



O ESPAÇO DA
DOR

O regime de 64
no romance brasileiro

REGINA DALCASTAGNÈ

EDITORA

UnB

VOZES DA DOR E DA CONSCIÊNCIA

Durante o período de censura estabelecido pelo regime militar, alguns autores ousaram. Uns, jogando-se frontalmente contra o sistema – e suportando as conseqüências. Outros, estabelecendo códigos parafrásicos e simbólicos que escaparam à vigilância dos senhores do momento.

Regina Dalcastagnè propõe-se a revitalizar as vozes elípticas (e outras nem tanto) de nosso passado recente. Ao lado dos escritores “abertos” e dos metafóricos, há espaço para a chamada escrita intimista – ou “da casa” –, que se configura como a voz do sofrimento pessoal nesse universo de repressão e desencontros.

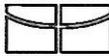
Os romances estão reunidos em blocos de três, conforme o espaço que privilegiam: os salões, local de dissimulação, onde se encontram aqueles que se beneficiaram com o regime; as praças, símbolos de uma cidadania banida; e as casas, em que vibram também os ecos do que ocorre fora.

Este é um livro para ser lido com o mesmo espírito audaz com que foram elaboradas as obras que lhe servem de objeto.

Luiz Antonio de Assis Brasil

Regina Dalcastagnè

O ESPAÇO DA DOR
o regime de 64 no romance brasileiro

EDITORA

UnB

Direitos exclusivos para esta edição:
EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
SCS Q.02 - Bloco C - Nº 78 - Ed. OK - 2º andar
70300-500 - Brasília - DF
Fax: (061) 225-5611

Copyright © 1996 by Regina Dalcastagnè

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem autorização por escrito da editora.

Impresso no Brasil

EDITOR

MARCELO CARVALHO DE OLIVEIRA

PREPARAÇÃO DE ORIGINALS

YANA PALANKOF

REVISÃO

YANA PALANKOF E REJANE MENESES

ACOMPANHAMENTO EDITORIAL

JOELITA DE FREITAS ARAÚJO

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

RAIMUNDA DIAS

CAPA

FORMATOS DESIGN E INFORMÁTICA

SUPERVISÃO GRÁFICA

ELMANO RODRIGUES PINHEIRO

ISBN: 85-230-0426-2

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central
da Universidade de Brasília

D138

Dalcastagnè, Regina
O espaço da dor / Regina Dalcastagnè. —
Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1996.
155 p.

1. Literatura brasileira. I. Título

CDU 869.0(81)-3

A todos aqueles que resistiram

*Não, não foi sob outro firmamento,
Nem sob a proteção de asas estranhas:
Estive então entre meu povo,
Lá onde meu povo, infelizmente, estava.*

Ana Akhmátova, Réquiem

SUMÁRIO

Agradecimentos,	11
Abreviaturas,	13
O sorriso dos canalhas,	15
As tribunas,	27
Os salões,	45
As praças,	77
As casas,	113
As cicatrizes,	137
Bibliografia,	143
Índice onomástico,	153

AGRADECIMENTOS

Este livro foi escrito originalmente como dissertação de mestrado em literatura brasileira, apresentada à Universidade de Brasília. Foi submetido à banca formada pelos professores Clara de Andrade Alvim (orientadora), Aglaêda Facó Ventura, Maria Angélica Madeira e Danilo Pinto Lôbo (suplente). A pesquisa contou com apoio financeiro do CNPq.

No percurso deste trabalho encontrei o auxílio valioso de várias pessoas. Devo agradecer a Clara de Andrade Alvim, minha orientadora, que, antes de mais nada, ajudou a transformar propósitos e impressões gerais num verdadeiro projeto de pesquisa; Iraci Borszcz, amiga e bibliotecária atenta, que colocou ao meu alcance textos fundamentais; Taiana Brancher Coelho, pelas longas conversas; Eglê Malheiros e Salim Miguel, pelo interesse afetuoso e pela leitura cuidadosa; e, especialmente, ao Felipe, pelas discussões apaixonadas e pelo carinho cotidiano.

ABREVIATURAS

<i>AF</i>	<i>A festa</i>
<i>AM</i>	<i>As meninas</i>
<i>AVS</i>	<i>A voz submersa</i>
<i>IA</i>	<i>Incidente em Antares</i>
<i>RB</i>	<i>Reflexos do baile</i>
<i>SRB</i>	<i>Sombras de reis barbudos</i>
<i>TS</i>	<i>Os tambores silenciosos</i>
<i>TSL</i>	<i>Tropical sol da liberdade</i>
<i>Z</i>	<i>Zero</i>

O SORRISO DOS CANALHAS

Eles permanecem aí, sorrindo – em reuniões regadas a bom uísque, sorrindo – diante das câmeras de televisão, sorrindo – de terno e gravata, sorrindo. Parecem felizes, diriam uns, estão de bem com a vida, pensariam outros, têm belas lembranças, concluiriam então. Sem dúvida! Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que lembra disso ele sorri. Sorri diante do nosso esquecimento, sorri diante da perplexidade daqueles poucos que ainda se recordam, que ainda sofrem. Sorri por todos os sorrisos que roubou.

Sim, eles permanecem aí e celebram nossa indiferença, nossa curta memória. Mas ainda é cedo demais para esquecer, e o sorriso deles é a prova disso. Enquanto vamos levando nossa vidinha de todos os dias, preocupados com o preço da gasolina e a violência das grandes cidades, eles andam pelas ruas, vão ao cinema, freqüentam restaurantes, assombam suas vítimas. Que imensa ilusão pensarmos que estamos em segurança enquanto eles sorriem. Se ainda não podemos fazer alguma coisa, temos ao menos a obrigação de não esquecer.

Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. Talvez por isso os homens tenham inventado a arte. Picasso abrigou o grito de pavor de uma cidade espanhola em sua *Guernica*, os anos se passaram, mas o grito continua lá, ecoando diante de nossos olhos. No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país.

Rever essas obras pode ser, no mínimo, um bom exercício para a memória – mesmo para aqueles que não estiveram lá, aqueles que só vieram depois, herdeiros da dor. Muito se escreveu sobre os anos 1960 e 1970 no Brasil, mas nem tudo permanece como obra verdadeiramente artística. A partir de 1979, quando se iniciou o processo de abertura

e os exilados voltaram para casa, uma farta literatura de denúncia invadiu as prateleiras das livrarias. Ali, muita gente se deparou, pela primeira vez, com o horror que até então era apenas sussurrado em conversas de estudantes e militantes da esquerda.

A emoção impregnava tudo, e nem poderia ser diferente quando se descobria o que fizeram com nossos filhos, companheiros, amigos e vizinhos. Este trabalho não tem como objetivo acompanhar o impacto dessa descoberta. Bem pelo contrário, pretende analisar o que resistiu a esse primeiro choque, ou seja, o que pode ainda repercutir nos corações dos leitores de hoje, de amanhã. Romances que possuem a grandeza de trabalhar o mais urgente dos temas com a maior sofisticação da arte.

Optei, entre vários outros romances que me pareceram possuir inegáveis qualidades literárias, por aqueles que se propõem esmiuçar a vida sob a opressão, seus caminhos possíveis, seus desvios; não pelos que trazem a ditadura apenas como um pano de fundo para o desenvolvimento de outras tramas. Isso porque minha intenção não é apenas compreender a trajetória de um gênero literário num determinado período, mas alcançar aquele momento exato em que uma e outro se cruzam e passam a ser indissociáveis.

Assim, escolhi nove romances, que julgo representativos, e os dividi em três blocos de três, de acordo com afinidades temáticas e também estilísticas. No primeiro bloco estão *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado. Romances essencialmente fragmentários, eles mantêm um diálogo constante com o jornalismo, principalmente por intermédio da estilização. Contando uma história que ainda estava se fazendo, abordam, de diferentes maneiras, a luta armada no Brasil, passando ainda pelos salões da alta sociedade. No segundo bloco encontram-se *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, obras mais paródicas, que se utilizam do riso e da carnavalização¹ para questionar o poder. Seu palco é o espaço público, as praças e as ruas de pequenas cidades do interior.

¹ Conforme a conceituação de M. Bakhtin, aprofundada adiante.

No último bloco estão os romances que se constituem a partir da memória, que tratam da esfera privada e que têm como protagonistas as mulheres: *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, *A voz submersa*, de Salim Miguel, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Se no primeiro bloco o recurso à estilização é predominante, bem como a paródia no segundo, neste último prevalece a narração. Os conceitos, extraídos sobretudo da obra de M. Bakhtin, são desenvolvidos ao longo do texto.

Sim, essa classificação lembra um pouco aquela velha enciclopédia chinesa citada por Borges, segundo a qual os animais estariam divididos em “a) pertencientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.² Mas qual classificação já não traz em si mesma algo de arbitrário? A divisão adotada, que não se pretende estanque, mostrou-se útil para o desenvolvimento do trabalho.

Esses romances são documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente. Por entendê-los como um grande diálogo com o seu próprio tempo, busco mais uma vez em Mikhail Bakhtin o referencial teórico para a análise. Assim, entendo o romance como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”,³ ou seja, um fenômeno que se constrói e sobrevive por meio do diálogo. No interior de cada uma das nove obras selecionadas, dezenas de discursos diferentes espalham-se, chocam-se, entrecruzam-se, iluminando ou encobrindo o objeto para o qual o interesse de seus autores está voltado (no caso, a ditadura). Há vozes, línguas, estilos conflitantes e variados que se misturam em proporções diferentes para compor uma obra única, original.

