirkis, com *Os carbonários*, vão reconstruir a história da ditadura brasileira por meio das experiências pessoais, do relato que ouviam dos presos políticos e dos jornais da época. O passado é construído e reconstruído a partir de fragmentos de memórias individuais e coletivas.

Seligmann diz que “é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado”.² Ora, traduzir o passado requer uma seleção feita pela memória individual ou coletiva, ou mesmo pela seleção consciente que o indivíduo ao narrar faz. Tem-se assim a dicotomia esquecimento/lembança. Muitas pessoas preferiram manter no plano do esquecimento as experiências da época de chumbo. Algumas delas devido a traumas, outras, por sua vez, devido a questões ideológicas, como é o caso dos militares. Esses se apropriaram do esquecimento para apagar da história o momento tão vergonhoso que foi a Ditadura .

Cabra-cega

O filme *Cabra-cega*, de Toni Venturi, conta a história de Tiago (interpretado por Leonardo Medeiros), que lutava na guerrilha armada contra a Ditadura. Após ser ferido por um tiro, em uma emboscada feita pela polícia, Tiago precisa se esconder para sobreviver e acaba se alojando na casa de Pedro (Michel Bercovitch), um arquiteto que parece ser simpatizante ao movimento, mas não se envolve diretamente. Como Tiago passa seus dias dentro de um apartamento, sem poder colocar o pé para fora, começa a arquitetar um plano para voltar à guerrilha contra os militares.

Cabra-cega apresenta-se distante dos acontecimentos políticos dos anos 1960 e 1970, diferentemente dos romances-reportagens escritos durante a Ditadura ou pós-Ditadura, durante os anos 1970 e 1980, como em *Os carbonários* e *O que é isso companheiro?*. Além disso, um outro aspecto importante na produção do filme é a não participação de Toni Venturi nos acontecimentos políticos da época, o que possibilita pensar que o diretor tenha reconstruído a memória

dos anos de chumbo a partir de outras narrativas. Tem-se então em *Cabra-cega*, a reconstrução de ideologias, atitudes e imposições desse momento político a partir de fragmentos.

A personagem Tiago, em prol de sua ideologia, encontra-se em constante conflito entre a necessidade de viver, de sair e se divertir, e a condição de cárcere na qual precisa ficar para manter a segurança da própria vida e a da vida das demais pessoas envolvidas no esquema de resistência. A impossibilidade de lutar contra os militares, de sair às ruas, de até mesmo poder colocar-se na janela para ver o mundo e a intensa preocupação com a possibilidade de ser descoberto pela repressão são alguns dos elementos que compõem o psicológico de Tiago.

Nesse sentido, é interessante pensar que não só os aparelhos repressores e de práticas de tortura como o DOPS, mas também a própria condição das pessoas que se aliaram aos grupos de resistência, podia restringir a liberdade e funcionar como uma tortura psicológica e por que não pensar em uma tortura física também.

Segundo Boal, “o ser humano é uma unidade, um todo indivisível [...] Portanto, todas as idéias, todas as imagens mentais, todas as emoções se revelam fisicamente”.³ Tiago chega até mesmo a dizer que não mais podia pensar, devido ao longo tempo em que estava alojado dentro do ambiente do apartamento onde mal conversava com alguém, lia ou fazia qualquer outra coisa.

Até onde vai a ideologia na condução das atitudes e da vida de um indivíduo a ponto de ele abdicar dos momentos de prazer e da própria liberdade, em prol da causa? Ou não seria uma abdicção da liberdade, mas uma afirmação da liberdade de escolha de lutar em prol da causa? Ou ainda, até onde a ideologia é suficiente para que uma pessoa sustente várias práticas que contrariam até mesmo a condição saudável psicológica e física do corpo do indivíduo?

A ideologia é retratada por Venturi de maneira utópica. Mesmo o indivíduo se vendo diante de situações de extremo desespero, solidão e paranoia, a luta pelo ideal é predominante. Há uma cena em

² SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 64.

