

Organizadores
Maurício Silva
Márcia Moreira Pereira
Diana Navas

**Tirania e resistência:
literatura da ditadura na
América Latina (1954-1990)**

Organizadores

Maurício Silva

Márcia Moreira Pereira

Diana Navas

Tirania e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990)



1ª Edição

Foz do Iguaçu

2021

© 2021, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Editoração: Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo

Diagramação: Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo

Capa: Lucas Martinez

Revisão: Laura Valerio Sena

ISBN 978-65-89284-11-6

Disponível em: <https://doi.org/10.23899/9786589284116>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586	Silva, Maurício Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990) / Maurício Silva, Márcia Moreira Pereira, Diana Navas (Organizadores). 1. ed. Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021. 121 p. PDF – EBOOK Inclui Bibliografia. ISBN 978-65-89284-11-6 DOI 10.23899/9786589284116 1. Literatura contemporânea. 2. Ditadura. 3. América Latina. I. Título. CDU: 82 CDD: 80
------	---

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Me. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Weldy Saint-Fleur Castillo
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Me. Fábio do Vale
Editor-Assistente

Me. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Me. Giovanni Orso Borile
Editor-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editor-Assistente

Bela. Laura Valerio Sena
Editora-Assistente

Ma. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Me. Ronaldo Silva
Editor-Assistente

Dra. Dayana A. Marques de Oliveira Cruz
Editora-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
<i>Maurício Silva, Márcia Moreira Pereira e Diana Navas</i>	
Denúncia social e resistência na produção literária juvenil: análise da obra <i>A casa da madrinha</i>, de Lygia Bojunga Nunes	6
<i>Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Alice Atsuko Matsuda</i>	
Uma escrita e uma história em processo: a metaficção em <i>A resistência</i>, de Julián Fuks	23
<i>Maurício Silva e Diana Navas</i>	
Confrontando o cânone literário: as personagens femininas e ditadura em <i>K – Relato de uma busca</i>, de Bernardo Kucinski	34
<i>Márcia Moreira Pereira e Julina Bellegard</i>	
Transbordamentos da opressão: uma leitura de <i>A hora dos ruminantes</i>	42
<i>Cleide Rita Silvério de Almeida, Mariangelica Arone e Alexsandro Junior de Santana</i>	
Desdobramentos do silêncio no romance <i>Em câmara lenta</i>	57
<i>Helena Bonito Couto Pereira e Fernanda Reis da Rocha</i>	
Escrita, anarquivamento e resistência em <i>O espírito dos meus pais continua a subir na chuva</i>, de Patricio Pron	77
<i>Maria Rosa Duarte de Oliveira e Priscila Simeão Silva Maduro</i>	
Polifonia e resistência na obra <i>Primavera num espelho partido</i>, de Mario Benedetti	89
<i>Evandro Fantoni Rodrigues Alves</i>	
História, memória e sujeito na escritura de Nona Fernández sobre a ditadura chilena	105
<i>Valéria Gomes Ignácio da Silva</i>	

Apresentação

Processo ao mesmo tempo complexo e traumático, a ditadura no continente latino-americano teve longa duração, iniciando-se em 1954, com a derrubada dos presidentes Jacobo Arbenz, na Guatemala, e Frederico Chávez, no Paraguai; e permanecendo até 1990, quando se encerra a última ditadura do continente, com a eleição de Patricio Aylwin no Chile. Tanto os movimentos de tomada do poder por meio de golpes militares quanto seus inumeráveis desdobramentos foram abordados por uma quantidade infindável de obras literárias, que se espalharam por todo o continente e resultaram num conjunto ficcional (entre contos, romances, novelas, poemas e teatro), a que se pode chamar de "literatura da ditadura", uma vez que essas obras tinham como tema central a ditadura e todas as suas repercussões sociais e individuais.

Este livro pretende ser uma contribuição para se pensar o alcance do fato histórico da ditadura no continente latino-americano, por meio de sua representação literária, na medida em que busca compilar estudos que tenham a "literatura da ditadura" como centro de suas abordagens, abarcando os variados gêneros literários, num diálogo intenso e profícuo entre ficção e história.

Aqui o leitor poderá encontrar estudos críticos e teóricos sobre autores brasileiros que trataram desse assunto em sua produção ficcional, seja no gênero literário juvenil (representado por Lygia Bojunga), seja na literatura "adulta"; seja por autores que viveram episódios da ditadura no calor da hora (como os casos de J. J. Veira e Renato Tapajós), seja por ficcionistas contemporâneos, que retomam tais acontecimentos e os transformam em matéria de suas narrativas (como Julián Fuks e Bernardo Kucinski). Também são objeto de análise obras de autores e autoras de outros países da América Latina, os quais, igualmente, procuram retomar fatos, lembranças, sensações, marcas flagrantes de uma história de arbitrariedade e resistência, como são os casos do argentino Patricio Pron, do uruguaio Mario Benedetti e da chilena Nona Fernández, todos eles discorrendo – por meio de uma produção literária a um só tempo contundente e cativante – sobre este tenebroso período de nossa recente história, cujos fantasmas, vez por outra, ainda insistem em nos assombrar.

Este livro consiste, portanto, num ato libertário de resistência, pois, como lembra Ernesto Sábato, em seu *La Resistencia*, "la libertad nos fue destinada para cumplir una misión en la vida; y sin libertad nada vale la pena".

Maurício Silva
Márcia Moreira Pereira
Diana Navas

Denúncia social e resistência na produção literária juvenil: análise da obra *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga Nunes

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira*

Alice Atsuko Matsuda**

Introdução

O presente capítulo objetiva apresentar uma análise da obra *A casa da madrinha* (1999), de Lygia Bojunga Nunes, publicada em 1978, durante o período da ditadura militar. Constrói-se a hipótese de que sua representação discursiva, por apresentar discurso contestatório próprio da tradição lobatiana e ideais libertários contrários às determinações políticas ditatoriais do período histórico em que sua narrativa foi construída, pode ampliar os horizontes de expectativa do jovem leitor. Para tanto, opta-se pelo viés sociológico, proposto por Antonio Candido (1980), que ultrapassa os estudos imanentes da literatura para refletir sobre o modo como a sociedade e o contexto histórico, transformados pela linguagem, são internalizados no texto literário, passando a compor a forma. Para o estudioso, a relação entre obra, autor e público é própria da arte que, por ser um sistema simbólico de comunicação, “pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (CANDIDO, 1980, p. 38).

* Doutora em Letras pela UNESP, Câmpus de Assis/SP, na área de Literaturas de Língua Portuguesa. Professora na graduação e pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da UNESP. Membro do Grupo de Trabalho “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”, junto a ANPOLL, atuando como Vice-Coordenadora.

E-mail: eliane.galvao@unesp.br

** Doutora em Letras pela UEL, professora da UTFPR/Campus Curitiba e docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL). Líder do Grupo de Pesquisa Literatura Infantil e Juvenil: Análise literária e formação do leitor (UTFPR-CT), membro do Grupo de Trabalho “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”, da ANPOLL.

E-mail: alicem@utfpr.edu.br

Nas décadas de 1960 e 1970, ocorre no Brasil a consolidação de um mercado de bens culturais (ORTIZ, 2001). Em 1960, a televisão se concretiza como veículo de massa; em 1970, o cinema nacional se estrutura, assim como a indústria do disco, a editorial e a de publicidade. O golpe militar de 1964, com o advento do Estado militar, adquire um duplo significado; uma dimensão política que produz repressão, censura, prisões e exílios; outra econômica que aprofunda medidas na economia, reorganiza-a, inserindo-a no processo de internacionalização do capital. Desse modo, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, há um fortalecimento do parque industrial de produção de cultura e do mercado de bens culturais.

Como se pode notar, o movimento cultural pós-1964, produzido por um Estado autoritário e promotor do desenvolvimento capitalista avançado, caracteriza-se por duas vertentes não excludentes: repressão ideológica e política; e momento da história em que são produzidos e difundidos bens culturais. A censura (1964-1980), por sua vez, possui duas faces: uma repressiva que incide sobre peças teatrais, filmes, livros, mas não sobre teatro, cinema ou indústria editorial, assim “o ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção” (ORTIZ, 2001, p. 114) –; outra disciplinadora – que afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. Ao se considerar que a indústria cultural opera, segundo um padrão de despolitização dos conteúdos, pode-se observar coincidência de perspectiva.

O Estado repressor atua como incentivador das atividades culturais, sendo concebido, com base na Ideologia da Segurança Nacional, como uma entidade política que detém o monopólio da coerção; o centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos; aquele que visa à “integração nacional”, porque percebe que a cultura envolve uma relação de poder. Ele reconhece a importância dos meios de comunicação de massa, pois difundem ideias e possibilitam a criação de estados emocionais coletivos. Para o Estado, a cultura envolve uma relação de poder que pode ser maléfica quando nas mãos de dissidentes, pois gera inconformismo, mas benéfica quando circunscrita ao poder autoritário, pois permite o aprimoramento da Expressão Política. Justifica-se, então, o desejo de atuação junto às esferas culturais, representado na criação de novas instituições como: o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a EMBRAFILME, a FUNARTE, o Pró-Memória, entre outros (ORTIZ, 2001).

Os interesses em nome da Integração Nacional agregam os empresários do setor livreiro e os militares. Os primeiros visam à integração de mercado; os segundos, aos ideológicos, com a unificação política das consciências. Assim, a partir

de meados de 1960 e, fundamentalmente, nos de 1970, o mercado é aquecido, passando por reciclagens, graças ao aumento da competitividade e criação de novas editoras que imprimem um ritmo acelerado à produção de livros de gêneros textuais diversos, principalmente, didáticos e infantojuvenis (BORELLI, 1996). Como há uma paradoxal ausência de conflito explícito entre desenvolvimento econômico e censura, os interesses dos militares e dos empresários brasileiros se articulam para a derrubada do regime de Goulart, e para o financiamento das atividades do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), organização financiada por entidades privadas e anticomunistas. Entre os que financiam suas atividades estão grupos de livreiros.

A articulação entre os interesses dos militares e dos empresários resulta, em 1966, no incentivo para a fabricação de papel e facilidade em importação de novos maquinários para a edição, gerando aprimoramento da qualidade do impresso e volume na produção. Nesse ano, há a criação do Grupo Executivo das Indústrias de Papel e Artes Gráficas (GEIPAG), favorecendo a importação de novos maquinários para impressão. Esse Grupo, vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio, foi criado com o objetivo específico de conceder incentivos para a expansão do setor e para a criação de novas empresas. Resulta disso, conforme Ortiz (2001), o aumento em milhões de exemplares na produção de livros e prevalece a ideia de “vender cultura” (p. 136), de maneira explícita, o que abre a possibilidade de se planejar o investimento em termos de uma racionalidade empresarial.

Nas décadas de 1960 e 1970, a ficção juvenil e infantil envereda pela temática urbana e focaliza o Brasil da época com seus impasses, e crises. As críticas à sociedade brasileira e às injustiças sociais são incorporadas gradativamente em obras de diferentes autores. Desse modo, apesar da repressão, surgem textos que tratam de temas complexos ou fraturantes, como separação conjugal, extermínio dos índios, amadurecimento sexual, repressão social, emancipação da mulher-mãe, relações entre infância e velhice, degradação da natureza, desestruturação familiar, preconceito racial e marginalização dos idosos. Essas obras superam o modelo criança versus adulto e apresentam criança e/ou adulto versus condições sociais adversas. Destacam-se como autores desse período e da década de 1980: Lygia Bojunga, Sérgio Caparelli, Ana Maria Machado, entre outros.

A arte literária adquire identidade própria, renova estilos e conteúdos, penetra em regiões desconhecidas e produz efeitos benéficos, como o de atrair os jovens para a leitura. Mais liberalizados, os escritores podem utilizar qualquer matéria para a ficção infantil e juvenil. Esta se revela como o espaço de prazer e de conhecimento. Essa fusão de prazer e conhecimento, em meados dos anos 1970, está na base do

chamado boom da literatura infantil e juvenil, em que ocorre, segundo Nelly Novaes Coelho (2000, p. 127), a eclosãom de uma nova qualidade estêticam que transforma o livro destinado a esses públicom em “objeto novo”. Este se apresenta como constituído pela convergênciam de multilinguagens, como narrativas em prosa ou poesia que se desenvolvem por meio da palavra, do desenho, da pintura, da moldagem, da fotografia, dos processos digitais ou virtuais, entre outros elementos. Em síntese, esse “objeto novo” instaura outra forma de ver, construir o real, que provoca no leitor o “olhar de descoberta”, tão exigido pelo mundo atual para que se possa interagir com ele. Esse olhar é um descendente direto daquele expresso pela boneca de Lobato que, segundo Lourençom Dantas Mota e Benjamim Abdala Júnior, pelas suas performances, sempre obrigou o leitor da obra lobatiana a se indagar: “e se o mundo fosse diferente?” (2001, p. 137).

Lygia Bojunga Nunes (1932-) inicia sua produçãom literáriam na esteira da crítica social, com lançamentos por diferentes editoras, também tratando de temas complexos. Ela publica em 1972, *Os colegas*; em 1975, *Angélicam*; em 1976, *A bolsa Amarela*; em 1979, *Corda Bamba*; em 1980, *O sofá estampado*; em 1984, *Tchau*; em 1987, *Nós três* e *O meu amigo pintor*; em 1988, *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*; em 1991, *Fazendo Ana Paz*; em 1992, *Paisagem*; em 1995, *Seis vezes Lucas* e *O abraço*; em 1996, *Feito à mão*; em 1999, *A cama* e *O Rio e eu*. Em 2002, cria sua própria editora, a Casa Lygia Bojunga, que passa gradativamente a recolher e editar suas obras.

Por essa Casa, lança em 2003 *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha* e *Corda bamba*; em 2004, *Angélicam*, *Os colegas*, *O sofá estampado*, *O meu amigo pintor*, *Livro – um encontro*, *Fazendo Ana Paz*, e *Paisagem*; em 2005, *Seis vezes Lucas*, *A cama*, *Feito à mão*, *Nós três*, *O abraço*, e *O Rio e eu*. Essa Casa edita como estreia, em 2002, a obra autorreflexiva *Retratos de Carolinam*; as ficcionais, em 2006, *Sapato de salto* e *Aula de inglês* e; em 2007, a coletânea *Dos vinte 1*, obra composta por trechos ou capítulos preferidos pela autora, retirados de seus 20 livros e em 2009, *Queridam*. Em 2016, publica seu último livro *Intramuros*, considerado pela autora como um “depoimento literário” (BOJUNGA, 2016, p. 180) sobre a arte de escrever. Em seus 88 anos, Bojunga continua produzindo arte da melhor qualidade e há rumores de que, em breve, lançará novo projeto para felicidade de seus leitores.

A produçãom que surge, em 1970, se desvincula do compromisso com valores pedagógicos, autoritários, conservadores e maniqueístas, pois se pauta pela paródia, pela revisãom do próprio mundo fantástico tradicional das fábulas e das alegorias, pela comicidade, pelo nonsense e pela irreverênciam. Essas obras caracterizam-se por um

texto que se quer libertário e que, por meio do seu universo mágico, questiona os valores que sustentam a política dos militares, levando, segundo Maria da Glória Bordini (1998), o jovem leitor a pensar por si e a desconfiar de ideias que matam. Nesse período, surgem obras que internalizam na jovem personagem as várias crises do mundo social, tratando da perda da identidade provocada pela pobreza e/ou pela orfandade.

Conforme Regina Zilberman (2005), a literatura infantil e juvenil não escapou da repressão, mas sofreu menos. Essa produção, por não ser notada, deixou de ser lembrada, pôde então se apresentar como válvula de escape, por meio da qual os produtores culturais – escritores, ilustradores, artistas em geral – tiveram condições de manifestar ideias libertárias e conquistar leitores. Em suas obras literárias predomina a verossimilhança sobre a veracidade, o emprego da fantasia com caráter metafórico e não compensatório, e há a presença de personagens infantis fortes que se deparam com barreiras sociais intransponíveis. Justamente, nesta última categoria enquadra-se a fabulação de *A casa da madrinha* (1999). Interessa, então, neste capítulo, analisar seu enredo (BOJUNGA, 1999), verificando como se configura na trama os questionamentos sociais em relação à ausência de liberdade de expressão, distribuição igualitária de renda, proteção à infância e efetivação de direitos fundamentais à criança e ao jovem. Enfim, como se manifestam na obra as ideias libertárias que compõem o projeto estético da autora.

O romance em questão

Na narrativa de *A casa da madrinha* (BOJUNGA, 1999) avulta o tema da jornada do herói que parte em busca de bens fundamentais. Prevalece na trama uma crítica à sociedade capitalista, incapaz de assegurar condições dignas de existência aos sujeitos que a compõem. O jovem Alexandre, ao ouvir seu irmão mencionar essa casa, pensa que se trata de sua madrinha real, dona Zefa, que considerava muito chata. No entanto, Augusto fala de outra madrinha, a que mora no interior, em uma casa branca e pequena de quatro janelas, situada no alto do morro e rodeada de flores. A vista da casa, de um lado, é voltada para o mar, do outro, para o mato, aludindo ao lugar de forma idealizadora. Trata-se, assim, do locus amoenus, idílico, bucólico, o qual remete à música “Casa no campo”, de Zé Rodrix e Tavito (CIFRACLUB, 2021). Além disso, nessa descrição nota-se que há a mescla entre sonho e realidade. A porta possui a cor azul que ela mesma escolhera e também, possui uma flor amarela bem no peito para se

enfeitar. Percebe-se, então, na descrição o emprego da prosopopeia que produz o efeito de humanização dessa porta.

Cabe destacar que as cores azul e amarela são recorrentes nas narrativas de Lygia Bojunga Nunes. O azul, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência. [...] Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. [...] O azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho (1999, p. 107-110).

Enquanto o amarelo, para os dois estudiosos evoca algo:

Intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la (1999, p. 40-42).

No romance percebe-se bem a presença dessas simbologias das cores, visto que o azul da porta é bem forte, através do qual o olhar ultrapassa qualquer obstáculo e adentra o universo do onírico. Além disso, a porta é fácil de abrir e possui duas chaves: uma para abri-la por dentro e outra, por fora. Entretanto, a chave está dentro da flor amarela e é preciso que Alexandre consiga pegá-la. Para isso, ele precisa dominar o medo. Pode-se notar que Alexandre realiza a jornada do herói, conforme Joseph Campbell (2000), pois para ultrapassar o umbral dessa porta, ele precisa provar seu caráter. Desse modo, dominar o medo, assim como ter a chave, significa amadurecer, superar os obstáculos, ser perseverante nos seus sonhos, conseguir abrir a porta de seus desejos. Justifica-se a temática do medo em uma obra escrita durante a repressão, em que se nota nas ações dos militares: prisões aleatórias e torturas que, inclusive, levam à morte.

O espaço constituído pela casa da madrinha possui todos os elementos sonhados: cadeira que se estica, conforme o desejo de conforto daquele que a ocupa; armário com roupas diversas, de acordo com o clima; prateleira com sapatos na cor de que se gosta; armário com comida à escolha. Além disso, possui mar com água morna, quintal com árvores, cascatas, rios, gruta, caverna, mistérios para desvendar. Essa casa se situa em um espaço ideal e reconfortante, pronto para satisfazer desejos

e assegurar o ingresso na aventura. Esse espaço contrapõe-se ao que vive Alexandre e sua família na cidade, onde prevalece o desconforto e a dura realidade, marcada pela luta por capital e mesmice de todos os dias. Nesse cenário urbano prevalece a privação de bens de primeira necessidade, como: alimentação, vestuário e calçado, além dos fundamentais para o desenvolvimento do indivíduo, como: educação, amparo e proteção.

Alexandre, inconformado com a realidade em que vive e com a situação financeira de sua família, dá início a sua jornada como herói. Ele sai da favela em Copacabana, onde reside com sua mãe, dois irmãos e duas irmãs, e parte em busca da casa idealizada. Prevalece nas descrições de seus familiares o subemprego, pois sua mãe lava e passa para fora, as irmãs são empregadas domésticas, o irmão mais velho e Augusto vendem sorvetes na praia. A privação de bens fundamentais advém também do fato de seu pai não trabalhar, por ser alcoólatra. Nota-se, assim, a primeira denúncia da autora, pois o adulto, que deveria prover o sustento da família ao lado da mãe, se omite de suas obrigações. Sua atitude fere o Estatuto da Criança e do Adolescente, pois obriga seus filhos, menores de idade, a trabalharem, a fim de assegurar a subsistência. Todavia, como possuem empregos desprestigiados socialmente, só obtêm desse esforço a frustração social. Justifica-se, então, a busca do herói por melhorias, o que também emancipa o leitor, levando-o a refletir acerca das relações, sobretudo, familiares e trabalhistas, que se instauram na relação entre jovens e adultos na sociedade contemporânea.

Com o tempo, as dificuldades vão aumentando; uma das irmãs que ajudava nas despesas casa-se e o irmão mais velho é internado no hospital por causa de uma doença séria que contraiu. Assim, Alexandre começa a ajudar, vendendo amendoim aos domingos e, depois, aos sábados. Nas férias, ele trabalha todos os dias, a não ser quando chove. Nota-se que a precariedade, a instabilidade e a vulnerabilidade estão presentes na família de Alexandre e em sua vida. Segundo Bauman, são essas as características mais difundidas das “condições de vida contemporâneas (e também a que se sente mais dolorosamente)” (2001, p. 184). A família vive em estado precário por falta de renda e pela impossibilidade de exercer ofícios que lhes dê condições de viver de forma segura: “No mundo do desemprego estrutural ninguém pode se sentir verdadeiramente seguro” (BAUMAN, 2001, p. 185). Essa insegurança torna-se maior nas atividades braçais cuja substituição é mais frequente. Na família de Alexandre todos exercem atividades que requerem mais a força física. Assim, esses indivíduos fazem parte da mão de obra descartável da sociedade capitalista.

As aulas recomeçam, mas Alexandre não volta à escola, pois Augusto resolve se casar e deixa de ajudar nas despesas da família. Alexandre torna-se, então, um dos esteios da sua casa. Assim, ele começa a vender sorvete e, embora esta atividade exija mais esforço, pois a mercadoria é mais pesada para carregar, ela rende mais. Até que, certo dia, Augusto muda-se para São Paulo, a fim de trabalhar em uma fábrica, deixando Alexandre desconsolado. Para piorar a situação, começa o inverno no Rio e não há como vender sorvete na praia. O jovem protagonista resolve, então, ir ao centro pegar táxis para fregueses. Nesta atividade, ele se arrisca por ruas movimentadas, precisa escapar de atropelamentos, enfrentar outros meninos, driblar ônibus, pedestres, bicicletas e, até mesmo, enfrentar a chuva e o frio, sendo retribuído com meros trocados. Sua iniciativa se revela frustrante, pois ao final do dia Alexandre está extenuado e continua na situação de miserabilidade.

A trama reflete, então, a sociedade capitalista, em que o dinheiro possui papel preponderante, gerando diferenças sociais e revelando a falta de amparo e proteção ao menor. Bauman, ao analisar o envolvimento das pessoas nas atividades econômicas, cita Robert Reich para enquadrar pessoas como Augusto, na quarta categoria. Trata-se de pessoas que

[...] pelo último século e meio formaram o ‘substrato social’ do movimento operário. São, nos termos de Reich, ‘trabalhadores de rotina’, presos à linha de montagem ou (em fábricas mais atualizadas) às redes de computadores e equipamentos eletrônicos automatizados como pontos de controle. Hoje em dia tendem a ser as partes mais dispensáveis, disponíveis e trocáveis do sistema econômico (BAUMAN, 2001, p. 174-175).

O capitalismo, regime socioeconômico baseado no lucro e na propriedade privada dos bens de produção, cria uma sociedade em que as relações humanas deixam de existir, elas passam a ser medidas monetariamente. O regime é caracterizado, de acordo com Michel Löwy e Robert Sayre, pela

[...] industrialização, desenvolvimento rápido e conjugado da ciência com a tecnologia [...], hegemonia do mercado, propriedade privada dos meios de produção, reprodução ampliada do capital, trabalho “livre”, intensificação da divisão do trabalho. E, à sua volta, desenvolvem-se [...]: racionalização, burocratização, predominância das “relações secundárias” [...] na vida social, urbanização, secularização, “reificação”. É essa totalidade que constitui a “modernidade”; ora, seu princípio unificador e gerador, embora rico em ramificações, é o capitalismo enquanto modo e relações de produção (1995, p. 36).

Alexandre, embora pertencente à classe social desfavorecida, tem a potencialidade do herói, pois busca a mudança de sua condição existencial. Desse modo, sai à procura da casa da madrinha, situada no interior. Também move Alexandre o fato de seu irmão não ter voltado como havia prometido de São Paulo. Durante sua viagem, o menino encontra um pavão e com a ajuda deste animal ambos realizam espetáculos, obtendo, assim, sustento durante a travessia. Para sobreviver, essas personagens exploram seu talento e, por meio dele, superam os obstáculos. O jovem percebe que a ave possui problemas de raciocínio e descobre que são resultantes de seu adestramento e da incrustação de um filtro em seu cérebro. Por meio deste aparelho, o pavão pensava muito pouco, somente “pingado”, e exatamente o que os seus donos, que obtinham lucro com a sua exposição pública, permitiam.

Contudo, o filtro possui um defeito de fábrica e, de vez em quando, trava com a torneira aberta. Nestes momentos, o animal consegue pensar corretamente, analisar de forma crítica sua situação e fugir. No meio de uma dessas fugas, encontrou Alexandre. Há, no enredo, como se pode notar, denúncias da autora, pois Alexandre é, ainda, uma criança, mesmo assim sai sozinho pelo mundo à procura de seu ideal: a casa da madrinha. O pavão, por sua vez, é um animal frágil, incapaz de se proteger de homens ambiciosos. Ele metaforiza também os presos políticos da década de 1970, submetidos a torturas, inclusive, com lavagem cerebral.

O garoto, embora desamparado, utiliza-se de sua imaginação para superar obstáculos do caminho. Sua meta é obter a chave da casa da madrinha, pois seu irmão Augusto lhe dissera, de forma metafórica, que o medo vai embora quando um indivíduo possui “a chave da casa” no bolso. Como se pode notar, a obra segue pelo viés mais utópico. O protagonista conhece pessoas boas que o auxiliam em sua viagem. Em uma dessas andanças, por uma cidade pequena, conhece a menina Vera. Esta garota representa a classe social mais bem estruturada, pois mora com a família – mãe e pai –, que possui um sítio com plantação de flores, de onde tiram o sustento. Ela estuda e tem seus deveres e horários a cumprir. Não passa por necessidades, como Alexandre. Verifica-se que ela tem uma visão mais realista da vida, enquanto Alexandre é sonhador. Parece que, como forma de enfrentar a triste realidade, ele precisa viver em uma dimensão onírica, o que também é próprio dos românticos.

Esse fato pode ser exemplificado com a dúvida de Vera, se realmente Alexandre possuía uma madrinha ou não. Os pais de Vera não aceitam a amizade entre eles, pois têm preconceito contra o menino – pobre, sem família, “garoto que vive à toa na estrada” (BOJUNGA, 1999, p. 73). Assim, pedem para Vera dizer a Alexandre que vá embora do sítio com seu pavão, pois “já tinham dado comida pra eles, já tinham

deixado eles ficarem um dia e uma noite no sítio” (p. 71), além de dinheiro para comida de uns três dias. Isso deixa Alexandre muito nervoso, pois havia contado a Vera toda a história da casa da madrinha:

- Como é que eu tô à toa na estrada se eu tô indo pra casa da minha madrinha?! Vera não gostava quando gritavam com ela; zangou também: - Mas tá na cara que você não tem madrinha nenhuma! Aquilo tudo foi história que o Augusto inventou pra você dormir! (BOJUNGA, 1999, p. 74).

Entretanto, quando Vera argumenta que era opinião de seus pais, Alexandre compreende, pois os adultos, para ele, não possuem sensibilidade. Segundo Alexandre, os adultos sentem inveja das madrinhas das crianças. Assim, o herói, em vez de se despedir e enfrentar a dura realidade, resolve inventar um cavalo, mergulhando novamente no mundo onírico. Ele se chama Ah, é amarelo, possui rabo cor de laranja que se arrasta pelo chão. Esse animal mágico representa, pela cor, a renovação (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006). Com a ajuda dele, Alexandre e Vera pulam a cerca, limítrofe do sítio, representação da fronteira que impede a liberdade. Entretanto, ao ultrapassarem o proibido, só encontram a escuridão, o medo e o castigo pela desobediência.

Desse modo, para superarem o medo, desenham no escuro, “desconstruindo” esse sentimento e (re)construindo a esperança. Desde a Antiguidade, o homem já desenhava, representava de forma imagética seus desejos, tratava-se de uma ação ritualística. Por meio deste gesto criativo, finalmente, Alexandre e Vera ultrapassam fronteiras geográficas e psíquicas, tornando-se capazes de atingir a realização de seus sonhos. Alexandre, ao desenhar uma porta com maçaneta, fechadura, chave e tudo, faz com que a porta se abra no exato instante em que gira sua chave. Assim, ele e Vera encontram a casa da madrinha, onde todos os sonhos são realizados. Nessa cena, pode-se observar que é a segunda vez, na narrativa, que Bojunga aponta a criação individual como ação capaz de modificar o *status quo* e favorecer a concretização dos desejos e a liberdade.

O pavão, símbolo do período de repressão, cura-se das torturas sofridas. No espaço idílico, ele reencontra sua amada, uma gata vira-lata, denominada como Gata da Capa, pois usa uma capa de chuva como meio para ocultar sua raça, já que esta provoca repulsa nas pessoas, levando-as a expulsá-la de todos os lugares. Nota-se mais uma denúncia da autora acerca dos preconceitos sociais. Essa gata tinha desaparecido quando demoliram a suntuosa casa em que vivia o pavão. Esta casa possuía um porão no qual a gata se abrigava. Ela não conseguira sair deste espaço

durante a destruição. Também aparece na casa da madrinha um objeto perdido: a maleta da querida ex-professora de Alexandre. Esta educadora fora reprimida pela direção da escola em que trabalhava, sendo destituída de sua maleta. A professora, como possuía ideais libertários e ensinava as crianças a pensarem de forma divertida sobre a realidade, abrigava na maleta pacotes de jogos e brincadeiras que encantavam seus alunos. O personagem Augusto aparece também na casa encantada, enfim, cumprindo a promessa feita ao irmão e surpreendendo a todos. Ele representa o grande contador de histórias que faz com que Alexandre viaje no mundo da imaginação. Desta forma, além desses desejos mais íntimos, os vitais, como habitação, alimentação e vestimenta, também, são atendidos.

Segundo Löwy e Sayre, “a visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” (1995, p. 40). Na obra, há um sentimento de carência, de necessidade de resgate de certos valores essenciais para o ser humano. Portanto, a busca pela casa da madrinha por Alexandre possui essa conotação – representa uma jornada em busca de uma sociedade mais fraterna e perfeita, porque mais humana. Ao se analisar o título do livro, pode-se perceber duas palavras empregadas simbolicamente: “casa” e “madrinha”. A primeira conota aconchego, proteção; a segunda remete à fada, reforçando a ideia de proteção. Também, sugere a ideia de desejos realizados, além de possuir sentido materno, pois, depois dos pais, a madrinha é a pessoa que tem a responsabilidade de cuidar da criança.

Apesar de as personagens encontrarem o idílico, essa sociedade ideal, utópica, não se perpetua como realidade. Vera desperta do mundo da fantasia e lembra-se das horas. Como uma garota que sempre fora cobrada pelos pais para cumprir os deveres e nunca se esquecer das obrigações, ela não consegue se desligar de sua realidade. Dessa forma, resolve ir embora sozinha, pois Alexandre estaria muito bem na casa da madrinha com seu irmão Augusto e todos os desejos realizados. Ele não sentiria mais “um buraco danado na barriga” (BOJUNGA, 1999, p. 46). Contudo, quando estava partindo, a janela que vivia empenada resolve abrir só por desaforo, acordando todo mundo. Assim, despertados, todos resolvem voltar com Vera, montados no cavalo Ah. Todavia, ao chegarem do outro lado, Alexandre e Vera percebem que Augusto e a Gata da Capa não fizeram a travessia, embora estivessem juntos durante o retorno. O Pavão volta a pensar pingado como antes. O cavalo Ah vai desaparecendo, precisando ser inventado novamente. Portanto, era preciso sair novamente à busca do mundo onírico, da “casa da madrinha”. Justamente, essa busca passa, novamente, pela (re)criação.