O discurso do poder, as técnicas jornalísticas, a publicidade do governo, a autoridade da história, tudo é parodiado, estilizado, reaproveitado no contexto ficcional. E ali dentro, no interior de cada romance,

² Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 708.

³ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 73.

dá-se a polêmica. Aparecem a voz da mãe, da polícia, do diplomata, do guerrilheiro. Cada uma delas múltipla também. Expondo incertezas ou impondo verdades, confabulam entre si e com o outro. E é justamente a partir do diálogo que essas vozes se expandem, atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas pequenas misérias cotidianas. Isso porque, como lembra Bakhtin,

a atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato — a natureza e a humanidade social —, enriquece-as e completa-as, e ela sobretudo cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem.⁴

Para estimar a importância e o alcance dessa “realidade preexistente” dentro do universo romanesco, convém seguir a sugestão de Antonio Candido:

Tomando o fator social, tentaremos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra como obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético).⁵

Por ser um gênero universal e sem regras, que rompeu normas, absorvendo os meios técnicos do teatro, da poesia e do jornalismo, passando pela história, pela política, pela economia e pela moral, o romance mostrou desde muito cedo seu enorme poder de inserção so-

⁴ *Id.*, p. 33.

⁵ Candido, *Literatura e sociedade*, p. 5.

cial. Os intelectuais da segunda metade do século passado não foram insensíveis a esse fato. Preocupados com a formação da nacionalidade brasileira, eles não tiveram dúvidas em atribuir ao romance uma tendência utilitária. Por meio dele, buscou-se formar opiniões, mudar comportamentos, “polir o talhe e as feições da individualidade que vai se esboçando no viver do povo”, nas palavras de José de Alencar.⁶

Descobrir e redescobrir o Brasil – essa a função do romance brasileiro desde a sua origem. Foi assim com os românticos, com os realistas e os naturalistas, com os modernistas de 1922, na geração de 1930 e ainda nos anos 1960, quando as personagens de *Quarup*⁷ saem em busca do centro geográfico do país. Esse “voltar-se para dentro”, essa verdadeira obsessão de esquadriñar a realidade brasileira para aí desvendar, latentes, as bases de uma futura nação, o que Daniel Pécaut caracteriza como “realismo”,⁸ é uma constante no romance brasileiro.

Portanto, quando nos anos 1960 começaram a se acirrar os debates sobre a arte engajada, um bom caminho já havia sido percorrido pelo romance. Mas, no momento em que fervilhavam as polêmicas, alimentadas por nomes como Jean-Paul Sartre e Georg Lukács, quem iria se lembrar das palavras do nosso José de Alencar ou de Machado de Assis? Quem sairia em busca das raízes já lançadas no solo brasileiro pela instrumentalização da arte? Esse é trabalho para os dias de hoje, que, no entanto, extrapola os limites deste estudo. De qualquer maneira, por entender a importância do problema para a leitura dos romances selecionados, faço, antes de entrar na análise do *corpus* propriamente dito, um breve rastreamento dessa discussão ao longo da história literária do país.

Os nove romances que compõem o *corpus* deste trabalho são obras engajadas – mas a idéia de engajamento não pode ser confundida com a de panfleto. É verdade que Zhdánov, o ideólogo soviético do “realismo socialista”, fez escola no Brasil dos anos 1950.⁹ Também aqui a literatura que não se subordinasse às diretrizes do partido corria o risco de ser enquadrada como exemplo de “produção burguesa”, que

⁶ Alencar, “Bênção paterna”, p. 11.

⁷ Cf. Callado, *Quarup*. Primeira edição em 1967.

⁸ Cf. Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil*, *passim*.

⁹ Neste período, o PCB encomendava a seus escritores livros produzidos de acordo com os cânones do “realismo socialista” de Zhdánov. Cf. Rubim, “Partido Comunista e políticas culturais: uma tentativa de periodização”, pp. 150-151.

envolvia “la literatura y el arte vulgar e ideológicamente vacío, repleto de gangsters y coristas, de apologías del adulterio y de las hazañas de toda suerte de aventureros y bribones”.¹⁰

Mais do que Zhdánov, cuja estrela se apagou após a desestalinização, teve influência duradoura na esquerda brasileira o pensamento de Lukács. Ele foi a figura dominante nos debates sobre política e literatura nos anos 1960. Embora com uma postura bem mais matizada e complexa, Lukács mantém pontos de contato com a visão stalinista. Por exemplo, ao acreditar que a ultrapassagem do capitalismo irá determinar um novo estilo, o “realismo socialista”, dando margem a uma interpretação mecânica da relação entre a base econômica e a produção intelectual.¹¹ Lukács também acredita no papel de “condutor” do artista, apesar de frisar que serão as próprias transformações sociais que penetrarão em sua obra, fazendo-a progressista ou reacionária, o que independe até das idéias do escritor.¹²

Lukács entende a arte como “uma forma particular da imagem da realidade, que a reflete por essa mesma razão, e – se se trata de um artista autêntico – reflete o movimento dessa realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação”.¹³ Por isso mesmo, porque o reflexo que a arte traz da realidade costuma ser “mais amplo, mais largo e mais profundo, mais rico e mais verdadeiro do que a intenção, a vontade, a decisão subjetivas que o criaram”,¹⁴ Lukács não acredita que qualquer “direção institucionalizada” possa dar nova “tendência à evolução da arte”.¹⁵ Só os pró-

¹⁰ Zhdánov, “Informe sobre los periódicos *Zvezda y Leningrad*” (1946), p. 43.

¹¹ Isto é mais claro na obra de Lucien Goldmann, discípulo de Lukács. Segundo ele, “existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance [...] e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens”. Goldmann, *Sociologia do romance* (1964), p. 16.

¹² “O juízo sobre a história da literatura no espírito de Lenin e Stalin – ‘em escala mundial’ – baseia-se na definição marxista do progresso como um caminho complexo, ‘astucioso’, contraditório, ao longo do qual a humanidade se dirige para o socialismo. O escritor cuja criação ajuda esse progresso é progressista; o escritor cujas obras freiam esse progresso é reacionário. Sublinho isto: trata-se das obras, das imagens, não das idéias de um escritor”. Lukács (1940), *apud* Strada, “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”, pp. 213-214.

¹³ Lukács, “Arte livre ou arte dirigida?” (1948), p. 162.

¹⁴ *Id.*, *ib.*

¹⁵ *Id.*, p. 176.177.

prios artistas poderiam fazê-lo. Essa posição representa uma ruptura essencial com o zhdanovismo:

Não depende dos artistas que haja ou não haja crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira que lhe seja fecunda e sirva à arte. Depende dos artistas mostrar quanto de liberdade eles são capazes de encontrar na necessidade inelutável e em que medida podem utilizá-la livremente e de modo fecundo para eles mesmos e para a arte.¹⁶

Essa liberdade do artista é traduzida de outra forma por Sartre. O filósofo francês pensou a questão em polêmica aberta com as idéias de Julien Benda, um autor influente dos anos 1920. De acordo com Benda, o escritor só pode se comprometer com os valores eternos (razão, justiça, liberdade) e trai seu compromisso caso coloque acima deles qualquer interesse prático imediato.¹⁷ Mas para Sartre – que descarta a possibilidade de engajamento da música, da pintura e até da poesia, privilegiando o romance –, é em nome da própria opção de escrever que se dá o engajamento dos escritores. Como a obra só estará completa com o ato da leitura, em que o leitor participa com sua escala de valores, sua sensibilidade, seus conhecimentos e mesmo seus preconceitos, o autor, segundo Sartre, escreve para se dirigir à liberdade do leitor, solicitando-a para fazer existir sua obra.

Por isso, porque “não se escreve para escravos”,¹⁸ a arte da prosa é “solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia”.¹⁹ Assim, ao engajar-se o escritor estaria defendendo sua própria arte, que se vê ameaçada cada vez que a democracia corre riscos: “E não basta defendê-la com a pena. Chega o dia em que a pena é

¹⁶ *Id.*, pp. 176-177.

¹⁷ Cf. Benda, *Le trahison des clercs* (1927), *passim*. As teses de Benda repercutiram no Brasil dos anos 1930. Ver Carone, *Da esquerda à direita*, p. 195.

¹⁸ Talvez por isso se tenha escrito tão pouca literatura exaltando o regime de 1964 – e os poucos exemplares são de uma pobreza gritante. O coronel (depois general) Albério Barroso Alves escreveu *O romance da revolução*, cujo protagonista, um jovem tenente golpista, fica dividido entre a alegria de contribuir para a derrota do comunismo e a dor pela perda da mulher grávida. Os opositores do regime são enfocados em *Os sete matizes do vermelho*, “romance” em forma de IPM assinado pelo general Ferdinando de Carvalho.

¹⁹ Sartre, *O que é a literatura?* (1948), p. 53.

obrigada a parar, então é preciso que o escritor pegue em armas. [...] Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado”.²⁰ Esse romantismo revolucionário, que hoje pode parecer superado, é um tributo pago por Sartre à época – o imediato pós-guerra, período do início da Guerra Fria e auge do prestígio da União Soviética entre os intelectuais europeus.