³ BOAL. *Jogos para atores e não-atores*, p. 88.

que o protagonista é levado para o terraço para ver e sentir a liberdade novamente e seus olhos, no entanto, são vendados até que ele chegue ao local. Essa cena pode ser vista como uma metonímia do filme, pois pode representar a dificuldade de se conhecer, de fato, o percurso da resistência à Ditadura para atingir um determinado objetivo que é, neste caso, predominantemente a liberdade. Num outro momento do filme, vê-se a adesão que os três personagens, ao final da narrativa, fazem às armas. A metáfora da intensa clareza que ofusca os olhos pode também designar a cegueira dos militantes diante da decisão de luta armada, sem conhecer, ao certo, o percurso que farão. Conhece-se o ponto de partida e o ponto ao qual se deseja chegar, mas o entremeio é descoberto no tato.

Cabra-cega é um filme produzido trinta anos após a Ditadura Militar brasileira, cujo diretor e roteirista reconstróem um momento da história brasileira a partir do conhecimento de relatos, livros, documentos etc. Toni Venturi e Di Moreti não viveram o momento da Ditadura e, portanto, constroem uma narrativa que tem seu ponto inicial na memória coletiva e individual de terceiros. Ou seja, a construção da narrativa foi feita sobre fragmentos.

Seligmann-Silva diz que “no campo da memória atua a seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento”.⁴ O esquecimento está diretamente ligado à reconstrução da narrativa e à necessidade de selecionar e reorganizar os fragmentos da memória, mesmo que esta narrativa não seja real, mas esteja calcada em um momento real passado. Os autores se detiveram em determinados fatos da memória coletiva e individual para se valer de uma narrativa que fosse verossimilhante ao período de chumbo das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Daí terem utilizado, também, imagens audiovisuais feitas durante a Ditadura como elementos estéticos, documentais e textuais. Há ainda o aspecto romântico na construção do filme, que quer produzir o efeito de beleza na imagem da luta de resistência contra a Ditadura.

⁴ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 77.

1968: o ano que não terminou

Dentro das análises já efetuadas, esta busca relacionar o filme *Cabra-cega* de Toni Venturi com *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura. Entretanto esse paralelo é extremamente complexo.

Essa complexidade existe graças à diferença de linguagem das duas obras. O filme tenta relatar uma realidade mais psicológica, tem uma característica mais passional e busca retratar uma verdade interna de um militante que se vê obrigado a sair da sociedade e viver num isolamento e chega à beira da loucura. Por outro lado, temos *1968: o ano que não terminou*, um livro que tenta reproduzir os eventos do ano de 1968 no Brasil e no mundo de uma forma mais jornalística e, por assim dizer, mais fiel à realidade.

As experiências de Tiago, protagonista do filme, são próximas àquelas relatadas por Zuenir em seu livro. Contudo, Zuenir tem um distanciamento em seu relato, uma vez que seu enfoque é jornalístico. Ele tenta mostrar os fatos que levaram aos acontecimentos daquela época tão marcante para o nosso país. Já os conflitos do filme são bem pessoais e internos. O filme, ao invés de fatos como em *1968: o ano que não terminou*, foca a intimidade de Tiago, que está enclausurado em um apartamento, cheio de lembranças e amargura.

Apesar de toda essa diferença de foco entre as duas obras, podemos aproximar algumas cenas que estão presentes em ambas.

No começo do filme temos um resumo dos acontecimentos importantes da Ditadura. No livro de Zuenir Ventura, o objetivo é fazer um panorama geral desse período. Podemos, então, pensar que o filme faz um paralelo com o livro.

Podemos destacar a atenção que as duas obras dão à Passeata dos Cem Mil. Zuenir faz uma impressionante descrição dessa passeata usando uma linguagem cinematográfica. Já o filme nos dá a oportunidade de ver a cena como ela realmente aconteceu.

Outro ponto de aproximação das duas obras é a demonstração dos aspectos culturais da época. Como sabemos, a música teve um papel importante na Ditadura, pois ela funcionava como uma ferramenta de luta para as militâncias.