O texto simbólicom como resistênciam

O Brasil, a partir do golpe de 31 de março de 1964 a 15 de março de 1985, viveu o período da Ditadura Militar, regime autoritáριο comandado pelos militares. O Regime Ditatorial começou com o Golpe de 1964, quando as Forças Armadas do Brasil derrubaram o governo do presidente constitucional João Goulart, e só finalizou quando José Sarney assumiu o cargo de presidente do país, após a morte de Tancredo Neves. Esse período foi marcado por autoritarismo, supressão dos direitos constitucionais, grande perseguição policial e militar, prisão e tortura dos opositores, e pela censura prévia aos meios de comunicação. A liberdade estava cerceada, era necessário se policiar ao se expressar tanto de forma oral ou escrita, em situações formais ou informais, pois tudo que se falasse poderia ser usado contra o sujeito que se manifestara: “A vigilância severa dos militares se faz presente de maneira mais significativa na escrita, na música, na arte, antes espaços de liberdade de criação” (MORAIS, 2011, p. 13).

Verifica-se que devido a essa represália governamental, os escritores, poetas e compositores tiveram que usar da criatividade e de recursos artístico-literários para driblar a censura. Uma produção literária que passou despercebida pela censura foi a Literatura Infantil e a Juvenil, pois ainda não eram consideradas como arte, nem mesmo pelos críticos literários, devido ao teor pedagógico que marcou a origem de seus textos. De acordo com Bordini, foi na Literatura voltada às crianças, ao adolescente e ao jovem que “a resistênciam ao regime militar passou despercebida e plantou sementes de liberdade” (1998, p. 38). Desta forma, muitos escritores se aproveitaram da oportunidade e produziram textos altamente artísticos, manuseando de forma brilhante as palavras, criando metáforas surpreendentes, abusando da simbologia e denunciando o regime totalitáριο. Entre esses escritores destaca-se Lygia Bojunga, com a obra *A Casa da Madrinha* (1999), em que o medo e a proibição se afirmaram de forma mais intensa.

Nos episódios referentes ao personagem Pavão, percebe-se de forma mais contundente a representação discursiva do período da repressãom militar. O Pavão, ao ser apresentado na cena em que conhece Alexandre, demonstra sofrer de algum problema, visto que não consegue concatenar as ideias de forma coerente. Verifica-se esse fato, quando Alexandre tenta travar um diálogo com o animal e ele não responde às perguntas, pois fica apenas repetindo as falas do garoto, como se fosse um papagaio:

– E você, pra onde é que tá indo? – Indo? – É. Silêncio. Alexandre começou a ficar meio chateado: bicho esquisito que era pavão. Perguntou outra vez. O Pavão suspirou tremidinho, gemeu, andou, tropeçou, suspirou de novo, gemeu mais um pouco, e afinal acabou respondendo: – Tô indo. Mas não sei pra onde é que eu tô indo (BOJUNGA, 1999, p. 18-19).

Nota-se, então, a perda de identidade desse animal magnífico que se define pelas suas particularidades. Além disso, o encontro dos dois é marcado por um nevoeiro forte amedrontador que simboliza a própria ditadura, que vai disseminando medo e dominando a todos, pois impede, com seus subterfúgios, a plena visão da realidade. No entanto, Alexandre não se abate, pois se lembra de um nevoeiro que ocorrera na praia de Copacabana. Recorda que este sumiria assim que o sol voltou a brilhar. Pode-se inferir que, em meio a esse nevoeiro que cega, há esperança de que o sol volte, ou seja, haja o término do medo e das proibições, com o retorno da liberdade.

Segundo Alexandre, pelo fato de o pavão ser muito bonito e ter chamado a atenção, surgem várias pessoas que querem explorar sua beleza, ao todo aparecem cinco donos para o animal. O número cinco é significativo, visto que pode relacionar-se aos cinco Atos Institucionais emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe de 64. Além disso, o Ato Institucional n. 5 ou AI-5 foi o instrumento que deu ao regime poderes absolutos, fechando o Congresso Nacional por quase um ano, considerado o mais duro golpe do regime militar. O ato dava poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados: “O AI-5 dava tantos poderes ao presidente, aumentando a repressão e a censura à imprensa, que qualquer oposição real se tornou impossível. A partir daí, só houve um caminho: a luta clandestina” (CHIAVENATO, 2004, p. 77).

O Pavão representa o brasileiro privado de liberdade, após a promulgação dos Atos Institucionais no período ditatorial. Da mesma forma que a população brasileira, o pavão não tinha direito de escolher o que desejava fazer. Os donos queriam que ele ficasse se exibindo em um jardim minúsculo para cobrar entrada das pessoas que vinham vê-lo, mas como o pavão se rebelou, prenderam-no de todas as formas. No entanto, o pavão conseguiu escapar. Dessa forma, perderam a paciência e levaram-no para “uma escola feita de propósito para atrasar o pensamento dos alunos”. (BOJUNGA, 1999, p. 23). A instituição se chama Escola Osarta do Pensamento, anagrama de ATRASO: “Bolaram o nome da escola pra não dar muito na vista. Mas quem estava interessado no assunto percebia logo: era só ler Osarta de trás pra

frente” (p. 24). Matriculam-no em três cursos para atrasar o seu pensamento: Curso Papo, Curso Linha, Curso Filtro.

O Curso Papo tinha por objetivo amedrontar os alunos, fazer com que tivessem medo até de pensar. “O Curso Papo era pra isso mesmo: pro aluno ficar com medo de tudo. O pessoal da Osarta sabia que quanto mais apavorado o aluno ia ficando, mais o pensamento dele ia atrasando. E então eles martelavam o dia inteiro no ouvido do Pavão” (BOJUNGA, 1999, p. 24). O Pavão chegou a ficar calado de tanto medo, mas um dia sonhou que havia ficado surdo e não ouvia mais o pessoal do Curso Papo. Resolveu, então, pôr cera no ouvido e assim seu medo não aumentou. Desta forma, resolveram levá-lo para o Curso Linha. Neste, tentaram costurar o pensamento dele, deixando apenas o que os donos achavam que o Pavão deveria pensar. No entanto, o animal passou a noite inteira fazendo uma ginástica esquisita, treinando dar um puxão no pensamento até a hora da operação. Assim, quando foram costurar o pensamento dele, a ave dava o tal puxão e a linha arreventava. Trocaram de linha, de cor, até que desistiram e o Pavão ficou com uma porção de pedaços de linha pendurados dentro do seu pensamento que, às vezes, se enredava nos fiapos e ele não conseguia pensar direito.

O narrador, ao comentar do Curso Linha, faz referência ao livro *A bolsa amarela*, revelando que, como Lobato, Bojunga estabelece intertextualidade entre as próprias obras:

O pessoal da Osarta tinha ouvido falar numa operação que fizeram num galo de briga: costuraram o pensamento dele, só deixaram de fora o pedacinho que pensava o que os donos do galo achavam legal; o resto todo sumiu dentro da costura. A operação deu certo, [...]. O curso ficou se chamando Curso Linha. (BOJUNGA, 1999, p. 26).

O galo de briga, mencionado na narrativa de *A bolsa amarela* (BOJUNGA, 1998), é denominado Terrível. Nessa obra, há também referência à ditadura, pois Terrível tem o pensamento costurado só para brigar: “Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, que costuraram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não rebentar. E pra ele só pensar: ‘eu tenho que ganhar de todo o mundo’, e mais nada” (BOJUNGA, 1998, p. 53). Verifica-se a crítica às formas de tortura do período ditatorial em que os cidadãos brasileiros foram forçados a seguir as normas impostas pelo governo, sem questionar, perdendo totalmente a liberdade de expressão.

Como a equipe da Escola Osarta não conseguiu alcançar o intuito de convencer o Pavão a obedecer sem questionar, decidiu por abrir a cabeça do animal e colocar um filtro bem na entrada do seu pensamento: “Puxaram pra cá e pra lá ajeitando bem pra não entrar nenhuma ideia na cabeça do Pavão sem antes passar pelo filtro, e aí deixaram a torneira só um tiquinho aberta. Coisa à-toa, não dava pra quase nada” (BOJUNGA, 1999, p. 28-29), para o pensamento da ave pingar bem devagar e ficar cada vez mais atrasado. A sorte foi que a torneirinha que puseram no Pavão veio com defeito de fábrica e, às vezes, ela abria e ele pensava normalmente.

Considerações finais

Pela trama de *A casa da madrinha* (BOJUNGA, 1999), nota-se que elementos externos, como o período histórico da ditadura e suas consequências sociais são, por meio da linguagem literária, incorporados de forma simbólica à narrativa (CANDIDO, 1980). O comportamento do Pavão é a expressão simbólica do cidadão brasileiro desse período que sentiu medo e dor, pois sofreu castigos cruéis, desumanos e degradantes. O sistema repressivo ocasionou um atraso de mais de vinte anos, pois o povo brasileiro perdeu a voz, o direito à reivindicação pelos seus direitos de cidadão. O protagonista Alexandre evoca não só o jovem desse período, mas da contemporaneidade, em que o capitalismo avançado, as desigualdades sociais, provocadas pela má distribuição de renda, impedem o acesso à saúde, moradia e educação. Todavia, Alexandre, pela potência criativa que possui, consegue romper com a opressão e obter a “chave da casa”; a autonomia.

Verifica-se também a crítica ao sistema educacional a serviço da manutenção da ideologia governamental. Quando há uma tentativa por parte de uma professora de romper com o discurso de alienação, ela é tolhida. Essa professora representa a profissional criativa que consegue cativar os alunos com várias atividades diferentes e reflexivas. Ela ensinava os conteúdos de forma inovadora, lúdica, fugindo da mesmice e facultando aos alunos o questionamento. Entretanto, é incompreendida pelos pais e pela direção. A sua prática é censurada, proibida, como aconteceu com alguns intelectuais brasileiros após o golpe de 1964. Percebe-se, em toda obra, uma crítica ao ensino, ao contrapor dois tipos de escola – tradicional (OSARTA), que leva ao atraso, e a inovadora (Professora da maleta), que leva à emancipação do aluno.

Além disso, nota-se na narrativa a configuração de uma sociedade preconceituosa, desigual, desumana, opressora, em que não há lugar para a crítica, a liberdade de expressão e a cultura, sobretudo, para a proteção à infância e

adolescência, e para a divisão igualitária de renda. Justamente, por isto prevalece neste espaço a unificação política das consciências, por sua vez, voltada para a valorização do capital, em detrimento da humanidade.

A obra de Bojunga (1999), pelo caráter libertário, recurso à fantasia e valor estético, questiona em sua narrativa os valores que sustentam a opressão, a exploração do trabalho alheio, a supressão de direitos fundamentais, levando o jovem leitor a refletir sobre a sociedade em que vive. Pela leitura, o jovem pode se projetar no protagonista e vivenciar, por meio de suas emoções e performances, as várias crises do mundo social, notando, inclusive, a perda da identidade provocada pela opressão e pobreza, e pelo desamparo. Essa produção, publicada na década de 1970, manifesta ideias libertárias e, pelos recursos à linguagem em desvio, pautada pelo jogo lúdico e criativo, pode conquistar seus leitores. Sua narrativa é símile da metodologia da professora da maleta, pois visa a promover, pela reflexão, a formação do sujeito crítico e a ampliação de seus horizontes de expectativa sobre os usos da língua e as relações assimétricas em sociedade.

Pela leitura da obra, o jovem leitor pode perceber que é inadmissível o desejo de retorno de um período ditatorial, marcado pela repressão, censura e tortura. Se uma das funções da literatura, de acordo com Candido (1972), é promover o autoconhecimento e também o do mundo, além da humanização, verifica-se o quanto é importante tratar desse tema para que haja a valorização do respeito a todos os seres e ao meio em que se vive, e da liberdade em todos os âmbitos sociais, em especial, na criação artística. Defende-se na narrativa que, pela liberdade – manifesta, em especial, na arte criativa –, é possível promover o diálogo amplo, reflexivo e democrático, único que confere aos sujeitos a “chave da própria casa”.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. Ilustrações de Marie Loise Nery. 32.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

BOJUNGA, Lygia. **A casa da madrinha**. Ilustrações de Regina Yolanda. 18.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

BOJUNGA, Lygia. **Intramuros**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.

BORDINI, Maria da Glória. A Literatura Infantil dos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). **30 anos de Literatura para crianças e jovens** – algumas leituras. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998. [Coleção Leituras no Brasil].

Tiraniam e resistêcia: literatura da ditadura na Améfrica Latina (1954-1990)

Denúncia social e resistêcia na produçãõ literária juvenil: análise da obra *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga Nunes

DOI: 10.23899/9786589284116.6

BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail U. Sobral. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: CANDIDO, Antonio. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. 2. ed. reform. São Paulo: Moderna, 2004.

CIFRA CLUB. **Casa no campo**. Autoria de Sá, Rodrix e Guarabyra. Disponível em: <<https://www.cifraclub.com.br/sa-rodrix-guarabyra/casa-no-campo>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura**: arte, conhecimento e vida. São Paulo: Petrópolis, 2000.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. rev. ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MORAIS, Josenildo Oliveira de. **A Literatura Infantil como instrumento de denúncia da Ditadura Militar**. 2011, 110p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Interculturais) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JÚNIOR, Benjamim. (Orgs.). **Personae**: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Uma escrita e uma história em processo: a metaficção em *A resistência*, de Julián Fuks

Maurício Silva*

Diana Navas**

Introdução

Assistimos, na contemporaneidade, a um significativo crescimento de narrativas metaficcionais. Ainda que elas não sejam uma criação dos nossos tempos – desde D. Quixote a metaficção já se fazia presente – é notável a intensificação do emprego de estratégias metaficcionais em nosso contexto, o que talvez se justifique por ser este um momento autoquestionador e culturalmente plural. Um contexto em que realidade e história possuem valor provisório e o mundo das verdades eternas é substituído, nas narrativas contemporâneas, pela constatação de que a realidade se constitui numa série de construções, artifícios e estruturas efêmeras.

Em seu conhecido livro sobre a poética do pós-modernismo, Linda Hutcheon (1991) define alguns aspectos relevantes e recorrentes na recente produção ficcional, assinalando não apenas a maneira como ela discute "as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas" (p. 26), mas também como essa literatura contesta, a partir de dentro, "a continuidade e o fechamento históricos e narrativos" (p. 29). Além disso, segundo suas palavras, trata-se de uma produção que subverte os discursos dominantes, buscando "repensar sobre o valor da multiplicidade e do provisório" (p. 73), afirmando como um discurso, a um só tempo, "histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo" (p. 79).

*Possui doutorado e pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo; é professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação (Capes 5), na Universidade Nove de Julho (São Paulo); atuou como pesquisador da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2012 a 2013) e como pesquisador-residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (2016-2017).

E-mail: maurisil@gmail.com

** Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e realizou seu pós-doutorado na Universidade de Aveiro (Portugal), centrando sua pesquisa nas Tendências da Literatura Juvenil Contemporânea. Atua como professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, ministrando disciplinas referentes ao estudo da literatura infantil e juvenil portuguesa e brasileira.

E-mail: diana.navas@hotmail.com

É precisamente o conceito de metaficção que aqui nos interessa, o qual, para a autora, associa-se à noção de autorreflexividade, prática, segundo Erik Schollhammer (2009), bastante comum na produção literária brasileira da década de 1980, como modo de explicitar a natureza construtiva da ficção, instaurando o princípio da “literatura sobre literatura” (p. 142). Com efeito, a própria Linda Hutcheon (1984), em livro específico sobre o tema, afirma ser a metaficção uma “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (p. 1).

Desse modo, a prática metaficcional sugere, entre outras coisas, a manipulação do conteúdo literário e de forma textuais, demonstrando autoconsciência em relação à produção artística e ao papel desempenhado pelo leitor; o controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito no texto; o processo de reflexão da própria natureza do discurso literário; o empenho em chamar a atenção para o fato de que aquele texto a que se refere é, essencialmente, um texto ficcional. Nas palavras de Patricia Waugh (1984), outra estudiosa do assunto, a metaficção seria

um conceito dado para a escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente chama atenção para seu estatuto de artefato, a fim de questionar a relação entre ficção e realidade. Fornecendo uma crítica aos seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas interrogam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo para além da ficção literária (p. 13).

A literatura brasileira contemporânea tem na metaficção uma de suas marcas mais recorrentes, ao lado de outros traços estéticos que dizem muito sobre a natureza e as propriedades do período literário que estamos vivendo. Como lembra Nelson de Oliveira (2001), desde os anos 90 nossa produção ficcional destaca-se pela diversidade de propostas e procedimentos, primando pela ruptura das normas sintáticas e da linearidade narrativa, pela mistura de gêneros literários, pela mescla do discurso direto com o indireto, pela criação de *palavras-montagens*, entre outros recursos. Mas é ainda, como dissemos antes, na metaficção que parece encontrar um de seus principais dispositivos estéticos.

A prática metaficcional não é nova na produção literária brasileira, embora se verifique maior persistência em seu emprego na contemporaneidade, quando adquire mais expressividade. É, portanto, na passagem do século XX para o XXI que demonstra maior versatilidade, manifestando-se de modos distintos, longamente exemplificado pelos *esquemas metaficcionais* de que nos fala Gustavo Bernardo (2007). Tem-se, assim, no âmbito da produção ficcional brasileira contemporânea, uma espécie de

“tradição” metaficcional, com obras e autores que veem nesse recurso, modos singulares de tratar, no plano da própria narrativa literária, questões relativas à autorreflexão estética.

O caso de Julián Fuks parece-nos emblemático dessa tendência, na medida em que alguns de seus romances sugerem ter sido escritos deliberadamente dentro de uma dinâmica experimental pautada em estratégias metaficcionais e processos similares, em que se assiste não apenas à assunção da perspectiva autorreflexiva – a tão propalada *literatura sobre literatura* –, mas também a jogos diversos de simulação, espelhamento, intertextualidade, desdobramentos e outras práticas que elevam a *metaficção* como categoria estruturante de sua escrita literária.

Com efeito, a prática metaficcional parece ser um dos procedimentos mais recorrentes da escritura fuksiana, estando presente desde seu primeiro livro de ficção – *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*, de 2004 –, compilação de contos que narram perdas, antecipadas ou não, conferindo-lhes um sentido entre trágico e melancólico. Ali, o que se verifica entre um conto e outro, denunciadores de um escritor ainda em formação, mas com indícios claramente promissores, são alguns laivos de operação metaficcional. Se nessa coletânea de contos o impulso metaficcional não se mostra tão pervasivo, a ponto de condicionar a própria estrutura da narrativa e de determinar aspectos fundamentais de sua composição temática, o mesmo não acontece com seus dois mais recentes romances, *A resistência* (2015) e *A ocupação* (2019) –, em que o emprego da metaficção revela uma assiduidade capaz de intervir na própria constituição da trama, não apenas emulando outras práticas discursivas e dispositivas da arquitetura dos romances (como a paródia ou a autoficção), mas, principalmente, procurando evidenciar, num máximo grau de transparência, a consciência artístico-artesanal do narrador.

No premiado romance *A resistência*, por exemplo, que será analisado com mais acuidade adiante, em meio ao trabalho intenso com as categorias “ficcionais” de identidade e memória, Julián Fuks (2015) denuncia um deliberado empreendimento metaficcional, responsável pela própria estruturação da narrativa, em passagens que vão da referência à própria escritura a diálogos acerca de sua “técnica” criativa. De modo bastante sugestivo, tais manifestações resultam, neste romance, de uma funda prospecção do passado, resgatado por meio da memória como fonte principal dos fatos narrados. Já em *A ocupação*, o mais recente romance de Julián Fuks (2019), livro que retoma algumas características de outras de suas produções (memória, autoficção, temática social etc.), a reflexão metalinguística está presente desde o início, como no fato de o narrador, uma das muitas vozes do romance, receber a narrativa de uma

personagem (o refugiado Najati) e, a partir dela, refletir sobre a literatura de modo geral, mas também, mais especificamente, no seu próprio discurso literário.

Se nos dois últimos romances de Julián Fuks verifica-se a ocorrência da metaficção como processo em que predominam estratégias de reduplicação e desdobramento, em duas de suas primeiras obras observa-se o recurso da metaficção como simulacro. Na primeira delas, *Histórias de literatura e cegueira* (2007), percebemos, desde o prólogo, que, para Fuks (2007), a metaficção é, ela mesma, um projeto literário: refletindo sobre a natureza do texto literário, do leitor e do próprio narrador, sem dispensar considerações acerca da estrutura narrativa e de conceitos próprios de uma sociologia da literatura (como o plágio), o romancista estende-se em digressões acerca da natureza das histórias, do processo narrativo, da linguagem literária e do próprio escritor. Estabelecendo, desde o prólogo, as condições de leitura da própria obra, Fuks, de certo modo, inverte o papel “tradicional” do autor, substituindo sua natureza criativa por uma espécie de função adjunta, em que, no lugar do autor-criador, instala-se o autor-plagiador. Na segunda obra, *Procura do romance* (2011), Fuks volta ao universo da metaficção, tendo no princípio da simulação seu principal artifício literário. Em meio a espelhamentos e reduplicações, a simulacros e dissimulações, o romance retrata o cotidiano de uma personagem (Sebastián) em busca de temas e personagens para um romance. Ocorre que, de modo perspicaz, a narrativa se desdobra, metafictionalmente, numa metáfora de si mesmo: tudo o que nela ocorre é tomado como possíveis, mas nem sempre concretizados, elementos a serem cooptados para um romance nunca escrito e sempre procurado.

A metaficção em *A resistência*, de Julián Fuks

Conforme sugere Waugh (1984), o texto metafictional, ao se exibir enquanto processo, enquanto artefato construído por palavras e, desta forma, reconhecer seu caráter discursivo, permite-nos aproximar a escrita da obra literária com a construção daquilo que denominamos por “real”, elemento este também essencialmente discursivo. Em outras palavras, colocando em xeque os limites entre o real e o ficcional, tais narrativas convidam o leitor não meramente a se atentar para o aspecto de construção discursiva daquilo que está a ler, como também a questionar os discursos instituídos pela tradição – dentre eles, o discurso Histórico, oficial – justamente por também reconhecê-los enquanto construções discursivas.

É a este jogo entre o real e o ficcional a que somos convidados a participar na leitura de *A resistência*, obra de Julián Fuks publicada em 2015 pela editora Companhia

das Letras e ganhadora do Prêmio Jabuti em 2016. Duas narrativas estão imbrincadas na construção desse romance: o relato das memórias da família de Sebastián, que, durante a ditadura militar argentina, adota uma criança, e o relato sobre a elaboração do próprio romance.

Inicialmente, deparamo-nos com a história familiar de um casal de médicos argentinos, ativistas políticos, e que imigram para o Brasil nos anos 1970 durante a ditadura civil militar argentina. O casal deixa a Argentina às pressas, logo após terem adotado um menino cuja mãe fora vítima do regime ditatorial. Já no Brasil, o casal tem outros dois filhos: uma menina e um menino – Sebastián – que se constitui como o narrador do romance.

É ele quem rememora o drama familiar em busca da interação com o filho adotivo, o qual resiste à aproximação dos pais e irmãos, e que tem o seu perfil arredo esboçado pelo relato de Sebastián. À história do drama familiar relaciona-se a história da própria escritura do texto, visto que seu narrador elabora, no romance em que está a escrever, as recordações do irmão. Destarte, paralelamente à história da família em meio às dificuldades de relacionamento com o filho adotivo – história por meio da qual se resgata, não em plano central, mas em suas entrelinhas, o período ditatorial argentino – o narrador reflete sobre a própria construção do romance, imprimindo um caráter metaficcional à obra e alcançando, por meio do emprego desta estratégia, o estabelecimento do jogo entre o real e o ficcional. Vejamos como isso ocorre.

Construído de forma não cronológica, a narrativa inicia-se com uma lembrança do narrador que remonta à sua infância. Em uma viagem de carro com o pai, os irmãos e uma prima, esta aponta as diferenças entre Sebastián e o irmão, e o narrador declara: “Ele é adotado”. Dessa rememoração afirma ter como única certeza guardada o incômodo que ela provocou, visto que poderia ter soado ao irmão como uma negação do laço fraterno. Ainda que a adoção não fosse um segredo aos membros da família, o assunto, conforme podemos inferir na leitura, havia sido silenciado: “[...] o que era palavra se tornou indizível, calou-se a verdade como se assim ela se desfizesse” (FUKS, 2015, p. 14).

Este início da narrativa permite-nos identificar duas importantes questões que permearão a construção de toda a obra. Primeiro, a de que todo o relato será construído a partir de lembranças, a partir da tentativa do narrador de recuperar fatos do passado. A segunda, a descrença deste mesmo narrador na possibilidade de a memória reconstituir fielmente os fatos ocorridos. Sebastián, ao longo de toda a narrativa, aponta para a falibilidade da memória, para o fato de que toda recordação seria, conforme afirma, um fragmento inconfiável. E diante dessa impossibilidade de

recriar as lembranças com fidedignidade é que, então, reconhece recorrer à memória inventada: “Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse” (FUKS, 2015, p. 21).

Vários são os excertos do romance em que é possível notar a mescla, e mesmo a fusão, entre o vivido e o imaginado, o real e o ficcional:

Era fértil a imaginação daquela época, fecunda ficção que hoje me abandona. Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo inventá-lo. Como se passaram oito anos naquele estado é uma questão que não sei responder, é mais uma noção do real que aqui se evade (FUKS, 2015, p. 21, grifos nossos).

Quer que construamos juntos uma grande barricada, sem saber ainda, sem suspeitar, que a grande barricada também nos cindirá [...] Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora, distribuindo papéis como quem a comandasse, redimindo em palavras a inação que me era própria. Vejo ou invento meu irmão a nos convocar calado [...] quer que apanhemos todas as almofadas [...] (FUKS, 2015, p. 26, grifos nossos).

Observa-se, nestes excertos em que o narrador simula buscar resgatar na infância as razões que teriam afastado o irmão do convívio com a família, a alusão à ficcionalização do real. Diante das falhas da memória, o narrador reconstrói, discursiva e imaginativamente, o real, atentando o leitor, implicitamente, para como os discursos são construídos, não apenas os discursos relativos à sua memória pessoal, mas também os discursos sociais.

Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e a à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras (FUKS, 2015, p. 23, grifos nossos).

Nota-se, aqui, o apontar para o jogo entre o real e o ficcional que permeia os discursos pessoais e sociais, jogo esse reforçado, na obra, por, junto às lembranças, emergirem comentários sobre a escrita do próprio romance que estamos a ler: “Procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. [...] nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência de sangue e de carne” (FUKS, 2015, p. 23). Assim como é típico nas narrativas metaficcionais, observa-se o apontar da

impotência da palavra para a representação do real no texto literário, bem como a impossibilidade de representar o real com veracidade.

A angústia por desejar representar o real de forma fidedigna, mas, ao mesmo tempo, reconhecer que, para isso, dispõe apenas da memória – de caráter lacunar e falho – e também da palavra – elemento impotente por apenas possibilitar a aproximação ao real, mas não a sua efetiva representação – “Por um instante me confundo, esqueço que também as coisas precedem as palavras, que tratar de acessá-las implicará sempre novas falácias [...]” (FUKS, 2015, p. 23), percorre toda a narrativa.

[...] Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. [...] Queria falar do meu irmão, do irmão que *emergisse das palavras* mesmo que *não fosse o irmão real*, e, no entanto, *resisto a essa proposta a cada página*, fujo [...] Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso *me alongo nos meandros do passado, de um passado possível, onde me distancio e me perco cada vez mais*. [...] Queria escrever um livro que falasse de adoção, um livro com uma questão central, uma questão premente [...] (FUKS, 2015, p. 95, grifos nossos).

O narrador coloca em xeque, frequentemente, a sua capacidade de resgatar a história do irmão, de conseguir reconstruí-lo com fidelidade: “queria, creio, que o livro fosse para ele, que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele se redimissem tantos dos nossos silêncios. Não será assim, não foi assim, já consigo saber” (FUKS, 2015, p. 96). Por meio do emprego desta estratégia que, em uma leitura mais superficial, parece referir-se à impotência do narrador de reconstruir, via memória, apenas o drama familiar pelo afastamento do irmão, Julián Fuks incita o leitor a (re)pensar acerca do processo de construção do discurso histórico: “[...] estou escrevendo um livro [...] um livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos” (FUKS, 2015, p. 44). Atenta-o, implícita e continuamente, para o fato de que a (re)elaboração das vivências pessoais assemelha-se à elaboração dos discursos sociais e, mais especificamente, alerta-o para os discursos oficiais que temos relativos ao período ditatorial, discursos esses que, assim como os de caráter pessoal, são também pautados na memória e dependentes do uso da palavra. Com, no entanto, um acréscimo. Trata-se de discursos que foram construídos não por aqueles que vivenciaram o terror deste período, mas por vozes ávidas por silenciá-lo.

Ao colocar continuamente em dúvida aquilo que narra em torno do drama familiar – e inserindo em meio a essas memórias as mazelas vivenciadas no período da ditadura argentina,

O que não conheço, o que não posso entender, é a dor de outros jantares cancelados nessa mesma noite, a dor de outras privações, de outras abnegações, de outros insistentes interrogatórios. Outros braços pendendo ao lado dos corpos, seus dedos mais inertes do que os dedos dos meus pais, apontando um chão muito mais próximo. Não consigo conceber a supressão do ser explorada ao máximo, a destruição sistemática desse lapso que é o ser, sua conversão em utensílio torturado. Não consigo imaginar, e por isso minhas palavras se fazem mais abstratas, a indizível circunstância em que calar não é trair, em que calar é resistir, a prova mais extrema de compromisso e amizade. Calar para salvar o outro: calar e aniquilar-se (FUKS, 2015, p. 41).

Fuks insere o leitor em um cenário de inquietação, de dúvida. Leva-o a desconfiar do conhecimento que detém advindo do discurso oficial, ao (re)conhecer o caráter de construção discursiva que também o permeia. Ao mesmo tempo, aponta para como a tortura, a dor e o sofrimento, estes sim, não foram ficções e que, portanto, não há como narrá-los, recriá-los:

Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos doutas em inspeção, basta, já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações. Que baixe os braços a mulher que os estendia em desrazão, a mulher e sua ruína, cultivadas contra toda expectativa em minha mente fértil. Que se ignore também o menino, o menino e seu desabrigo, o menino e sua salvação, aquele menino que também não era meu irmão. O parto eu não posso inventar, repito, do parto não há informação (FUKS, 2015, p. 45).

É interessante observar que o autor opta por não trazer a voz daqueles que diretamente vivenciaram as experiências de sofrimento no período ditatorial, mas a voz de um homem que almeja reconstruir a história de seu irmão, na tentativa de compreendê-lo. A história, portanto, de um herdeiro de um passado que, em razão de sua atrocidade, se perpetua, não se deixa passar. A obra convida-nos, assim, a também não esquecermos desse passado sombrio, a tornarmo-nos também herdeiros e não deixarmos passar este passado que tenta, oficialmente, ser enterrado. A lembrar e a escrever como forma de continuar existindo e resistindo.

Nas páginas desse discurso conheci algo mais: a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que cercam suas vítimas imediatas, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não

contadas – a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados (FUKS, 2015, p. 61).

Compreendemos, a partir disso, o título atribuído ao romance. *A resistência* refere-se não apenas à tentativa dos pais de resistir à ditadura argentina, enfrentando, para isso, a dor do exílio e o sentimento de culpa por abandonar a luta empreendida junto a outros compatriotas, ou, ainda, a resistência do irmão em aceitar-se pertencente àquela família. Refere-se, também, a uma resistência notável no nível da linguagem, na forma de composição do romance. Em vez da opção por um romance de denúncia, Julián Fuks escreve uma narrativa metaficcional, a qual, rompendo com os tradicionais modelos de composição, convida o leitor a questionar os limites entre o real e o ficcional. No lugar de apresentar um discurso engajado, focado explicitamente na denúncia das mazelas do período ditatorial argentino, o autor opta por colocar esta temática nas entrelinhas da história familiar, de forma implícita, e mais: insere-a em meio aos comentários sobre a escrita de um romance. Longe, assim, de construir um discurso “outro” sobre a ditadura argentina, que se fizesse distinto do oficial, mas também tão absoluto e único quanto aquele que busca questionar, Fuks opta pela construção de um discurso permeado pela dúvida. O narrador que o constrói duvida de si mesmo, reconhece o caráter falho da memória e a questiona, despertando o leitor para o fato de que aquilo que está a narrar também não é “a” verdade, mas uma parcela dela. Em um movimento pendular entre a memória – que representa a História – e a ficcionalidade, incita-nos, a reconhecer que, assim como a narrativa que estamos a ler não pode ser concebida como uma verdade única, também não o pode ser o discurso oficial sobre a ditadura.