Dentro desse contexto, a tarefa do escritor, para Sartre, é fazer com que “ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele”.²¹ Isso porque,

falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se ao espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado.²²

Já Adorno se mostra menos otimista em relação à arte, pondo, inclusive, em dúvida essa identificação do indivíduo. Para ele, a arte vive como que sobre uma encruzilhada. Ao mesmo tempo em que aponta como um dos poucos lugares “em que o sofrimento pode ainda encontrar sua própria voz e consolo, sem se ver imediatamente traído”, ele lembra a possibilidade, sempre presente, da sublimação do horror por meio da estilização estética. A representação artística da dor acabaria atribuindo “algum sentido a um destino imponderável que jamais o teve; transfigurando-o e retirando um pouco de sua monstruosidade”, o que levaria a uma nova injustiça contra as vítimas.²³ Isso, por si só, condenaria a arte engajada:

²⁰ *Id., ib.*

²¹ *Id., p. 21.*

²² *Id., p. 20.*

²³ Adorno, “Sartre e Brecht – engajamento na literatura” (1965), p. 34. Trata-se do artigo em geral conhecido como “Engagement”.

Quando o genocídio se incorpora à herança cultural por meio dos temas da literatura engajada, torna-se mais fácil compactuar com a cultura que deu origem à matança. Há uma característica praticamente invariável em tal literatura. É o fato de ela sugerir – intencionalmente ou não – que mesmo nas chamadas situações extremas, e principalmente nestas, floresce o humano.²⁴

Walter Benjamin também se ocupa dessa transfiguração exercida pela arte quando critica “uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda [que] não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público”.²⁵ Exemplo disso seria a “nova objetividade”, que teria transformado a miséria em objeto de fruição, fazendo da luta contra ela objeto de consumo. Mas Benjamin retira a arte da encruzilhada, onde Adorno a abandonou, sugerindo que o autor se transforme num produtor, ou seja, que ele se alie à luta do proletariado não apenas com suas convicções, mas também, e principalmente, na qualidade de produtor. Que ele participe da transformação da sociedade por meio da transformação de sua própria arte, fazendo com que ela oriente “outros produtores em sua produção” e que coloque “à disposição deles um aparelho mais perfeito”.²⁶

Para Benjamin, esse aparelho é tão melhor “quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”.²⁷ Assim, socializando os meios de produção intelectual, o escritor estaria, enfim, traindo sua classe de origem, a burguesia, com quem ele possuiria vínculos solidários, marcados pela educação e pelos próprios meios de produção. A partir daí, ele deixa de ser um intelectual “puro” e passa a se integrar à sociedade, deixa de ser um “fornecedor do aparelho de produção” para se transformar em “engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária”.²⁸

²⁴ *Id.*, p. 35.

²⁵ Benjamin, “O autor como produtor” (1934), *Magia e técnica, arte e política*, p. 128.

²⁶ *Id.*, p. 132.

²⁷ *Id.*, *ib.*

²⁸ *Id.*, p. 136.

tendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; porque se propõem mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras.

AS TRIBUNAS

Falar de arte engajada no Brasil dos anos 1990 pode parecer um tanto *démodé*. Criticar uma obra porque ela não trata de assuntos políticos e sociais está absolutamente fora de questão. Que dirá então pensar a música, o teatro e a poesia como meios eficazes para combater o imperialismo e fazer a revolução – puro devaneio. Mas o que poderia se afigurar à primeira vista como uma questão resolvida exprime apenas um problema interrompido. Ser ou não um artista politicamente engajado no período da ditadura militar – principalmente nos anos 1960 e 1970 – significava estar em lados opostos. Se a troca de acusações, a desconfiança mútua, não fez a revolução sonhada, ao menos serviu para dar contorno à discussão sobre o papel do intelectual na sociedade brasileira. Uma polêmica que já então nada tinha de recente, mas que foi profundamente problematizada nessa época.

Para se compreender a conturbada trajetória dessa discussão no Brasil é preciso retroceder no tempo, chegar até as portas do movimento arcádico, em meados do século XVIII, quando jovens intelectuais educados na Europa voltavam a sua terra para fundar aqui “uma literatura que significasse a incorporação do Brasil à cultura do Ocidente, aclimatando nele, de vez para sempre, as disciplinas mentais que lhe pudessem exprimir a realidade”.¹ Uma literatura que servisse à valorização do país, difundindo o saber, reforçando os valores e as cores locais, despertando o “sentimento nacional”.

Surgia aí o patriotismo, impregnado pelos ideais da Ilustração e da Revolução Francesa. E, juntamente com ele, vinham também os grêmios e as associações de intelectuais que, se de início serviam apenas para criar e fornecer um público leitor, aos poucos foram se transformando num pólo de desenvolvimento de uma consciência de grupo, o que mais tarde levaria necessariamente à crítica e à condenação do sistema colonial.² E foi justamente isso – que Antonio Candido chama

¹ Candido, *Formação da literatura brasileira*, v. 1, p. 106.

² Cf. *id.*, v. 1, pp. 77-87 e 169-174.

de “desígnio tipicamente *ilustrado* de divulgar o conhecimento com a finalidade prática de utilizá-lo para progresso do Brasil”³ – o que acabou levando alguns dos maiores poetas da época a passarem longas temporadas nos cárceres.

Foi com o arcadismo também que os gêneros públicos – a oratória e o jornalismo – tomaram forma entre nós. Por meio deles, os “homens de letras” legitimavam sua posição dentro da sociedade. Pelos discursos e pelos jornais, principalmente o *Correio Braziliense*,⁴ defendia-se a liberdade de expressão, a liberdade política e a difusão do saber. Num de seus artigos, Hipólito da Costa advogava:

O estabelecimento de uma universidade no Brasil; a introdução geral das escolas de ler e escrever; a ampla circulação de jornais e periódicos, nacionais e estrangeiro, são as medidas que olhamos como base da desenvolvimento do caráter nacional; donde devem proceder os esforços de patriotismo, que são sempre desconhecidos em um povo ignorante, e sujeito ao despotismo.⁵

Se o espírito ilustrado foi essencial para o agrupamento intelectual e sua conseqüente participação na vida social do país, os ideais românticos, profundamente enraizados na Independência – quando se pôde reivindicar legitimamente a diferença em relação a Portugal – encarregaram-se de apontar aos intelectuais sua tarefa na formação da Nação. A partir daí entrava para a ordem do dia a construção de uma literatura própria, nacional. Uma literatura em que se pudessem exprimir valores novos de uma terra e de uma gente novas, onde fosse possível descrever nossa natureza, nosso povo, fugindo dos modelos e estereótipos da literatura clássica. Sendo assim, cada uma dessas obras, muito mais do que um retrato de nossos costumes e de nossa paisagem, seria uma contribuição segura para o futuro do país – uma vez que por intermédio dela se estaria fixando a identidade da própria Nação.

³ *Id.*, v. 1, p. 248.

⁴ O *Correio Braziliense* circulou em Londres de 1808 a 1822, chegando a ser proibido no Brasil.

⁵ Cit. em Candido, op. cit., v. 1, p. 251.

A pátria, o índio e a natureza brasileira entrariam no imaginário coletivo – onde permanecem ainda hoje – por meio da poesia e do romance românticos. Quem poderia esquecer Iracema, Peri ou os doces versos da “Canção do exílio”? O próprio subjetivismo do movimento romântico garantir-lhe-ia o sucesso junto ao imaginário popular do século XIX. Afinal, para “polir o talhe e as feições da individualidade que vai se esboçando no viver do povo”, como queria José de Alencar, seria preciso muito mais do que a simples descrição da paisagem local, era necessário atingir as fantasias de cada um. E sendo a fantasia o que Freud chamou de “a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”,⁶ a literatura romântica soube como nenhuma outra alimentar os devaneios do sonhador. Ela oferecia a possibilidade de reconhecimento espontâneo e consciente do leitor. Como lembra Peter Gay,

o que quer que sejam e o que quer que façam, sejam elas conscientes ou inconscientes, as fantasias situam-se no limiar entre imaginação pessoal e coletiva, e servem de pontes entre elas. Isso se aplica com mais verdade ainda à ficção, que consiste em fantasias disciplinadas, ordenadas e embelezadas. Como todas as ações do espírito, a produção de ficções é privilégio de um indivíduo isolado. Contudo, na medida em que um romance adquire circulação cultural, obtendo uma vendagem satisfatória, despertando um debate apaixonado ou devassando sentimentos reprimidos, ele pode iluminar o segmento da cultura onde se originou e ao qual se dirige.⁷

Por isso, a literatura pode ser utilizada para a formação da nacionalidade. Conforme conceitua Benedict Anderson, nação é uma “comunidade política imaginada”, já que “nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva imagem de sua comunhão”.⁸ As artes – entre elas a literatura – podem ajudar a construir esse imaginário.