A música e suas personagens têm um papel muito importante no livro de Zuenir. Temos, na obra, uma descrição ampla de vários eventos culturais. No filme, a música também é ferramenta. Para Tiago, a música é uma descontração. É escutando música que Tiago tem um dos poucos momentos de tranquilidade durante o filme. É importante lembrar que a personagem se encontra, por vários momentos, à beira da loucura. A trilha sonora merece uma atenção especial. Ela utiliza muitas músicas de destaque da época para mostrar a importância de elementos culturais na Ditadura e como elas atuavam, transformando a realidade. Tudo isso é também descrito no livro de Zuenir.

Outra cena marcante nas duas obras é a presença de Lamarca, ex-militar e militante. No livro de Zuenir, mais uma vez, a abordagem é jornalística e mais distanciada dos eventos. Já na obra de Toni Venturi, vemos as lágrimas de Tiago que vê ali a morte de um herói.

Sabemos que a ditadura não foi um sofrimento exclusivo ao Brasil. Inclusive, no filme, tem-se a vizinha de Tiago, que fugiu da Espanha por causa dos sofrimentos que lhe foram infligidos pelo franquismo. Zuenir também deixa claro que essa fase dolorosa não é uma exclusividade de nosso país. O autor fala do fenômeno da França e de todas as outras diferenças culturais que ocorreram nesse período em várias partes do mundo.

A busca por comparar duas obras que atuam em mídias diferentes é de grande complexidade, como dito no começo deste texto. Entretanto, conseguimos aproximar alguns pontos dentro dessas duas obras que buscam retratar a juventude dessa época e como essa juventude foi capaz de alterar as bases sociais e, principalmente, de mudar os rumos de toda a humanidade.

Tanto em *Cabra-cega* quanto em *1968: o ano que não terminou*, podemos ter uma certeza: suas personagens, reais ou fictícias, queriam mudar a história, queriam que suas realidades fossem diferentes e alguns pagaram, de forma muito dolorosa, por sua vontade de liberdade. Ensina-nos que coragem é algo muito maior do que pensamos.

Os aspectos jornalísticos e literários em *O que é isso companheiro?* e *Cabra-cega*

O livro *O que é isso companheiro?* foi escrito por Fernando Gabeira, jornalista, escritor e político, em 1979, após sua volta do exílio. O livro conta a história verídica de alguns “companheiros” do Rio de Janeiro, na época da Ditadura, que resolvem sequestrar um embaixador americano, Charles Burke Elbrick, em 4 de setembro de 1969, alguns meses após a declaração do Ato Institucional número 5, que previa uma censura completa.

O livro analisado é narrado em primeira pessoa para explicitar que toda aquela vivência é vinculada a um “eu real”, que no caso é o próprio autor do livro, Fernando Gabeira. Podemos observar no livro uma subjetividade, uma vez que o narrador mostra o seu ponto de vista, deixando claro que não era uma visão absoluta dos acontecimentos. É quase impossível notarmos um teor literário, uma vez que apresenta aspectos jornalísticos, ou seja, quem lê tem a sensação de que está lendo um depoimento de quem sofreu as consequências da época ditatorial do Brasil.

Durante o livro, o autor reflete sobre seus atos dentro do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Mas Gabeira só faz essas reflexões porque o livro foi lançado um ano depois dos acontecimentos. Durante as ações dentro do MR-8, o jovem Gabeira pensava como os outros e não tinha condições de analisar como estava agindo diante da situação que estava vivendo.

A história foi adaptada para o cinema no ano de 1997, pelo diretor Bruno Barreto, e conta com Fernanda Torres, Pedro Cardoso, dentre outros atores consagrados.

Já o filme *Cabra-cega*, de 2005, tem a mesma temática do livro analisado, mas com um ponto de vista diferente.

No filme não aparecem cenas explícitas da Ditadura, mas *flashes*, quando Tiago lembra o seu passado, que mostram o que o levou a chegar ao apartamento de Pedro. Outra passagem que remete diretamente à Ditadura é aquela em que Tiago assiste na televisão o noticiário relatando que Lamarca tinha morrido.

Ao longo do filme, Tiago acaba se apaixonando por Rosa (Débora Duboc), que é sua ligação com o mundo que ele deixou para trás, além de ser sua enfermeira, a pessoa quem trocava os seus curativos diariamente. Pode-se dizer que o filme é mais literário, pois é como se focasse na vida “pessoal” de alguém que está debilitado, depois de tentar acabar com os problemas políticos da época dos anos de chumbo.