A opção pela escrita de uma narrativa metaficcional surge, assim, como uma forma de resistência ao discurso oficial, uma vez que, ao retomar em seu tema o período ditatorial argentino, resiste ao não deixar que ele seja esquecido mas, resiste, principalmente, por propor dele uma reformulação. Dito de outra forma, a metaficção revela-se como um recurso estético literário de resistência aos discursos oficiais, pois não permite que o passado passe despercebido, e o faz de forma desconcertante, uma vez que propõe não a reafirmação de um discurso, mas, ao contrário, o seu questionamento. Longe de ser uma narrativa apaziguadora, *A resistência* sugere a dúvida, a perturbação, como formas de (r)existir e resistir.

Considerações finais

Dotado de um estilo pouco prolixo, afeito ao uso de termos e expressões abstratas, inseridos numa escrita que se equilibra entre o erudito e o não erudito (este último, contudo, longe de ser “popular”), Julián Fuks tem criado uma obra sugestivamente sintonizada com tendências mais recentes da expressão literária, das quais a metaficção é uma das mais recorrentes. É verdade que, vez por outra, sua narrativa flui com certa “dificuldade”, em meio a elucubrações, a expedientes cerebrais, a digressões mais ou menos profundas. A vantagem, contudo, é que tais elucubrações, expedientes e digressões, em vez de estarem isoladas num narrador onisciente, surgem inseridos na trama de tal maneira que compartilham do conjunto da obra e contribuem para a economia da ação, tornando-as menos artificiais. Desse modo, as ideias são como que “naturalizadas” no enredo do romance.

Do ponto de vista dos artifícios literários, empregados em suas narrativas, alcança alto grau de eficiência estética, tornando alguns deles (além da metaficção, exercita a autoficção, o memorialismo, a intertextualidade) marca singularizante de sua escrita; outros efeitos, um tanto anódinos para a economia dos contos e romances são ora dispensados, ora empregados com parcimônia, conferindo não apenas mais dinamicidade à narrativa, mas tornando-a mais coesa, ao menos na perspectiva da construção de um estilo.

Com o emprego continuado e original da metaficção, Julián Fuks afirma-se como um de nossos mais originais ficcionistas, ocupando um espaço definitivo na produção literária brasileira contemporânea.

Referências

BERNARDO, Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. **Revista Confraria**. Arte e Literatura, Rio de Janeiro, n. 17, p. 1-6, nov./dez. 2007. Disponível em: <<https://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: jun. 2021.

FUKS, Julián. **Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

FUKS, Julián. **Histórias de literatura e cegueira**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FUKS, Julián. **Procura do romance**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. **A Ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990)

Uma escrita e uma história em processo: a metaficção em *A resistência*, de Julián Fuks

DOI: 10.23899/9786589284116.23

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. New York: Methuen, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

OLIVEIRA, Nelson de. "Transa Trans: Tributo às Tribos Extintas". In: OLIVEIRA, Nelson de (Org.).

Geração 90: Os Transgressores. São Paulo: Boitempo, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**. The theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.

Confrontando o cânone literário: as personagens femininas e ditadura em *K – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

Márcia Moreira Pereira*

Julina Bellegard**

Introdução

Pensar a literatura na contemporaneidade é, antes de tudo, pensar a não ocorrência de fronteiras, seja entre espaços, anteriormente bem definidos e localizados, seja entre identidades, antes constituídas como subjetividades fixas. Há, como decorrência desse fato, uma crise de definições, centralidades e posições, resultando assim, numa espécie de naturalização do hibridismo. Alguns questionamentos pertinentes, neste contexto, seriam: o que caracterizaria, então, a periferia e o centro? O que caracterizaria o espaço e o ser – e, conseqüentemente, a literatura – contemporâneos? Esses questionamentos estão presentes em praticamente todo fazer literário contemporâneo, no qual observamos a ocorrência de *hibridismos* de toda sorte: desde as temáticas trabalhadas nos textos até a construção identitária das personagens, como é possível observar, a título de exemplo, no celebrado romance recém-lançado *Torto Arado* (2020), de Itamar Vieira Assunção, cuja narrativa é perpassada por uma série de *questões sertanejas*, ou no romance igualmente recente *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, em que temáticas de natureza étnico-racial habitam o caos das grandes cidades. Em ambos os casos, personagens encontram-se atravessadas por ambigüidades, tanto em suas relações pessoais quanto profissionais e psicológicas, implicando em questionamentos

*Doutora em Estudos Literários, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; mestre em Educação, pela Universidade Nove de Julho; graduada em Letras, com especialização em Tradução, pela Universidade Nove de Julho. Atualmente, leciona nos cursos de graduação (Letras), no Instituto Singularidades. Foi professora de Língua Portuguesa e de Literatura na rede pública de ensino (São Paulo). Tem artigos publicados em livros e revistas diversas.

E-mail: marciam.letras@gmail.com

** Professora de Português e Inglês e jornalista. Formada pelo Instituto Singularidades e pela PUC-SP. Atua com o público adolescente na educação básica e em cursos pré-vestibulares. Como pesquisadora, estuda as produções literárias brasileiras contemporâneas e suas possibilidades dentro de sala de aula.

E-mail: juliana.bellegard@gmail.com

sobre gênero, raça, classe etc., todos eles intermediados pela realidade avassaladora do mundo pós-moderno.

Mulher e literatura

Como sugerimos acima, a mulher desempenhou, nas sociedades ocidentais modernas, um papel historicamente secundário, fazendo emergir, nos instantes de resistência a essa condição secundarizada, a consciência do *locus* periférico que habita. Teorias culturais recentes, contudo, que concebem periferia e centro se compoem de modo “miscigenado” de convivência social e cultural, de certo modo dão voz a esse segmento da sociedade. Consequentemente, observa-se, na contemporaneidade, um esforço no sentido de neutralizar os processos de *invisibilização* da mulher na sociedade e revelar os efeitos de sua marginalização e exclusão. Nesse contexto, destaca-se a força combativa de afirmação de sua identidade, não só ultrapassando fronteiras sociais e individuais inerentes às sociedades “masculinizadas”, mas as possíveis margens canônicas tradicionais no âmbito da produção cultural. Portanto, não há dúvidas de que uma das questões fundamentais dos estudos contemporâneos se relaciona à “quebra” de identidades forjadas sob o domínio de um discurso hegemônico – no caso, o discurso masculino –, discussão que contribuirá para a própria construção do conceito de pós-modernidade (PRYSTHON, 2003).

A questão da fronteira, de fundamental importância para a contemporaneidade, não prescinde de uma discussão de fundo, que resvala na temática do pós-colonialismo – teoria que “pode significar uma posição contra o imperialismo e o eurocentrismo (...) [abrangendo] uma gama de experiências, culturas e problemas” (BONNICI, 2002, p. 03) –, mas, para os propósitos deste trabalho, mais importante do que essa discussão, é mostrar como a pós-modernidade, ao se opor de modo cabal às grandes narrativas fundamentadas nos discursos homogêneos (SANTOS, 2000), abriu espaço para que discursos periféricos, como o feminista, ocupassem espaço na sociedade e, por extensão, no âmbito da expressão literária e pudessem se impor como modo vigoroso. É, de certa forma, o que ocorre no romance de Kucinski que, a despeito de ser narrado por uma voz masculina, tem na mulher um ponto de equilíbrio composicional que faz das personagens femininas elementos imprescindíveis à sua sustentação estrutural.

É certo que personagens sem rumo, sem “estrutura” e sem identidades próprias marcam a narrativa contemporânea, mas, no caso de *K – Relato de uma busca*, é

exatamente esse fato inerente a nossa contemporaneidade que possibilitou a elevação da personagem feminina à categoria de figura central do romance, na medida em que, ao ocupar, na narrativa, um espaço de destaque, a mulher toma para si a palavra e rompe com a condição de subalternidade que a história/estória lhe confiou.

K: um relato feminino

O livro *K – Relato de uma busca*, publicado em 2010, é o romance de estreia do jornalista Bernardo Kucinski, que assina suas obras de ficção como B. Kucinski. A obra relata a saga de um pai em busca de sua filha desaparecida durante a ditadura civil militar brasileira. K. e A., personagens fictícios, encontram seus “duplos” na biografia do autor, mais especificamente em sua irmã Ana Rosa (“A”), “desaparecida” em 1974, e seu pai, Majer Kucinski (“K”). A partir do “sumiço” de A., o enredo é construído como uma colcha de retalhos, em que a narrativa central – a trajetória do pai – é entrecortada por outros curtos relatos paralelos que a complementam. Embora em momento algum fique explícito se o protagonista descobrira algo relacionado ao “desaparecimento” da filha, o leitor recebe pistas que o permitem completar as lacunas que faltam na história.

Por meio da narrativa, acompanhamos uma busca inquieta e angustiante do pai, que parecia estar com vida muito bem resolvida, até descobrir que vivia num entremeado burocrático, em um Estado que não respeitou o direito democrático de sua filha e, aparentemente, sumiu com seu corpo e sua existência:

K. passou a contabilizar a duração da ausência da filha, outro preceito dos tempos da juventude. E não passava um dia sem que tentasse algo pela filha. Já não fazia outra coisa. Para dormir, passou a tomar soporíferos. Quando se completaram vinte e cinco dias, reuniu coragem e foi ao Instituto Médico Legal (KUCINSKI, 2010 p. 19).

Neste contexto, as figuras femininas desempenham papel central na narrativa: embora secundárias em relação ao périplo de K, elas compõem a faceta mais impressionante do livro, por representarem os rastros da ditadura, simbolizados pela morte, pelo o silêncio e pela dor. Assim, cada personagem é, ao mesmo tempo, a mimese de uma figura real e um “signo dentro de um sistema de signos” (BRAIT, 1985, p. 44), conferindo ao texto camadas diferentes de significado. São elas: A., a filha que apesar de ser uma presença constante e essencial para a narrativa é quase uma anônima; a amante de um homem poderoso do regime, igualmente sem nome ou

qualquer outra descrição que a caracterize, exceto o próprio testemunho; e Jesuína, a ex-detenta contratada pelo então delegado Sérgio Paranhos Fleury como empregada de uma casa clandestina de prisões ilegais, interrogatórios, sessões de tortura e assassinatos.

É nítido, no entanto, que esta composição proposta pelo autor permite diferentes níveis de compreensão, pois demanda de cada leitor conhecimentos prévios da história brasileira e de alguns nomes que aparecem no contexto da ditadura militar. Essas personagens, juntamente com uma lista de figurantes que vão desde o próprio Fleury e a estilista Zuzu Angel, citados nominalmente, até Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo à época, a quem o livro se refere indiretamente, estabelecem onde, quando e em que contexto a busca de K. se passa.

Elas, as mulheres

A, a filha procurada no relato, é medo, memória, culpa e morte. A mais nova de três irmãos, professora doutora da Universidade de São Paulo, é descrita pelos fragmentos de lembranças do pai, por meio de curtos episódios nos quais são narrados momentos de sua vida com o marido; e por uma carta – que compõe o capítulo “Carta a uma amiga”. Essas são as peças de um quebra-cabeça que revela a complexidade e os diferentes aspectos da personalidade de A, com seu ativismo político, o protecionismo em relação ao pai e o medo do momento em que vivia:

Tem alguma coisa muito errada e feia acontecendo, mas não consigo definir o que é. (...) uma tensão insuportável e sem nenhuma perspectiva de nada. Já nem sei mais onde está a verdade e onde está a mentira (KUCINSKI, 2010. p. 48).

É assim que sua imagem é reconstruída por K., que por vezes mostra-se alheio aos detalhes da vida da filha. Embora não seja a protagonista, ela é central para o desenvolvimento da trama, pois seu desaparecimento põe em movimento não só seu pai, mas as autoridades responsáveis e os colegas de universidade. Estes últimos são pivôs de uma crítica feita pelo autor: ao relatar o episódio da demissão de A. da Universidade de São Paulo por abandono de função, após seu desaparecimento, Kucinski aponta o dedo para o absurdo não somente da instituição que a desligou do cargo, mas da sociedade que permaneceu, durante muito tempo, calada. Esta indignação de K., vai desde sua busca desenfreada a procura da filha, em igrejas, comércios, ruas ou qualquer informante/informação sobre a filha, – até alguns

momentos de desânimo e constatação de que aquela dor é só dele, e que ela é ignorada pela sociedade, pelo Estado:

O Estado não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso. Sua única fresta é a corrupção. Mas às vezes até esta se fecha por razões superiores. E então o Estado se torna maligno em dobro, pela crueldade e por ser inatingível (KUCINSKI, 2010, p. 55).

O relato do pai K é, sobretudo, um relato lamentoso, de alguém que parecia alheio ao que acontecia no país, na sua casa, com sua filha, desse modo, ele parece, o tempo todo, pensar na possibilidade de reelaboração, do que foi o do que poderia ter feito, suas lamúrias passam por momentos de memórias como a comparação das vítimas do holocausto com as vítimas da ditadura, como a relação paterna com sua filha, com quem, muitas vezes, ele pensa que deveria ter tido mais e melhor proximidade, quando ela é dada como desaparecida, eles percebe que não sabia quase nada sobre a vida dela, chega a questionar como foi infância dela e como ela se tornou uma militante, uma mulher “grande”, forte e destemida, ao ponto de confrontar um Estado opressor, sendo considerada subversiva:

A falta da lápide equivale dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos (KUCINSKI, 2014, p. 79).

Esse silêncio e paralisia são também mostrados pela personagem que narra o capítulo “Paixão, compaixão”, personagem que, apesar de não ter nome, tem voz para contar sua própria história: era amante de um homem importante da ditadura, um delegado de polícia ou militar que tinha conhecimento e participação nas prisões e mortes ilegais; o relacionamento é perpassado pela culpa por saber das atividades bárbaras do amante, mas também pela hipocrisia e passividade diante das circunstâncias, conforme a própria descrição da personagem:

Foi a única vez que admitiu que torturava, isso de acender o cigarro, buscar um filho, onde já se viu? Eu abomino esse tipo de coisa. Também a única vez que ele quebrou nosso acordo de não trazer para casa as sujeiras do serviço dele (KUCINSKI, 2010. p. 103).

Com um enredo que, *a priori*, já revela seu clímax e parte de seu desfecho, o livro ainda tem um ponto alto no capítulo “A terapia”, no qual a personagem-testemunha Jesuína consulta-se com uma terapeuta do INPS (Instituto Nacional de Previdência Social), pois sofre de alucinações e insônias que a impedem de trabalhar. A dor é revelada na fala hesitante da jovem faxineira, que desvela as finas camadas de traumas vividos. Ex-detenta, ela trabalhou em uma casa clandestina de torturas – uma referência à chamada Casa da Morte,¹ instalada em Petrópolis. Ali, presenciou o ir e vir dos detentos, e também o ocultamento de cadáveres:

Vi uns ganchos de perdurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que eu tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente (KUCINSKI, 2010, p. 124).

Em seu relato, Jesuína ainda conta que tinha o papel de obter informações dos presos da casa, passando-se por cúmplice solidária à situação dos detidos. Em uma dessas ocasiões, ficou presa junto com outra mulher, que lhe disse o nome completo, um nome complicado. A moça, antes que as sessões de tortura fossem retomadas, suicida-se ingerindo um veneno que levava dentro da boca. O leitor atento lembrará que a referência a este veneno já apareceu anteriormente na trama, quando o autor narra a fuga de um casal de seu esconderijo, que havia sido comprometido. A mulher e o marido, colecionador de livros e documentos denunciando os abusos da ditadura, escondem entre os dentes uma pequena cápsula de cianureto. Assim, a faxineira tira do leitor, e indiretamente do pai também, qualquer esperança de rever A. ainda com vida. É Jesuína que sedimenta a certeza que acompanha todo o enredo: a professora estava mesmo morta. Ainda nesta perspectiva, alguns relatos/memórias, são horripilantes no que concerne as torturas e mal tratos vividos pelos *subversivos* quando caíam nas mãos da polícia:

O Fleury mandou eu descer e ficar de novo com a moça, para ver se ela falava mais alguma coisa. De madrugada chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo (KUCINSKI, 2010, p. 130).

¹ OTÁVIO, Chico; DAL PIVA, Juliana; REMÍGIO, Marcelo. Torturador conta rotina da Casa da Morte em Petrópolis. *O Globo*. 23 jun. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/torturador-conta-rotina-da-casa-da-morte-em-petropolis-5300155>>. Acesso em: jun. 2021.

Estas duas mulheres, secundárias às ações da trama, possuem, contudo, nuances de personalidade que não as deixam ser caracterizadas como planas. Se, por um lado, são primeiramente caracterizadas por estereótipos – a amante cega e a faxineira obediente –, por outro, elas mostram sua força e sua complexidade no momento em que ganham voz. É assim que revelam como os traumas e arrependimentos que carregam por circularem por este ambiente de terror e morte as marcaram permanentemente. A amante, por exemplo, recebia parentes e amigos de desaparecidos para passar-lhes informações sobre aqueles que procuravam – normalmente uma notícia de falecimento. A faxineira também acaba por revelar, na terapia, os abusos e assassinatos ocorridos na Casa da Morte.

“A”, figura feminina de destaque fundamental, não se torna única somente aos olhos do pai, mas também na posição destemida, de alguém que, embora muitas vezes invisível e vista como criatura nula ou incapaz numa sociedade opressora, se negou a se sujeitar a esta dinâmica e acreditou numa nova realidade, numa nova democracia, por meio de sua luta contra um regime ditador e violento.

Considerações finais

Esta galeria de personagens femininas de *K – Relato de uma busca* ilustra uma das principais características dos romances contemporâneos: o hibridismo de recursos literários e linguísticos para a construção do enredo. À luz das análises formais dos aspectos da narrativa, a obra aparece como uma negação das estruturas determinadas. É um livro no qual tudo é invenção, “mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2010. p. 11), composto por memórias e, também, por lapsos entre realidade e ficção, o que pode configurar, mais uma vez, em mais uma característica da literatura contemporânea, a pós verdade.

O texto também é construído por mulheres caladas e assassinadas, mas essenciais para que o sentido da obra como um todo seja pleno. A realidade opressora dessas personagens dá vida a algo urgente e significativo, além de contemporâneo ao extremo: a violência sofrida pelas minorais nas ditaduras latino-americanas.

Da mesma forma, a obra também é um romance autobiográfico de ficção, com personagens que representam claramente pessoas reais, mas são ao mesmo tempo uma alegoria do que foi a ditadura militar brasileira. Nesse sentido, finalizamos com aquilo que defendeu Idelber Avelar (2003, p. 237): “a literatura pós-ditatorial latino-americana se encarrega da necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares”.

Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990)

Confrontando o cânone literário: as personagens femininas e ditadura em *K – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

DOI: 10.23899/9786589284116.34

E o romance analisado parece ser um exemplo acabado desse fenômeno...

Referências

AVELAR, Idelber. A escrita do luto e a promessa de restituição. In: AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 235-259.

BONNICI, Thomas. Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21. **Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**, Feira de Santana, v. 4, n. 3, p. 186-202, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

KUCINSKI, Bernardo. **K – Relato de uma busca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PRYSTHON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. **Revista Famecos**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 21, p. 43-50, ago. 2003.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Transbordamentos da opressão: uma leitura de *A hora dos ruminantes*

Cleide Rita Silvério de Almeida*

Mariangelica Arone**

Alexsandro Junior de Santana***

Introdução

Iniciamos a nossa jornada fazendo uma visita a um lugar fictício e atemporal: Manarairema. Embora na obra *A hora dos ruminantes* o autor não defina o espaço e o tempo, trata-se da narrativa da vida dos habitantes dessa cidade, que passam a ter seu cotidiano alterado pela chegada de forasteiros. O povoado apresenta características de área rural, onde o sol se põe por trás da serra, a friagem sobe do rio com a ajuda dos ventos e invade as casas. Lá, podem-se escutar os sons dos grilos, dos sapos e dos morcegos durante a noite. Sobre o rio há uma ponte que liga a cidade com outras localidades. Com uma tranquilidade avassaladora, os cidadãos de Manarairema têm suas próprias rotinas do “tomar café, do regar a horta, do varrer a casa, do arrear o cavalo [...]” (VEIGA, 1994, p. 34).

Como essa localidade não apresenta especificidade geográfica e histórica, podemos compreendê-la como uma metáfora de qualquer tempo e lugar onde acontecimentos inesperados, sinistros e perturbadores podem ocorrer. O autor nos conduz a este raciocínio lúgubre logo nos parágrafos iniciais, quando em três momentos fala da noite, sendo que no primeiro o termo “noite” é empregado como o

* Pós-doutorado pelo Centro de Estudos Transdisciplinares Sociologia, Antropologia e História (CETSAH) Paris (França). Doutora em Educação pela USP e Mestre em Educação pela PUC/SP. Bacharel e Licenciada em Filosofia pela PUC-SP. Pesquisadora em Educação e Complexidade.

E-mail: cledea@uol.com.br

** Doutora em Educação pela UNINOVE/SP. Mestre em Educação pela PUC/SP. Especialista em Didática em Ensino Superior UNICSUL/SP. Graduada em Pedagogia pela UNINOVE/SP. Atualmente é professora do ensino superior e pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Complexidade (GEPEC).

E-mail: angelicarone@yahoo.com.br

*** Doutor e mestre em Educação pela UNINOVE/SP, com bolsa CAPES. Pós-graduado em Comunicação e Cultura pela PUC/SP, Bacharel em Teologia pela UNISAL/SP e Licenciado em Filosofia pelo INSAF/PE. Integra o grupo de pesquisa em educação e complexidade (GRUPEC) da UNINOVE/SP.

E-mail: alexsandro.jr.santana@gmail.com

período que se estende do pôr do sol ao amanhecer, mas em cada etapa da abordagem a noite vai sendo ressignificada. A frase que abre a história é: “A noite chegava cedo em Manarairema” (VEIGA, 1994, p. 1), aludindo ao período em que se inicia o escurecer, pois não mais se desfruta da luz solar. Na abertura do segundo parágrafo, o significado de “noite” apresenta outra densidade e espessura: “Manarairema ao cair da noite – anúncios, prenúncios, bulícios” (VEIGA, 1994, p. 1). O autor aprofunda sua narração ao dizer: “Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, morcegos costurando a êsmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa soturna [...] Manarairema vai sofrer a noite” (VEIGA, 1994, p. 1, grifos nossos).

Quando a rotina começa a ser alterada

Observamos, a princípio, o estranhamento dos habitantes do povoado com a chegada dos forasteiros, e na sequência com a invasão de cachorros e de bois. A rotina da cidade e o comportamento dos moradores são alterados por essa presença, principalmente pelo não reconhecimento de algo que não esperavam e que provocou neles a curiosidade, a preocupação e as tentativas de contato, o que gerou desconforto e a busca por entender quem eram e o que queriam os forasteiros. Assim, “Manarairema foi dormir pensando nos vizinhos esquivos e fazendo planos para tratar com eles quando chegasse a ocasião” (VEIGA, 1994, p. 5).

Pode-se dizer que, quando escutavam e viam, interpretavam a partir de sua cosmovisão, como neste exemplo: “Podia ser carregamento de toucinho, mantimento escasso. Enquanto esperavam a confirmação, acenderam cigarros, otimistas” (VEIGA, 1994, p. 2). O trecho mostra sua visão somente a partir daquilo que é conhecido, um conhecimento empírico adquirido por meio de suas experiências, isto é, a chegada de comida. É como se tais habitantes estivessem esperando pelo novo, mas não o imaginavam fora do que era costumeiro. Porém, quando veem o novo, frutifica-se o estranhamento: “Dez cargueiros sumindo na estrada certa, sem desvio? Era preciso uma explicação, o assunto não podia ficar no ar” (VEIGA, 1994, p. 2).

De modo que surgem novas tentativas de explicação pelos habitantes: “Era vontade demais de ver cargueiro com toucinho. Quando a gente quer muito ver uma coisa, acaba vendo em pensamento” (VEIGA, 1994, p. 13). Mas, aparecem novos dados que indicam que os animais estão soltos; há pouca capacidade de enxergar na escuridão, como também surgem outros enunciados, tais como:

– Agora que vocês estão falando, eu disse que tinha visto porque não quis contrariar. O que eu vi mesmo foi uns vultos embolados, não posso dizer que eram cargueiros. No escuro toda corda é cobra, todo padre é frade, como diz o ditado (VEIGA, 1994, p. 3).

Nenhuma destas explicações, contudo, é satisfatória, trazendo inquietação aos moradores: “Mas problema enterrado é problema plantado, se diz” (VEIGA, 1994, p. 3). Diante disso, o que observamos é que mesmo aquilo que é familiar provoca desassossego e angústia.

Para além de simplesmente compartilhar um espaço de estranhamento e inquietação, uma crise de identidade nos moradores é desencadeada com a chegada dos forasteiros, colocando em xeque pessoas que tinham consciência de si.

A janela como observatório do mundo

Em Manaraima, a janela era o lugar predileto para ver o que acontecia na cidade, um observatório do mundo, por assim dizer. De lá se podia bisbilhotar a vida alheia, ver quem estava indo e quem estava chegando. A janela era fonte de informações.

Ao longo do enredo, vemos a janela como um lugar de interação entre as personagens. Na primeira parte, intitulada “A chegada” (p. 1), podemos perceber que é pela janela que os habitantes observam com curiosidade a chegada dos homens da tapera:

Quem tinha janela com vista para o acampamento não arredava de perto, quando saía era só o tempo de correr ao fogão, tomar um gole de café no bico mesmo da cafeteira e voltar correndo para o posto. Ninguém almoçou direito, receando perder grandes acontecimentos enquanto estivesse à mesa, quem comeu alguma coisa foi em pé diante da janela, geralmente um simples pedaço de linguiça ou de carne espetado num garfo e passado ligeiramente na farinha, os olhos sempre no acampamento (VEIGA, 1994, p. 4-5).

É também pela janela que, no capítulo “O Dia dos cachorros” (p. 33), os cidadãos de Manaraima olham com temor a chegada daquela turba de animais: “As pessoas correram para as janelas, as cercas, os barrancos e viram aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destrambelhos, latindo sempre” (VEIGA, 1994, p. 34).

No capítulo “O Dia dos bois” (VEIGA, 1994, p. 83), a janela é mais uma vez utilizada para saber o que se passa na cidade: “Quando se abria uma janela não se

conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço” (VEIGA, 1994, p. 84).

A partir desse momento as janelas adquirem novo significado: elas agora são um ponto de resistência e de solidariedade, uma vez que não se podia sair mais de casa com as ruas e passagens bloqueadas pelos bois.

Nesse cenário desolador, Manaraiema vivencia um estado de isolamento social completo, que é descrito da seguinte forma:

Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas as pessoas olhavam suas próprias roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente. As notícias não eram boas, de toda parte vinham informes desoladores (VEIGA, 1994, p. 88).

A situação na cidade estava cada vez mais complicada, o alimento e a água estavam acabando. Uma corrente de solidariedade é formada, os meninos são organizados em grupos para poderem se deslocar por sobre os bois e, entrando pelas janelas, eles levam e trazem alimentos. Ganha-se um pequeno fôlego, para sobreviver mais uns dias.

O tempo passa e a situação parece não ter fim. Contudo, algo misterioso acontece: tanto os bois como os homens da tapera vão embora e é pela janela que se pode perceber tal novidade.

De repente, a descoberta. Gente não se contendo e abrindo a janela, ainda receosa mas já esperançada. O espanto, a incredulidade – a alegria. O céu claro, as ruas limpas, o lugar purificando o lamaçal de esterco e urina. Era possível? Era verdade? Gente chamando gente, sacudindo gente, arrastando gente para ver, todas as janelas se abrindo, por todos os lados a claridade, o desafogo (VEIGA, 1994, p. 95).

Pelas janelas transbordam emoções, esperanças e medos. Vivenciam-se tempos difíceis e incertos que provocam as mais variadas sensações entre a população. Manaraiema reflete o mundo que espera a esperança tornar-se realidade, de volta ao começo, de poderem encontrar-se sem medo de novas invasões.

O medo e a opressão

A cidade é cercada de mistérios. Em toda a obra não existe o que se poderia chamar propriamente de discurso da opressão, mas situações em que personagens de fora suscitam reações diversas nos moradores, como medo, indiferença, coragem, apatia. Assim, o tema aparece num primeiro momento, colocando em risco identidades definidas, revelando-se quando personagens como Amâncio, no papel de interlocutor dos homens da tapera e o morador que fora solicitado a executar um serviço aos forasteiros, deixa veladas as ameaças: “- Está brincando com fogo, Manuel. Os homens estão por aqui com você” (VEIGA, 1994, p. 46). E, num segundo, desestabilizando os comportamentos sociais locais:

Quem havia de dizer que Manarairrema ia mudar em tão pouco tempo... Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? (VEIGA, 1994, p. 47).

São dois momentos em que se revela o estranhamento, a sensação desagradável que transborda a capacidade de aproximação dos habitantes com os homens da tapera, e acima de tudo a opressão, carregada de simbolismo em como confrontar, organizar adequadamente esse sentimento com as mais diversas reações.

Isso nos faz lembrar um dos períodos mais obscuros da história do nosso país, o regime de exceção vivido durante 21 anos (1964-1985), em que imperava o conservadorismo e a violência do regime militar, sobretudo em relação à restrição da liberdade, representada por ações baseadas em censura, vigilância, tortura sistemática, prisões ilegais e desaparecimentos.

Desse tempo, a obra traz os significados que o ser humano atribui a suas lutas pela sobrevivência e os sentidos que revela em suas utopias para si, para os outros e para o mundo em que vive.

A noção de medo aparece primeiro quando tentam entrar em contato com os estranhos, representados aqui pelos cachorros, que deixavam de ser, como diz o ditado, “o melhor amigo do homem”, para se tornarem o torturador.

Gente se amontoava nas janelas assoviando para eles, estalando os dedos, esticando a mão para alisá-los com medo, é verdade, mas desejando receber um abano de rabo. Muitos iam à cozinha buscar qualquer coisa de comer para jogar aos pés deles. De repente ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes. Se uma criança desavisada apanhava o chicote preparado pelo pai e

ameaçava um cachorro mais atrevido, era imediatamente obstada e castigada com o mesmo chicote (VEIGA, 1994, p. 36-37).

Em seguida, o medo aparece na reação aos forasteiros, que se apresenta muitas vezes de maneira violenta e desagradável: “Meu medo é que os homens queiram tirar vingança” (VEIGA, 1994, p. 52). Contudo, os habitantes supõem que o medo aparece também nos homens que vão embora:

- Abriram o pala de madrugada.

- Mas por quê?

- Acho que foi de medo. Andavam muito assustados.

- Medo de quê?

- Sei lá. De tudo. De nós. Quero dizer, de vocês (VEIGA, 1994, p. 100-101).

O que se pode chamar de vestígio do medo foi buscado a partir das atitudes de inferioridade e sujeição em que os moradores da cidade se colocaram, por acreditar que os estranhos eram pessoas superiores, pois era considerado o conhecimento que eles tinham a mais que o povo e a crença de que eles estavam a serviço do progresso. Essa ideia fica ainda mais evidente quando Amâncio, ao ser questionado, responde:

- Ninguém veio cheirar nada. Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas eles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar para a frente de qualquer maneira. Quem não gostar coma menos (VEIGA, 1994, p. 39).

Fica evidente na explicação de Amâncio a justificativa do mau comportamento dos forasteiros em decorrência do almejado progresso, o que suscita nos moradores dois processos. O primeiro obriga-os a aceitar todas as ações dos forasteiros, em busca de soluções novas para suas vidas. O segundo se concentra na justificativa de um sentir-se mal e um pensamento de que a cidade está com atraso de desenvolvimento e, portanto, faz-se necessário aderir a uma salvação providencial. De maneira efetiva isto se manifesta quando aparece a explicação: “- Se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairé seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira”

(VEIGA, 1994, p. 25). Essa desastrosa ideia de insuficiência conduz os moradores a uma relação subalterna de convívio com os estranhos.

Assim, pela privação de conhecimentos dos moradores, pelo domínio dos forasteiros, a inquietação e o medo se alastram e se verificam até nas condições físicas dos moradores:

Ainda rindo, o homem saiu andando com passos de bêbedo, pisando em cigarros, machucando rodilhas, e propositalmente ou não deu uma bicanca na caixa. Mandovi parou com as duas mãozinhas no chão, olhou e viu dois homens de muitas pernas, andaimes, vigas móveis tremendo, indo embora (VEIGA, 1994, p. 49).