6 Freud, “Escritores criativos e devaneio”, p. 152.

7 Gay, *A paixão terna*, p. 124.

8 Anderson, *Nação e consciência nacional*, p. 14.

A partir daí, iam-se criando, enfim, seja na realidade, seja no imaginário, algo que nos distinguia das outras nações. Tínhamos os índios, a natureza exótica e, sobretudo, o “sentimento nacional”, conceito abstrato perseguido arduamente na concretude. Aos artistas cabia a tarefa de consolidar essas diferenças, transformando o recurso estético num projeto nacionalista.⁹ Um projeto que, muitas vezes arbitrário e limitado, encontrou sofisticação de pensamento em nomes como José de Alencar e Machado de Assis. Alencar soube perceber antes de ninguém a relevância da importação de idéias no processo de formação da nacionalidade brasileira.¹⁰ Aos que acusavam o “estrangeirismo” de obras como *Lucíola*, *Diva* e *A pata da gazela*, revidava apontando a própria realidade:

Tachar esses livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a fazer-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a alge-mia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? ¹¹

Já Machado, extremamente lúcido e ciente de seu tempo, advertia que o processo de formação da literatura nacional seria lento e exigiria muito, “não será obra de uma geração nem duas; muitos trabalharão até perfazê-la de todo”,¹² e que, acima de tudo, ela não poderia se basear apenas numa estética da “cor local”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.¹³

⁹ Cf. Candido, *Formação da literatura brasileira*, v. 2, p. 112.

¹⁰ Sobre o assunto, ver Schwarz, *Ao vencedor, as batatas*.

¹¹ Alencar, “Bênção paterna”, p. 11.

¹² Assis, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, *Obras completas*, v. 3, p. 815.

¹³ *Id.*, p. 817.

A preocupação com o realismo, ou ao menos com a verossimilhança, era uma constante entre os românticos, sobretudo entre aqueles que se manifestaram por meio de um veio histórico e sociológico, embrenhando-se pelo estudo do comportamento e das relações sociais. Segundo Antonio Candido, para o romance oitocentista existia uma espécie de ponto ideal para a ficção, delimitado entre a forma literária e seu conteúdo humano. Se no Romantismo os escritores se afastavam dessa posição em favor da poesia, no Naturalismo eles o fariam pela ciência e pelo jornalismo.¹⁴

Assim, o romance brasileiro, que já “nasceu regionalista e de costumes”,¹⁵ vai enraizando-se cada dia mais em nosso solo e em sua realidade. Com o Naturalismo, a ficção transforma-se definitivamente num documento social. A preocupação agora é descrever a miséria do homem que, produto do seu meio e de sua raça, não consegue escapar ileso à degradação física e moral que lhe impõe seu tempo.

Atravessando um momento de profunda crise e de grandes transformações sociais – que incluíam o fim da escravatura, a proclamação da República e a crescente urbanização e industrialização das cidades – o artista brasileiro via-se cada vez mais influenciado pelo pensamento europeu, fundamentado então na filosofia positivista e no evolucionismo, o que o levava a assumir uma postura incômoda dentro da sociedade – equilibrando-se entre a linha de combate e a inércia do pessimismo determinista. Conforme Alfredo Bosi, “agredindo na vida pública o *status quo*, ele é ainda um rebelde e um protestatário, [...] mas, reificando-o como *lei natural* e como seleção dos mais fortes, ele acaba depositário de desencantos e, o mais das vezes, conformista”.¹⁶

Dentro de um contexto profundamente cientificista, onde tudo devia passar por laboratórios de análises, o realismo tornou-se palavra-chave para qualquer manifestação artística. Observar, experimentar, reproduzir os resultados de maneira precisa, exata; manipular a ficção como se faria com substâncias químicas – esses os ensinamentos do

¹⁴ Cf. Candido, *Formação da literatura brasileira*, v. 2, p. 111.

¹⁵ *Id.*, v. 2, p. 113.

¹⁶ Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, p. 187.

mestre Zola,¹⁷ que, com suas “metáforas inchadas de realidade”,¹⁸ fez seguidores e escândalos no Brasil do final do século.

Se a simples figura do imperador foi, durante muito tempo, suficiente para catalisar o espírito de “comunhão nacional”, a nascente República – fruto de um golpe militar, onde a ausência do povo era fato gritante – teria de fazer um esforço ímpar para se legitimar e garantir a unidade da Nação.¹⁹ Mais uma vez os intelectuais e os artistas brasileiros estariam à frente de um projeto de formação da nacionalidade, ainda que ela se desse não exatamente no nível político, mas ainda no imaginário popular.

Criar mitos de origem, forjar heróis, símbolos e alegorias para a consolidação da República foi tarefa decisiva, e algumas vezes inglória, para os nossos intelectuais. O entusiasmo dos “homens de letras” com a República, que trazia consigo toda uma promessa de participação, durou pouco. Não poderia resistir à administração autoritária de Floriano Peixoto e tampouco à reação oligárquica do governo Prudente de Moraes. O desencanto com o novo regime colocava os intelectuais em posição de defesa, fazendo-os desistir da militância política e voltar-se para a literatura, assumindo, quando muito, cargos decorativos.²⁰

Junto com as decepções começavam a avolumar-se as críticas ao regime republicano, seja nos jornais, por meio de artigos contundentes e caricaturas, seja na literatura, por meio de romances mordazes²¹ ou de poesias satíricas. Isolados após um extraordinário empenho em favor de mudanças sociais, quando colocavam suas obras a serviço da propaganda republicana, esses intelectuais viram seu espaço ser tomado pelos adesistas de última hora. Eles não teriam ainda a influência que sonhavam poder exercer.

Esse sonho foi acalentado com maior fervor ainda nos primeiros anos deste século, quando o desenvolvimento econômico permitiu um reaquecimento da vida cultural brasileira. Surgia então, junto e como

17 A receita de Zola para o romance naturalista está em *O romance experimental*. Apesar de ele próprio não ter seguido à risca a teoria em suas melhores obras, no Brasil ela teve influência decisiva.

18 Lukács, “Narrar ou descrever”, p. 49.

19 Sobre o assunto, ver Carvalho, *A formação das almas*.

20 Cf. Carvalho, *Os bestializados*, p. 37.

21 Por exemplo, a obra de Lima Barreto.

conseqüência do barateamento do papel e da evolução da técnica da imprensa, a opinião pública urbana, “sequiosa do juízo e da orientação dos homens de letras que preenchiam as redações”.²² Para saciar essa expectativa, o jornalismo também se transformava, recebendo um tratamento mais literário e ampliando o número de ilustrações – já que as inovações tecnológicas o permitiam. Com isso, ele ganha espaço do romance e da poesia, que vivem na Belle Époque brasileira seu momento de decadência.

O jornalismo passava então por sua fase áurea, conferindo poder àqueles que escreviam. Mas a guerra estava próxima, e com ela “o tom mundano, cosmopolita e despreocupado dessa imprensa seria [...] estigmatizado por toda parte”.²³ Como conseqüência da guerra, a crise econômica abater-se-ia sobre o Brasil, encarecendo o papel e diminuindo drasticamente o consumo de jornais. Isso afetava diretamente os literatos brasileiros que, a essa altura, já haviam invadido as redações, transformando-se em assalariados e mudando, assim, sua condição social. Afinal,

já iam longe e esquecidos os tempos em que sua sobrevivência era assegurada pela generosidade de uma aristocracia de gostos refinados ou de um sistema de oposição política tão contundente quanto socialmente bem consolidado, pela condescendência de pais de posição ou fartos ou generosos, ou ainda pela possibilidade de uma existência segura com poucos recursos.²⁴

Surgiram nesse contexto as primeiras fissuras entre os intelectuais brasileiros. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi a exposição dessa ruptura, uma ruptura que já se esboçava muitos anos antes, mas que só mostrou suas brechas no fim da Primeira Guerra Mundial. Graça Aranha, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato já vinham apontando os enormes conflitos que atravessavam todo o país. De um lado, estavam as cidades, desenvolvendo-se aceleradamente, de outro, o interior do Brasil, cada vez mais atrasado e miserável, entregue ao desmazelo público e ao fanatismo religioso. Contudo, os jovens de

²² Sevcenko, *Literatura como missão*, p. 95.

²³ *Id.*, p. 100.

²⁴ *Id.*, p. 101.

1922 não iriam persistir na denúncia desses contrastes. Eles queriam, isso sim, ultrapassá-los, para chegar mais rapidamente ao contemporâneo, ao moderno.²⁵

Desmontando o verso, a sintaxe, transformando a linguagem, perseguindo o novo, os modernistas romperam drasticamente com o regionalismo que vinha se sedimentando e que reapareceria com novo fôlego na década de 1930:

O primitivismo culto não tolerou o jeito parnasiano de falar da vida rústica. Em nome de uma poética do inconsciente opôs-se às sensiborias do último nativismo. O ângulo de visão era o de intelectuais mais informados e mais refinados que se propunham a desentranhar a poesia das origens, do substrato cósmico e selvagem de uma raça.²⁶

Na busca de uma arte “genuinamente brasileira”, fundaram um território mítico, onde o nacional se daria pela deglutição do importado. A crescente industrialização, o “progresso” das grandes cidades, especialmente de São Paulo, apontavam para a necessidade de um outro tipo de pensamento, que comportasse e desse vazão ao novo fluxo de idéias, boa parte delas provenientes da Europa. Pronta para aceitar tudo o que fosse novo e sofisticado, a alta burguesia paulistana foi uma das primeiras a abrir seus salões para as ousadias dos jovens de 1922, que tiveram também a seu lado o governo do estado e o *Correio Paulistano*.²⁷

Mas o que começou com um projeto de renovação das coordenadas culturais brasileiras foi desembocando, aos poucos, na política nacional. Depois da ruptura estética, surgem os rachas teóricos, por meio de manifestos, revistas e movimentos. Os debates acirram-se distinguindo posições ideologicamente contrárias dentro do antigo grupo. Correntes liberais, comunistas e até mesmo fascistas vão tomando forma e impondo suas idéias. É tempo também da “massa” que surge enorme e provocadora. Os intelectuais brasileiros dão-se conta

²⁵ Schwarz caracteriza essa atitude como uma queima de etapa, mostrando que “a quebra do deslumbramento cultural do subdesenvolvimento não afeta o fundamento da situação que é prático” (“Nacional por subtração”, *Que horas são?*, p. 36).