Olho no cão: *Os carbonários*

Uma linha atravessa o espaço, ligando os dois pontos. Não uma linha da esquerda para a direita, nem uma linha da direita para a esquerda, mas uma linha daqui para frente ou de lá para cá. Na verdade, vista daqui, um ponto que se prolonga por trás de si – resto de trajeto misterioso para os que veem. Prolonga-se o caminho que termina na retina, na pupila incontida de adrenalina de alguém que empunha a arma, caminho da mira ao cão, ao olho. É esse mesmo olho, que uma vez percorreu a fria estrada de metal, que agora observa a própria história e se lança na empresa de reconstruir a visão, em meio a estilhaços de pólvora e fumaça. A mão que empunhava a arma agora sustenta a pena, pressionada pelo mesmo dedo que puxava o gatilho – paralelo desigual: a bala, parece, é a forma mais rápida de se chegar ao outro.

Do outro lado da linha, alguém vê o guerrilheiro. Vê como ele olha pela mira do revólver, vê como o sentido de morte aguça nos lábios e pretende fazer seus os olhos enxutos de vigiar o mundo e a boca seca de vontade de voz do guerrilheiro. Usurpa o lugar do revolucionário e conta a história em seu lugar. Tal é a operação efetuada por Toni Venturi e Di Moretti na composição do filme *Cabra-cega*, inspirado em depoimentos de ex-guerrilheiros. Mas no hiato entre as duas visões existe um conflito entre o olhar que viu e o olhar que se apropria. O depoimento é dado por Alfredo Sirkis, em seu livro *Os carbonários*.

A matéria-prima usada na transposição corresponde fielmente entre as obras, e os ingredientes conferem: o guerrilheiro, suas armas, sua ideologia, um aparelho. A mesma culinária de guerrilha

nos pratos, as mesmas ocupações triviais nos momentos de reclusão, a mesma paranoia desmedida, dividida entre as cabeças, a mesma origem estudantil, o mesmo jargão revolucionário, a visita aterradora do pesadelo em que cavalgam as imagens dos companheiros retalhados pelas mesmas torturas, a mesma vontade de agitar o povo e ganhar o mundo. Os dois calendários marcam as mesmas datas, situando-se o foco nos anos de 1970-1971 – clímax do livro de Sirkis, cujo relato se estende até maio de 1971, e espaço para o desenrolar do roteiro de Di Moretti, que tem seu lugar em torno de setembro do mesmo ano, época em que a guerrilha era finalmente massacrada pela repressão. A urbe, no entanto, varia: o guerrilheiro Sirkis/Felipe no Rio de Janeiro, e o guerrilheiro Tiago, de *Cabra-cega*, em São Paulo. Verossímil, o filme pode exemplificar a situação crítica das organizações revolucionárias no momento após a partida de Sirkis do Brasil.

O agora do regime ditatorial é rígido, inflexível, imutável. Tiago é o agora. Sua vida é o momento. Diversões quase não fazem mais parte da sua realidade – sua realidade quase coincide com o lugar em que está: o confinamento em um aparelho. Seu passado foi a revolução, seu presente é a revolução, seu futuro será a revolução. Tiago está fardado, além da predestinação guerrilheira, da inflexibilidade da sua ideologia. Seu sentido de ser é a ação, é a verdade imutável para o combatente. Quando cede aos deslizos, nunca irrompe contra sua teoria revolucionária. Viola os protocolos de segurança, mas seu posicionamento é inviolável. Quase inumano, quase máquina, quase totalmente soldado – coisa que nenhum soldado é. A planta, praticamente petrificada, cresce (cresce?), ou melhor, reage, se não no sentido político, no sentido humano. Não totalmente pedra, ainda que endurecido pelo regime de chumbo, não totalmente soldado, ainda que corpo e mente tenham sido deformados de modo a conformar o espírito de um combatente obstinado. Sob a couraça guerrilheira, com certa insistência, Tiago reage a estímulos com seu debilitado lado humano. O conflito de Tiago é com a vida, jamais com sua ideologia.