Além destas questões, destacamos as relações entre os forasteiros e o povo local, tais como a demonstração de autoridade, explicitada na negociação da carroça de Geminiano, quando seu interlocutor diz: “um momento rapaz. – Quando um burro fala, o outro pára para escutar” (VEIGA, 1994, p. 7). Os moradores reagem, mostrando que foram forçados a dobrar-se perante a autoridade quando, por exemplo, em determinado momento de irritação, Geminiano diz: “o meu remédio é um tiro na cabeça, um copo de veneno [...] – Tem jeito não, Dildélio. Vou levar a areia. Tenho de levar. É minha sina” (VEIGA, 1994, p. 30).

A falta de perspectiva imposta pelos homens da tapera, limitando e determinando os comportamentos e acontecimentos na cidade, cria demonstrações de subserviência até em lideranças como o comerciante Amâncio Mendes que revela o poder e a autoridade dos forasteiros ao falar: “Compadre, eu vou lhe dizer uma coisa. Todo mundo estava comendo gambá errado” (VEIGA, 1994, p. 25).

O autor sugere a demonstração de força, poder e autoridade, que nenhum momento o texto nomeia ou explicita, mas que nos conta por meio das ações dos personagens, que dão alguns indícios da metáfora, dentre elas a possível relação entre a chegada dos forasteiros e a chegada do regime militar.

Na parte inicial do livro não fica clara a realidade da chegada; já na segunda, com a chegada dos cachorros, ela é perceptível:

O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir. Mesmo se fizeram aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios (VEIGA, 1994, p. 33).

Nessa parte, em “O dia dos cachorros”, percebemos algumas questões importantes e as intenções dos homens da tapera, pela ação que propicia o princípio da violência e coerção, ao não se observarem os direitos alheios.

Desse modo, fica para nós que, como nos primeiros dias após o golpe e a invasão dos cachorros em Manarairêma, as pessoas tiveram de ficar “fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam que não conseguiam compreender aquela inversão da ordem” (VEIGA, 1994, p. 35). Na ficção tratada no romance e no contexto vivido no regime de 1964, a população ficou perplexa diante da alteração da ordem, o que de certa forma provocou um efeito emocional, pois “a ordem era respeitar os cachorros. Foi um tempo difícil aquele para os puros, os ingênuos, os de boa memória” (VEIGA, 1994, p. 37).

A tirania

Se acontecer afinal/De entrar em nosso quintal

A palavra tirania

Pegue o tambor e o ganzá/Vamos pra rua gritar

A palavra utopia (SAMBA DA UTOPIA, 2018).

A relação entre *A hora dos ruminantes* e a realidade dos tempos de chumbo da ditadura também se faz presente na subserviência do povo da cidade perante os forasteiros a quem os cachorros serviam, evidenciada nos trechos:

[...] cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais que crianças ou velhos... [...] Qualquer cachorro pelado, sujo, sarnento, contanto que fosse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam (VEIGA, 1994, p. 37).

Para além destas questões aparece a demonstração de autoridade dos “homens da tapera” sobre os habitantes de Manarairêma, ao impor o medo a seus apoiadores, que são forçados a enfrentar suas reais condições de vida e interceder junto aos demais moradores. A compreensão desse contexto talvez seja uma das grandes evidências do livro, no sentido de demonstrar suas representações do período de

1964, por exemplo, na saudação de Amâncio quando da chegada do homem da tapera: “Grande honra! Dê as ordens, major” (VEIGA, 1994, p. 44).

Podemos entender que a pressão se fez presente no povo da cidade, mais ainda quando o morador Manuel Florêncio se recusa a reformar a carroça para os forasteiros, argumentando: “Ora essa! Em que terra nós estamos? Onde estão os meus direitos? Quem não deve não teme” (VEIGA, 1994, p. 47). Tal fala é rebatida pelo intercessor Amâncio:

- Aí é que está o seu erro. Você fala como se não tivesse acontecido nada. Direitos? Que direitos! Quem não deve não teme! Tudo isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. Por que é que você acha que eu estou aqui pedindo, implorando, me rebaixando? Eu devo alguma coisa? E você já me viu com medo algum dia? Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo... (VEIGA, 1994, p. 47).

Esse diálogo poderia ter sido feito no período do regime militar por qualquer cidadão brasileiro.

O livro evidencia situações em que os moradores reivindicam seus direitos, como no caso de Manuel Florêncio, mas também que outras pessoas desconhecem a efetivação da cidadania, quando há injustiças, opressão, autoritarismo etc.

Em outras situações vividas aparece a resistência de Apolinário, um dos poucos em Manaraima determinado a não ceder aos abusos dos homens da tapera. Estes assumem posição autoritária, num processo de construção da intencionalidade, para fazer com que Apolinário recue: “- Você está cansando o depoente sem nenhum proveito prático. Em vez de entrar logo no assunto você fica ciscando” (VEIGA, 1994, p. 70).

Do nosso ponto de vista, por meio do realismo fantástico são representados no romance *A hora dos ruminantes* questões e desafios como o medo do desconhecido, do novo, do progresso, da opressão, aliados à inquietação e ao estranhamento comuns aos tempos atuais.

Reverberando os trasbordamentos e procurando vestígios

Em Manaraima, que um dia foi um lugar pacato, onde a existência se desenrolava de maneira trivial, com acontecimentos pautados pela repetição e regularidade, os cidadãos experimentavam cotidianamente a ordem estabelecida tanto em sua existência como na sobrevivência e manutenção de suas vidas, com

hábitos, costumes e conversas rotineiras, sem sobressaltos ou indagações que questionassem esse equilíbrio. Expressavam-se de forma simples, com ditados populares que apresentavam uma ideia já construída e, assim, não era necessário elaborar um novo pensamento. Bastava recorrer ao que estava pronto e instituído, sem necessidade de uma nova construção mental, na medida em que as expressões esclareciam um ponto de vista. A expressão oral baseada nesta sabedoria traduzia ideias e atitudes, tais como: “esperteza se vence com esperteza” (VEIGA, 1994, p. 3); “no escuro toda corda é cobra, todo padre é frade” (VEIGA, 1994, p. 3); “quando um burro fala, o outro pára para escutar” (VEIGA, 1994, p. 7); “quando um não quer, dois não brigam” (VEIGA, 1994, p. 11).

Havia uma maneira de conceber e viver a vida e uma rotina estabelecida. Até que em determinada noite avistaram cargueiros na estrada e o imprevisto aconteceu, causando muita agitação e transtorno. Essa chegada foi a primeira manifestação que causaria rachadura na programação cotidiana dos habitantes de Manarairêma. Se, de certa forma, tudo se realizava quase que automaticamente, como ficaria a rotina agora, com a infiltração da desordem? O que antes era ordenado começa a se desestabilizar, caminhando em direção ao caos. Os homens da tapera constituem-se como uma instância repressiva e de controle dos cidadãos, manipulando-os sorrateiramente desde a sua chegada. Os habitantes vão se envolvendo pouco a pouco em uma teia que começa a provocar o transbordamento das margens e dos limites de cada pessoa e daquela comunidade que gradativamente sofre o aumento do volume da opressão que se instaura.

Nessa situação determinada, os homens da tapera, os cachorros e os bois podem representar o autoritarismo, ideais antidemocráticos e ditatoriais, violência, opressão etc. Mas aquela situação também pode ser relacionada com outras com as quais guarda semelhança. Os homens da tapera exerciam uma centralização do poder sem abertura para o diálogo, bem como usavam de violência, como fizeram com Pedrinho (VEIGA, 1994, p. 89-91) e Geminiano.

Assim como as águas de um rio vão subindo pouco a pouco até ultrapassar as margens, da mesma forma o poder se instalou na cidade, crescendo de maneira implícita ou explícita e provocando esse ir além que dispararia todos os sinais de alarme e emergência.

Mas, assim como chegaram, os homens se foram... E então perguntamos: se a violência repercutiu nas pessoas, quais os sinais que podemos captar para inferir que ainda era possível olhar para um futuro diferente? Foi possível identificar algum vestígio de resistência?

Resistência e indignação diante da opressão

Manaraiema se via inerte perante as invasões. Seus moradores não sabiam mais o que fazer ou pensar. O que restava agora era aceitar a situação e tentar sobreviver como fosse possível. Naquele momento, nenhuma força interna ou externa poderia ajudá-los a sair daquele pesadelo real.

Tal situação encontra reverberação nas ideias de Hessel (2011), em seu texto *Indignai-vos!* Diante da indiferença pela vida, pela sociedade e pela democracia, é preciso indignar-se. Segundo esse autor: “A indignação, é verdade, costuma estar atrelada a um atroz sentimento de solidão, já que ela é [...] ‘a responsabilidade do indivíduo que não pode confiar em um poder ou em um deus’” (HESSEL, 2011, p. 5).

Manaraiema vivencia uma realidade insuportável, pois seus habitantes não conseguiam perceber a grave situação em que se encontravam. O isolamento, a violência e a morte compõem uma paisagem que outrora era pacífica. Ao não saberem as intenções dos homens da tapera, os manaraienses comportam-se de maneira passiva, não arriscam um conflito direto. Diante deste cenário, qualquer ato de resistência parece não ganhar força, pois não se identifica o que deve ser combatido.

A maioria dos moradores de Manaraiema decide esperar trancafiada em casa, sem saber o que se passa na cidade, sem saber da real gravidade da situação. Porém, pequenos grupos se organizam e, por meio dos meninos, que se equilibravam sobre os bois, começa um movimento de resistência. Uma resistência solidária na doação e partilha de alimentos e água. Na resistência comunicativa, que traz e leva mensagens.

Mesmo diante das realidades mais desafiantes é possível resistir. Na memória – primeiro lugar de resistência, na medida em que lembravam dos dias de paz – os moradores buscavam pensamentos e ações que pudessem enfrentar a opressão e a morte. Indignar-se diante da situação que reduz a nada a dignidade humana. Indignar-se pelos maus-tratos dos homens da tapera, que desejam a submissão dos habitantes da cidade. Indignar-se pelas mordidas diárias dos cachorros, pelos mortos pisados pelos pés de pilão dos bois.

Considerações finais

Enquanto realismo fantástico na literatura brasileira, a obra *A hora dos ruminantes* revela, por fim, o apelo ao absurdo e à estranheza de situações e personagens como normatização de uma racionalidade que, de tão naturalizada, já não é sequer percebida como tal. É importante, sob esse aspecto, destacar o debate e

o modo como a sociedade manarairense caminha e seu momento histórico. A lógica da opressão opera, como vimos, por coerção e ameaça, sendo esta abarrotada de um mandonismo abusivo e velado, em que o destinatário quase sempre recebia as mensagens que lhe eram dirigidas por intermédio daqueles que estavam sob a sujeição do grupo de poder.

Vale mencionar, quanto a isso, a premissa de subjugação de Foucault (2008, p. 119), quando ressalta:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. [...] Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita.

As intervenções coercivas que conduzem as pessoas a serem submissas e úteis são desenvolvidas pelos propósitos do grupo do poder que se especializou em técnicas de tortura, ações que desumanizam, rompem com a dignidade e quebram por dentro.

É possível depreender, diante disso, que a opressão pode produzir efeitos similares na população, introjetando subliminarmente uma janela conceitual na mente dos oprimidos. Uma visão de mundo em que seus moradores liam a realidade, a partir dos impactos que sofreram ao se depararem com a estranheza pelo novo e medo do inesperado. Esta janela nos mostrou seus valores, crenças, princípios, sua cosmovisão que apareciam nos eventos que mudaram a rotina do povoado. Por exemplo, quando perceberam a chegada dos forasteiros:

As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. [...] Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalhado e pendura panos por toda parte, em desordem; e aquelas lá acamparam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. Também cigano não usa ter cachorros, e aqueles tinham, de longe se via os bichos bodejando no capim, dando pulos e bocadas no ar, se perseguindo entre as barracas, espanando o ar com o rabo, alegres da vida, enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 1994, p. 4).

Nesse trecho percebemos que os moradores identificavam o já conhecido, e os forasteiros eram vistos como desconhecidos, diferentes das pessoas que eram, de certa forma, conhecidas, como os ciganos, engenheiros e mineradores.

As transformações que ocorreram com a chegada dos forasteiros em Manarairema decorrem do estranhamento da população ao ter seu cotidiano alterado e invadido por desconhecidos e pela dificuldade em compreender o que significavam tais ações.

De modo que, no episódio inesperado e repentino da invasão dos cachorros, perceberam que algo inusitado iria acontecer: “as pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas” (VEIGA, 1994, p. 38). Nesse ponto, podem ser lidas por meio da metáfora da invasão dos cachorros as situações iniciais do regime militar, em que a tomada do governo do Brasil pelo Exército e o pouco entendimento da grande maioria da população fizeram com que ela não conseguisse enfrentar essa situação de risco nem quebrar as amarras que a cerceavam para alcançar a liberdade, restando apenas um assistir e um submeter-se às ordens das autoridades que governavam o país.

Por isso, não nos enganemos com a invasão dos bois aos poucos; os manarairenses não estão mais a lidar com o medo daquilo que não conhecem, pois perceberam o problema que se havia instalado. “A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada [...]” (VEIGA, 1994, p. 83), e assim não conseguiram escapar, não enxergaram a realidade, pois os bois vigiam, privam, e aí de fato, as pessoas sentem a repressão.

Este controle que os homens da tapera exerciam pode ser lido com a contribuição dos estudos de Foucault (2008, p. 14):

O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade, considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos.

Enfim, as formas de controle apontadas por Foucault (2008) repousam na direção da autoridade presente na obra *A hora dos ruminantes* e na privação de

liberdade provocada pela chegada dos homens da tapera e a invasão dos cachorros e bois na cidade de Manarairema, estabelecida pelas ordens, absorvida pela alta vigilância e dispositivos de quebra da autonomia dos sujeitos, direcionando-os a um estado de apatia.

Noutros termos, a visão que os moradores transmitem é que não estão às voltas com aquilo que Foucault (2008) chamou de “cuidado de si”. Dessa maneira, em decorrência da ameaça pelas invasões, não aparece no sujeito um trabalhar em si mesmo para ser livre, para seguir seus interesses e apostar em suas escolhas.

A perspectiva de cerceamento da liberdade na obra analisada aparece mais ainda com a invasão dos bois, que impede a população adulta de circular pela cidade; ao se sentirem incapazes de agir, instigam as crianças a fazer algo, e assim os meninos criam uma estratégia, locomovem-se sobre o gado e burlam o bloqueio.

É possível entrever, diante disso, que, sem compreender o que acontece, os personagens como um todo são manipulados pelo poder dos forasteiros, por meio de vigilância, proibição e punição, e passam a agir expondo as angústias características dos que estão sendo oprimidos, temendo as forças e o poder dos opressores.

Pode-se ver, ainda, o fato de que a estranheza não está apenas na chegada dos forasteiros e na invasão dos cachorros e bois, mas também, no comportamento dos animais que se assemelhou aos dos homens em vigiar e impor-se.

A narrativa mostra, em sentido literal e simbólico, a realidade como ela se constitui: de um lado, atos de resistência e de esperança; do outro, a manifestação do medo, da tirania e da violência, da opressão e da submissão. Isso posto, constata-se o lugar de destaque que ocuparam as crianças, numa coexistência da liberdade de expressão e da exposição da trajetória de vida e contexto social dos oprimidos, propiciando reflexões sobre a condição humana, representadas por suas ações, com elementos de resistência e coragem para enfrentar os opressores.

Com base nesse entendimento, observamos que esses personagens crianças tomam decisões, aventuram-se, e assim os modos de pensar, que até então condicionavam os sujeitos para um agir passivo, passam por diferentes estratégias, reinterpretações e reorganizações, mobilizando novas produções e a possibilidade de construir-se a si mesmo.

A percepção de mundo dos manarairenses convida-nos a reler o período da ditadura militar e a compreender nosso presente, por intermédio do qual percebemos e interpretamos o mundo.

Assim, a narrativa contida na obra *A hora dos ruminantes* remete a fatos do passado de nossa história, na época da ditadura militar, e funciona como uma estratégia para significar a vida destituída de sentido dos tempos pandêmicos atuais. Esse processo nos leva a inteligir nossa própria realidade e modificá-la, compreendendo um despertar reflexivo sobre a condição humana frente aos poderes que a governam, para uma tomada de decisão e a percepção de que a ideia de mundo transformado para melhor é o que alimenta nossa esperança de viver se não no melhor dos mundos, pelo menos num mundo melhor.

Referências

CÁLICE. Intérpretes: Chico Buarque e Milton Nascimento. Compositores: Gilberto Gil e Chico Buarque. In: CHICO 50 anos: o político. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram, 1994. 1 CD, faixa 3 (4 min).

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HESSEL, Stéphane. **Indignai-vos**. São Paulo: Casa da Palavra, 2011.

SAMBA da utopia. Intérpretes: Jonathan Silva et al. Compositor: Jonathan Silva. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDXX7m3iBzc>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**. 29. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

Desdobramentos do silêncio no romance *Em câmara lenta*

Helena Bonito Couto Pereira*

Fernanda Reis da Rocha**

Primeiros apontamentos: o contexto ditatorial brasileiro e a construção da narrativa

Em dezembro de 1968, o governo militar promulgou o Ato Institucional nº 5 – tido por muitos estudiosos e historiadores como “o golpe dentro do golpe”: a censura se consolidou mais energicamente, o *habeas corpus* encontrava-se suspenso, os movimentos estudantis e sociais passaram a ser proibidos e confrontados com a violência descomunal de uma força policial/militar, grupos de esquerda optaram pela clandestinidade para não serem exterminados e os casos de tortura atingiram números assustadores. Com a assunção do general Emílio Garrastazu Médici à presidência, pessoas contrárias ao regime passaram a ser consideradas não apenas opositores, mas “inimigos”, e as organizações de luta armada foram praticamente dizimadas ao terem seus membros perseguidos, torturados, exilados, mortos ou “desaparecidos”.

Jovens estudantes decidiram lutar contra a censura, a opressão e as violações praticadas por esse governo, dentre eles Aurora Maria Nascimento Furtado: aluna de psicologia na Universidade de São Paulo (USP) e participante ativa de movimentações estudantis, ingressou na clandestinidade em 1968. Sob o pseudônimo de “Lola”,

* Doutora em Letras Modernas (FFLCH-USP), professora titular no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie; professora visitante na Università degli Studi di Perugia. Fundou e dirigiu durante 20 anos a Revista Todas as Letras (UPM). Dentre mais de 30 livros publicados (autorais ou organizados) destaca os cinco volumes da coleção Ficção Brasileira no Século XXI (São Paulo: Ed. Mackenzie, 2008-2019).

E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com

** Graduada, mestre e doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e bolsista da Capes. Pesquisou a repercussão da ditadura militar em obras literárias, produzidas no período 1970-2012. Foi participante e secretária do Grupo de Pesquisa “Literatura no contexto pós-moderno” (UPM/CNPq), Foi também assistente editorial discente da Revista Cadernos de pós-graduação em Letras da UPM. Apresentou trabalhos e publicou artigos em congressos e simpósios em várias universidades brasileiras.

E-mail: neferzita@hotmail.com

participou ativamente da guerrilha urbana, colaborando em diversas ações armadas e atuando como responsável pela organização e publicação do jornal de sua agremiação (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1996; MIRANDA; TIBÚRCIO, 1999; BRASIL, 2007).

Certa vez, uma moça – Aurora Maria Nascimento Furtado – estava cobrindo um ‘ponto’ com o chefe de sua organização quando uma viatura do pessoal encarregado da luta contra o tráfico de entorpecentes desceu para interpelá-los: ‘Seus documentos!’ Ele ficou meio apavorado, mas ela abriu uma bolsa, tirou o revólver e deu um tiro na cara do agente.

Ela combateu outros agentes que assistiram ao lance de cima do viaduto, enquanto o camarada fugia... ela saiu correndo pela Avenida Brasil, um conseguiu segurá-la pelas pernas e, debaixo de muito pau, meteram-na na viatura. Foi levada para a Invernada de Olaria. Calculo o que fizeram com ela. Eu estava no Codi do I Exército quando o comandante do DOI me telefonou: ‘Chefe, recebi informações que capturaram uma moça e chegaram à conclusão que deve ser gente nossa. Eu mandei um oficial meu ir lá para identificá-la. Ela está em péssimo estado, e não vai resistir nem mais uma ou duas horas’ (MIRANDA; TIBURCIO, 1999, p. 91).

Tal acontecimento apresenta-se como um dos eixos norteadores de *Em câmara lenta*, narrativa escrita pelo romancista e cineasta Renato Tapajós. Em 1973, o então ex-militante de esquerda produziu o texto, no período em que permaneceu preso em dependências de segurança nacional devido à sua atuação política. Cumprida a pena, quatro anos depois publicou o livro pela editora Alfa Ômega, abertamente engajada contra a ditadura, principalmente em relação ao envio de material para uma censura prévia (REIMÃO, 2011) – porém órgãos militares tiveram acesso à obra e, por considerá-la (com grande equívoco, decorrente da má leitura dos censores) uma apologia ao crime e à guerrilha, proibiram sua venda. O autor, novamente encarcerado, foi solto semanas depois, como resultado da forte movimentação de representantes da sociedade civil, artística e intelectual. Voltando a circular apenas em 1979, *Em câmara lenta* passou a ser considerado por muitos pesquisadores (ROLLEMBERG, 2006; REIMÃO, 2011) como a primeira autobiografia acerca do período ditatorial, produzida enquanto o país ainda experimentava os impasses e consequências desse regime de exceção.

Após essa exposição sumária dos fatos que concorreram para a constituição de nosso objeto de estudo, passamos a analisar um dos seus elementos temáticos centrais – o silenciamento – e as formas pelas quais ele repercute e ressoa naquela

que é a protagonista feminina, cujo nome jamais é declinado na obra, substituído sempre pelo pronome “ela”.

O binômio ruído versus silêncio e a ausência de nome próprio

Da reiteração, por iguais ou diferentes formas, de um tema ao longo de todo um romance, pode-se depreender diversos significados. Verifica-se *Em câmara lenta* (TAPAJÓS, 1979) a constante recorrência à ausência de som, indicando a um leitor mais atento a contundência na construção, em um primeiro momento, de duas estruturas ficcionais: espaço e narrador. Observemos os dois fragmentos abaixo, em *flashback* do passado do protagonista masculino:

Na sala, o silêncio era opressivo. Só a voz pausada e tensa do professor: não havia coordenação para ressistir [sic] ao golpe, nenhuma orientação descia, nem dos canais oficiais nem dos clandestinos. Nada da CGT, *ninguém sabe o que Jango vai fazer, parece que até mesmo o Partido está desorientado. Por isso era melhor esperar pelo pior* (TAPAJÓS, 1979, p. 65, grifo nosso).

[...] ele viu a passeata explodindo no asfalto vazio: a massa ocupava correndo a rua, os gritos cadenciados subiam no silêncio [...]. A cena o atingia como um soco. Uma beleza selvagem, uma beleza além de toda medida, aquela imagem que invocava insurreições, a sensação de força, do poder da massa enfurecida. *Como se nada pudesse deter aquela invasão de fogo e de gritos, aquela explosão de vontade [...]* (TAPAJÓS, 1979, p. 35, grifos nossos).

No primeiro, que descreve o momento de implantação do golpe militar, o silêncio demonstraria sua capacidade de impor-se sobre vários locais (a sala, o comportamento das pessoas e das organizações); contrapondo-se a ele, haveria poucas e raras vozes (a fala tensa do professor). Já na segunda citação, divisamos uma nova força advinda do paralelo entre ruído e ausência significativa de som: enquanto este continuaria a simbolizar a imobilidade, a passividade e a opressão, aquele que anteriormente era apenas um murmúrio isolado, transforma-se em brado coletivo (os gritos dos participantes da passeata), a demonstrar o desejo de lutar por mudanças frente à situação vigente.

A apresentação descritiva de um espaço físico, como defende Moisés (2006), assumiria uma nova relevância e funcionalidade no instante em que suas características refletiriam o próprio estado emocional de um personagem.

Nas citações a seguir, o narrador-protagonista, agora no tempo presente, mostra-se desiludido diante de seus antigos ideais políticos e pessimista frente ao futuro incerto que se aproxima: o silêncio resultante da morte de seus companheiros, do fracasso da guerrilha urbana e do assassinato cruel da figura feminina havia atingido todos os campos de sua existência, estilhaçando-a a tal ponto em que a resistência por meio de uma palavra, de uma frase ou de um grito tornou-se impossível. As imagens de violência (“pedaço e pedaço de um corpo devorado por piranhas”; “Porque ele me contou o que fizeram com ela e a lâmina se cravou na garganta”) complementariam, ainda, o quadro da opressão, da desesperança e do abalo psicológico do qual ele não conseguiria esquivar-se.

Agora, nada mais. Nem esperança nem sonho. Trancado aqui, fechado como numa prisão: haverá diferença real entre isso e os que estão presos? O peso do silêncio desceu, até o silêncio das notícias, dos jornais, dos comentários. Os golpes foram sendo absorvidos, mortes e quedas, *pedaço e pedaço* de um corpo devorado por piranhas (TAPAJÓS, 1979, p. 55, grifo nosso).

Carlos me falou e eu ouvi, apenas *ouvi sem poder discutir, comentar, qualquer coisa*. Porque ele me contou o que fizeram com ela e *a lâmina se cravou na garganta [...]*. E eu olhei para ele e *não falei nada porque queria gritar, queria chorar, queria fazer o mundo explodir, mas não tinha voz, uma bola na garganta* e essa lassidão, esses músculos amolecidos, sem vontade, essa vontade (TAPAJÓS, 1979, p. 157, grifos nossos).

Toda essa ambientação física e emocional, ademais das funções já comentadas, contribuiria para relacionar espaço e narrador a uma terceira instância, a personagem feminina central, e a ausência de seu nome próprio já exemplificaria, em um primeiro momento, um dos possíveis desdobramentos resultantes do silêncio.

No decorrer do romance, os personagens pertencentes ao núcleo da luta armada urbana são apresentados, no contexto de militância e clandestinidade, apenas por seus codinomes: Marta, Sérgio, Fernando. A referência à protagonista feminina sempre pelo pronome “ela” espelha-se na referência ao narrador, também militante, designado por “ele”.

Em seus estudos acerca do romance francês contemporâneo, Zérafra (2010) alude à presença de um recurso estilístico na construção dos seres ficcionais: sua designação através de pronomes. Essa tendência – também percebida nas pesquisas empreendidas por Vieira (2008) – convergiria para a ideia de que, na ficção como fora dela, temos acesso ao outro (seja ele pessoa ou personagem) somente por meio de

uma visão parcial, sendo impossível abarcar a totalidade de seus traços emocionais ou psicológicos.

É possível lançarmos algumas hipóteses acerca do apagamento nominal, sendo a primeira delas baseada no parágrafo anterior e na afirmativa feita por Zérafra (2010, p. 410) de que “[...] o homem não é mais do que seus aspectos e suas situações”. Na obra analisada, apenas por meio das imagens subjetivas formuladas pelo narrador teremos acesso à figura feminina central e seus atributos físicos (os olhos levemente estrábicos, os cabelos curtos, o rosto claro) e psicológicos (o amor e a crença na revolução, a ousadia, a fragilidade, a racionalidade) ganhariam maior relevância do que o emprego concreto de seu nome (ou mesmo de um codinome).

Já para Pellegrini (2009), no livro de Tapajós – como em muitas outras ficções publicadas a partir da década de 1960 – o apagamento nominal ressaltaria o anonimato, a solidão, a perda identitária e o isolamento vivenciados por cada indivíduo na contemporaneidade. A opinião dessa pesquisadora em relação à identidade aproxima-se daquela defendida por Nascimento (2011), para quem a utilização dos pronomes pessoais “ele” e “ela” para designar o casal protagonista concorre para o processo de reificação, quando seres humanos perdem alguns de seus caracteres primordiais e são rebaixados ao status de algo inanimado e destituídos de significação.

Explicações associadas ao contexto histórico e político repressor do momento de escritura e publicação de *Em câmara lenta* também são sugeridas por alguns estudiosos.

Para Lasch (2010), a omissão de nomes liga-se à impossibilidade de individualização dos participantes da guerrilha armada: haveria, nas organizações de esquerda, um respeito talvez excessivo aos desejos de toda a coletividade, enquanto os anseios e ideais pessoais de cada militante seriam relegados a uma posição secundária.

A resposta satisfatória a essa questão encontrar-se-ia, para Maués (2012), no anonimato e nas mudanças radicais resultantes da clandestinidade vivenciadas por muitos integrantes de organizações opositoras ao regime militar durante os decênios de 1960 e 1970.

A entrada para um grupo perseguido pela repressão ditatorial desenhava-se, como algo tortuoso, repleto de privações e pontilhado por riscos diversos, além de, em múltiplas ocasiões, apresentar-se como um caminho do qual ninguém retornava incólume. Em seus escritos, Ferreira (1996) enumera duas das consequências diretas

impostas aos militantes no instante de sua opção pela clandestinidade: a “morte civil” e a adoção de codinomes, ações estritamente relacionadas à temática nominal e imprescindíveis à sobrevivência dos grupos.

Por “morte civil” a autora considera o desaparecimento (parcial ou total) do indivíduo de sua antiga vida civil, representado pelo afastamento ou rompimento de seus laços afetivos, intelectuais, trabalhistas e familiares. Ademais, os revolucionários, quase todos muito jovens, deveriam lidar com suas próprias fragilidades, tanto de ordem física como psicológica: o perigo iminente de ser preso, torturado, morto (ou declarado desaparecido) pelos órgãos repressores; o abalo emocional por passar a viver sozinho ou com desconhecidos, longos períodos escondidos nos conhecidos “aparelhos”; a constante desconfiança embasada na possibilidade de existência de agentes infiltrados e de delatores; a insegurança suscitada pelo desconhecimento dos demais membros de sua organização, visto que, devido a questões de proteção, muitas delas estruturavam-se sob a ideia de que cada um de seus militantes somente travaria contato com poucos outros, sendo impedido, assim, de relacionar-se com os demais. Gaspari (2002) sintetiza, na afirmação abaixo, alguns desses principais aspectos:

Feita a opção revolucionária, o militante era sugado para o interior da organização. Quando mantinha a sua real identidade em regime de meio expediente, procurava dissimular sua vinculação [...]. Quando era um combatente de tempo integral, ‘profissionalizado’, vivia em aparelhos ou quartos alugados numa rotina em que se alternavam reuniões, encontros e ações. Viver ‘fechado’ significava morar em casas de janelas cerradas, desligado de relações fora do círculo da militância (p 351).

Fazia parte desse rol de transformações a adoção de codinomes. Ao ligar-se a uma célula de esquerda, nova identidade e comportamento eram assumidos objetivando um desligamento do indivíduo com o seu passado: um futuro incerto descortinava-se e exigia atenção exclusiva, cuidado redobrado e o anseio extremo da busca por passar despercebido ou, no mínimo, permanecer desconhecido aos órgãos de segurança nacional. Ainda, segundo Ferreira (1996), a criação de um novo nome funcionava como um meio de proteção ao revolucionário: caso fosse detido e torturado, conseguiria preservar sua verdadeira identificação, impedindo a repressão de localizar e prender seus companheiros de luta. Entretanto, a vulnerabilidade associada a tais condições era sentida, de modos diferentes, por cada um deles: alguns lidavam relativamente bem com essa “vida dupla” enquanto outros observavam, cada vez mais assustados e melancólicos, a perda de sua própria personalidade e uma espécie de esvaziamento de si.

Por fim, a não divulgação do nome poderia envolver o binômio realidade-ficção em um evento marcante na vida de Tapajós: a morte de Aurora Maria Nascimento Furtado, sua companheira de militância na Ação Libertadora Nacional (ALN), que o inspirou na construção personagem feminina.

Todas as hipóteses acerca do apagamento do nome próprio da protagonista são possíveis, endossando o emprego desse recurso estilístico por Tapajós e a multiplicidade de interpretações alcançadas por seus escritos.

Os momentos de silêncio da protagonista e o que revelam

O narrador protagonista de *Em câmara lenta*, ao revestir a personagem feminina das características pessoais e comportamentais que, a seu ver, lhe são mais pertinentes e representativas, colocou em prática a teoria de Candido (1970, p. 78), segundo a qual “Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos”.