²⁶ Bosí, “As letras na Primeira República”, p. 316.

²⁷ Cf. *id.*, p. 312.

da força desse fenômeno, e, muitas vezes, acreditam-se aptos para a sua condução.

Como os românticos do século passado, a geração dos anos 1925-1940 também se sentia responsável pela construção da Nação. A essa altura já se acreditava na existência de uma “identidade nacional latente, confirmada pelas maneiras de ser, pelas solidariedades profundas e pelo folclore”,²⁸ mas ainda não se considerava concluída a organização política do povo. Uma organização que caberia às elites, das quais os intelectuais acreditavam fazer parte.

Bem diferente seria a postura dos intelectuais dos anos 1954-1964 que, reafirmando a existência da Nação e do povo constituído, apontavam os perigos do imperialismo e a necessidade da revolução popular, legitimando-se não como elite, mas como intérpretes das massas.²⁹

Poucas vezes se acreditou tanto no poder da palavra como naqueles anos que precederam o golpe militar de 1964. A eficácia revolucionária do discurso artístico, suas múltiplas possibilidades diante da arena política eram brandidas entusiasticamente por boa parte dos intelectuais de esquerda do país. A eles juntaram-se os estudantes que, com a criação do CPC da UNE, formalizaram sua adesão a um projeto nacionalista, propondo antes de mais nada aquilo que entendiam como uma “arte popular revolucionária”,³⁰

Essa crença fomentaria longas polêmicas sobre a função da obra de arte e a necessidade do engajamento do artista, conforme foi discutido na introdução. Armado com Lukács, Sartre e outros teóricos da “arte engajada”, o mais influente setor da intelectualidade brasileira propunha-se a ir às ruas, falar ao povo, conscientizá-lo. O teatro, a poesia, a música e até o cinema transformar-se-iam em veículos para essa conscientização. Veículos que exigiriam algumas adaptações para funcionar a contento, o que implicava uma simplificação da linguagem e acabava levando a uma despreocupação com a qualidade artística da obra.

Como já foi apontado, não era, de modo algum, novidade em terras brasileiras essa tendência utilitária apontada para a obra de arte. Muito

²⁸ Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil*, p. 14.

²⁹ Cf. *id.*, p. 15.

³⁰ Cf. CPC, “Anteprojetado do manifesto do Centro Popular de Cultura”, reproduzido em Hollanda, *Impressões de viagem*, pp. 121-144.

antes da proclamação da República já se defendia a idéia de uma arte a serviço da Nação, ou ao menos a serviço da formação de uma nacionalidade, e o romance era, à época, o meio mais adequado de atuação. Desde que chegou até nós, junto ao Romantismo, o romance sempre se impôs entre os intelectuais como um instrumento eficaz de descoberta e interpretação da realidade brasileira, o que, para Antonio Candido, não foi algo fortuito, já que o romance,

mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade, opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; como vai de um pólo ao outro, na gama das suas realizações, exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência. O seu fundamento não é, com efeito, a transfiguração da realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida.³¹

Mas se o romance – ao lado do jornal – era um dos principais veículos de informação no século passado, nos anos 1960 ele já havia perdido muito do seu espaço para os novos meios de comunicação de massa – o rádio, o cinema e a nascente televisão. A urgência do momento, tido como revolucionário, levava à busca de veículos considerados politicamente mais eficazes. A poesia, o teatro, a música e o cinema estavam mais próximos daquilo que se esperava da arte. Eram formas julgadas mais capazes de atender à função pretendida para a arte e de garantir o acesso rápido e eficaz de um público bem maior do que o esperado para o romance. O romance é um gênero que demanda muito tempo para a sua maturação e produção e que exige um empenho individual e solitário para a sua fruição – condições que não lhe poderiam ser oferecidas numa ocasião pretendidamente revolucionária como a que se apresentava. Desloca-se assim um papel que já se havia arrogado antes – o de precursor de grandes transformações.

³¹ Candido, *Formação da literatura brasileira*, v. 2, p. 109.

Isso se mostra sintomático quando Glauber Rocha, defendendo sua “estética da fome”, diz que o Cinema Novo fotografa uma miséria que já havia sido descrita pelos romances de 1930. Mas, para ele, o que anteriormente era exposto apenas como uma denúncia social passou a ser discutido, pelo cinema, como problema político:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. *Sabemos nós* – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência.³²

A forma como se debatia esse “problema político” fica bem evidente a partir de suas próprias palavras. O *nós compreendemos* e o *sabemos nós* dão o tom autoritário que não se restringiria apenas a Glauber ou ao Cinema Novo, mas que se disseminaria no pensamento de boa parte dos artistas do período. Donos de um saber, e portanto de um poder³³ privilegiado sobre a realidade brasileira, esses intelectuais se armavam com suas teorias para ir às ruas, alcançar o povo – categoria escorregadia que se presta às mais variadas interpretações.

O objetivo era conscientizar esse povo, preparando-o para uma revolução que devia estar a caminho. Na urgência do momento, qualquer ferramenta podia virar arsenal – jornais mimeografados, pequenas peças didáticas nas portas das fábricas, no campo. Em meio à euforia doutrinária, nascia o CPC da UNE. Era 1961 e, até a eclosão do golpe militar, estudantes e artistas estariam juntos numa das experiências mais vibrantes e polêmicas da história cultural brasileira.

³² Rocha, “Uma estética da fome”, p. 168. Grifos meus.

³³ Conforme demonstrou Foucault. Ver Foucault, *Microfísica do poder*; especialmente a entrevista “Verdade e poder”. Também a introdução do organizador Roberto Machado.

No “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”, redigido em março de 1962, os membros do CPC optam por “ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural”.³⁴ Convencidos da relação indissolúvel existente entre política e arte, eles propunham sua confluência:

Se a política não for a fonte de onde brota a inspiração, se não for a política a substância das situações de conflito que formalizamos, então em nossas obras não estaremos mais falando direta e revolucionariamente ao povo enquanto tal, ao povo como entidade coletiva que precisa escapar como um todo ao cerco da miséria de que é vítima e que encontra na atuação política organizada, unificada, seu único caminho de redenção. É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular.³⁵

É curioso observar que, ao mesmo tempo em que pregavam a libertação do povo, sua conscientização política e conseqüente tomada do poder, os jovens cepecistas negavam qualquer validade à produção artística popular.³⁶ Para eles, “a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada”.³⁷

Essa contradição abarca as principais proposições do CPC,³⁸ a começar por sua própria produção. A “arte popular revolucionária” que defendiam e executavam certamente não tinha mais qualidades

³⁴ CPC, “Anteprojeto do manifesto”, em Hollanda, *Impressões de viagem*, p. 127.

³⁵ *Id.*, p. 132.

³⁶ Uma discussão lúcida dessa contradição pode ser encontrada em Leite, “Cultura popular: esboço de uma resenha crítica”, pp. 277-281.

³⁷ CPC, “Anteprojeto do manifesto”, em Hollanda, *Impressões de viagem*, p. 130.

³⁸ Mas essa contradição não era característica exclusiva do CPC. Fernando Peixoto reclama, com razão, que as críticas ao CPC nem sempre levam em consideração seu “contexto histórico específico, grávido de contradições bastante singulares tanto no nível político, nacional e internacional, quanto no nível cultural”. Peixoto, “CPC: o teatro a serviço da revolução”. Introdução a *O melhor do teatro do CPC da UNE*, p. 10.

artísticas do que aquela que eles menosprezavam. Os problemas que acarretava essa ausência de preocupação estética não passaram despercebidos pelos artistas mais lúcidos do CPC. Ferreira Gullar, um dos principais ideólogos do movimento, foi o primeiro a reconhecer os próprios erros. Não há dúvida de que a arte foi sacrificada em nome da intenção de uma comunicação mais rápida e eficaz com o povo, objetivo que também não foi alcançado, mas, segundo Gullar, essa postura já estava sendo revista em fins de 1963.³⁹

Outros nomes importantes também fizeram a revisão crítica do CPC e de sua arte engajada, entre eles Oduvaldo Vianna Filho, que condenava o naturalismo e a falta de profundidade dos artistas, confessando que o que se fazia então era um “pronto-socorro artístico”.⁴⁰ Ao mesmo tempo, ele lembra que a experiência do CPC serviu muito mais aos seus integrantes do que àqueles a quem se destinava.⁴¹ Querendo ensinar, estudantes e artistas saíram aprendendo. Aos poucos, o contato com o povo, com a realidade do interior do país foi desenhando alternativas menos autoritárias. Exemplo desse confronto entre o saber dos artistas e as reais necessidades do povo, a quem ele se dirigia, está numa das histórias que Augusto Boal conta sobre a investida do CPC junto ao campesinato brasileiro.