Contrasta com o relato de Alfredo Sirkis. Vem bordada na pele do carbonário desde o início – às vezes em primeiro plano, outras vezes imperceptível – a marca da interrogação, da dúvida, do questionamento. A princípio de direita convicta, o narrador atravessa um percurso de conflito com o posicionamento de seu pai (situação comum na adolescência), com suas próprias convicções, com sua realidade financeira, com as convicções de seus amigos de escola, com seus companheiros de organização, com a ideologia da guerrilha. Seguem-se na narrativa as pegadas de quem atravessou a peregrinação de um militante do movimento estudantil a um guerrilheiro urbano, que vai lentamente amadurecendo. A personagem Tiago até chega a escrever sobre a teoria da revolução, mantra que fecha seu corpo para os projéteis e os dedos-duros, mas Sirkis a ultrapassa, questionando sua aplicação incontestemente na realidade da guerrilha. Por um lado, onde Sirkis “desbunda”, Tiago persiste. Por outro, o que Sirkis aprende, Tiago ignora.

Pode-se narrar de uma só vez as auguras de ambos os guerrilheiros em reclusão. A agulha delgada da situação rompe com naturalidade a dureza dos ossos do crânio e injeta a paranoia diretamente no cérebro dos confinados em aparelhos. Através das paredes, o sonho (construído com fundamentação baseada no comunismo marxista-leninista) desmorona e, entre as ruínas, amontoam-se os cadáveres daqueles que ontem foram chamados de companheiros. A mídia atravessa as paredes e lança notícias das quedas mais frescas – é o contato com o mundo ao qual não mais pertencem. O mundo exterior é esmagado mais a cada dia e, com ele, a esperança, os relacionamentos, o que restar de humanidade. A abstinência também entorpece e dá aos guerrilheiros a possibilidade de sonhar com a liberdade encontrada nas espumas do mar, nas lambidas do vento, na cidade adorada, nas conversas clandestinas com seletas amizades, com o pouco de música que há. O sexo, ansiado e escasso, vem espremido entre o cheiro de pólvora e a incerteza da morte, pingado de um jorro em meio às catástrofes. Os cacoetes se repetem: desmontar a arma, limpar a arma, montar a arma. A prática à seco. Com a visão embriagada, tudo vira inimigo. O telefone,

a campainha, o toque na porta, a própria porta, qualquer vizinho, amigo, companheiro. Sirkis percebe que o inimigo está entranhado na pele daquele que o combate. Do fato, Tiago tem apenas a vaga noção da presença do hospedeiro, fundo nas entranhas.

Que desenho faz o percurso traçado (semelhante, na superfície) pelos dois guerrilheiros urbanos? Em que momento cruzam ou divergem irremediavelmente? O trajeto do guerrilheiro carioca é marcado por suas esquinas de aprendizado, de provações, da flor final da adolescência, dos pontos da experimentação e das desilusões. Nos movimentos finais, predomina a negação, a percepção de que o sonho não vai se realizar daquela forma. O percurso já pedregoso de Sirkis mostra-se cada vez mais amargo. O tom é de desesperança, pessimismo, negatividade. Esses sentimentos, porém, não estão endereçados ao país, como se a revolução fosse impossível, mas sim às organizações e ao modo de lidar com a situação. Sirkis sofreu a experiência, viu os amigos morrerem, percebeu a grande rachadura entre a teoria e a prática, fez seu passaporte e partiu. Já o companheiro Tiago é íntegro, imutável, tem apenas a luta como motivo de vida e a revolução como objetivo. Seu posicionamento segue inabalável, independentemente das ordens da organização, da opinião dos companheiros e da própria experiência do guerrilheiro. O guerrilheiro paulista se pretende imagem da resistência, quase bidimensional. Formula para si a grandiosidade da vitória, não reconhece derrota, não recua.