Uma dessas marcas essenciais é, sem dúvida, o engajamento político levado às últimas consequências: “Ela se levantou sem pressa, segurando o revólver quase com carinho” (TAPAJÓS, 1979, p. 37); “Do outro lado da mesa *a outra sorriu, pegou um revólver, passou os dedos levemente no tambor, como se acariciasse* e perguntou a Marta se não achava as *armas bonitas*” (TAPAJÓS, 1979, p. 61, grifo nosso); “Difícil de imaginá-la de outro jeito que não militante, companheira, ativista [...]” (TAPAJÓS, 1979, p. 163); “[...] eu sei que você acreditava na luta da mesma maneira como acreditava na vida – e mergulhou na luta como mergulhou na vida, dando tudo de si e querendo conhecer tudo” (TAPAJÓS, 1979, p. 163).

Na perspectiva do narrador, os gestos da personagem junto a uma arma, objeto próprio para ações violentas, receberiam uma adjetivação positiva (“armas bonitas”) e uma forte conotação afetiva (“com carinho”, “como se acariciasse”), indicando assim seu amor e devoção pela militância; já a crença nos ideais revolucionários e a impossibilidade de separá-los dos demais presentes em sua vida marcariam as duas últimas colocações: sua identidade como pessoa tornar-se-ia indissociável de sua postura política.

A determinação e a resistência seriam dois outros traços de sua personalidade:

Ela não abandonaria os companheiros por nenhum caminho novo, ela não trairia a herança de todos os que morreram, ela não desertaria, não fugiria do destino comum, é essa palavra mesmo, destino, e ninguém vai me dizer que

destino é bobagem porque ela continuaria caminhando de cabeça erguida até o fim, qualquer fim [...]. Ela foi até o fim, até o fundo e eu também tenho que ir, mesmo que esteja errado, mesmo que seja inútil e absurdo (TAPAJÓS, 1979, p. 161).

O fragmento acima insere-se em um momento particularmente dramático, quando o protagonista, ao ter acesso aos detalhes da morte violenta imposta a “ela” e desiludido e pessimista diante dos desdobramentos que atingiam a guerrilha urbana, não via mais sua permanência nesse cenário como algo explicável racionalmente. Ideias de deserção e fuga tornaram-se cada vez mais atrativas. No entanto, seria a imagem da figura feminina tão estimada por ele o elo que não o deixaria escolher tal caminho: na sua visão, ao contrário dele mesmo, “ela” jamais desistiria de lutar e de defender seus posicionamentos, ainda que por eles fosse obrigada a arcar com as mais cruéis consequências.

A interdependência desses aspectos comportamentais é também perceptível em diversos trechos, como o transcrito abaixo, no qual se evidenciam outros valores como a coragem, a confiança e a firmeza – voltada ao modo pelo qual conduz tanto sua movimentação corporal como suas convicções particulares e políticas:

A coragem física: nunca hesitava no perigo, as tarefas mais difíceis ela enfrentava sem demonstrar receio. Capaz de se lançar sozinha diante do inimigo, uma pontaria infalível: o revólver trinta e oito se aninhava em sua mão como um animal dócil e ela parecia segurar a arma com carinho quando atirava [...]. Parecia uma rocha de firmeza. nunca duvidava da revolução, da vitória e reanimava a todos quando as coisas pareciam ir mal. Não permitia que ele vacilasse e ele seguia em frente apoiado na certeza dela (TAPAJÓS, 1979, p. 165, grifos nossos).

No entanto, seria o silêncio um de seus aspectos mais reiterados, podendo ser compreendido sob diversos prismas: “Poucas palavras, mesmo porque ela não era de falar muito” (TAPAJÓS, 1979, p. 162); “E ela bebia a vida com sede, como se soubesse. No seu jeito distante, foi fazendo o que queria, decidindo viver com quem queria, *sem ruído, sem drama*” (TAPAJÓS, 1979, p. 164) “*Calada* para não ter que falar mentiras convenientes, *calada* por não saber o que dizer quando todo mundo exhibe sabedorias rebuscadas” (TAPAJÓS, 1979, p. 166, grifo nosso).

Nas duas primeiras citações, a quietude constituir-se-ia como uma conduta natural e inerente à personagem, criando ao seu redor uma atmosfera de discrição, reserva e comedimento. Essa interpretação ganharia plausibilidade ao lado de outras pequenas caracterizações a seu respeito feitas pelo narrador: “Uma impressão de

dedicação e seriedade” (TAPAJÓS, 1979, p. 162); “Ela era calma e decidida [...]” (TAPAJÓS, 1979, p. 162); “Com esse seu jeito reservado e antigo [...]” (TAPAJÓS, 1979, p. 163); “Com toda sua *calma e decisão*, tinha um *ar meio desligado* e o era realmente” (TAPAJÓS, 1979, p. 164, grifo nosso).

Já na terceira, o comportamento calado recebe uma explicação condizente com sua postura política e ideológica: “ela” optaria pela abstenção da fala a fim de não trair suas concepções e ideias, de não se valer de mentiras e intrigas e de não se pronunciar em situações – a seu ver – inapropriadas.

Vale ressaltar ainda o seguinte trecho: “Fernando foi embora e *ela ficou mais calada e mais distante* trabalhando cada vez mais pela organização, como se ele tivesse recomendado isso” (TAPAJÓS, 1979, p. 163, grifo nosso). Nele, sugere-se a intensificação do silêncio após um fato específico e a tentativa da voz narrativa de mostrar o até então desconhecido lado emocional e afetivo da figura feminina. A certa altura da narrativa, descobrimos ser Fernando seu antigo par romântico; sendo assim, sua ausência desencadearia nela uma série de sentimentos e reações. É interessante ainda perceber que este se constitui como um dos raros momentos em que as ações da personagem submeter-se-iam a algo alheio a sua vontade e a alguém a lhe indicar o que fazer e como agir: a própria estruturação da frase permitiria percebermos certa visão machista ainda conservada pelo narrador.

Ao analisarem o emprego de diálogos em uma ficção, Wood (2012, p. 174), afirma que estes devem “[...] portar múltiplos significados, e [...] significar várias coisas para vários leitores ao mesmo tempo [...]” e Vieira (2008, p. 308) complementa tal ponto de vista ao defender “[...] a maior extensão dos diálogos e monólogos [...] oferece um leque mais diversificado de possibilidades narratológicas para a construção da personagem romanesca”. A protagonista feminina da obra de Tapajós vem exemplificar que o inverso – ou seja, o silêncio – poderia acarretar essa mesma gama de características.

À ausência das palavras sobrepõe-se a representatividade de seu olhar, permuta essa constantemente reiterada: “Não *precisava falar*. A presença dela o estimulava, como se *um simples olhar* pudesse, ao mesmo tempo, organizar as peças de um jogo de armar e propor outro novo” (TAPAJÓS, 1979, p. 38, grifo nosso); “[...] ele observou a companheira de Fernando e seu *silêncio, intuindo a preocupação que havia naqueles olhos escuros e muito levemente estrábicos*” (TAPAJÓS, 1979, p. 45, grifo nosso); “Mas eu sei que os rostos voltarão, os *olhos dela*. Os *olhos duros*, os *olhos doces*, os *olhos de amor e de ódio*, os *olhos capazes de falar*, e de se *calarem* por trás da máscara impassível” (TAPAJÓS, 1979, p. 86, grifo nosso); “Palavra nenhuma – ela o olhava como

quem está muito longe” (TAPAJÓS, 1979, p. 162, 163, 165); “[...] *ela era capaz, sem falar, olhando apenas, de fazer uma pessoa se sentir insignificante. Os olhos levemente estrábicos, as sobrancelhas levantadas, um meio sorriso de soberbo desprezo e que argumento racional podia se sobrepor a isso?*” (TAPAJÓS, 1979, p. 163, grifo nosso).

Para o narrador, os olhos da personagem feminina – descritos inúmeras vezes com destaque para a cor preta e o ligeiro estrabismo – teriam a capacidade de expressar um amplo espectro de sentimentos (“olhos de amor e de ódio”), de demonstrar a sua determinação e força ante os demais e o mundo (“era capaz, sem falar, olhando apenas, de fazer uma pessoa se sentir insignificante”) e de assumir diversas significações (“preocupação que havia naqueles olhos”; “Os olhos duros, os olhos doces”; “os olhos capazes de falar, e de se calarem”; “olhava como quem está muito longe”). Eles seriam, assim, literalmente as janelas de sua alma, revelando tanto aspectos de sua essência como tudo aquilo que, por vezes, não caberia em um discurso verbal.

Ao concluir, é interessante perceber que nestes dois trechos, “[...] a decisão desse olhar calado” (TAPAJÓS, 1979, p. 163) e “Mal a conhecia, companheira, mesmo nas reuniões, seu olhar calado, profundo” (TAPAJÓS, 1979, p. 162), o silêncio alcançaria também os olhos, criando uma imagem sinestésica significativa: a união dos dois traços (um de ordem física e o outro de ordem psicológica) mais representativos da personagem.

O silêncio e a tortura: resistência e imposição

A trajetória da protagonista feminina conduz inevitavelmente à repressão e à tortura. A ambos os temas associa-se outro de igual relevância: “ela” cultivava obstinadamente o silêncio, com as presumíveis consequências em sua vida (e morte). A relevância do silêncio pode ser demonstrada com base em dois segmentos a serem analisados mais detidamente, sendo o primeiro deles:

Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela, enquanto a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhes as obscenidades mais sujas que conseguiam lembrar-se [...]. No rosto, o sangue começava a brotar pelo nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu (TAPAJÓS, 1979, p. 144; 169, grifos nossos).

O desenvolvimento do binômio ruído-quietude e o choque advindo desse antagonismo reflete-se nos personagens e no espaço de desenvolvimento da narrativa. Segundo Guinzburg (2004), a perua e a sirene – ao corromperem o silêncio da noite – corresponderiam a imagens metafóricas do comportamento dos próprios policiais que, por meio de gritos e agressões físicas, visam intimidar a prisioneira a pronunciar-se verbalmente, ordem essa em nenhum instante até então acatada por ela.

Esse cenário repressor adquire ainda maior significação ao observarmos as escolhas lexicais feitas pelo narrador nas descrições envolvendo a transmutação do silêncio em som. Tanto na afirmativa destacada como em “O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio” (TAPAJÓS, 1979, p. 16, 26, 57, 88, 143, 168) e “Os seis estampidos sucessivos rasgaram o silêncio e, em seguida, o som se perdeu na distância” (TAPAJÓS, 1979, p. 38), a carga semântica de expressões adjetivas (“gemido de terror”) e de verbos (“romper”, “intimidar”, “rasgar”) combina-se a menções de armas e de agressões (espancamentos), aproximando o leitor da atmosfera de violência, temor e opressão experimentada ficcionalmente pela protagonista feminina, vivenciada por muitos brasileiros durante o regime militar.

O silêncio associado à protagonista tem seus desdobramentos apresentados em uma espécie de gradação que alcança o auge logo após sua captura, ao ser conduzida para uma viatura policial:

Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freiou [sic] (creio que a forma certa é freou – conferir) em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz [...] O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada [...]. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna do joelho e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o

peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. [...] eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair [...]. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavras entremeadas por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som [...]. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não comesse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços [...] Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1979, p. 167-172, grifos nossos).

A citação, talvez excessivamente longa, possibilita a observação de um dos componentes mais ressaltados no decorrer desta narrativa: a extrema brutalidade e o modo como os abusos eram perpetrados sem a mais remota complacência pelos órgãos de segurança, representados pela figura dos policiais.

A tortura na América Latina do tempo dos militares queria fazer falar e fazer ter medo, mas, particularmente, queria fazer calar. Calar os opositores, calar os desejos democráticos, calar... Os métodos e as práticas de tortura foram deliberadamente planejados para que cada um deles funcionasse como técnica específica de inversão e deformação. Uma tentativa para destruir o homem capaz (KEIL, 2004, p. 55).

As sevícias relatadas na citação impressionam não apenas pela crueza dos detalhes, mas também pela diversidade e a crueldade que carregam em si: enquanto “ela” tem seu corpo desmembrado, literal e figurativamente, por efeito das conhecidas violências aplicadas pela ditadura – os espancamentos, as ameaças verbais, o pau-de-arara e os choques elétricos –, seus agressores permanecem inabaláveis. Essas mesmas inferências são feitas por Ginzburg (2010, p. 147) ao declarar que “Sem linguagem, sem sentido, sem tempo, a torturada é levada ao esgotamento, que contrasta com a atitude trivial dos torturadores, que em nada se alteram ou se espantam”

A razão da ferocidade e da desumanidade desmedida dos guardas não recebe nenhuma explicação, porém, tomando-se como referência o contexto social e histórico retratado pela ficção, é possível aventar pelo menos duas hipóteses. A

primeira delas fundamenta-se na declaração abaixo, formulada por Godoy (2014, p. 128, grifo nosso)

[...] se criaram regras para disciplinar o interrogatório de presos. Essas regras [...] deviam servir de limite à violência inútil, pois era preciso que o preso estivesse inteiro caso fosse obrigado a levar os agentes a um ponto (encontro com companheiro) [...]. Os mesmos limites foram aplicados para decidir quem devia morrer e quem sobreviveria à prisão. Daí a criação de categorias de pessoas que seriam assassinadas [...]. Primeiro decidiu-se matar todos os chamados 'cubanos', que eram os combatentes com treinamento no exterior e os 'banidos', aqueles militantes banidos do país depois de trocados por algum dos diplomatas sequestrados pelos grupos de esquerda entre 1969 e 1970. Depois, a sentença de morte estendeu-se aos autores de crimes de sangue, principalmente aos que tinham como vítimas policiais ou militares, e aos dirigentes de organizações, considerados irrecuperáveis.

Ao alvejar e ferir mortalmente um dos guardas integrantes da blitz – “[...] os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver [...]. O policial, atingido na testa, foi lançado para trás, rolando no chão” (TAPAJÓS, 1979, p. 168) – a militante pertenceria à categoria destacada e, portanto, seu destino já se encontrava traçado por seus torturadores, não havendo qualquer possibilidade de alteração.

A outra explicação liga-se estritamente à questão da participação feminina nas organizações de esquerda. Segundo Ferreira (1996), diversos depoimentos colhidos junto a antigas militantes aludem ao fato de que o emprego da violência era maior contra as mulheres, uma vez que eram vistas pelos órgãos repressores como duplamente transgressoras. Ao aderirem à guerrilha, elas não só contrariavam a ordem política, mas também rompiam o padrão tradicional e socialmente imposto ao gênero feminino (o comportamento de submissão e fragilidade e a vida voltada ao ambiente particular e privado, como casa, casamento e filhos, por exemplo).

Não obstante, a participação feminina nas esquerdas armadas era um avanço para a ruptura do estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino (RIDENTI, 2010, p. 197).

Outro aspecto constantemente reiterado seria a postura de destemor e de obstinação assumida – segundo a ótica do narrador – pela personagem feminina frente a seus torturadores desde o instante de sua surpreendente fuga ao cerco policial:

As portas do carro se abriram simultaneamente e os três saltaram, disparando suas armas e correndo cada um para um lado, por entre os carros parados no bloqueio e que ocupavam toda a rua. *Ela atirou outra vez e outro policial que levantava uma metralhadora, caiu.* Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre [...] *Ela corria e atirava para trás, o vento batendo em seus cabelos. A carga do revólver se esgotou e ela continuou em sua corrida.* Os policiais pararam de atirar e um deles conseguiu alcançá-la, segurando-a pelo braço. *Ela se voltou e bateu com a coronha do revólver na cabeça do policial.* Este lançou-se sobre ela e ambos rolaram pelo barranco. Ao chegarem embaixo *ela se levantou, tentando livrar-se do policial com um pontapé em seu estômago.* No entanto ele agarrou sua perna e, enquanto ela procurava não perder o equilíbrio, outros policiais chegaram (TAPAJÓS, 1979, p. 168, grifos nossos).

Nesse trecho, “ela” reage instintivamente, com determinação e insubmissão diante dessa situação de risco extremo. À violência dos guardas, sua resposta é o confronto direto, o uso de uma arma de fogo e a luta corporal, apesar do evidente desequilíbrio de forças.

Conduzida a um prédio, em nenhuma ocasião nomeado ou especificado, exposta a diversos instrumentos de tortura, a protagonista assumiria uma nova forma de manifestar sua resistência: o silêncio total (“Ela nada disse”; “ela nada falou. Nem gemeu”; “policial [...] sacou o revólver [...] ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou [...]”; o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som”).

Ao impulso dos órgãos de repressão para obterem, pela prática da tortura, informações sigilosas acerca da guerrilha urbana (codinomes, localização de aparelhos clandestinos e pontos de encontro, planos) contrapunha-se uma medida de segurança difundida nos grupos de luta armada, a preservação do silêncio diante das indagações dos torturadores. Qualquer resposta poderia representar um sinal de fraqueza, desistência, negação dos ideais revolucionários e, principalmente, traição.

À dor física, as organizações opunham a firmeza da moral dos revolucionários. Respondiam com uma análise fria a uma situação em que o instinto é tudo e se transforma em verdade infinitamente palpável. Os que leram esses documentos, provavelmente, acreditaram. Nada explica mais o trauma de perder a sua voz e a consciência e entregá-la ao torturador, uma ferida que não cicatriza em muitos militantes [...] (GODOY, 2014, p. 244).

Assim, a opção da personagem pelo silenciamento seria um demonstrativo da resistência, ousadia e coragem; do anseio por não delatar ideias e companheiros; da firme sustentação de seu posicionamento ideológico; da luta, ainda que desigual,

contra um sistema opressor e violento que visava destituir o homem de seus atributos inatos (como a fala e a liberdade).

Em contraste com a persistência dos policiais na atitude agressiva, por parte da prisioneira, é mantida uma postura de resistência, configurada como uma recusa a responder, um silêncio que resulta de esforço [...]. A resistência política, configurada como recusa em responder as perguntas dos policiais, é articulada com a resistência física, ao esforço de não permitir, pela entrega à dor, que a fala surja. A fala, na sessão de tortura, traz o risco, evitado pela moça de estabelecer uma interlocução com os policiais. A conduta da moça, desde o início da cena, recusa essa interlocução (GINZBURG, 2004, p. 137).

Ainda acerca do falar mediante tortura, Caldas (2012, p. 9) afirma “[...] o torturador não se contenta com a rendição do torturado, ele almeja apossar-se de sua alma, despojá-lo de seus valores, tornar-se dono de sua voz [...]”, colocação complementada por Juricic (2003) ao defender ser o emprego da violência física e psicológica uma comprovação, para o agressor, de sua autoridade e domínio sobre a vítima. Ao perder o direito e o controle sobre sua forma de expressar-se verbalmente, o preso destituir-se-ia de todos os elos que o ligam igualitariamente a seus semelhantes.

Dessa forma, compreendemos melhor a transfiguração do silêncio, a partir do trecho “[...] ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse” (TAPAJOS, 1979, p. 172), de uma alternativa consciente feita pela protagonista para uma demonstração indubitável da força abusiva dos policiais, que viria a resultar no ápice representativo do silenciamento: a morte, o assassinato. Nas palavras de Ginzburg (2004, p. 137), “Os atos dos policiais [...] ao marcarem sua postura com relação ao sofrimento da moça, reduzem-na a uma posição reificada, mantendo-a à disposição de seus interesses, como objeto de dominação”.

O único momento de fala, assim como o modo como este é caracterizado, assume também fundamental relevância. Após ser espancada e alvejada por um tiro ao manter-se em silêncio, “ela” é dependurada no pau-de-arara e seu braço – local atingido pela bala – distende-se, provocando uma dor insustentável, expressa por um “[...] um *urro animal*, prolongado, gutural, desmedidamente forte”. (TAPAJÓS, 1979, p. 171, grifo nosso).

Vieira (2008) entende a perda da capacidade linguística como uma estratégia empregada pelos romancistas com relevante desdobramento: ao negar à personagem a chance de comunicação verbal, traço inerente e exclusivo do ser humano, esta se desconstruía e perderia grande parte de sua essência como pessoa.

Ao estudar os múltiplos aspectos da tortura, os psiquiatras Jean-Claude Rolland, responsável pelo tratamento de Frei Tito em seus últimos anos na França (DUARTE-PLON; MEIRELES, 2014), e Hélio Pellegrino (FERREIRA, 1996) aludem àquele que seria o desejo maior do agressor – a destituição e a aniquilação da individualidade de sua vítima.

A tortura não é aplicada apenas como punição física, intimidação ou forma de obter informações. Ela serve a tudo isso e vai além: a intenção manifesta é destruir o indivíduo, tirar-lhe o chão, anular-lhe as referências, levá-lo à degradação, roubar-lhe a condição humana, massacrá-lo fisicamente e liquidá-lo psicologicamente (JORDÃO, 2005, p. 162).

A violência e seu conseqüente sofrimento alcançariam um patamar tão elevado a ponto de o torturado alienar-se de sua mente e de seu corpo, perdendo não só sua liberdade e poder de decisão, mas também o domínio de si. A declaração feita por Anthony Christo a João Batista de Andrade, durante a gravação de um filme sobre a figura do jornalista Vladimir Herzog, confirmaria tal perspectiva: “Quando te deixam num patamar de absoluta falta de consciência e sem limite que você possa impor sobre o teu próprio corpo, sobre a tua própria cabeça e sobre teus próprios sentidos, acabou o ser humano” (COLEÇÃO CAROS AMIGOS, 2011).

A perda das qualidades que distinguem o Homem como tal não seria exclusiva do seviciado: seu agressor, ao impor-se e infligir a outrem sofrimentos extremos, aproximar-se-ia de seu lado mais instintivo e animalesco:

Ao cabo e ao resto, a experiência da tortura, para o torturado, é decisiva por ser a da relação com um outro que lhe penetra pelas entranhas como o próprio mal. O torturador é uma figura maligna, e o corpo do torturado é vetor dessa verdade. Sendo, pois, uma superfície de expressão, uma narrativa da maldade humana, da vivência do terror, mas é também uma narrativa da decepção e da perda que sofre o torturado de pertencimento com a humanidade. A tortura, por ser decidida e realizada por outro ser humano, tem sua violência potencializada. Ora, sucede que na experiência da tortura, o terror, a dor e o sofrimento emprestam à humanidade uma nova espessura que desliga o torturado (KEIL, 2004, p. 57, grifo nosso).

No fragmento ficcional em questão, inferimos ser o grito um dos últimos elos da personagem feminina com a sua essência: novas torturas lhe são infligidas, o calar já não é mais uma opção consciente, pois seu corpo – reduto físico da individualidade humana – está reduzido ao estatuto de objeto inanimado, destituído de qualquer possibilidade de escolha.

A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o sujeito teria a dizer. Resta ao sujeito preso ao corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma do domínio de si, até o limite da morte. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de 'animalesco' (KEHL, 2010, p. 130, grifos nossos).

Ao observar todo o percurso da protagonista – as agressões físicas e morais sofridas, seu comportamento determinado, destemido e corajoso frente à brutalidade à qual está submetida – é possível identificarmos um processo narrativo que conduz a sua valorização e heroização, denominado por Vieira (2008) como argumentação sacrificial:

[...] o valor do raciocínio de uma personagem não depende de uma medida objectiva, mas do sacrifício pelo qual essa personagem está disposta a passar. Logo, este processo é fundacional das personagens-mártires, cuja firmeza ideológica é paga com a vida (p. 150).

Para a estudiosa, esse procedimento envolveria, entre tantos recursos, a agramaticalização do discurso, uma vez que esse pode ser temporário e motivado por “[...] uma opressão inelutável a que a personagem está sujeita, e que aparece perspectivada pelo autor pelo signo da vitimização” ou ainda definitivo e indicativo da “[...] decrepitude e morte da personagem” (VIEIRA, 2008, p. 393). Ao perder sua capacidade vocal, “ela” defrontar-se-ia com ambas as vertentes.

Süssekind (2004) defende ainda que a heroização na obra de Tapajós perpassaria não apenas os desdobramentos relacionados ao silêncio, mas também uma série de recursos ficcionais empregados pelo romancista, como as longas e detidas descrições de momentos cruciais (como as cenas de tortura) e a postura emocional e afetiva do narrador frente à protagonista feminina. Como a reunir ambas as concepções e potencializar todo o sacrifício e renúncia da protagonista, Franco (1998) anuncia

A descrição [...] denuncia o sofrimento do indivíduo ofendido e esmagado, conservando sua dignidade e alimentando, ainda que de modo fugaz, a esperança de que sua coragem e sacrifício não tenham sido inúteis ou esquecidos pelo transcorrer histórico (p. 113).

Por fim, observamos também no trecho copilado o retorno – sob intensa carga simbólica e semântica – de um binômio anteriormente exposto na narrativa: o olhar e

o falar, onde o primeiro seria o responsável por demonstrar e consolidar tanto “[...] o estado da personagem, aquilo que pela própria voz não pode ser expresso” como sua postura política (GUINZBURG, 2004, p. 137).

Representantes metonímicos do corpo da protagonista feminina e concomitantemente à negação de qualquer pronunciamento verbal frente a seus agressores, os olhos descreveriam um caminho de obstinação e de luta: quando abertos encarnariam a vida; as primeiras violências os maculariam com sangue e, ao contrário da esperada submissão ou desistência, os incumbem de uma renovada força, a ponto de passarem a refletir dureza, frieza e agressividade; o brilho e a sustentação de um olhar desafiador e envolto em sentimentos como a ira e o ódio indicariam a resistência e a preservação de suas convicções políticas e pessoais, no enfrentamento das maiores atrocidades a ela infligidas; entretanto, diante da imposição daquela que viria a ser a tortura derradeira (a aplicação da “coroa de Cristo”) e da impossibilidade de domínio sobre suas reações mentais e corporais, a vulnerabilidade se sobrepõe, ecoando no embaçamento de sua visão; a violenta imagem final da perda de um dos globos oculares, ademais do desligamento total e da morte, espelharia o ápice do silêncio imposto à militante pelos órgãos repressores. Acerca desses dois últimos momentos, caberia ainda a ressalva de que “Quando seus olhos ficam baços, e um deles salta [...] não significa de maneira nenhuma a entrega [...] da moça diante dos policiais. A degradação dos olhos corresponde à exposição do corpo a uma situação extrema de dor [...]” (GINZBURG, 2004, p. 138).

Considerações finais

Ginzburg (2004), ao analisar o romance de Tapajós, defende que

A convicção pelo silêncio se prolonga, com a renúncia a responder aos policiais, até o estágio do aniquilamento. Com o esmagamento do cérebro, ocorre o ‘deslizamento para a morte’, em que o silêncio, rompido apenas por um único urro animal, renunciando ao uso de qualquer palavra, se cristaliza no cadáver (p. 138).

De um lado, a resistência e a opção consciente pelo silêncio para proteger-se e aos companheiros de ideais; de outro, a impotência diante da violência atroz advinda da tortura, a destruição física e mental do ser humano, a imposição alheia e a morte: o silêncio da protagonista se antevê em cada uma dessas facetas.

O lugar privilegiado que atribuímos a *Em Câmara lenta* dentre as narrativas literárias sobre a ditadura e repressão não se deve apenas ao fato de ter sido pioneiro, da ousadia de Renato Tapajós, ao trazer a público um pungente relato do que ocorria nos subterrâneos do regime. Deve-se também à sua natureza de depoimento sensível sobre uma personagem feminina com força, determinação e convicção que nos emocionam e cuja crença nos ideais de liberdade e na luta por um país melhor nos inspira, nestes tempos difíceis em que o Brasil, lamentavelmente, está mergulhado.

Referências

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos políticos. **Direito à Memória e à Verdade**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretária Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CALDAS, Álvaro. Nosso amigo está aqui. In: CHACEL, Cristina. **Seu amigo esteve aqui** – a história do desaparecido político Carlos Alberto Soares de Freitas, assassinado na Casa da Morte. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CANDIDO, Antonio et al. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

COLEÇÃO CAROS AMIGOS. **A ditadura militar no Brasil** – a história em cima dos fatos. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2011.

DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado** – Nos passos de frei Tito de Alencar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERREIRA, Elizabeth Fernandes Xavier. **Mulheres, militância e memória** – Histórias de vida, histórias de sobrevivência. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

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

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura – ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

GODOY, Marcelo. **A casa da vovó** – Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. São Paulo: Alameda, 2014.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964**. São Paulo, 1996.

Tiraniam e resistênciam: literatura da ditadura na Amêricam Latina (1954-1990)

Desdobramentos do silênciam no romance *Em câmaram lenta*

DOI: 10.23899/9786589284116.57

JORDÃO, Fernando Pacheco. **Dossiê Herzog** – prisãm, tortura e morte no Brasil. Sãm Paulo: Global Editora, 2005.

JURICIC, Paulo. **Crime de tortura**. Sãm Paulo: Juarez de Oliveira, 2003.

KEHL, Maria Rita. **O ressentimento**. Sãm Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceçãm brasileira**. Sãm Paulo: Boitempo, 2010.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

LASCH, Markus. **Em câmaram lenta**: representaçõess do trauma no romance de Renato Tapajõss, 2010. [Texto apresentado no IV Colóquio do Projeto Temático “Escritos da Violênciam”, Campinas, IEL/Unicamp, 2010, p. 277-291].

MAUÉS, Eloisa Aragãom. **Em câmaram lenta**: a históriam do livro, experiênciam históricam da repressãm e narrativa literáriam. Sãm Paulo: Humanitas, 2012.

MIRANDA, Nilmáriom; TIBÚRCIO, Carlos. **Dos filhos deste solo** – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidadem do Estado. Sãm Paulo: Boitempo Editorial; Fundaçãm Perseu Abramo, 1999.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. Em câmaram lenta: poéticam da guerrilha. Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários**, v. 21, p. 40-50, set. 2011. Disponível em: <www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 20 fev. 2013.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficçãm brasileira contemporânea. Campinas: Mercado das Letras; Sãm Paulo: Fapesp, 2009.

REIMÃO, Sandra. **Repressãm e resistênciam**: censura a livros na Ditadura Militar. Sãm Paulo: Edusp; FAPESP, 2011.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. **O fantasma da revoluçãm brasileira**. Sãm Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. Sãm Carlos: Ed. UFSCar, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literáriam**: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmaram lenta**. Sãm Paulo: Alfa-Omega, 1979.

VIEIRA, Cristina da Costa. **A construçãm da personagem romanesca**. Lisboa: Ediçõess Colibri, 2008.

VINÃR, Marcelo. Pedro ou a demoliçãm. Um olhar psicanalítico sobre a tortura. In: VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. Sãm Paulo: Escuta, 1992.

WOOD, James. **Como funciona a ficçãm**. Sãm Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**. O romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Sãm Paulo: Perspectiva, 2010.

Escrita, anarquívamento e resistência em *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron

Maria Rosa Duarte de Oliveira*

Priscila Simeão Silva Maduro**

Introdução

A América Latina viveu, entre os anos 60 e 70, um colapso autoritário que submeteu países como Brasil, Chile, Argentina e Uruguai a trágicas e sem precedentes ditaduras militares no continente. A Argentina, cujo regime de opressão é referência histórica no corpus deste estudo, viveu o terrorismo de Estado que prendeu, torturou e executou milhares de opositores entre os anos de 1976 e 1983. Ao mesmo tempo que calavam qualquer cidadão que discordava do regime operado pela Junta Militar, as autoridades criavam um discurso único que justificasse a repressão. À narrativa geral de quem denunciava as desapareções de pessoas na Argentina opôs-se uma narrativa oficial do governo que as negava. Pouco antes da redemocratização do país, o governo militar publicou uma interpretação oficial do chamado Processo de Reorganização Nacional no “Documento Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo”, no qual assumia a violação de direitos humanos como “exageros” de alguns poucos oficiais, cometidos em um contexto de terror (GUERRERO, 2019). O

* Professora titular em Teoria Literária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Além de trabalhos publicados em livros e periódicos especializados, nacionais e internacionais, é organizadora de várias coletâneas, nas quais também possui ensaios de sua autoria, como: Recortes machadianos (2003, 2008), Agamben, Glissant, Zumthor: Voz. Pensamento. Linguagem (2013); Machado de Assis – contos para muitas vozes (2015, edição bilingue português-espanhol); Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade (2016). É líder do Grupo de Pesquisa “O narrador e as fronteiras do relato” e editora científica da revista digital FronteiraZ.