Numa apresentação teatral no Nordeste, os atores cantavam com entusiasmo uma música que dizia que “derramaremos o nosso sangue

³⁹ Cf. Ferreira Gullar, entrevista a Hollanda e Pereira, em *Patrulhas ideológicas*, pp. 62-63. A evolução do pensamento de Ferreira Gullar pode ser acompanhada ao longo de seus três livros de ensaios – *Cultura posta em questão*, de 1965, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969, e *Indagações de hoje*, de 1989. A consciência de que a “realidade nacional” é feita de muitas realidades diferentes aparece no segundo livro: “Uma arte voltada para a realidade nacional, longe de conduzir ao conformismo estético, é o caminho certo para o enriquecimento da experiência artística e a criação de novas formas e meios expressivos, desde que se entenda como ‘realidade nacional’ essa complexa tessitura de realidades singulares e particulares, contradições, conflitos e interações que as enlaçam, e não uma esquemática abstração político-sociológica”. Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 96.

⁴⁰ Vianna Filho, “Entrevista a Luís Werneck Vianna”, em *Teatro, televisão, política*, p. 163. Fernando Peixoto, comentando as polêmicas no interior do CPC sobre a relação política/estética, lembra que Vianninha, poucos dias antes do golpe, tinha como projeto para o CPC a encenação de uma peça de Shakespeare. Peixoto, no debate “Afinal o que foi o CPC?”, p. 13.

⁴¹ Vianna Filho, “Entrevista a Ivo Cardoso”, *Teatro, televisão, política*, p. 175.

para defender a terra”. Ao final do espetáculo um camponês aproxima-se emocionado e diz que é aquilo mesmo que tem de ser feito. Os atores sentem, felizes, que conseguiram passar sua mensagem. O camponês explica que está havendo uma invasão e os convida a tomarem seus fuzis e a se juntarem à luta. Eles, aterrorizados, explicam que os fuzis são de mentira. O camponês diz que tudo bem, que os fuzis são de mentira mas que os homens são de verdade, que ele tem os fuzis para lhes dar. Constrangidos, os atores explicam que são artistas e que não vão lutar. O camponês entende e completa: “Ah, então quando vocês falavam em derramar o nosso sangue era do *nosso* sangue que estavam falando”.⁴²

Essa história caracteriza bem o desenvolvimento de um conflito de identidade entre os artistas, um conflito que não poderia deixar de surgir quando um bando de jovens da classe média decide “ser povo”.⁴³ O curto e intenso diálogo com o camponês fez Boal repensar sua trajetória. Consciente de que o caminho não era exatamente aquele, ele partiria para outras experiências, que se valeriam, sempre, daquilo que havia aprendido em suas andanças com o CPC. Esse “sair ao encontro do povo”, com todos os erros que lhe podem ser imputados, teve, por esse lado, seus méritos. Quem enfatiza isso é Arnaldo Jabor, num depoimento emocionado, mas lúcido, de 1972:

Nesta doideira paternalista, nesta tentativa de enfiar Engels por dentro da goela do Pavão Misterioso, redescobriu-se (ainda muito bobamente) nossa paisagem social, que andava soterrada nos anos medíocres que se seguiram à Semana de Arte Moderna de 1922.

De novo, de um novo ângulo, voltou-se a olhar o Brasil: não mais a anta de 1926, nem o tatu de 1937, nem os índios, nem macunaíma,

⁴² Boal, programa *Em busca do tempo perdido*. TV Educativa do Rio de Janeiro, 1/7/1992.

⁴³ Segundo Gramsci, num texto sobre a intelectualidade italiana, “os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular: não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo”. Gramsci, *Literatura e vida nacional*, pp. 106-107. Era justamente essa distância e estranhamento que os jovens cepecistas se propunham a romper.

mas o povo, mal visto, desfocado, esquematizado, mas, afinal de contas, entrevisto, e foi então se compondo aquele pobre presépio de madeira de caixote, barro, palha, cana, bambu, farinha, couro de vaca, tuberculose, que é a nossa realidade no campo. E foi se compondo um outro presépio mais industrial, feito de rodas dentadas, tijolos, operários em construção, marmíta, fumaça e favela que é a nossa realidade urbana. E ficou nessa atitude a ensinança de como se montar a escultura *pop* mais de hoje, com plástico, tergaís, sandálias japonesas, sapé e televisão, enxada e transistor, sob as luzes de mercúrio do sertão atual. Ficou uma herança de generosidade.⁴⁴

Sob essa perspectiva, os anos 1960 não foram simplesmente um momento de ruptura, mas um profundo, um intenso movimento de transformação. O que estava em jogo não era apenas a revolução iminente, mas a descoberta de novas maneiras de ver, pensar e fazer a arte e a política. Essa transformação, atropelada mas não destruída pelo golpe de 1964, foi se dando aos poucos, foi se fazendo a partir de seus próprios erros. Ao sair em busca do povo, o artista brasileiro – engajado e autoritário – não sabia o que o esperava do lado de fora. Lá, onde ele acreditava existir apenas a miséria e uma força bruta pronta a ser moldada por seu discurso “conscientizador”, ele encontrou um mundo extremamente complexo, muito mais profundo do que suas pecinhas didáticas poderiam supor.

Para ensinar alguma coisa a esse povo, herdeiro de uma fome e uma espoliação que atravessam os séculos, não basta que o artista se diga “povo”, nem que se autonomeie “destacamento de seu exército no *front* cultural”. Não basta, tampouco, que ele pegue em armas para lutar a seu lado. É preciso, antes de mais nada, uma postura democrática, de respeito ao outro, de respeito às diferenças, às particularidades de cada um. A superficialidade naturalista a que se referia Vianninha vem justamente de uma visão reacionária e limitada que o artista tinha do povo brasileiro. Uma visão que foi se transformando, graças ao contato, ao diálogo que, de uma forma ou de outra, acabou se dando entre eles. Pode-se dizer até que, ao sair em busca do povo, o artista

⁴⁴ Arnaldo Jabor, “Debaixo da terra”, cit. em Hollanda, *Impressões de viagem*, pp. 28-29.

acabou se deparando consigo mesmo, com sua posição autoritária, sua cegueira diante de um processo que exigia um aprofundamento muito maior, talvez superior mesmo às suas próprias possibilidades no momento.

Democracia é um termo que só entrou em evidência nas discussões da esquerda brasileira a partir de 1975; uma prática que foi se fazendo arduamente, junto à luta pelo fim da ditadura no país. Mas, caso se entenda que o “gesto inaugural” da democracia consiste no “reconhecimento da legitimidade do conflito na sociedade”, como indica Claude Lefort,⁴⁵ talvez se possa dizer que foi ali, ainda nos anos 1960, quando um artista como Augusto Boal foi questionado por um camponês e teve que rever sua posição diante dele, que se deu o primeiro passo em direção à democracia. O que significava também um avanço em relação à inserção do artista dentro da realidade social brasileira.

O golpe militar e, principalmente, o AI-5, em 1968, conseguiram conter um pouco esse avanço que, de outra forma, poderia ter se acelerado rapidamente, tendo em vista o grande número de publicações e as acirradas polêmicas que agitavam o meio cultural na época. Depois de dismantelar as organizações sindicais e os partidos de esquerda, o regime militar passa a fechar o cerco em torno dos jornalistas, dos artistas e dos intelectuais em geral.⁴⁶ É nesse contexto, de repressão e censura, que começam a surgir os jornais alternativos, um fenômeno particularmente interessante no que diz respeito à resistência ao autori-

⁴⁵ Lefort, cit. in Luiz Roberto Salinas Fortes, “Nota introdutória” a Lefort, *As formas da história*, p. 11.

⁴⁶ Vianninha percebeu com clareza os reflexos quase imediatos do golpe militar e o subsequente dismantelamento do sindicalismo no Brasil, na arte nacional: “A primeira manifestação cultural que eu acho que a gente viu como característica foi o desaparecimento do povo das telas, dos teatros e principalmente dos jornais. O povo começou a aparecer como massa, como criminoso, ou vítima, como atropelado, como ‘popular exaltado’. Mas o povo como reivindicação, o povo como colunas de sindicatos, o povo como passeatas, como problemas, desde problemas de bairro até problemas sérios de metalúrgicos, isso desapareceu no momento em que o povo perdeu suas lideranças, as suas organizações e não podia mais na chamada plataforma social colocar suas reivindicações, seus problemas. Eu acho que isso ajudava o artista a esse isolamento, a esse isolamento, no sentido de ele não ter mais dentro de sua alma milhões de seres falando por ele, borbulhando e esquentando a sua alma”. Vianna Filho, “Entrevista a Ivo Cardoso”, *Teatro, televisão, política*, p. 178.

tarismo, seja numa frente propriamente política, como o *Opinião* e o *Movimento*, seja na esfera dos costumes, como o *Pasquim* e o *Bondinho*, ou mesmo no âmbito cultural, como o *Versus* ou a revista *Ficção*.⁴⁷

Bernardo Kucinski mostra que esses jornais conseguiram criar uma espécie de “espaço público alternativo”. Quando a universidade e a grande imprensa já não comportavam mais a atividade crítica, os jornais alternativos passavam a funcionar como “ponto de encontro espiritual, como pólo virtual de agregação no ambiente hostil e desagregador da ditadura”.⁴⁸ Enquanto “espaço público alternativo”, eles eram também lugar das minorias, dos homossexuais, das feministas, dos negros. Eram uma nova tribuna de debates, onde a diferença ocuparia uma posição de destaque. Mas eram ainda, e sobretudo, reflexo de uma sombria realidade social e política, como se vê no primeiro editorial do jornal *Repórter*:

Nós somos uma geração de jornalistas formados no AI-5, na paranóia. Nós somos o medo. Ele escorre por cada linha que escrevemos. E mancha o papel de vergonha. Nosso jeito de escrever foi moldado pela grande imprensa – pela autocensura. Nosso trabalho raras vezes tinha um sentido social. Tinha apenas um sentido prático: sobreviver, de medo. Não devemos acusar ninguém pelo que não dissemos: com raras exceções devemos acusar a nós mesmos.