Aos olhos de Toni Venturi e de Di Moretti, o guerrilheiro atravessa as trevas à tato, pisando o invisível, cego pela barreira imposta pela venda que substitui os olhos. Do outro lado, através da venda, a cidade aguarda ser encontrada. A venda torna-se o álibi do guerrilheiro que ousou se atirar na tentativa temerária, ela o anistia, o redime dos seus erros. A venda sela a figura do revolucionário edificada no imaginário dos criadores do filme, atribuindo ao revolucionário a coroa que lhe faltava para sua ascensão ao *status* de herói. E no topo do mundo ele é condecorado, se atira entre os prédios, goza seu amor pela cidade que está em suas mãos, contempla a liberdade que vive para defender e é banhado pelo júbilo e glória do mártir

guerrilheiro, que luta clandestinamente pela pátria e pelo povo que o ignora. Ele é marginal, mas se torna herói. Com essa sina presa ao peito, atravessa a decadência da organização e as mortes dos companheiros para, armado, se lançar contra o regime repressor da Ditadura. O herói aponta para a esperança da vitória sobre a catástrofe em vigência.

Não menos romântico, o narrador de *Os carbonários* enfrenta com dureza as conclusões a que chega, dando amostras do amadurecimento do revolucionário que sabe também pesar a situação, que pensa entender seus erros e acertos e os relata expondo toda a precocidade, o despreparo, a ânsia, a ingenuidade e a paixão em que foi baseada a luta armada contra a Ditadura. Sirkis se mostra falível, tangível, inseguro, humanizado. O guerrilheiro Tiago, porém, dobra a capa do herói que não pode ser e a fixa diante dos olhos, escudo, coroa e sudário. O guerrilheiro vira herói e mártir de uma revolução que – suspeita-se – faltou muito pra acontecer.

O limite entre *Cabra-cega* e *Batismo de sangue*

Até que ponto o ser humano suporta a dor em nome de uma utopia, um sonho, um segredo? Nos chamados “anos de chumbo”, essa era uma questão comum e discutível. Integrantes das mais diversas camadas sociais faziam o que lhes era possível para lutar contra o regime imposto. Física ou psicologicamente, todos aqueles que fizeram parte da luta contra a repressão imposta sofreram alguma consequência irreparável. A utopia de um país livre e com diferenças sociais menores enobrecia os sonhos dos jovens, que passaram a se alimentar de uma literatura revolucionária de esquerda. Deixaram de lado os livros e as obrigações da juventude, para pegarem em armas de fogo, tornando-se a geração militante brasileira.

O contexto da Ditadura e a discussão do limite do ser humano sob pressão é representado tanto no filme de Toni Venturi, *Cabra-cega*, quanto na obra literária de Frei Betto, *Batismo de sangue*. São personagens diferentes, contrastantes, porém que sonham com o mesmo ideal brasileiro, apesar de optarem por formas distintas de resistência.

Em *Batismo de sangue*, em meio à narrativa histórica quanto aos acontecimentos da Ditadura e a vida e morte de Marighella, Frei Betto também apresenta a participação de frades dominicanos na luta clandestina contra o regime. Nesse sentido, ele apresenta o seu companheiro de seminário Frei Tito. Tito participou da resistência política, apoiando a ALN, conjuntamente com outros dominicanos em busca de ideais cristãos. Ele também foi preso, torturado cruelmente e, posteriormente, exilado na França. Lá, ele não suporta a pressão psicológica, sequela da tortura, e suicida-se. Era como se Tito vivesse uma tortura prolongada, consequência direta da Ditadura, já que ele sofria por se lembrar do que havia passado.

Paralelamente, no filme *Cabra-cega*, há a luta pessoal de Tiago, que deve aprender a viver escondido em um apartamento de um bairro tradicional de São Paulo. Seu único contato com a sociedade se dá através da jovem Rosa, que cuida de seus ferimentos e leva as informações necessárias. Isolado e impossibilitado de lutar pelos seus ideais, Tiago apresenta quadros de angústia e paranoia, desconfiando, inclusive, de Pedro, que se identifica com a causa, mas não age de forma efetiva. É como se o plano geral da Ditadura fosse mostrado a partir das impressões íntimas de uma única personagem. Tiago realiza todo o ritual de um militante, como nas diversas cenas em que ele limpa suas armas de fogo.