E-mail: mrosa0610@gmail.com

** Mestranda em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). cursou Estudos Literários Latinoamericanos na Universidad Tres de Febrero em Buenos Aires. Tem especialização em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP e graduação em Letras pelo Centro Universitário UNIFIEO – Osasco. É uma das responsáveis pelo Grupo de Estudo Literatura e Ditaduras no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: priscila.simeao@gmail.com

Estado articulou uma teoria unidimensional da realidade, criou um discurso unificado e dedicou-se a eliminar toda oposição, a fim de controlar a proliferação de sujeitos ativos e fazer valer o fundamento sustentado de verdade incontestável. O relatório produzido pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), intitulado *Nunca Más*, descreve de forma minuciosa a repressão e o desaparecimento de cerca de nove mil pessoas, divulgado em 10 de dezembro de 1983, sob o governo de Raúl Alfonsín. O relatório coloca em evidência a falácia do discurso oficial de que apenas os membros das organizações políticas praticavam atos terroristas e foram perseguidos. Os repressores, como explica a chamada “Teoría de los dos demonios”, justificavam-se ao tentar repartir equitativamente a responsabilidade pelos acontecimentos entre o governo militar e a guerrilha revolucionária. Ou seja, a repressão e as execuções, muitas ocorridas em via pública, eram justificadas por comunicados oficiais como enfrentamento das forças armadas contra extremistas armados, caracterizando, assim, um discurso oficial maniqueísta. A teoria dos dois demônios, apesar de nunca ter sido enunciada como tal, foi amplamente utilizada pelos meios de comunicação, intelectuais e militantes políticos de esquerda, no período pós-ditatorial da Argentina, para criticar o discurso oficial que sustentava a relação de ação e reação entre guerrilha e repressão estatal. Para dizê-lo de outro modo, segundo o discurso oficial, a origem da situação de terror vivida na Argentina foi a violência da subversão.

A narração histórica da ditadura militar é constituída por fendas e seu discurso é perpassado por contradições, ambiguidades e incertezas. Afinal, como narrar totalmente o horror, se as testemunhas cabais não voltaram para contar suas experiências? Primo Levi, sobrevivente dos campos de extermínio nazistas (espelhos dos genocídios que vieram depois), afirmou que a história dos campos foi contada por aqueles que não viveram totalmente a experiência, não “tatearam seu fundo”. Aqueles que seriam as testemunhas integrais dos extermínios não voltaram para narrar ou “então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (2016, p. 12). Também no genocídio argentino, as verdadeiras testemunhas não voltaram para narrar, porque foram lançadas ao mar ou jogadas em “tumbas” desconhecidas até hoje por seus familiares. Tal como Antígona, na tragédia de Sófocles, os familiares foram privados de saber a localização dos corpos e, por isso, ficaram impossibilitados de fazer o luto pela morte. Esse inacabamento histórico abre um campo de possibilidades para os escritores que não buscam a revelação do real, uma vez que o escritor não pode reconstituir a verdade absoluta dos acontecimentos, mas aspiram à condição do inacabamento e fazem da fenda do discurso histórico um dispositivo poético-literário. Partindo-se do pressuposto de que os regimes ditatoriais

constituem uma história ainda em via de elaboração e da necessidade de criação de novos pontos de vista e novas possibilidades de passado, vislumbra-se uma geração pós-ditatorial de escritores que viveram sua infância na ditadura e chegaram à idade adulta nos anos 90. Herdeiros dos traumas familiares, são escritores cujas memórias, sempre abertas, são “trabalhadas pela imaginação, por sonhos e pesadelos, por recortes do esquecimento ou insistências de percepções, matizes, perfumes ou ruídos impossíveis de apagar” (TORRES, 2016, p. 10; tradução nossa). Essa geração de filhos faz mais do que uma revisitação ao passado: desconfiada e hesitante diante da dimensão incerta do passado da geração de seus pais, impossível de assimilar por completo e, por isso mesmo, submetido a questionamentos constantes, cria possibilidades outras de passado, escapa à categoria de verdade e resiste ao discurso oficial ditatorial e ao próprio gênero de memória testemunhal, que se pretende ícone de verdade.

O romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018), do argentino Patricio Pron, doutor em Filologia Românica e eleito pela Revista Granta como um dos 22 melhores jovens escritores da língua espanhola, relata a volta do narrador-personagem, autoexilado na Alemanha, à Argentina por motivo de grave doença do seu pai. As cenas passam-se no hospital, onde o pai está internado e impossibilitado de se comunicar, e na casa da família do narrador-personagem. A partir de uma pasta encontrada pelo narrador no arquivo do pai, em que estão compiladas informações sobre o desaparecimento e morte do irmão de Alice Burdisso, desaparecida pelo regime militar argentino, desdobram-se possibilidades de investigar o passado dos pais e do próprio país. O protagonista constata, desse modo, que cabe aos filhos reconstituir esse passado e até mesmo construir uma possibilidade outra de passado como “detetives” dos pais que são, e buscar um sentido para a vida dessa geração que lutou contra a ditadura militar.

Gravita sobre a obra o duplo movimento entre o vivido e o ato escritural presente, acompanhado por um gesto permanente de reflexão sobre o narrado. A escritura não é puramente um projeto narrativo ligado à memória no sentido de arquivo ou testemunho, mas problematiza o próprio gênero de memória testemunhal por meio de recursos estético-ficcionais, mostrando-se consciente desses procedimentos que propõe. Há, no romance argentino, a busca pela resistência aos discursos de poder, porém, não por meio da reconstituição da “verdade” sobre os acontecimentos passados, mas sim pela investigação mais subjetiva a partir do microcosmo familiar, cujo objetivo é, sobretudo, abrir outras possibilidades de passado, pois aquilo que foi ou não foi pode, agora, ser de outro modo pelo presente da escritura, neste limiar entre a história e a ficção. Trata-se, dessa forma, de assumir

o passado como potência e não como necessidade e determinação em relação ao presente (AGAMBEN, 2007).

Cabe observar as formas de resistência e de quais dispositivos lança mão para resistir *O espírito dos meus pais...*, que ocupa um espaço limiar entre possibilidades e limites do dizer de um narrador que desliza entre os gêneros da ficção e da autobiografia. Quais, afinal, são esses dispositivos poético-literários de que se apropria Patricio Pron na elaboração literária das fissuras do discurso histórico do período ditatorial e de que maneira esses dispositivos atuam como forma de resistência ao discurso oficial de poder de regimes de opressão?

A resposta que aqui se sustenta é a de que *O espírito dos meus pais...* resiste sobretudo pela escrita, que ocupa o espaço de potência e/ou privação do ato poético e que não cede, portanto, à transitividade de uma comunicação pragmática, criando-se outra possibilidade de passado. A atividade de anarquívamento, que desintegra o arquivo ao submetê-lo às novas possibilidades de reconfiguração, também é um procedimento de que lança mão Pron, na contramão de um sentido totalizante e de uma verdade incontestável dos discursos oficiais da repressão. *O espírito dos meus pais...* reabre a história com lacunas e questionamentos, problematiza as condições de memória e submete o passado a uma interrogação constante; esse passado que insiste em não passar.

Escrita e resistência

Resistir pela escrita é uma tarefa crucial para a literatura, no sentido de uma escrita assumida como organismo vivo, intransitiva e corporal, criadora de mundos potenciais, nos quais a faculdade imaginativa é soberana e capaz de atingir dimensões inimagináveis, ultrapassando os limites da realidade empírica. Não é à toa que Aristóteles, na *Poética*, confere à poesia o caráter de universalidade e generalidade desde que seu foco está naquilo que “poderia ocorrer” (ARISTÓTELES, 2011, 5-10), distanciando-se, nesse sentido, da história cujo interesse estaria naquilo que efetivamente ocorreu.

Abre-se nesse “poderia” o espaço para a percepção de um ser em estado de potência, ou de privação, segundo Aristóteles (2011), porque não está em ato, como o próprio Aristóteles considera em textos da *Metafísica*, segundo os estudos do filósofo contemporâneo Giorgio Agamben:

[...] no plano da potência as coisas se passam de maneira diferente, e negação e afirmação não se excluem. “Uma vez que o que é potente não é sempre em ato”, escreve Aristóteles, “também a negação lhe pertence: de fato, o que é capaz de caminhar pode também não caminhar, e o que pode ver pode não ver” (21 b 14-16). Por isso no livro *Theta* e no *De anima*, a negação da potência (ou melhor, sua privação) tem, como vimos, sempre a forma: “pode não” (e nunca aquela: “não pode”). “Parece assim que as expressões ‘possível que seja’ e ‘possível que não seja’ resultam uma da outra, uma vez que a mesma coisa pode ser e não ser. As enunciações desse gênero não são pois contraditórias” (2015, p. 252-253, grifos do autor).

É nesse espaço de potência e/ou privação do ato que podemos pensar o caráter de resistência da escrita poética ao não ceder à transitividade de uma comunicação pragmática e, nesse sentido, ela se torna *inoperante* por não visar ao simples uso instrumental. Entenda-se essa *inoperatividade* como um exercício de resistência ativa por meio da desativação dos dispositivos da convenção linguística e de seus usos automatizados. Com efeito, a linguagem poética não é reprodutora de referentes exteriores aos quais pretende representar e comunicar, mas sim invenção de seres corporificados nas palavras e não-palavras, nos silêncios inexpressos e mudos, nos quais se ouve uma outra voz, estrangeira em sua própria língua, ou como diriam Deleuze e Guattari, ao se referirem à literatura de Kafka, no modo menor dentro do modo maior e altissonante, isto é: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (2017, p. 35).

É daí que, para o escritor, atuar na sua própria língua como se ela fosse uma língua estrangeira, implica afastar-se, desterritorializar-se, investir nessa impotência (privação), ou potência-de-não passar ao ato comunicativo de uso meramente instrumental da língua, para experimentá-la como um corpo estranho e singular capaz de lhe oferecer um campo infinito de combinatórias que estão à espera de descoberta e uso. Enfim, uma língua capaz de criar formas de resistência ao senso comum e ao hábito, que aponte para uma outra reterritorialização, em estado nascente e potencial. Ou ainda:

[...] a resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele. [...] Contrariando um equívoco disseminado, maestria não é perfeição formal, mas, exatamente ao contrário, é conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita (AGAMBEN, 2018, p. 67-68).

Em um romance como *O espírito dos meus pais...*, fortemente marcado pela resistência ao discurso de poder e à ditadura latino-americana, como é possível entender esse outro sentido de resistência em nível de escrita literária, percebida como força desterritorializadora do uso maior da língua e da própria categorização de literatura pós-ditatorial?

Chama a atenção, logo de início, o fato do autor falar em seu próprio nome e, no entanto, saber que isso não constitui a verdade, questionando a categoria autobiográfica e fazendo eco ao *possível* aristotélico:

De qualquer modo, aquele encontro, que aconteceu realmente e que, portanto, foi verdadeiro, pode ser lido aqui simplesmente como uma invenção, como algo falso, já que, em primeiro lugar, naquele momento eu estava tão desorientado e preocupado que podia e ainda posso desconfiar dos meus sentidos [...] o que vou contar aqui, foi verdadeiro mas não necessariamente verossímil. *Alguém disse uma vez que em literatura o belo é verdadeiro, mas o verdadeiro em literatura é só o verossímil, e entre o verossímil e o verdadeiro há uma distância enorme* (PRON, 2018, p. 21, grifos nossos).

Esse questionamento sobre o lugar do verossímil em literatura, ao qual não se aplica mais a categoria de verdade X falsidade tendo a realidade empírica por referência, é crucial para o posicionamento crítico sobre o espaço literário como invenção e produto da imaginação criadora. E isso fica mais fortalecido, ainda, se pensarmos que há no substrato desse romance de Pron um acontecimento histórico, que é o período ditatorial na Argentina. Este alerta, no entanto, já aponta para o ter-lugar da língua, ou ainda, para a escrita e o ato narrativo como os lugares que darão nascimento aos acontecimentos por vir.

Mas é justamente na Parte II do romance que há uma alteração do tom narrativo: o autor e narrador desloca-se para um posicionamento distanciado de observação e de pesquisa detetivesca de uma pasta com material do arquivo pessoal de seu pai, que é aquele que viveu o período ditatorial no país. O primeiro índice de estranhamento é o título da pasta: “Burdisso”. Nela há todo tipo de material, desde recortes de jornais de época, até depoimentos, fotos e trechos de anotações pessoais do pai, agora transcritos por esse *eu* que é, ao mesmo tempo, aquele que escreve, narra e vive a história que lemos no presente dessa escrita que é, também, performance.

Como toda enunciação feita em primeira pessoa, numa mesma palavra “eu” há sujeitos diferentes envolvidos porque cada um deles – autor, narrador e personagem – se encontra em espaços diferentes do campo enunciativo, materializando-se, ao

mesmo tempo, no aqui e agora da escrita. Escrita que é, também, ato de leitura e não apenas daqueles que leem o livro, mas também do próprio autor, que lê aquilo que transcreve ou escreve. Diferença sutil que o texto põe em questão pela incidência, no tecido escritural, da palavra - [sic].

Seu sentido original de sugerir que o dito é expressão fiel daquilo que o narrador viveu ou colheu das fontes de arquivo que consultou, começa a ganhar relevância. Ainda mais porque [sic] é uma figura que só tem existência no texto escrito, assim como outras intervenções com o sinal [] indicador de correções ortográficas ou de pontuação, ao modo de “erratas pensantes”, parafraseando o defunto-autor Brás Cubas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Dentro da pasta, no verso da capa, havia uma etiqueta igual, com o nome completo de uma pessoa, Alberto José Burdisso.

Na folha seguinte, aparecia um homem de aspecto retraído cujos traços mal se distinguíam na fotografia, que acompanhava um artigo intitulado “O misterioso caso de um cidadão desaparecido”. O texto do artigo era o seguinte:

“Alberto Burdisso mora em El Trébol e é funcionário do Clube Trebolense há muitos anos. O mistério enquanto [sic] a sua pessoa começou a agigantar-se quando na segunda-feira não se apresentou [sic] para trabalhar, e na terça-feira também não. A partir de então, começaram as investigações e comentários, e os próprios colegas da instituição começaram a averiguar por conta própria, indo ao seu domicílio na rua Corrientes e verificando que não havia movimento no lugar, só [sic] sua bicicleta jogada no pátio [,] vigiada por seu cachorro [,] que estava do lado de fora.[...]”

Outra particularidade do cidadão é que ele não tem parentes na cidade, só tinha [sic] uma irmã desaparecida na época da Ditadura Militar e alguns primos na zona rural de El Trébol, com quem quase não tinha contato” (*EL TRÉBOL DIGITAL*, 4 jun. 2008 apud PRON, 2018, p. 45-47).

O uso dos [sic] marca o empenho autoral em ser apenas um transcritor, que traduz a informação tal e qual a colheu, sem nenhuma interferência pessoal, numa atitude de fidelidade às fontes e à sua “verdade”. No entanto, os sinais de resistência da escrita do romance a essa “verdade documental” surgem, indiretamente, pelo uso dos mesmos [sic] e dos [] corretores, marcando a interferência autoral e seu posicionamento crítico ao sugerir que a ficção, ao apostar no verossímil e naquilo que poderia (ou não) ser, em detrimento do que se constata como verídico, é capaz de ampliar a lente pela qual percebemos o mundo.

Destaca-se, ainda, no trecho acima, o discurso anônimo de um redator do *El Trébol*, um jornal local da cidade onde se deu o desaparecimento, que usa a língua de forma inadequada e se limita à descrição de pormenores, numa espécie de relatório, sem nenhuma intenção crítica. No entanto, os indícios do desaparecimento misterioso de Burdisso aliados ao da irmã na ditadura militar, são suficientes para criar resistência “às versões documentais”, criando, pela ficção, outra possibilidade de acontecimento. Acontecimento potencial, entre poder/poder não ser.

Aliás, a voz autoral se revela imediatamente após, agora mostrando-se como leitora daquilo que acabou de transcrever/escrever: “*Junto a esse artigo de sintaxe absurda* estava a ampliação da imagem que o acompanhava na edição digital” (PRON, 2018, p. 47, grifo nosso). Um adendo significativo que reforça o ato de resistir pela escrita ficcional do romance.

Anarquivamento e resistência

Em *O espírito dos meus pais...*, quando o narrador retorna do seu autoexílio à Argentina, sente a urgência de averiguar quem era, de fato, o seu pai. Por meio de um mergulho que faz nos arquivos paternos, inicia-se, com tinta detetivesca, uma busca que se abre em outras por simetria: na pasta encontrada pelo autor, há informações sobre Alberto José Burdisso, desaparecido em 2008, que, por sua vez, é irmão de uma jovem desaparecida em 1977, Alicia Burdisso, jornalista, estudante de letras e companheira de militância do pai do autor-narrador, que sai à procura de Alicia Burdisso, desaparecida e assassinada pela Ditadura Militar argentina, e, mais tarde, seguirá na busca do irmão de Alicia, Alberto Burdisso, que foi sequestrado e morto pela namorada e companheiros dela. Estabelece-se, assim, um vínculo entre a história de Alberto Burdisso e a história de horror do regime de opressão argentino. A Parte II do livro de Pron, introduzida por uma epígrafe de César Aira (“Deveríamos pensar em uma atitude, ou em um estilo, que possa transformar o que for escrito em um documento”), é construída em sua maior parte por transcrição de documentos encontrados no arquivo do pai. Inscreve-se no romance, dessa forma, uma escavação do passado e do arquivo.

É Seligmann-Silva que nos ajuda a pensar a propósito do arquivo na obra de Pron. Em *Sobre o anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin, Seligmann afirma (2014) que um contramovimento ao arquivo vem sendo arquitetado desde o início do século XIX com os românticos, como resposta aos excessos de razão e de fé cega aos arquivos (2014, p. 37). Desconfiança essa que se potencializou com as vanguardas artísticas do início do século XX, que buscaram inscrever no arquivo das

artes novas percepções. A essa apropriação criativa do arquivo, que embaralha, reconfigura e recoleciona as informações, Seligmann chamou de anarquivamento:

As artes [...] vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra é anarquivar para *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica (SELLIGMANN-SILVA, 2014, p. 38, grifo do autor).

O artista assume, assim, uma postura criativa em relação ao arquivo que passa a manejar, deixando-o aberto a novas reconfigurações. Nessa atividade de anarquivamento, o artista retira os discursos dos seus contextos originários e libera-os de uma prática que fecha o fluxo dos significados e que tenta fixar uma verdade única e indiscutível. Por embaralhar as informações, reconfigurá-las e, sobretudo, por manter abertas essas informações a configurações outras, o anarquivo ilumina outras faces da história, antes ocultadas pelos relatos oficiais, contados pelos vencedores. Pode-se dizer aqui, a partir de Benjamin, que o anarquivamento abre caminhos para o escritor “escovar a história a contrapelo” (2012, p. 245), porque se recusa a se juntar à corrente da versão oficial da história quando inscreve, no arquivo, sua abertura permanente a reconfigurações. Em Pron, pode-se dizer que o procedimento de anarquivamento não apenas é um dos principais dispositivos de resistência ao discurso oficial, senão que já começa a ser esboçado no arquivo do pai do narrador:

Era como se meu pai quisesse reduzir o crime a um punhado de dados insignificantes, um monte de documentos de cartório, descrições técnicas e registros oficiais, cuja acumulação lhe fizesse esquecer por um instante que a soma de todos seus elementos levava a um fato trágico, o desaparecimento e a morte de um homem em um poço abandonado, e que isso lhe faria pensar na simetria entre a morte desse homem e a de sua irmã e geraria outra simetria também involuntária e da qual meu pai jamais saberia: meu pai tentando colaborar na busca por Burdisso e eu tentando procurar e encontrar meu pai em seus últimos pensamentos antes que tudo o que havia acontecido acontecesse (PRON, 2018, p. 96).

Observa-se que o narrador reflete sobre os dados compilados pelo pai a propósito do desaparecimento e morte de Burdisso já como uma tentativa de anarquizar o arquivo, uma vez que o pai, a partir de um arquivo existente de documentos, desmembra as informações em vários dados, parecendo ignorar a articulação primeira feita desse arquivo. Pron correlaciona esse desmembramento das informações em várias outras menores a um episódio familiar envolvendo um quebra-

cabeçam. Na Parte III, no momento que sucede à leitura do arquivo do pai, o narrador rememora o episódio:

Uma vez, muito tempo antes de tudo isso acontecer, minha mãem me deu de presente um quebra-cabeçam que montei com avidez enquanto ela me olhava. Provavelmente não levei muito tempo para fazer isso, já que era um puzzle para crianças e tinha poucas peças, não mais de cinquenta. Quando acabei, levei-o até meu pai e mostrei-o com orgulho infantil, mas meu pai balançou a cabeçam e disse: É muito fácil, e pediu que eu o entregasse a ele. Eu dei o quebra-cabeçam, e ele então começou a cortar as peças em pedaços minúsculos, sem sentido algum. Ele só parou depois de ter cortado todas as peças e, quando acabou, me disse: Agora pode montar, mas eu nunca consegui montar de novo (PRON, 2018, p. 103).

O que segue, no romance, é uma especulaçãom do narrador de Pron a propósito da pasta arquivada pelo pai, lida por ele: “[...] o que importa é que, ao fechar a pasta do meu pai, tive a impressãom que ele tinha criado mais um quebra-cabeçam para mim. Dessa vez, no entanto, as peças eram móveis e precisavam ser montadas em um tabuleiro maior, que era a memóriam e era o mundo” (PRON, 2018, p. 103). No momento seguinte, o narrador questiona como seria a escritura de um romance que o pai teria escrito a partir do seu arquivo e como deveria ser a narrativa de obras que abordam o desaparecimento e o assassinato de pessoas:

[...] mas o crime social não podia ser contado com os artifícios de uma históriam de detetive; ele exigia uma narrativa que tivesse a forma de um imenso friso ou então a aparênciam de uma históriam íntima e pessoal que evitasse a tentaçãom de contar tudo, uma peça de um *quebra-cabeçam inacabado* que obrigasse o leitor a procurar as peças adjacentes e depois continuar procurando peças até fazer surgir a imagem [...] (PRON, 2018, p. 114, grifo nosso).

A correlaçãom estabelecida aqui entre as peças do quebra-cabeçam com as informaçãom compiladas em um arquivo e com o próprio exercício escritural corrobora a pressuposiçãom do anarquivamento: arquivos são puzzles que não terminam de ser montados, sempre abertos a novas formas de percepçãom e de configuraçãom.

Consideraçãom finais

O ensaio aqui desenvolvido teve por objetivo refletir sobre o sentido de resistênciam e anarquivamento no romance contemporâneom *O espírito dos meus pais*

continua a subir na chuva, de Patricio Pron, no contexto do regime pós-ditatorial na América Latina.

Resistência no sentido de uma escrita literária que opera na direção contrária ao da transcrição documental com o intuito de revelar a verdade de um passado de opressão e luta; resistência não como revisionismo mas sim como criação de uma outra possibilidade de passado recriado no universo ficcional daquilo que poderia ser de outro modo, no presente de uma escrita estrangeira e desterritorializada daqueles poucos que operam na chave de uma “literatura menor”, isto é, daquilo que “uma minoria faz em uma língua maior”, segundo Deleuze e Guattari.

Anarquívamento no sentido de desativação daquilo que se acumulou e se cristalizou como verdade histórica do que aconteceu, em prol do poder –não-poder ser dos acontecimentos passados, para que das lacunas e restos ressurgam outras verdades possíveis, como num puzzle de montar-desmontar peças. A cada lance, uma nova narrativa, um novo acontecimento que nasce da parceria com o leitor, que faz, projeta caminhos, mexe nas peças.

Pela atividade de anarquívamento, o autor coloca em experimentação uma prática de significados abertos, possibilitando perspectivação e pluralidade discursiva. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* não apazigua, mas, antes, perturba e instiga, tal como um quebra-cabeça que não se deixa montar.

A obra de Pron aqui pesquisada, uma vez que é literatura de resistência e de anarquívamento, aspira, assim, à condição do inacabado ao se inscrever no espaço de potência-de-não, que nenhum ato poderá realizar de modo definitivo, pois o espírito dos pais está continuamente a chegar e a subir na chuva...

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. In: AGAMBEN, MARRAMAO, RANCIÈRE, SLOTERDIJK. **Conferências internacionais Serralves**. Tradução de Simoneta Neto. Porto: Fundação de Serralves, 2008. p. 39-49.

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Ensaio e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 243-254.

Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990)

Escrita, anarquivamento e resistência em *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron
DOI: 10.23899/9786589284116.77

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato da criação? In: AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 59-81.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CONADEP. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. **Nunca más**: informe sobre la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas. Buenos Aires: Eudeba, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GUERRERO, Jorge Carlos. (Org.). **Perspectivas Multidisciplinares sobre la Argentina Contemporánea**. El caso argentino. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro; Mar del Plata: Eudem. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata; Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

PRON, Patricio. **O espírito dos meus pais continua a subir na chuva**. Tradução de Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavía, 2018.

SARLO, Beatriz. Política, ideología y figuración literaria. In: BALDERSTON, Daniel et al. **Ficción y política** – la narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires: Eudeba, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poésis**, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

TORRES, Victoria. **Golpes**: relatos y memorias de la dictadura. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Polifonia e resistência na obra *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti

Evandro Fantoni Rodrigues Alves*

Introdução

A novela *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti foi publicada originalmente no ano de 1982, nos anos finais da Ditadura Militar no Uruguai – já durante o processo de transição que levaria o país de volta ao regime democrático – e tem como tema central a questão das diferentes formas de exílio: seja no sentido clássico do termo, onde opositores do governo são obrigados a sair do país; seja em um sentido mais profundo, em que presos políticos, pela própria natureza de sua condição de encarcerados, não deixam de ser exilados, nesse caso do direito ao convívio social.

Nesse sentido, ao trazer quarenta e cinco capítulos, nos quais cinco personagens falam em primeira pessoa de suas próprias experiências como exilados, ao lado do próprio autor, que também se coloca na narrativa em um discurso autobiográfico, e de excertos em terceira pessoa em que são contados detalhes da vida das personagens, *Primavera num espelho partido* se configura em uma obra em que a polifonia se apresenta como um ato de resistência, opondo-se aos ideais do governo militar uruguaio que ao longo de toda sua vigência procurou estabelecer no Uruguai uma agenda cultural hegemônica e monológica, que visava transmitir a imagem de uma estabilidade política e social que na verdade não existia.

O presente artigo tem como objetivo, partindo do construto teórico do pensador russo Mikhail Bakhtin, compreender como Mario Benedetti constrói seu romance polifônico de resistência a partir de uma observação aprofundada de três das “vozes” que compõe sua obra: Os capítulos intitulados “Intramuros” e “Extramuros”, nos quais fala a personagem Santiago; os capítulos intitulados “Exílio”, nos quais fala o autor; e os capítulos intitulados “Feridos e contundidos”, que são os fragmentos escritos em terceira pessoa.

* Doutorando pelo Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC/SP. Autor dos livros "Siamo Qui! Os italianos de Alcântara Machado" e "De Homero e Ruth Rocha. Um estudo da adaptação das personagens da Odisseia para jovens leitores". Atua como Professor Efetivo de História da Rede Municipal de Ensino de São Paulo.

E-mail: evandro.fantoni.ra@gmail.com

Iniciamos esse trajeto retomando algumas breves definições acerca do conceito de Polifonia.

Polifonia: breves definições

Ainda que seja atualmente um conceito bastante caro e importante para os estudos da Crítica Literária, a ideia de polifonia – palavra oriunda do grego, cuja tradução literal seria “muitas vozes” – tem sua origem na música medieval, conforme nos informa Artur Roberto Roman em seu artigo “O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora”.

Polifonia é o nome dado a um estilo de música que se desenvolveu na Idade Média [...]

Datam do início do século XII os primeiros documentos de uma polifonia de duas vozes em que a independência rítmica (duração das notas e acento das palavras) vai aparecer. A segunda voz passa a rebater nota por nota a melodia do canto-chão em movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos [...]

Pelos meados do século XIII, as vozes dos motetos passam a se diferenciar, tanto rítmica como melodicamente. Essa independência das vozes vai permitir que não só uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano apareçam simultaneamente numa mesma peça, mas também que uma das vozes cante um hino em latim, enquanto outra canta uma canção em francês (ROMAN, 1992-1993, p. 208).

É interessante observar que Roman fala sobre “movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos” e “independência de vozes”, porque essas mesmas noções serão integradas – guardadas as devidas proporções – no pensamento estético filosófico de Mikhail Bakhtin quando ele conceber o construto teórico da Polifonia na Literatura a partir do estudo da obra de Fiódor Dostoiévski em *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde é atribuído a esse autor nada menos do que a criação de um novo tipo de romance, que não seria possível encaixar em nenhuma outra categoria existente para os romances europeus de sua época.

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas históricos-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se

estrutura a voz do prôprio autor no romance comum. A voz do herôim sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não estam subordinada à imagem objetificada do herôim como uma de suas característicam, mas tampouco serve de intêrprete da voz do autor. Ela possui independênciam excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros herôim (BAKHTIN, 1981, p. 3, grifos do autor).

Essa ideia de independênciam entre vozes e da plenivalênciam entre elas é um dos pontos mais centrais do conceito de polifonia segundo Bakhtin. Não bastaria, de acordo com o pensamento do teórico russo, que um romance fosse composto a partir de vários pontos de vista ou com várias personagens que narram suas histórias em primeira pessoa, com ou sem contato entre si. O essencial é a posição do autor frente às suas personagens – aos seus herôim, para mantermos o termo utilizado pelo prôprio pensador russo.

É necessário que as personagens sejam ativas em suas prôprias narrativas, e não apenas receptores passivos das palavras do autor. É preciso que as personagens sejam “sujeitos” dos seus discursos, e não “objetos” do discurso do autor, conforme destaca Bakhtin.

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciênciam una do autor, se desenvolve em seus romances; é precisamente *a multiplicidade de consciênciam eqüipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor, mas os prôprios sujeitos desse discurso* (BAKHTIN, 1981, p. 2, grifos do autor).

Para que essa multiplicidade de vozes se configure em uma verdadeira polifonia – em que as personagens principais são “sujeitos” e não “objetos” do discurso – a postura que se exige do autor em um romance polifônico é a de um diálogo, em que tanto sua voz autoral como a voz das personagens têm o mesmo peso na narrativa, sem que uma dependa da outra, e podendo mesmo discordar entre si. A esse respeito nos fala João Marcos Mateus Kogawa no artigo *A arquitetura de Bakhtin: Fundamentos do conceito de Polifonia*.

O discurso literário polifônico parte da condiçãom de o objeto de representaçãom ser a autoconsciênciam da personagem. A voz autoral coloca-se equipolentemente diante da voz de seu herôim e dialoga com ela. Não há sobreposiçãom de vozes, apesar de o discurso ser organizado pelo autor. Bakhtin não nega que o romance polifônico integra o campo de visãom artística de um

autor. Contudo, essa construçãom diferencia-se no momento em que o autor-criador procura representar seu herôim como um “tu” e nãom como um “ele” (KOGAWA, 2009, p. 192).

Nãom seria prudente – e nem haveriam espaçom no presente artigo – aprofundar-nos de forma demasiada nos debates e discussões que ainda hoje ocorrem nos meios acadêmicom a respeito da extensãom do conceitom de polifonia apresentado por Bakhtin. Ao invêsm disso, nos limitamos a apresentar algumas brevíssimas definições – que sãom aquelas com as quais trabalharemos mais adiante no estudo de *Primavera num espelho partido*.

Ditadura Militar no Uruguai

O Uruguai – em comparaçãom com os outros paísm do Cone Sul – estãom entre os que possuem uma históriam democrática mais estável, duradoura e eficiente, mesmo que tenha havido alternãnciam de poderes entre partidos mais alinhados à direita ou à esquerda.

É por isso que o períodom de governo militar nesse paísm é considerado uma épocam de exceçãom, quase como uma máculam na sua históriam democrática. Também é por isso que a ditadura militar uruguaia foi rapidamente incorporada às aulas de Históriam – apenas um ano após o fim do regime – como uma maneira de demonstrar a excepcionalidade do períodom autoritáriom, conforme nos diz Quadrat no texto *Páginas da História. O ensino das ditaduras no Cone Sul*, de 2015.

No Uruguai, o tema da ditadura foi rapidamente incorporado ao currículom escolar. Segundo Mariana Achugar, já em 1986, um ano após o retorno à democracia, o ensino da históriam recente era assim apresentado: “Unidade 4: O mundo depois de 1945. 3. Uruguai: A tensãom social, a crise política e o rompimentom institucional. O restabelecimentom da democracia.” A ideia presente sobre a ditadura no Uruguai, paísm considerado estável democraticamente em comparaçãom com os vizinhos, era de excepcionalidade. A ditadura era vista como um períodom de exceçãom na longa trajetóriam democrática do paísm (QUADRAT, 2015, p. 282).