Esse número zero do *Repórter* poderia ter sido muito melhor. Muito mais verdadeiro. Mas não foi possível: tivemos medo. E só por isso compreendemos aqueles que se recusaram a colaborar. Ou até mesmo a falar. São nossos companheiros do medo que nos sufocam.⁴⁹

O medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, destruiu argumentos, desordenou idéias, maculou de vergonha o pensamento. Foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, es-

⁴⁷ Para uma discussão das diversas vertentes da imprensa alternativa no Brasil, ver Kucinski, *Jornalistas e revolucionários*.

⁴⁸ Id., p. XXII.

⁴⁹ Editorial do número zero do *Repórter*, reproduzido em Kucinski, *Jornalistas e revolucionários*, p. 224.

tabeleceu novas regras sobre o que devia ser dito e como devia ser dito. Mas o medo não foi o único legado às novas gerações; como herança àqueles que ainda não estavam lá restou uma incrível, uma inestimável capacidade de resistência diante dos que apostavam no acovardamento das idéias, na mediocrização da arte. Estão aí a música, o teatro, a poesia que não se deixaram calar. E estão aí, também, os romances, íntegros e firmes, a repetir incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo, mas que não se deixou derrotar por ele.

OS SALÕES

Quando o conselheiro Aires dizia não ser seguro “julgar por uma festa de algumas horas a situação moral de duas pessoas”,¹ ele certamente pensava no grande e intrincado jogo de aparências que comanda cada um desses eventos. Os salões são palco e platéia das maiores encenações humanas. Exibir emoções ou a falta delas, dissimular ressentimentos, esconder mágoas, alardear amizades ou inimizades, ostentar riquezas e encantos – toda festa é uma ficção. E vez ou outra se transforma em boa literatura. Reunir umas quantas personagens num salão e deixar que exponham suas máscaras pode ser um truque inteligente para se chegar a seu completo desvendamento.

O primeiro bloco de romances a ser analisado aqui – *Reflexos do baile, A festa e Zero* – é marcado por essa perspectiva. O espaço que os envolve é o da dissimulação, o espaço dos salões. Nos dois primeiros livros isso é evidente. Os salões, as festas são elementos decisivos na trama. Em *Zero*, ao contrário, pode-se dizer que eles sobressaem pela ausência. Romance da miséria e da completa degradação humana, ele traz justamente a história daqueles que não estão lá, dos que foram proscritos dos salões. E sem salão, também não há necessidade de máscaras, de dissimulação.

A principal característica deste bloco de narrativas está em sua fragmentação² – herdeira do permanente diálogo mantido entre o romance e o jornalismo. Desde o século passado os dois gêneros vêm se aproximando e se transformando mutuamente. Seja na linguagem, seja no que diz respeito a seu conteúdo social – tão caro aos naturalistas – as influências foram recorrentes e, muitas vezes, decisivas. Nem poderia ser diferente, se lembrarmos que os “homens de letras” foram, pouco a pouco, ocupando as mesas das redações. Com isso, o jornalismo ia tomando uma forma mais literária, e a literatura, consequen-

¹ Machado de Assis, *Memorial de Aires, Obras completas*, p. 1034.

² Uma análise que privilegia a fragmentação da produção ficcional do período está em Machado, *Os romances brasileiros nos anos 70*.

temente, contaminando-se com o estilo direto e objetivo dos jornais, sem perder a própria originalidade.

Quase toda a literatura contemporânea está impregnada por essa influência. Aqui, onde os gêneros públicos – o jornalismo, a oratória – tiveram uma importância decisiva na formação de intelectuais combativos e participantes, esse fenômeno é ainda mais marcante; podemos observá-lo na prosa de alguns de nossos maiores escritores, seja utilizando o jornalismo como tema, seja mergulhando em sua estrutura interna, em seu linguajar próprio, sua simplicidade e clareza. Antonio Callado, Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão, jornalistas todos os três, inscreveram em suas obras muito mais do que o simples estilo das redações. Eles o fizeram mantendo, vivo e aparente, o diálogo entre romance e jornal. A partir daí, transcendem o real, dando ao cotidiano nova substância.

Imitar a estrutura de um texto jornalístico, sua linguagem enxuta, sua pretensa imparcialidade, seria relativamente fácil. *Reflexos do baile, A festa e Zero* vão muito mais longe. Eles desmontam essa estrutura, rearranjam a linguagem e discutem ideologicamente com todo esse sistema, negando à imprensa o papel de inquestionável dona da verdade, ao mesmo tempo em que constataam o poder que ela tem de decidir o que vai ser a verdade. É um discurso ambivalente, como todo discurso dialógico. Colocando em confronto as informações veiculadas pelo jornal com a representação do real elaborada pelo romance, eles evidenciam os contrastes, iluminam as semelhanças e desvendam ainda um terceiro plano de compreensão – o histórico.

Todos os romances analisados neste trabalho têm a pretensão de ser documentos de uma época, o espólio artístico de uma geração que enfrentou um dos piores momentos políticos da história do país. Se não fosse assim, não teriam sido escritos. Toda uma obstinada discussão sobre o papel do intelectual dentro da sociedade brasileira e sobre a função da obra de arte os precedeu. Eles não foram, de maneira alguma, produzidos ignorando esse debate, por mais sectário que parecesse. Isso é dito explicitamente por Lena em *Tropical sol da liberdade* e pelo escritor de *A festa*: “Estou entre deus e o diabo na terra do sol, [...] imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais” (*AF*, p. 123).

Nem sempre esse dilema chegou a bom termo. Quase todos os romances “participantes” escritos sobre o período, quando muito, podem ser considerados obras de denúncia da tortura e da repressão. Os que realmente poderiam ser chamados de alienados não deixaram marcas significativas, até porque um romance que não traga um olhar sobre seu tempo dificilmente será boa literatura. Osman Lins, Autran Dourado, Clarice Lispector, Raduan Nassar escreveram nessa época obras de grande qualidade que, se não tinham como tema a ditadura, nem por isso eram menos críticas.

Mas não são esses romances que interessam aqui, e sim aqueles que, optando por uma crítica mais explícita, conseguiram superar o panfletarismo de então e firmar-se como obras artísticas. Livros que falam ao leitor de hoje não só sobre a opressão daqueles anos, como também sobre a opressão de todos os tempos, sobre todos os homens. É a patética e comovente história do ser humano em busca de sua libertação.

Caso se pense o discurso histórico como um discurso sobre o passado que tem seus fundamentos no presente, percebe-se que a história é um movimento inconcluso, eternamente sujeito a revisões. Que é “em função da vida que ela interroga a morte”³ e que, portanto, a literatura, como as artes em geral, pode tanto estar fazendo essa indagação quanto respondendo a ela. Uma grande obra fará as duas coisas ao mesmo tempo. Isso porque estará em diálogo com passado, presente e futuro. A réplica ao seu discurso já estará constituída em seu próprio interior, ele a pressente e baseia-se nela, orienta-se não só para o já dito quanto para o não dito, para aquilo que outros homens de outras épocas estarão solicitando e aguardando.⁴

Não se pode exigir do discurso histórico uma objetividade que não lhe é inerente. Os acontecimentos não estão estagnados no tempo; é impossível recortá-los, extraí-los de seu contexto para uma análise fria e imparcial. Eles são fugidios, escapam, deixam algumas marcas e arranhões, mas nos legam principalmente lacunas e silêncios. É aí que entra a matéria onírica, reconstruindo detalhes, iluminando silhuetas. O diálogo da literatura com a história vai se tornando cada vez mais

³ L. Febvre, *apud* Le Goff, “História”, p. 164. Sobre o tema ver também Gay, *O estilo na história*, pp. 167-196.

⁴ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, pp. 88-89.

importante, já que tanto uma quanto a outra têm consciência de sua necessidade mútua: “Se a literatura caminha pelas sendas ficcionais em busca da verdade, a história só existe como discurso sobre a verdade, aproximando-se assim, como diz Georges Duby, da arte, de uma arte essencialmente literária”.⁵

Mas, apesar desse diálogo se dar das formas mais variadas, ele só pode se concretizar por obras verdadeiramente artísticas, obras que perdurem como tal através do passar dos anos, mantendo sempre diferentes níveis de leitura. Com isso se quer dizer que toda uma longa lista de livros escritos com a pretensão de serem romances e de se tornarem documentos de uma época muitas vezes não consegue atingir nem uma coisa nem outra. Esses livros têm de ser compreendidos num outro contexto, analisados não literária, mas sociologicamente, como resultado de uma experiência de opressão e censura. Só assim livros como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós – misto de considerações sobre a guerrilha e chocantes descrições de tortura –, podem ser decodificados.⁶ Os melhores romances sobre o período são justamente aqueles que conseguem transitar com competência e elegância da história à ficção.