A aproximação das personagens está nos conflitos pessoais que tomam conta de cada uma delas, provocando certa paranoia, uma dúvida na incapacidade de viver no meio em que se encontram:

Acreditamos que Tito descobriu, através das provas que teve de enfrentar, algo que não possa exprimir de outra forma senão por essa incapacidade de viver. O quê? Somos tentados a dizer logo: a dúvida. Mas não a dúvida que se opõe à fé, mas aquela que se opõe à evidência. Para Tito de Alencar, não havia mais, a partir de um determinado momento, a evidência do existir ou do sobreviver. Não somente porque algo havia morrido dentro dele, destruído por seus torturadores, mas porque, através da experiência que ele viveu, produziu-se uma ruptura em relação ao mundo, uma inversão da ordem das coisas, uma visão radicalmente outra, sardônica, ameaçadora [...].⁵

⁵ BETTO. *Batismo de sangue*: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella, p. 269.

Tanto Tito quanto Tiago sofrem uma forma de exílio. Longe do país e das atividades habituais, eles compartilham uma pressão psicológica pela impossibilidade de terem/fazerem o que querem. A liberdade, tão sonhada, mesmo fora das prisões, é algo inalcançável. Cabe a cada um saber o limite de suportar essa distância. Tiago reage ao enclausuramento com uma paranoia em que cada barulho é sinal de desconfiança, assim como o homem que o hospeda causa questionamentos. A opressão gera medo e revolta, levando o homem a conhecer o seu limite – não apenas na tortura –, testando-o.

Ainda mais próximo a Tito, há no filme *Cabra-cega* outra personagem que passa pelo processo da tortura. É a antiga mulher de Tiago, que sofre muito e, ao ir ao hospital, é resgatada pelos resistentes. A personagem, apesar do sofrimento, não chega a delatar nenhum companheiro. É como se ela fosse o papel da dor física no filme, já que a psicológica fica por parte de Tiago.

Outro fator importante a se discutir é a presença da música, tanto no filme quanto no livro. As letras expressavam a realidade dos jovens militantes do Brasil e as ideias defendidas pelo movimento de resistência. Sua função era fundamental para a fuga da realidade, como uma “válvula de escape” de toda pressão vivida na época, assim como uma forma de expressão legítima. Em uma cena Tiago começa a escutar música e, quase em êxtase, liberta-se do peso e experimenta um instante de liberdade. Por outro lado, Tito sabia tocar violão e inspira-se em, por exemplo, Chico Buarque e Milton Nascimento.

[...] *A terapia parisiense não conseguia colar os pedaços de sua interioridade quebrada [...] Acuado pelas sombras que se acumulavam em seu cérebro, Tito interrompe, sem explicações, o tratamento. Sente-se angustiado, oprimido, perseguido. Só a voz telúrica de Milton Nascimento, a poesia irreverente de Chico Buarque e as longas horas abraçadas ao violão que ele aprendera a dedilhar aliviam suas saudades do Brasil.*⁶

Apesar das diferenças entre as duas obras, elas se aproximam, principalmente, pelo fato de serem consequências de um período marcante de repressão na história brasileira. Sabemos que o ser

humano tem certa facilidade em criar nos momentos em que limites são impostos. As barreiras existem para serem atravessadas e, de uma forma quase marginal, temos uma vasta produção artística do contexto a ser explorada. São diferentes pontos de vista e histórias de uma geração capaz de mudar o mundo. No entanto, essa geração possui marcas impossíveis de serem curadas e que permanecerão pela eternidade na história do Brasil. O limite de um ser humano é o outro.

Referências

- BASTOS, Alcmeno. O romance político brasileiro e os “anos de chumbo”. In: OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Org.). *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p. 163-179.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. Barueri: Europa Filmes, 2005. (107 min.), son., color.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

⁶ BETTO. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, p. 245.

Esta publicação é resultado de trabalho elaborado por alunos da disciplina Literatura Brasileira: Narrativas da Ditadura Militar, no primeiro semestre de 2009.

**Publicações de interesse
para a área de estudos literários**

**Diante da lei:
uma experiência em teoria da literatura**

Nabil Araújo (Org.)

Literatura brasileira e crime

Vera Casa Nova (Org.)

Tradução e tradição clássica na América Latina

v. 1

Ana Cristina Fonseca dos Santos

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Orgs.)

Tradução e tradição clássica na América Latina

v. 2

Ana Cristina Fonseca dos Santos

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Orgs.)



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.