O governo autoritáriom no Uruguai teve a duraçãom de aproximadamente doze anos – entre 1973 e 1985 – mas suas origens remontam à década de 1960, quando uma sêriem de fatores de ordem econômica, política e social desencadearam uma crise sem precedentes na históriam do paísm, criando grupos antagônicom cada vez mais

inconciliáveis e radicais, e abalando as estruturas uruguaias em seus princípios democráticos mais fundamentais.

Ao longo dos anos a crise agravou-se, e a partir da eleição de 1971 – quando os *Colorados* foram eleitos, mas sem a maioria parlamentar – e da combinação de medidas impopulares, confrontos armados e pressões populares levaram ao início – no ano de 1973 – do regime militar no Uruguai.

No momento das eleições de 1971 [...] Os *Colorados* foram novamente eleitos, porém desta vez sem a maioria absoluta do Parlamento. Seguiram-se uma quantidade de severas medidas econômicas, protestos populares, e uma série de confrontos entre as guerrilhas e os militares. Finalmente, em 27 de Junho de 1973 o Presidente Bordaberry suspendeu o governo constitucional, iniciando a ditadura que duraria até 1980, quando uma proposta para uma nova Constituição foi enfaticamente rejeitada em um plebiscito. Seguiu-se uma transição, rumo à restauração das instituições democráticas em 1985. Entretanto, o dano já estava feito, e a sociedade uruguia e sua auto-imagem foram transformadas para sempre (JORDAN, 2005, p. 385-386, grifos do autor, tradução nossa).

Ao longo dos doze anos que durou a ditadura militar no Uruguai, o governo esforçou-se para transmitir ao povo e às demais nações uma ideia de estabilidade no país, afirmando inclusive que não se tratava de um governo militar como os de seus vizinhos, tendo em vista que a suspensão dos direitos civis fora feita por um presidente civil eleito pela população, e que as medidas autoritárias tinham por objetivo proteger o país de intervenções estrangeiras e da “subversão”.

Ao mesmo tempo, esse governo criava toda sorte de mecanismos de repressão às posições contrárias às que os militares defendiam, em especial as organizações de esquerda, fossem elas ligadas a guerrilhas e à luta armada ou não. Esse aparelho repressivo começou a ser organizado desde os primeiros atos da ditadura, mas foi consolidado de fato no ano seguinte, em 1974, e “aperfeiçoando-se” ao longo dos anos seguintes.

Acerca desse aparelho repressivo desenvolvido pelo governo uruguaio recorreremos às palavras de Irineu Pacheco Paes Barreto, expressas no artigo *A ditadura uruguia na ficção de Mario Benedetti*

No Uruguai, 1974 é o ano da “consolidação ditatorial”. A “linha dura” dentro do Exército estabelece firmemente sua hegemonia. O Governo aprova a Lei Orgânica Militar que, entre outras medidas, “define o conceito de segurança nacional”. A repressão contra os militantes e organizações de esquerda se

intensifica. Aumenta o número de presos políticos, ao mesmo tempo em que “se deterioram, de forma geral, as condições de reclusão”. O lema da campanha governamental lançada naquele ano contra os “inimigos da nação” é “um país sem marxismo se constrói com fé”. A ditadura impõe pautas para a imprensa e proíbe o jornal de oposição “Ahora” e o célebre semanário “Marcha”, entre outros. Jornalistas e intelectuais de destaque são presos e submetidos à justiça militar (BARRETO, 2014, p. 36).

É nesse contexto, em que a repressão política conhecia uma escalada em progressão geométrica, que Mario Benedetti se vê obrigado a deixar o país, partindo para um exílio que passaria por vários países, e onde ele irá compor grande parte de sua literatura de oposição e denúncia contra o regime militar uruguaio, inclusive *Primavera num espelho partido*, que é o tema de estudo do presente artigo.

Antes de nos aprofundarmos na análise da obra escolhida, consideramos importante apresentar os conceitos de Literatura de Resistência com os quais trabalharemos mais adiante, e as maneiras pelas quais a obra de Benedetti se enquadra nessa categoria de literatura.

A Literatura de Resistência de Mario Benedetti

Denominamos Literatura de Resistência as obras literárias que têm em comum um caráter de denúncia e oposição a um determinado governo ou política estabelecidos – na esmagadora maioria das vezes – através de golpes de estado que suspenderam os direitos institucionais e democráticos de uma população, com a conseqüente perseguição – que pode ser de ordem política, social, religiosa, cultural, etc. – e extermínio – muitas vezes físico – das organizações de oposição, com sequestros, prisões políticas, torturas e execuções sumárias.

Em seu artigo *Narrativa e resistência*, Alfredo Bosi nos fala da origem das narrativas de resistência no contexto dos regimes totalitários da primeira metade do século XX.

O termo Resistência e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. [...]

Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de

resistência. [...] Um livro candente como *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, testemunhando a sua experiência de judeu lançado em um campo de concentração, é perfeito exemplo desse clima ético e da opção por uma linguagem sóbria e depurada de todo convencionalismo (BOSI, 1996, p. 18-19).

É uma característica desse tipo de romance a presença de uma intensa relação entre individual e coletivo, esperança e desespero, e sobretudo da necessidade de continuar em frente, lutando contra governos cuja violência institucional tem braços longos que, por vezes, chegam a alcançar até mesmo outros países. Uma vez mais contamos com as palavras de Bosi, que recorre ao mito grego de Sísifo – condenado por desafiar os deuses, a passar a eternidade no Hades empurrando uma pedra montanha acima, que imediatamente voltava ao lugar original no momento em que atingia o topo – para ilustrar o conceito de resistência.

Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento da impotência individual. Sísifo é o mito e a imagem exemplar: Sísifo, retomando a subida da montanha, não cederá à onipotência do rochedo (BOSI, 1996, p. 21).

Infelizmente os episódios traumáticos e autoritários passíveis de inspirar narrativas de resistências não se encerraram com a queda dos regimes totalitários, e na segunda metade do século XX são as ditaduras militares que se espalharam pelo Cone Sul que criaram as indesejáveis condições para o surgimento desse tipo de narrativa. Dentre essas ditaduras, como vimos acima, estava a que se estabeleceu no Uruguai.

Uma das políticas empregadas pelo governo autoritário do Uruguai foi a de empreender uma política de homogeneização cultural, através da qual se construiu um discurso político, social e cultural – com apoio de setores não militares – que visava transparecer uma imagem de estabilidade e normalidade, tanto para os próprios cidadãos como para as nações estrangeiras.

A esse respeito, encontramos preciosas informações no texto *Das categorias à pesquisa histórica. As políticas culturais da ditadura uruguaia como caso de estudo*, de Aldo Marchesi.

A exaltação nacionalista foi promovida por meio de medidas das mais diversas, tais como o desenvolvimento de monumentos, eventos sociais e culturais massivos, comemorações, concursos artísticos e campanhas históricas, tendo sido a principal identidade do novo regime em matéria cultural. [...] Ainda, a

releitura da história recente em tom de segunda independência nacional contra a intervenção estrangeira da “subversão” propiciou a identificação do nacional com o regime e do antinacional com a oposição. Por último, o impulso nacionalista do regime esteve claramente vinculado à ideia de refundação nacional. [...]

O desenvolvimento de um sistema de meios de comunicação oficial foi importante para prover um simulacro de “normalidade” e “estabilidade” a um regime, cuja forma de ascensão pouca relação havia tido com algum tipo de legitimidade institucional (MARCHESI, 2015, p. 303).

É desnecessário dizer que toda voz que se levantasse contra esse projeto político do governo militar era considerada dissidente e subversiva, e isso fazia com que todo o aparato de repressão descrito no item anterior começasse a se mover contra essa voz, usando todos os meios disponíveis – lícitos ou ilícitos – para silenciá-la.

Dentre essas vozes estava a de Mario Benedetti, cujo engajamento social, a ideologia política e as contundentes críticas contra o governo deixavam claro o seu posicionamento contra o governo militar, o que virtualmente colocava sobre ele um alvo. É diante do aumento progressivo da perseguição e violência estatais que – após ser convencido por amigos – o escritor decide pelo exílio voluntário que duraria mais de dez anos e no qual passaria por vários países, sendo perseguido em muitos deles. O primeiro destino de Benedetti foi, nos informa Barreto, a capital argentina.

O profundo engajamento político de esquerda de Mario Benedetti, suas críticas sistemáticas ao Governo, seus vínculos com o regime cubano e seu envolvimento com o Movimento de Libertação Nacional-Tupamaros (MLN-T), grupo guerrilheiro que atuou no Uruguai durante os anos 1960, obrigaram o escritor a abandonar o país poucos meses depois do golpe de Estado que no dia 27 de junho de 1973 dissolveu o Parlamento.

Na primavera de 1973, após a intervenção da ditadura na Universidade, Benedetti decidiu seguir a recomendação dos amigos e fugir de Montevideu para Buenos Aires. O escritor tinha 53 anos, estava “sem emprego, sem dinheiro e com o passaporte prestes a vencer” (BARRETO, 2014, p. 35).

Ao longo dos anos de ditadura e exílio Benedetti manteve-se ativo literariamente, escrevendo uma série de obras de diferentes naturezas – como coletâneas de contos e de poemas, novelas e peças de teatro – muitas das quais possuíam um caráter de denúncia contra os crimes cometidos pelo governo, em um

movimento que visava resistir e combater o discurso unificador e nacionalista da ditadura uruguaia.

Dentre as obras publicadas por Benedetti durante esse período, destacamos a coletânea de poemas *Viento del exilio*, de 1981 e especialmente a coletânea de contos *Con y sin nostalgia*, de 1977 – onde encontramos, por exemplo, o conto “Pequebú”, acerca do qual diremos algumas palavras a mais – e a novela *Primavera num espelho partido*, de 1982.

Neste conto – “Paquebú” – encontramos Vicente, que apesar de simpatizante dos movimentos de esquerda – e de conhecer vários de seus integrantes – não atuava neles de forma efetiva. Mesmo assim foi preso e torturado pelo regime militar, que lhe exigia nomes e endereços. Diante dos horrores da tortura, Vicente escolhe a morte, afirmando que resistiria à dor e à crueldade – das quais os militares eram senhores – usando seu próprio silêncio, do qual apenas ele mesmo era senhor.

Pelo menos foi construído um reduzidíssimo campo onde é ele quem impõe as regras do jogo. E uma dessas regras [que não está nos planos do outro] é morrer. Ele vai ferrá-los, mesmo que seja morrendo. Não tem mais músculos, nervos, tendões, veias ou pele. Apenas uma grande dor generalizada, algo como uma náusea gigante, e sabe que vomitará qualquer coisa [desde a comida imunda a pulmões miseráveis] exceto os nomes, endereços e números de telefone que o outro exige. Podem ser donos do agulhão, dos pontapés, do submarino [molhado e seco], do cavalete, da crueldade enfim. Mas ele é dono de sua recusa e seu silêncio (BENEDETTI, s. d., p. 66, tradução nossa¹).

Tendo apresentado brevemente os conceitos com os quais trabalharemos no estudo de *Primavera num espelho partido*, podemos partir agora para o próximo item, no qual efetivamente procederemos com a observação e análise da obra de Benedetti, sob os pontos de vista da Polifonia e da Literatura de Resistência.

¹ “Por lo menos se ha construido un reducidísimo campo donde es él quien impone las reglas del juego. Y una de esas reglas [que no figura en los planes del outro] es morir. Los va a joder, aunque sea muriéndose. Ya no tiene músculos ni nervios ni tendones ni venas ni pellejo. Sólo un gran dolor generalizado, algo así como una náusea gigante, Y sabe que vomitará cualquier cosa [desde la inmunda comida hasta los míseros pulmones] menos los nombres, domicilios y teléfonos que el outro reclama. Ellos pueden ser dueños de la picana, de las patadas, del submarino [él húmedo y el seco], del caballete, de la crueldad en fin. Pero él es dueño de su negativa y de su silencio.”

Primavera em um espelho partido: uma novela, muitas vozes

A novela *Primavera num espelho partido* foi a última obra publicada por Benedetti no exílio, antes do término efetivo do regime militar no Uruguai. A obra se divide em quarenta e cinco capítulos que dão voz a seis personagens – sendo um deles o próprio autor, que narra episódios de sua vida enquanto exilado – que apresentam suas angústias e sofrimentos enquanto vítimas – diretas ou indiretas – do regime militar, e também os mecanismos dos quais se valeram para resistirem a essas angústias e sofrimentos.

Flora González, no artigo *Primavera com una esquina rota de Mario Benedetti: De la novela del exilio a la representación comprometida*, apresenta um panorama geral da novela de Benedetti, que consideramos pertinente reproduzir aqui.

Esta obra se soma ao subgênero literário da novela testimonial que responde aos abusos dos governos militares no Cone Sul com a transcrição da experiência quase indizível da detenção forçada, a tortura e o desespero em nível simbólico. [...]

A novela se divide em quarenta e cinco fragmentos cada um dos quais correspondendo a monólogos, cartas e introspecções das personagens. Oito fragmentos pertencem, à Santiago, uruguaio de meia-idade detido em uma prisão de Montevideu durante o regime militar. [...]

As seções atribuídas a dom Rafael, pai de Santiago, são sete, também em primeira pessoa. A voz do pai define consistentemente o exílio exterior, enquanto a voz de seu filho se concentra no exílio interior. Outros fragmentos pertencem a Beatriz, filha pequena de Santiago, e a “o outro,” Rolando Ansuelo, antigo companheiro e amigo de Santiago agora amante de Graciela. [...]

Há sete seções intituladas “Feridos e contundidos” que estabelecem as relações entre os personagens no exílio mediante uma narrativa em terceira pessoa e uma abundância de diálogo, algo completamente ausente das outras seções. Há finalmente oito fragmentos chamados “Exílios” com uma tipografia distinta no texto que definem os vários exílios de Mario Benedetti, o autor, em terceira e primeira pessoa (GONZÁLEZ, 1992, p. 38, tradução nossa²).

² “Esta obra si suma al subgénero literario de la novela testimonial que responde a los abusos de los gobiernos militares em el Cono Sur com la transposición de la experiencia casi indecible de la detención forzada, la tortura y la desaparición al nivel simbólico. [...] La novela se divide em cuarenta y cinco fragmentos cada uno de los cuales corresponde a monólogos cartas e introspecciones de los personajes. Ocho fragmentos pertencem a Santiago, uruguayo de mediana idade detenido em una

Ainda que desejássemos ardentemente poder realizar um estudo aprofundado de cada uma das vozes presentes em *Primavera num espelho partido*, o espaço limitado desse texto nos impede de fazê-lo de forma adequada, e por isso escolhemos três das personagens da obra para serem objeto de nossas observações mais cuidadosas, iniciando com a voz de Santiago.

Santiago é um preso político que no início da obra já se encontra encarcerado por cerca de quatro anos em uma prisão de Montevideu ironicamente chamada Liberdade – falaremos dela mais adiante – e seus fragmentos se dividem em dois grupos:

O primeiro desses grupos é intitulado “Intramuros” e trata dos anos em que o protagonista esteve encarcerado, sendo compostos na forma de monólogos interiores ou de cartas escritas à sua esposa, Graciela, onde são feitas reflexões acerca de muitos assuntos, e se fala – veladamente, levando em conta os censores – das torturas nas prisões e, principalmente, de saudades, de se estar numa espécie de exílio dentro do próprio país, excluído do convívio social.

Em um desses fragmentos, Santiago faz uma denúncia da opressão da ditadura usando como alegoria a porta da cela, e tece comentários sobre os pequenos mecanismos de resistência dos quais os presos políticos valem-se para continuar tendo esperança em dias melhores.

E ela [a porta], que sempre nos mostra as coisas, mas está aqui, nos olha férrea e sectária, cruel e duríssima, sem nos fazer nenhuma promessa, sem nos dar nenhuma esperança e fechando-se sempre em nossos narizes. No entanto, não nos deixamos vencer assim sem mais nem menos, nós também organizamos nossa campanha anticlausura, e escrevemos cartas, considerando simultaneamente o destinatário e o censor, ou projetos de carta onde, por hábito, continuamos a nos autocensurar, mas somos um pouquinho mais ousados ou mastigamos livres monólogos como este que jamais chegará ao papel e a seus limites. Mas um dos matizes mais notáveis e positivos dessa campanha é justamente fazer promessas a nós mesmos, dar-nos esperanças [...] imaginar que abrimos a porta em nossos narizes. Às vezes, podemos jogar xadrez ou cartas, mas nem sempre. Ah, mas temos o direito de jogar futuro e, é

cárcel de Montevideo durante el régimen militar. [...] Las secciones atribuidas a don Rafael, padre de Santiago, son siete, también em primera persona. La voz del padre define consistentemente el exilio exterior, mientras que la voz de su hijo se concentra em la del exilio interiro. Otros fragmentos pertenecen a Beatriz, hija pequena de Santiago, y a “el otro,” Rolando Asuero, antiguo compañero y amigo de Santiago ahora amante de Graciela. [...] Hay siete secciones tituladas “Heridos y contusos” que establecen las relaciones entre los personajes em el exilio mediante una narración em tercera persona y a una abundancia de diálogo, algo completamente ausente em las otras secciones. Hay, finalmente ocho fragmentos llamados “Exilios” con una tipografía distinta em el texto que definen los vários exilios de Mario Benedetti, el autor, em tercera y primera persona”.

claro, nesse jogo de azar sempre guardamos uma carta na manga ou reservamos um xeque-mate originalíssimo e secreto que não vamos desperdiçar no jogo cotidiano (BENEDETTI, 2018, p. 84).

O segundo grupo de fragmentos em que aparece a voz de Santiago é intitulado “Extramuros”, e trata da libertação da personagem e de sua viagem ao encontro da família no exílio. A escrita desses fragmentos é direta, muitas vezes sem pontuação, como que reproduzindo fluxos de pensamento que nos ocorrem de forma intensa – e até desconexa – e que levam nossa mente para muitos lugares ao mesmo tempo, como é possível de imaginar que seja o que ocorre com uma pessoa que por mais de cinco anos foi preso político, e que agora encontra novamente sua liberdade, embora longe de sua terra natal. Toda a “ação” desses fragmentos se passa no avião que está levando Santiago.

Nesses fragmentos podemos encontrar algo que poderíamos chamar de fio de esperança, muito provavelmente em decorrência do período em que passava o Uruguai, em processo de abertura política, mas em momento nenhum deixa de estar presente a denúncia aos horrores das prisões políticas da ditadura, e nem os atos de resistência das suas vítimas, mesmo que esses atos consistam no simples fato de lembrar-se de amigos presos, ou mesmo de negar aos torturadores até mesmo o ódio do qual eles eram certamente merecedores.

Podemos encontrar exemplos dessas denúncias no trecho abaixo reproduzido, em que, estando livre, Santiago se lembra dos companheiros presos e de um em especial – Andrés – que teria enlouquecido devido ao seu excesso de inocência, o que poderia ser interpretado como um aviso ao leitor: mesmo estando o Uruguai em um processo de abertura, não deveria se confiar no governo de forma inocente, achando que suas garras não estariam tão – ou mais – afiadas quanto antes.

[...] quero recordar todas as caras dos meus lá / os que ficaram / Anibal não é um número esteban não é um número rubén não é um número / quiseram nos transformar em coisas mas fodemos com eles não nos coisificamos / esteban irmão você tem alento para dar e vender / terá que ajudar os desalentados / ah mas quem vai ajudar você

Que ódio e no entanto não quis despedaçar-me nele perder-me nele / durante os primeiros anos eu o reguei cotidianamente como se fosse uma planta exótica / depois compreendi que não podia lhes render essa homenagem e além disso, havia muita coisa a pensar e programar e analisar e fazer / vão apodrecer sozinhos é isso aí

Conseguiram arrastar o Andrés até a loucura / talvez isso tenha lhe acontecido por excesso de inocência excesso de fé no homem / tudo o surpreendia sempre pensava até aqui chegaram e acabou não podem ser tão cruéis mas sim eles eram / vou convencê-los e começava a falar e arrebatavam sua boca / excesso de inocência por isso enlouqueceu (BENEDETTI, 2018, p. 214).

A segunda personagem cujos fragmentos estudaremos é o próprio autor, que se coloca na obra nos fragmentos que intitula “Exílios”, e nos quais conta – às vezes em primeira pessoa, outras em terceira pessoa – episódios de sua própria vida no período em que foi exilado político, a partir de 1973, poucos meses depois do golpe militar. Esses fragmentos possuem uma tipografia diferenciada e apresentam tanto reflexões de ordem política, quanto denúncias das ações violentas da ditadura e, principalmente, episódios de resistência ao regime – protagonizados tanto pelo próprio Benedetti quanto por outras pessoas ao seu redor – como no trecho em que o narrador nos fala acerca da luta pela libertação de David Cámpora, um preso político cujo encarceramento datava de 1971, antes mesmo do golpe militar – mas dentro do mesmo contexto que levou a ele.

Em Holweide [Colônia, Alemanha], portanto, estabeleceu-se (em caráter provisório que já acumula sete anos) uma família uruguaia, quer dizer, Olga e seus três filhos, que em 1974 eram crianças e agora já são adolescentes. Família incompleta, pois o pai, David Cámpora, estava preso no Uruguai desde 1971. Para ganhar sua liberdade, obtida em 1980, foi decisivo o papel desempenhado pela escola onde estudam os três jovens: Ariel, Silvia, Pablo. [...]

“A escola foi inaugurada”, conta Olga, “justamente quando as crianças começaram a frequentá-la. Hoje, tem uns mil e duzentos alunos. Das atividades desenvolvidas para a libertação de David, participaram pais, professores, alunos, a diretora da escola e até o próprio Ministério da Educação, que reconheceu que para aquela escola os direitos humanos eram algo mais do que uma aula teórica. [...]

Foram feitos vários atos pelo Uruguai. No primeiro deles, a escola convocou uma assembleia de pais para informá-los sobre a situação de David e consultá-los acerca do que se podia fazer. “Esperávamos que viessem uns trinta”, diz Olga, “mas, para nossa surpresa, apareceram quinhentos e daí surgiu a ideia de fazer uma manifestação diante da embaixada uruguaia.” [...]

“Por fim, e antes que o próprio David, ficamos sabendo que sua libertação era iminente” [...]

Resolvemos, então, que faríamos uma grande festa na escola, assim “todos poderiam ver e tocar David, que era seu sucesso, sua conquista, o resultado de seu trabalho solidário. Antes, foi preciso, é claro, recauchutá-lo” [...]

Estas são as palavras que David Cámpora pronunciou nesse 20 de março de 1981: [...]

Aqui também há muita grandeza, nesta noite. Há a necessidade imperiosa de continuar fazendo, de continuar podendo. Porque vocês puderam. Puderam mais que a brutalidade de uma ditadura, mais que a obstinação e o ódio dos carcereiros, mais que a preguiça e a comodidade de uma vida para si mesmos. Vocês puderam e eu estou aqui como prova do poder de vocês (BENEDETTI, 2018, p. 175-179).

Em último lugar, mas de forma nenhuma menos importante, voltaremos nossos olhos para os fragmentos da personagem Beatriz, a filha de nove anos de Graciela e Santiago, que desde os quatro ou cinco vive no exílio. Os fragmentos da garota são escritos em primeira pessoa, em um tom que lembra o de um diário – embora em nenhum momento ela afirma estar escrevendo em um – ou de uma carta endereçada diretamente ao leitor – que também nunca chega a ser evocada de forma explícita.

Mesmo na inocência da sua juventude – que aparece refletida na maneira como seus fragmentos são escritos, como veremos adiante – Beatriz tece reflexões profundas acerca do contexto histórico em que a obra foi composta – como, por exemplo, quando levanta a questão da condição de vida dos exilados, ao refletir sobre a ideia de Pátria, afirmando ter muito mais em comum com a sua nação de exílio do que com o próprio Uruguai, do qual afirma pouco se lembrar.

São nos fragmentos dedicados à Beatriz que encontramos de forma mais evidente críticas e denúncias ao governo uruguaio, ao lado de reflexões que chegam a ser quase filosóficas, como no fragmento abaixo, em que a imagem de estabilidade e normalidade que o governo militar uruguaio pretendia mostrar é colocada em xeque pelas reflexões de Beatriz em torno da palavra – e ideia de – Liberdade.

Liberdade é uma palavra enorme. Por exemplo, quando terminam as aulas, pode-se dizer que uma pessoa fica em liberdade. Enquanto a liberdade dura, você passeia, brinca, não tem porque estudar. Dizem que um país é livre quando uma mulher qualquer ou um homem qualquer pode fazer o que lhe der na cabeça. [...]

Liberdade quer dizer muitas coisas. Por exemplo, se você não está preso se diz que está em liberdade. Mas meu pai está preso e no entanto está em Liberdade,

pois é assim que se chama a prisão onde está há muitos anos. Tio Rolando chama isso de sarcasmo. [...] Meu pai é um preso, mas não porque tenha matado ou roubado ou chegado tarde à escola. Graciela diz que meu pai está em Liberdade, ou seja, preso, por suas ideias. Parece que meu pai era famoso por suas ideias. [...]

Graciela diz que ser preso político como meu pai não é nenhuma vergonha. Que é quase um orgulho. [...] Estou orgulhosa, não quase orgulhosa, de meu pai, porque teve muitíssimas ideias, tantas e tantas que foi preso por causa delas. Acho que agora meu pai vai continuar tendo ideias, ideias espetaculares, mas é quase certo que não fale sobre elas com ninguém, porque se falar, quando sair de Liberdade para viver em liberdade, podem fechá-lo outra vez na Liberdade. Estão vendo como é enorme? (BENEDETTI, 2018, p. 117-119).

Considerações Finais

A obra *Primavera em um espelho partido* é uma novela em que muitas vezes se somam de forma equipolente à do próprio Beenedetti, configurando assim o que podemos considerar um texto polifônico, na medida em que as vozes das personagens se colocam na obra no mesmo patamar e com o mesmo grau de importância da voz do próprio autor: Todos estão passando pelo mesmo contexto histórico de perseguição e exílio. Mesmo que as experiências de exílio sejam diferentes para cada personagem – assim como as formas de resistência ao autoritarismo e as percepções individuais de cada uma delas – todas são igualmente relevantes e traumáticas em diferentes níveis.

Nesse sentido, a novela é também uma obra de Resistência, posto que as múltiplas vozes que a compõe carregam em comum a característica de denunciar o autoritarismo e violência do governo militar uruguaio em seus diferentes níveis, sem deixar de abordar nenhuma de suas funestas nuances, ainda que cada uma dessas vozes faça essa denúncia de maneiras completamente variadas, conforme vimos acima nos trechos estudados das personagens Santiago, Beatriz e do próprio Benedetti.

Podemos afirmar que a novela de Benedetti – *Primavera num espelho partido* – é uma obra em que as ideias de Polifonia e de Resistência coexistem de forma primorosa e perfeitamente conectadas pela genialidade do autor, que usa o conceito bakhtiniano de pluralidade de vozes como instrumento para resistir à política do autoritarismo uruguaio de construir – através de uma narrativa histórico-cultural única e inquestionável e, portanto, monofônica – uma imagem de unidade e estabilidade cultural, política e social, denunciando-o de diferentes formas e em variados níveis.

Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990)

Polifonia e resistência na obra *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti

DOI: 10.23899/9786589284116.89

Referências

BAKHTIN, Mikahil. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

BARRETO, Irineu Pacheco Paes. A ditadura uruguaia na ficção de Mario Benedetti. **Literatura e autoritarismo**. Os 50 anos do golpe & outras formas de dominação, Santa Maria, n. 23, jan.-jun., 2014.

BENEDETTI, Mario. **Primavera num espelho partido**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BENEDETTI, Mario. **Con y sin nostalgia**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, [s.d.].

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistências. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996.

GONZÁLEZ, Flora. Primavera com una esquina rota de Mario Benedetti: De La novela Del exílio a La representación comprometida. **Hispania**, v. 75, n. 1, mar. 1992.

JORDAN, Paul R. From bureaucratic alienation to political exile: Evolving views of uruguayan identity in the work of Mario Benedetti. **The modern language review**, v. 100, n. 2, abr. 2005.

KOGAWA, João Marcos Mateus. A arquitetura de Bakhtin: Fundamentos do conceito de polifonia. **Revista do GEL**. São Paulo, v. 6, n. 1, 2009.

MARCHESI, Aldo. Das categorias à pesquisa histórica. As políticas culturais da ditadura uruguaia como caso de estudo. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

QUADRAT, Samantha Viz. Páginas da História. O ensino das ditaduras do Cone Sul. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora. **Letras**, Curitiba, n. 41, 1992-1993.

História, memória e sujeito na escritura de Nona Fernández sobre a ditadura chilena¹

Valéria Gomes Ignácio da Silva*

Introdução

A condição narrativa tem tanto a história como a memória diante do mesmo desafio: a dimensão literária, ficcional e retórica que coloca sob suspeita sua fidelidade aos fatos. Na escritura da autora chilena Nona Fernández, o que se pode observar, para além do rompimento frente à ideia de gêneros demarcados, é uma densidade e originalidade no trabalho formal com a linguagem para dizer sobre os impactos dos acontecimentos históricos no cotidiano, especialmente a ditadura chilena (1973-1990), e sua permanente sobrevida, algo fantasmal, no presente. Atriz, escritora e roteirista premiada, traduzida para o inglês, francês, alemão e italiano, Fernández integra a lista da Feria del Libro de Guadalajara de 2011 como um dos 25 narradores latino-americanos de grande potencial pouco conhecidos fora de seus países.

Neste ensaio, o que se propõe é articular algumas perspectivas sobre os conceitos de história, memória e sujeito a três livros da autora: os romances *Mapocho* (2002), a novela-ensaio *Voyager* (2019) e o último volume da trilogia sobre a memória e a ditadura, *La dimensión desconocida* (2016). Entre as interrogações que nos movem, merecem destaque: (1) a produção literária permanentemente relacionada ao referencial histórico, (2) a inversão da história oficial do Chile proposta na novela ficcional *Mapocho* e (3) a transformação de fatos pessoais em objeto estético como estratégia de apreensão do universal, forma de testemunho que ultrapassa a autobiografia para dizer o coletivo. É importante assinalar que a memória não pode ser compreendida, aqui, apenas no sentido hegemônico dos

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

* Doutoranda em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), jornalista, mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), atua como preparadora e revisora de textos e participa de projetos de incentivo à literatura infantojuvenil. É coautora da publicação "Mil e uma histórias a céu aberto" e de artigos científicos.

E-mail: val.pizzani@gmail.com

discursos oficiais e midiáticos, mas está estreitamente relacionada a percepções, ideologias e biografias privadas.

É válido observar que a escritura de Fernández nesses livros, apesar das diferenças entre eles, nos remete a um labirinto tecido de inquietação que está sempre a pôr em questão e confrontar a validade da memória, os fatos em si mesmos e sua transmissão, a facticidade, enfim, que irrompe na vida comum, desordenando-a. Para além disso, a interrogação – pode-se dizer até mesmo a desconstrução –, da história oficial é um eixo apontado de forma clara, assim como a indagação sobre a própria representação que se oferece ao leitor. E tudo isso se materializa no tratamento que a autora dá não apenas ao real e à violência do regime de repressão ainda latente no presente, mas especialmente a dejetos, escombros e ruínas do passado.

Em relação a essa desconstrução, é interessante apontar a sobreposição de gêneros que caracteriza sua produção, que inferimos refletir o movimento do próprio pensamento e seu deslocamento na contemporaneidade, numa escritura que nem sempre admite rótulos. Enquanto *Mapocho* explora a história oficial por meio de uma trama ficcional, os outros dois livros embaralham ficção e teor testemunhal, especialmente *Voyager*, que se apresenta como escritura ensaística, mas abre inúmeras oportunidades para relacionar e confrontar a história com a memória individual. “Trabalho com arquivos da vida real. Tudo o que faço nasce de um arquivo real [...]”, afirma a autora em entrevista sobre seu último livro *Preguntas frecuentes*, publicado no ano passado.

Em *Mapocho*, uma história familiar é o enredo ficcional para desvelar um panorama histórico mais amplo, que propõe algo como uma reescrita de alguns dos mais emblemáticos fatos históricos ocorridos no Chile em cinco séculos, desde a colonização. A interrogação do presente e da realidade ocorre em chave fantasmática, assim como o cruzamento de narradores e pontos de vista, às vezes referenciados nos discursos não oficiais (“dizem que...”), outros amparados na busca dos irmãos Rucia e Indio pela verdade dos fatos. O pai, Fausto, deixa a família para trabalhar no estado ditatorial de Pinochet escrevendo a história oficial, enquanto seus filhos acreditam em sua morte.

Fausto pensa que a história é literatura. De outra maneira ele jamais haveria se aproximado dela. A história, acredita ele, inventa-se a partir das palavras como um verdadeiro ato de iluminismo. [...] Palavras saídas de sua

cabeça, misturadas e alinhadas, amassadas com cuidado, cozidas ao ponto para logo constituírem-se em verdades cegas (FERNÁNDEZ, 2002, p. 40-41, tradução nossa²).

Voyager tem como projeto autoral a articulação de situações familiares da autora com a exploração do espaço e das estrelas. Seu caráter testemunhal é bem demarcado, uma vez que está sustentado por fatos da vida de Fernández verificáveis em dados biográficos públicos, com os quais se misturam informações científicas, referenciadas no projeto de criação de uma nova constelação – *La Constelación de los Caídos*, um memorial de luz no deserto, que nomeia estrelas equidistantes em memória dos 26 chilenos executados em Calama pela Caravana da Morte em 1973 –, e reflexões sobre as explorações das sondas *Voyager*, da Nasa. O resultado da combinação é uma construção que se pode considerar ensaística. Vale assinalar que, ao longo da narrativa, manifesta-se de forma recorrente o olhar para a imbricação entre dados da realidade e imaginação.

Faço um cadastro rápido na minha mente, uma verificação geral, e quando eu listo meus instantâneos mentais, constato que há algo de intraduzível, uma certeza corporal, um radar regulado por instinto, que indica quando se trata de uma recordação real e quando poderia ser uma armadilha da memória (FERNÁNDEZ, 2019, p. 125, tradução nossa³).

Nas três narrativas, escolhidas entre a produção literária da autora⁴ pela singularidade na forma de articular as referências históricas e a experiência privada, é interessante observar que a memória está obsessivamente vinculada ao passado de violência e repressão, mas também a percepções e leituras particulares da história e à biografia da narradora, sem, entretanto, abandonar o trabalho imaginativo. É pertinente assinalar que a compreensão homogênea do vasto

² “Fausto piensa que la historia es literatura. De otra manera él jamás se habría acercado a ella. La historia, cree él, se inventa a partir de las palabras como un verdadero acto de iluminismo. [...] Palabras salidas de su cabeza, mezcladas y aliñadas, amasadas con cuidado, horneadas a punto para luego constituirse en verdades ciegas”.

³ “Hago un catastro rápido en mi mente, un chequeo general, y al pasar lista a mis instantáneas mentales, constato que hay algo intraducible, una certeza corporal, un radar regulado a punta de instinto, que indica cuando se trata de un recuerdo real y cuando podría ser una trampa de la memoria”.

⁴ A autora tem nove livros publicados e participações em diversas antologias, além de dois trabalhos como dramaturga, quatro roteiros originais para televisão e inúmeras adaptações.

fenômeno da memória é ultrapassada, nessas escrituras, pela mobilização permanente da dúvida sobre a sua legitimidade e da autocrítica.

As escrituras nos remetem a uma abertura para a reinterpretação histórica e está muito claro o diálogo que estabelecem entre a experiência da própria Nona Fernández, nascida em 1971, dois anos antes da destituição do governo democrático de Salvador Allende, e o discurso institucionalizado ao longo de sua infância e adolescência.

Em cada um dos livros, as vozes narrativas e a configuração dos sujeitos/personagens se apresentam de forma diversa. No discurso espectral dos irmãos Rucia e Indio, que reclamam o esclarecimento da própria história, *Mapocho* desvela episódios históricos outros para além da ditadura de Pinochet como constituintes da violência do estado repressor. A linguagem é caracterizada por um forte acento da gíria chilena na voz dos irmãos, mas ultrapassa seu dialeto informal para reconstituir – sempre com a mediação da expressão “dizem que...” –, em palavra poética mas também irônica, episódios como, por exemplo, o da morte do conquistador Valdivia pelos índios mapuches liderados por Lautaro ou da metáfora da “casa chilena”, que envereda pela formação socioeconômica e as relações de poder nas décadas de 1930 e 1950.

Dizem que as coisas funcionavam bem na casa. Havia muitos dormitórios [...]. Os mineiros viviam no setor norte. No centro, os professores. Os ferroviários ocupavam pequenos quartos ao longo de todo o corredor. Os trabalhadores estavam amontoados em um quartinho pequeno perto da cozinha, e assim cada um tinha seu canto na casa (FERNÁNDEZ, 2002, p. 154, tradução nossa⁵).

Em *La dimensión desconocida*, o giro imaginativo da narradora recupera vidas cotidianas apagadas da história oficial, revisitando episódios de extrema violência no período da ditadura e destacando, na sua reconfiguração, a fatura da criação:

Me faltam palavras e imagens para escrever [...]. Qualquer tentativa que faça será pobre ao querer dar conta desse íntimo momento final de alguém

⁵ “Dicen que las cosas funcionaban bien en la casa. Había muchas piezas [...]. En el sector norte vivían los mineros. En el centro, los profesores. Los ferrocarrileros contaban con piezas pequeñas a lo largo de todo el pasillo. Los obreros estaban achoclonados en un cuartucho chico cerca de la cocina, y así cada cual tenía su rincón en la casa”.

a ponto de desaparecer. O que viu José? O que escutou? O que pensou? O que lhe fizeram? [...] Não há distância de resgate possível nesse exercício. Nem minha imaginação desenfreada pode contra isso (FERNÁNDEZ, 2016, p. 35-36, tradução nossa⁶).

O exercício a que se propõe a narradora é o de penetrar na consciência do “homem que torturava” e de suas vítimas. Sucedem-se vozes retiradas de documentos, diálogos recriados ficcionalmente e relatos da experiência pessoal narradora, que prepara, então, um documentário sobre o tema.

Voyager já nos apresenta um contraponto interessante no discurso que problematiza os caminhos ou descaminhos da memória de um povo, numa curiosa relação com as estrelas.

Imagino que minhas memórias perdidas estão lá, em algum lugar misterioso do meu hipotálamo, presas, tentando ocupar o mínimo de espaço, e que depois de tão armazenadas acabam se tornando imperceptíveis. Presenças sem corporeidade, sem cor, sem memória. Estrelas secretas que existem sem que saibamos. Se penso na história de Mario Argüelles e seus vinte e cinco companheiros executados no deserto, se penso que muitas pessoas em Calama, a cidade em que viveram, não os conhecem, também me vêm à mente a imagem daqueles buracos negros ameaçadores. Vinte e seis vidas e vinte e seis mortes e vinte e seis corpos escondidos em algum canto da História, em um ponto cego onde nada mais pode ser buscado (FERNÁNDEZ, 2019, p. 129-130, tradução nossa⁷).

Do percurso no projeto para homenagear os chilenos assassinados no deserto, emergem as vozes dos sobreviventes, o discurso oficial e as interrogações que se disseminam ao longo do texto para estabelecer outras relações com fragmentos da memória humana guardada em sondas espaciais.

⁶ “Carezco de palabras y de Imágenes para escribir [...]. Cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer. ¿Qué vio José? ¿Qué escuchó? ¿Qué pensó? ¿Qué le hicieron? [...] No hay distancia de rescate posible en este ejercicio. Ni mi imaginación desbocada puede contra eso”.

⁷ “Imagino que mis recuerdos perdidos están ahí, en algún lugar misterioso de mi hipotálamo, aprisionados, intentando ocupar el menor espacio, y que de tan guardados terminan por volverse imperceptibles. Presencias sin corporalidad, sin color, sin memoria. Secretas estrellas que están ahí sin que lo sepamos. Si pienso en la historia de Mario Argüelles y sus veinticinco compañeros ejecutados en el desierto, si pienso que mucha gente en Calama, la ciudad en la que vivían, no sabe de ellos, también se me viene a la mente la imagen de esos amenazantes agujeros negros. Veintiséis vidas y veintiséis muertes y veintiséis cuerpos escondidos en algún rincón de la Historia, en un punto ciego en el que ya no se puede buscar nada más”.

Tempo e espaço são dados que merecem destaque nas obras. Os três volumes remetem à ditadura chilena – *Mapocho* vai além dessa demarcação por revisitar episódios anteriores da história chilena –, mas estão estreitamente relacionados ao presente, na chave de buscar compreensão do que não está contado, explicado, ou sequer presente na história dada a conhecer. São curiosas e instigantes também as relações que as narrativas estabelecem com o espaço, numa referência cartográfica muito rica de Santiago, que passam pela região do rio Bío-Bío, ao Centro-Sul do país, mas também derivam para o deserto, ao norte.

A dimensão literária dessas produções acentua e tensiona o confronto entre o passado da história e o passado da memória, identificando e colocando em relevo a crise do sujeito na contemporaneidade diante do terrível e excepcional dos fatos históricos. Infere-se que a representação dessa memória desmesurada reclama, no presente, justiça, reparação àqueles que foram calados, mutilados, desaparecidos, mortos. Ou, no mínimo, que seja possível criar um território de pensamento crítico e a perspectiva de visibilidade ao ausente quase sempre transformado em esquecimento, como forma de compreender o passado para tornar possível a reinvenção do presente.

História, memória e esquecimento

O tempo histórico constituído de intervalos e encadeamentos, a combinação entre continuidade e mudança, as relações com o conflito qualificam o objeto do historiador na representação de um mundo desaparecido. No exercício de tornar inteligíveis os fragmentos e os rastros do passado, sabemos que os mortos, os desaparecidos e as vítimas da violência na colonização, nas guerras e nos regimes de exceção no continente latino-americano, como no resto do mundo, não estarão seguros diante do discurso dos vencedores, como assinalou Walter Benjamin.

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apropriar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. [...] O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão

seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2012, p. 243-244).⁸

Da antiguidade clássica ao século XVIII, quando a história apresentava uma conexão entre passado e futuro como modelo, até a contemporaneidade – passando pelo deslocamento para o futuro e pelas utopias do Iluminismo –, o choque entre história e memória é contínuo. Na busca de um relato possível, “[...] nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança”, afirma Beatriz Sarlo em *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). A subjetividade que exige prerrogativas na atualidade tem sido, em parte, incorporada pela produção historiográfica, mas não sem controvérsias.

Sabe-se que o regime narrativo histórico conjuga visibilidade e invisibilidade nas relações de sentido que estabelece entre os fatos. Por isso, nas situações de transbordamento, muitas vezes o que acontece é que parte dos fatos fica apenas na memória individual e não no registro histórico dado a conhecer pela coletividade, ou seja, o que é esquecido pelo discurso oficial são quase sempre as vítimas. É devido a esse pressuposto, e também pela modificação da noção de sujeito na contemporaneidade que, de acordo com Sarlo, ocorre uma febre de reconstituição de vidas marginais, privilegiando uma poética do detalhe, do cotidiano e do concreto. Na disputa entre a investigação acadêmica e a produção de circulação maciça, a autora assinala na última um princípio organizador simplista e unificador, determinado pelo mercado e respaldado pelo “[...] imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem do que como limite” (SARLO, 2007, p. 13).

Interrogar o passado nos leva, assim, a analisar tanto a escrita da história, que não foge do caráter literário, como a memória do historiador, vinculada a grupos sociais e às relações de poder que compartilha. Como adverte Jeanne Marie Gagnebin, “[...] a verdade histórica não é da ordem da verificação factual [...]” (1998, p. 217), o que pode conduzir ao revisionismo que se produz tanto em relação à Shoah, desde a década de 1980, mas também em relação a acontecimentos recentes na história da América Latina, nos quais se questionam fatos referidos nas ditaduras, especialmente relacionados com a violação dos direitos humanos.

⁸ A tradução das teses aqui utilizada é de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. Ver: Löwy (2005).

São também essas dimensões humanas e de linguagem presentes na historiografia, com suas inevitáveis marcas de ambiguidade, que Fernández mobiliza em sua inventiva narrativa do cotidiano. Está claro que sua escritura é constituída por rastros, ou marcas deixadas por esse passado de injustiça e sofrimento. Nesse aspecto, é necessário ter claro que a fragilidade da memória, assim como dos rastros, contém um risco sempre próximo, ameaça de apagamento e incerteza. Resulta disso o projeto autoral de suas obras, a busca de uma reconfiguração do passado e a resistência constante contra o esquecimento e a denegação.

Em *Mapocho*, seguindo a cartografia do rio de mesmo nome que cruza a capital Santiago e sempre se referindo aos mortos que por ali navegaram, a morte se faz presente na reconstituição da história chilena desde a primeira página – “Não é verdade que os mortos não sintam” (FERNÁNDEZ, 2002, p. 23, tradução nossa⁹) – e ao longo da narrativa – “Dizem que os mortos ainda gemem. Dizem que nunca deixarão de fazê-lo. Boiarão no rio e uivarão tão forte como possam” (p. 68, tradução nossa¹⁰).

É interessante destacar, segundo o artigo “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”, de Cristián Opazo, alguns marcos na releitura dos fatos históricos. Opazo identifica, entre as principais referências históricas apontadas pela autora, por exemplo, o poema “La Araucana”, do soldado espanhol Alonso de Ercilla, e a obra *La historia de Chile*, do historiador e ensaísta Francisco Antonio Encina, como matrizes narrativas para a desconstrução operada por Fernández. Nas relações com a tradição e a autoridade também se percebe a metáfora da casa chilena e seu comandante, que pode ser identificado como o ex-presidente Carlos Ibáñez del Campo e sua política higienista.

O que acontece em *La dimensión desconocida* é muito diferente. Em quatro capítulos – “Zona de entrada”, “Zona de contato”, “Zona de Fantasmas” e “Zona de escape” – a narradora articula tanto suas recordações da adolescência sobre as notícias do “homem que torturava”, em jornais e revistas da época, como seus “encontros” imaginários com ele, enquanto trabalha em um documentário sobre a Vicaria de la Solidaridad (organismo da igreja católica que apoiava as vítimas da

⁹ “No es verdad que los muertos no sientan”.

¹⁰ “Dicen que los muertos todavía gimen. Dicen que nunca dejarán de hacerlo. Flotarán en el río y aullarán tan fuerte como puedan”.

ditadura). Ao mesmo tempo, elabora ficcionalmente o que haviam sido os últimos passos de algumas das vítimas do agente da polícia.

Ao longo da narrativa, fala com o homem em cartas, que chegam ao leitor como giros fantasiosos:

Por que escrever sobre você? Por que ressuscitar uma história que começou faz mais de quarenta anos? Por que falar outra vez de corvos, grelhas elétricas e ratas? Por que falar outra vez do desaparecimento de pessoas? Por que falar de um homem que participou de tudo isso e em um momento decidiu que já não podia mais fazê-lo? Qual é o limite para essa decisão? Existe um limite? Temos todos o mesmo limite? (FERNÁNDEZ, 2016, p. 26, tradução nossa¹¹).

Simultaneamente, coloca em questão as formas oficiais de organização da memória, tomando como referência o Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, inaugurado em Santiago em 2010. Como aponta a investigadora Jordana Blejmar (2019), o livro é “[...] uma tentativa de ‘desmuseificar’ a memória, e poder explorar as dimensões desconhecidas do passado chileno” (não paginado), além de apontar claros-escuros de sua história.

Voyager também é constituído de uma série de alinhavos de informações pessoais, desde a história da própria família da autora, recordações de infância, trabalhos profissionais realizados por ela, um episódio que envolve seu filho e a censura de seus professores de história quase 30 anos depois do fim da ditadura. A isso soma-se a participação de Fernández em um projeto para a criação de um memorial relacionado à execução de chilenos no deserto de Atacama durante o regime de Pinochet. Um dos eixos do ensaio, que também pode ser lido como testemunho, é o armazenamento de fragmentos da memória estelar por sondas exploratórias da NASA. Ao redor desse ponto de partida, orbitam inúmeras outras imagens, como a atividade cerebral de sua mãe vista em um monitor, o filósofo, astrônomo, físico e poeta Giordano Bruno, a série *Cosmos* do astrônomo Carl Sagan, a história de Mario Argüelles, um dos 26 executados.

¹¹ “¿Por qué escribir sobre usted? ¿Por qué resucitar una historia que empezó hace más de cuarenta años? ¿Por qué hablar otra vez de corvos, parrillas eléctricas y ratas? ¿Por qué hablar otra vez de desaparecimiento de personas? ¿Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidió que ya no podía hacerlo más? ¿Cuál es el límite para esa decisión? ¿Existe un límite? ¿Tenemos todos el mismo límite?”

Nas três escrituras está em destaque a construção de uma versão possível para compreender a violência constituinte que sustenta o passado, como olhar crítico para a tradição de opressão e contra sua falsificação pelas conveniências do poder no presente. Nesse sentido, as narrativas colocam em oposição a história institucionalizada, seus heróis e monumentos, e as ruínas e sobras em sua materialidade histórica, “a partir de uma articulação simbólica e política que não busca restaurar uma pátria ou um passado, mas ler a falência ou a crise que mostra o ato de separação do qual se constitui o residual”, como nos aponta o crítico Luis Valenzuela Prado, no artigo *Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández* (2018, p. 185, tradução nossa¹²).

Isso se manifesta nas narrativas de diferentes formas, desde o rio Mapocho e suas águas fétidas por onde navegam corpos em decomposição, já na época da construção das primeiras pontes por prisioneiros (em *Mapocho*), até os corpos de militantes decapitados abandonados em terrenos baldios ou na rua durante a ditadura (*La dimensión desconocida*) e partes de ossadas encontradas no deserto (*Voyager*).

Em 1990, após anos de busca incansável por um osso de seus parentes, Violeta e o restante das mulheres que vasculhavam os pampas encontraram algo. Lascas, pequenos fragmentos, pedaços soltos e espalhados, como as memórias que elas armazenavam aleatoriamente em algum lugar de seu hipotálamo. Pedaços de um ser que não estava mais ali, mas que existia em alguma parte de si, amarrado pela cauda aos seus corpos, aos seus cérebros que ainda os arquivavam. (FERNÁNDEZ, 2019, p. 90, tradução nossa¹³).

O procedimento de escavação dos escombros do passado é algo bem próximo da formulação benjaminiana de “escovar a história a contrapelo”. A esse propósito, o pensador Michael Löwy (2005) aponta o duplo significado da expressão. Em seu sentido histórico ela corresponderia à negação oficial da história; em seu caráter político, evidenciaria que a história aliada ao progresso

¹² “[...] desde una articulación simbólica y política que no busca restituir una patria o un pasado, sino leer el quiebre o la crisis que evidencia el acto de separar desde el cual se constituye lo residual”.

¹³ “En 1990, después de años buscando incansablemente algún hueso de sus familiares, Violeta y el resto de las mujeres que rastreaban la pampa dieron con algo. Astillas, pequeños fragmentos, trozos sueltos y desperdigados, como los recuerdos que almacenaban desordenadamente en algún lugar de su hipotálamo. Pedacitos de un ser que ya no estaba, pero que existía en alguna parte de ellas mismas, amarrado de la cola a sus cuerpos, a sus cerebros que aún los archivaban”.

leva à repetição da catástrofe e da barbárie. Ao interpretar a formulação de Benjamin, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin nos diz sobre a amplitude da ação necessária no presente “de investigação simbólica e de criação de significado” como um trabalho de luto.

As palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho com o luto que deve ajudar a nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor vivermos hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que também possa ser verdadeiro (GAGNEBIN, 1998, p. 221).

Para além da história, temos que nos entender com a memória, como assinala Paul Ricoeur na abertura do volume *A memória, a história, o esquecimento* (2007): “Que é feito do enigma de uma imagem que se mostra como presença de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade? (p. 18). Ao questionar tanto a memória como o esquecimento na operação de representação do passado, Ricoeur sugere o enfrentamento da experiência temporal e do ato de narrar. O passado não pode ser eliminado e, assim, o esquecimento vincula-se a ele como um tendo sido ao qual está condicionada a lembrança.

Nessa relação entre o exercício da memória e o esquecimento, Ricoeur identifica três categorias relacionadas à elaboração narrativa: a memória reprimida, a memória manipulada e a memória forçada. A memória reprimida está referida em feridas e traumas, e nos remete aos trabalhos de Freud sobre o luto e a melancolia. Na memória manipulada observam-se usos e abusos, manipulação de dados da realidade e formas institucionais de amnésia. No centro do terceiro tipo de memória está a obsessão comemorativa, que busca o apagamento do passado, ou seja, está dissociada do sentido verdadeiramente histórico, o que nos separa da história viva.

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores

sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos (RICOEUR, 2007, p. 455).

Contra essas diferentes formas de anestesia histórica, os escritos de Fernández nos mostram uma busca incessante de versões sobre fatos do passado, seu cruzamento, sua análise e interpretação. Vale dizer que uma constante em seu trabalho consiste tanto em interrogar a invisibilidade das zonas cinzentas do passado como em apontar as lacunas memoriais, sem, entretanto, deixar de assinalar a necessária atenção para as armadilhas da imaginação. Nesse sentido, a autocrítica é um traço permanente em seu registro literário, tanto que as narrativas assinalam, não poucas vezes, os diferentes estatutos de enunciados e enunciações: “dizem que...”, “sei que...”, “imagino...”, como demarcação territorial que acaba por sugerir a presença de pactos de leitura que transitam entre a ficção, a biografia e o ensaio.

Sujeito e linguagem

Arbitrária, fonte de ambiguidade e interpretação de diferentes tons, a linguagem que serve de tradutor de experiências nos faz recordar, nesta reflexão, a metáfora que se refere ao texto como um palimpsesto, o pergaminho que, com cada novo uso, tinha o texto anterior apagado em sua superfície. O palimpsesto se converte no texto desbotado e dá lugar a outra interpretação de um texto canônico. Vinculado à recordação, esse texto se refere não somente ao passado, mas também ao presente, na perspectiva de transformá-lo, de alcançar uma nova inscrição, um novo lugar de compreensão, elaboração e transmissão simbólica, no qual não só às testemunhas e aos narradores, mas também aos leitores, é possível construir um novo presente.

Nesse processo de tradução e configuração do vivido, em que estão em disputa narrativas conflitantes, o sujeito coloca-se como forma de compreensão da experiência do mundo, ou seja, de subjetivação. Ao estruturar a experiência em narrativa, imprime a ela suas vontades, sua escala individual de percepção. Como nos diz Jean Luc-Nancy, em *¿Un sujeto?* (2014), o sujeito desse conhecimento se relaciona com suas próprias representações e sua experiência transforma-se em linguagem, em um juízo da realidade que toca necessariamente a negatividade.

[...] a verdade, como diz Hegel, não perde nada do que deve ser conservado. Essa verdade conservada na ausência da coisa é a verdade do sujeito. E ao final do movimento que se inicia com essa negatividade da linguagem está o sujeito, que atravessando toda a negatividade, a da história, a de todas as formas de experiência torna-se ele mesmo, o eu, colocando-se absolutamente no fundo de sua própria operação (NANCY, 2014, p, 47, tradução nossa¹⁴).

A catástrofe que funda as narrativas que são nosso objeto de análise reflete o enfrentamento desse sujeito com uma negatividade que se transforma no desafio de propor novas perguntas em oposição às respostas vazias que ocupam o presente. E a interrogação tangencia, inclusive, o próprio regime literário, no imbricamento que propõe entre formas e categorias canônicas.

Como ocorre, então, a abordagem da catástrofe na literatura pelo sujeito em crise que habita um tempo de incertezas? A hipótese é que os recursos de representação estão baseados em um olhar que somente encontra resíduos e detritos. A esse respeito, é válido recordar a exigência benjaminiana de outra forma de narração, que tome as ruínas como possibilidade ética e política para se opor ao esquecimento. No entendimento de Gagnebin, a tarefa do narrador “sucateiro” é de “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não tem o que fazer [...] elementos de sobra do discurso histórico” (2006, p. 54).

Assim faz Nona Fernández nas obras *Mapocho*, *La dimensión desconocida* e *Voyager*: recolhe detritos e ruínas do passado e imprime a eles materialidade simbólica, transformando-os em palavras e imagens para fazer novas perguntas ao presente, como possibilidade estética de intervir na indagação histórica sobre o devir. Isso se dá especialmente quando aponta a falta de consciência de muitos sobre as narrativas “arbitrárias e até as absurdas ficções” aceitas pela sociedade contemporânea: “Podemos passar vidas inteiras seguindo suas regras [dos roteiros que nos determinam], rebelando-nos contra a mudança, dando voltas em círculo,

¹⁴ “[...] la verdad, como dice Hegel, no pierde nada de lo que debe ser conservado. Esa verdad conservada en la ausencia de la cosa es la verdad del sujeto. Y al final del movimiento que comienza con esta negatividad del lenguaje está el sujeto, que atravesando toda la negatividad, la de la historia, la de todas las formas de experiencia deviene sí mismo, el sí mismo, poniéndose absolutamente en el fondo de su propia operación”.

pisando o rabo como ratos de laboratório sem imaginar que há outras realidades possíveis” (FERNÁNDEZ, 2019, p. 131, tradução nossa¹⁵).

Uma marca importante de seu trabalho narrativo está na permanente tensão entre os registros oficiais e a imaginação. Nas três obras, a narradora demarca o que é discurso oficial, mas também indicia a experiência pessoal e o que imagina. Na novela *Mapocho*, por exemplo, enquanto questiona a construção da história oficial, a estratégia autoral reivindica, paradoxalmente, a atenção para sua própria organização como discurso.

Intrigas, puros contos, histórias malnascidas, enredos mal armados, simulacros, falsidades, enganos, mentiras. Mentira. Quanta mentira. A mentira é feita de palavras. Sai de uma boca suja e, como está cheia de letras, ganha vida assim que é enunciada. [...] A mentira engana. Se estabelece por escrito (FERNÁNDEZ, 2002, p. 180, tradução nossa¹⁶).

Em *La dimensión desconocida*, o uso alternado das expressões “sei” e “imagino” exemplificam e potencializam o conflito entre história e memória. A narradora também faz questão de mostrar suas dúvidas enquanto escreve, desnudando e colocando sob suspeita as estratégias que adota, como no excerto sobre o já referido Museo de la Memoria, que remete ao ato mesmo da escritura:

Tudo assim, em uma ordem algo desestruturada, sem atender bem aos antes e aos depois, porque quando se trata do horror parece que as lógicas do maquinário não importam muito. Os tempos e as progressões e as causas e os efeitos e os porquês são sutilezas que é melhor economizar (FERNÁNDEZ, 2016, p. 40, tradução nossa¹⁷).

¹⁵ “Podemos pasar vidas enteras siguiendo sus reglas, rebelándonos al cambio, dando vueltas en círculo, pisándonos la cola como ratones de laboratorio sin imaginar que hay otras realidades posibles”.

¹⁶ “Cahuines, puros cuentos, historias mal nacidas, enredos mal armados, simulacros, falsedades, engaños, embustes. Mentira. Cuanta mentira. La mentira se arma de palabras. Sale de una boca cochina y como está llena de letras, cobra vida en cuanto es enunciada. [...] La mentira embauca. Se establece por escrito”.

¹⁷ “Todo así, en un orden algo desestructurado, sin atender bien a los antes e los después, porque cuando se trata del horror parece que las lógicas de la maquinaria no importan mucho. Los tiempos y las progresiones y las causas y los efectos y los por qué son sutilezas que es mejor ahorrarse”.

Da mesma forma, em *Voyager*, tece considerações sobre a estrutura e a enunciação das obras: “Um livro é uma cápsula espaciotemporal. Detém o presente e o lança ao amanhã como uma mensagem” (2019, p. 153). A reflexão sobre como se constrói a história é recorrente:

Penso em como se articulam os relatos que constituem nossa vida. Penso em como se escolhem os materiais e o ponto de vista para a sua narração. Penso nos mitos. Essas histórias fundacionais que orientam civilizações completas. Penso em como se delineiam imaginários, pensamentos e ações a partir delas. [...] Penso no grande relato da História. Em como a contam a nós. (FERNÁNDEZ, 2019, p. 131, tradução nossa¹⁸).

A investigação continuada que caracteriza seu ensaio é a chave para colocar em questão a correspondência mesma entre nomes e coisas, entre história e discurso. Seguir exercitando a consciência sobre o passado para atuar no presente e entender nossa relação com o futuro. Mas o poder da linguagem para nomear coisas e criar realidades já está corrompido pela arbitrariedade do signo e a interpretação particular que cada sujeito faz dela. Esse signo borrado não é mais que a divisão entre palavras e coisas, que em última instância invalidaria qualquer pretensão de neutralidade. É a essa palavra potencial, mas também incapaz de assegurar os significados originais, que o escritor inclina-se, é sobre ela que busca possibilidades e significados, e através dela legitima uma nova dicção.

Aliadas a isso, as pegadas inscritas na vida cotidiana da autora estão nesse ensaio como relato de fatos singulares e privados, alinhavados a acontecimentos coletivos e momentos de esgotamento, como se fosse um tecido que nos convida a exercitar o pensamento, a indagação e a crítica. Perceber outra forma possível de olhar para o mundo e para a história em que estamos enredados.

O passado que está nas dobras do presente segue vigilante enquanto viverem testemunhas de um tempo transcorrido. Não é exatamente obediente à consciência histórica nem se inclina somente à vulnerabilidade imaginativa da memória, mas mantém um diálogo estreito com ambos. Seja na forma ficcional ou no ensaio, ou ainda em textos híbridos que fogem das classificações de gênero, o

¹⁸ “Pienso en cómo se articulan los relatos que constituyen nuestra vida. Pienso en cómo se eligen los materiales y el punto de vista para su narración. Pienso en los mitos. Esas historias fundacionales que orientan a civilizaciones completas. Pienso en cómo se delinean imaginarios, pensamientos y acciones a partir de ellas. [...] Pienso en el gran relato de la Historia. En cómo nos la cuentan”.

olhar para a história é uma das características constitutivas na produção literária de Nona Fernández, ou seja, marca de um sujeito inquieto e interpretativo diante do mundo.

Em *Mapocho*, a própria linguagem – assim como a articulação dos fatos – respira a catástrofe e a encenação do que não está no discurso oficial. *La dimensión desconocida* evidencia o acento de geração para ressaltar, por meio de perguntas e metáforas, a perturbação ainda atual sobre uma cegueira tanto involuntária como voluntária da sociedade chilena. *Voyager* desmascara os dispositivos de representação, utilizando o cotidiano e explicitando os procedimentos do trabalho de resgate de informações. “Essa escritura desconfigura e desordena o projeto ordenado de poder. [...] Desde esse lugar de ruína, resto e dejetos, questiona, critica, transborda as significações da história e da cultura”, assinala Valenzuela (2018, p. 195).

No diálogo com os passados que nos cercam e nos determinam, essas escrituras assinalam a enunciação em toda sua subjetividade, enquanto, ao mesmo tempo, conduzem a reflexão para a condição coletiva e perspectivas de emancipação humana. A percepção do universal e do coletivo se dá por uma interrogação exaustiva do passado, da memória e do eu que tenta significar o mundo, ou seja, resgata esteticamente a dimensão do conflito por trás das estruturas ditatoriais.

O assombro diante da violência e a justaposição de diferentes tempos subjetivos, associados ainda a uma inventiva arquitetura de linguagem, é o que move Nona Fernández em sua obsessiva intenção de capturar e expressar não somente uma experiência das vítimas da ditadura chilena, mas também dos reféns de um passado tal como dele se apropriou a narrativa oficial.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. [Obras Escolhidas v. 1].

BLEJMAR, Jordana. La dimensión desconocida de Nona Fernández. **Revista Guay**, Buenos Aires, jul. 2019. Disponível em: <<http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2019/07/18/la-dimension-desconocida-de-nona-fernandez/>>. Acesso em: 20 mar 2021.

FERNÁNDEZ, Nona. **Mapocho**. Santiago: Editorial Planeta, 2002.

Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990)

História, memória e sujeito na escritura de Nona Fernández sobre a ditadura chilena

DOI: 10.23899/9786589284116.105

FERNÁNDEZ, Nona. **La dimensión desconocida**. Santiago: Penguin Random House, 2016.

FERNÁNDEZ, Nona. **Voyager**. Santiago: Penguin Random House, 2019.

FERNÁNDEZ, Nona. [Entrevista concedida a] Humberto Fuentes. **Traficantes de Cultura**. 22 out 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBpYEEr9FwA>>. Acesso em: 17 mar 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e memória do passado**. Proj. História, São Paulo, nov. 1998.

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

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

NANCY, Jean-Luc. **¿Un sujeto?** Tradução de Felipe Alarcon. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2014.

OPAZO, Cristián. Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 64, p. 29-45, 2004.

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

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VALENZUELA, Luis Prado. Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández. **Mitologías hoy**, Barcelona, v. 17, p. 181-197, jun. 2018. Disponível em: <<https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v17-valenzuela>>. Acesso em: 21 mar 2021.

Editora CLAE

2021