Ao se ocupar não só da realidade histórica como também de sua possibilidade, da “expectativa do seu vir-a-ser”,⁷ o romancista escapa às verdades oficiais e trabalha os fatos com a maleabilidade necessária para o seu desvendamento. Sendo assim, a literatura pode dar conta, com desenvoltura, da história dos vencidos, daqueles que sonharam, que planejaram, mas que não fizeram os fatos. De *Reflexos do baile a Tropical sol da liberdade*, passando pelos outros sete títulos, o que temos é justamente essa história. A maior força dessas obras está em colocá-la em permanente confronto com a história oficial, com

⁵ Silva, *José Saramago – entre a história e a ficção*, p. 24.

⁶ Diversas obras publicadas a partir da “abertura” do regime militar incluíram descrições minuciosas de torturas, com o intuito mais de denúncia política do que de realização literária. A mais chocante é provavelmente a longa cena no final do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (pp. 169-172). Mas outros exemplos podem ser encontrados em romances como *Poranduba*, de Fernando Batinga, ou *A fuga*, de Reinaldo Guarany; nos contos de *Cadeia para os mortos*, de Rodolfo Konder; e na maior parte das memórias de ex-prisioneiros políticos. Sussekind faz uma crítica correta deste tipo de descrição em *Literatura e vida literária*, pp. 44-45.

⁷ Sevckenko, *Literatura como missão*, p. 20.

os discursos ideológicos do poder, da elite e mesmo dos próprios intelectuais. Cada grupo de romances trabalha essa história de maneira bem diferente – a partir da relação com o jornalismo, por meio da paródia, ou mesmo fazendo uma ponte com o memorialismo. São estilos, pontos de vista, diálogos diferentes, mas ainda é a mesma matéria histórica.

Reflexos do baile, A festa e Zero são livros essencialmente urbanos, que têm como palco dos acontecimentos a grande cidade, onde os seqüestros de embaixadores e os assaltos a bancos, divulgados nos meios de comunicação de massa por exigência dos próprios guerrilheiros, mostravam uma outra face da ditadura – a existência da oposição armada. Assim, apesar de a guerrilha rural ter sido negada pelos militares durante longos anos, ao menos nas cidades ficava difícil para o regime continuar com a balela do Brasil como uma “ilha de tranquilidade em meio a um mundo conturbado”. Se a simples referência à guerrilha rural e a seus líderes era imediatamente censurada, os nomes e os retratos dos chefes da guerrilha urbana ficavam expostos em muros e lugares de aglomeração pública com a advertência: “Terroristas procurados. Ajude a proteger sua vida e a de seus familiares. Avise a polícia”.⁸

Sem ter como negá-los, os militares transformavam cada um desses homens e mulheres em terríveis criminosos comuns e comemoravam sua prisão e seu assassinato nas manchetes dos jornais. Era a forma encontrada para mostrar que tudo estava sob controle, que o regime era mais forte e garantiria a “tranquilidade” da Nação. Assim, a imagem do guerrilheiro morto dentro de seu carro ou do seu aparelho aliava-se ao discurso do poder sobre a luta armada e servia para representar mais uma vez a força do regime. Um subversivo derrotado: eis tudo o que bastava saber sobre aquele homem morto. Os romances de Antonio Callado, Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão atravessam o discurso oficial para contar a história dessas pessoas – assassinadas, torturadas, exiladas –, conferindo humanidade àquele que um dia foi transformado em objeto de terror.

Para dar voz aos que foram irremediavelmente calados, recolocando os vencidos na história enquanto possibilidades do “vir-a-ser”, es-

⁸ Gorender, *Combate nas trevas*, anexo de fotos.

ses escritores instauraram um novo discurso – incisivo em sua própria fragmentação, forte pela sua ousadia. Antonio Callado formou um grande painel sobre o seqüestro dos embaixadores com a montagem de “papéis avulsos”, cartas, bilhetes, páginas de um diário e relatórios da polícia. Ivan Ângelo fez seu romance com pequenos contos interligados, notícias de jornal, considerações de intelectuais sobre o Nordeste e a miséria. Ignácio de Loyola Brandão, por sua vez, misturou tudo, de desenhos à ficção científica, passando também pelos jornais, pelo rádio e pela televisão, para chegar ao inesperado *Zero*. Nos três livros, como será visto, há uma profunda interpenetração entre forma e conteúdo, o que evidencia a dialogicidade interna.

Essa dialogicidade, segundo Bakhtin, é uma das mais importantes características do romance. Afinal, sendo ele “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”,⁹ ou seja, uma combinação de estilos, um sistema de línguas e de vozes diferenciadas, já traz inscrito em si mesmo, em sua própria essência, o diálogo. Qualquer discurso concreto, quando se depara com objeto para o qual está voltado, percebe que ele já foi moldado pelos discursos de outrem. O discurso ingressa nessa rede de julgamentos e entonações, nesse “meio dialogicamente perturbado e tenso”. É aí, entrelaçando-se com alguns, isolando-se de outros, que o novo discurso se forma; e são essas interações que lhe dão uma expressão complexa, que influenciam todo o seu aspecto estilístico. O romance deixa-se penetrar por essa pluridiscursividade, pela dissonância causada, e dentro dele se cria “um sistema literário harmonioso”.¹⁰ Isso porque o prosador

não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilingüismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras lingüísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem, porém dispõe de todos esses discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo de sua obra, do centro de suas intenções pessoais.¹¹

⁹ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 73.

¹⁰ *Id.*, pp. 86 e 105-106.

¹¹ *Id.*, pp. 104-105.

Quando Antonio Callado constrói seu romance por meio de cartas, diários e relatórios, ele o faz mantendo viva e pulsante em seu interior a diferença. E o fato de só se explicitar o destinatário, mas não o remetente dessa correspondência, transforma a percepção do leitor num dos principais elementos da obra. Essa é apenas uma das maneiras pelas quais o leitor exerce sua liberdade, como indicava Sartre, completando o livro com sua própria escala de valores, com seus preconceitos e suas experiências. Apresentando a história do ponto de vista dos embaixadores, dos seqüestradores e da polícia, o autor oferece um quebra-cabeças desarmado, onde parecem faltar os contornos de algumas peças. Mas, como num autêntico *puzzle*, *Reflexos do baile* possui encaixe perfeito. Só é preciso que o leitor seja mais prudente diante de cada peça e que fuja das pistas falsas.

Apesar da aparente imparcialidade do autor, ou daquela personagem que se encarrega da montagem dos textos e da tradução dos que estão em inglês, é visível uma profunda ironia perpassando todo o romance. A imparcialidade e a objetividade, costumeiramente atribuídas ao discurso jornalístico, que tanto se vangloria de dar voz às diferentes partes envolvidas, são tão respeitadas no jornal quanto no romance, ou seja, não existem senão como aparência.

A simples escolha dos elementos que vão fazer parte do texto já é uma atitude subjetiva; e a disposição que esses elementos selecionados tomarão dentro dele não se dará por meio de nenhum caráter de neutralidade. Compreendido isso, veremos que *Reflexos do baile* é um romance que permite muito a seu leitor, mas que, em contrapartida, lhe exige ainda mais. Seu dialogismo interno, que inicialmente pode parecer óbvio, tendo em vista que o livro é todo construído sobre mensagens cruzadas, atinge momentos de extrema sofisticação e complexidade.

O enredo do romance é simples. Da mesma forma que em *Zero e A festa*, funciona mais como um fio condutor para os pequenos dramas pessoais e suas implicações no gigantesco sistema de opressão. Um grupo de guerrilheiros planeja seqüestrar quatro embaixadores durante um baile oferecido à rainha da Inglaterra; para completar a operação, deixariam a cidade inundada e às escuras. O seqüestro dá certo, pelo menos inicialmente, mas o plano das trevas e das águas é desmantelado pela polícia bem antes do tempo. A morte, a prisão e a tortura dos envolvidos é o desfecho esperado. Até aí, o livro iguala-se a tantos

outros que se propuseram a contar a história dos seqüestros de embaixadores no Brasil, a começar pelo depoimento *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.

A diferença está justamente na multiplicação das vozes, das línguas, dos estilos que habitam o romance de Antonio Callado. Enquanto Gabeira conta, a partir do seu próprio ponto de vista, os acontecimentos que ele mesmo presenciou e viveu, *Reflexos do baile* embrenha-se pela história de todos aqueles que estiveram mais diretamente envolvidos e empresta voz a cada um deles. Com isso, dá mais complexidade ao jogo de interesses e de aparências que coexistia então, problematizando interiormente as circunstâncias. De qualquer maneira, é instrutivo observar a coincidência existente entre os fatos referidos por Gabeira e aqueles mencionados nos bilhetes dos seqüestradores dentro do romance de Callado.

Ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, não há qualquer relação de influência entre *Reflexos do baile*, *A festa* e *Zero* com os livros de “memórias” dos guerrilheiros. Uma boa distância de tempo os separa. Os dois primeiros romances são de 1976, e o último, concluído em 1969, foi editado no Brasil em 1975. Já os livros de “memórias” só vieram a público com o início do processo de abertura política, em 1979, e o conseqüente retorno dos exilados. Os mais importantes deles são justamente *O que é isso, companheiro?*, de Gabeira, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, ambos publicados em 1980. As semelhanças dão-se apenas no nível de conteúdo, visto que todos bebem da mesma fonte – a realidade política brasileira dos anos 1960 e 1970, ou, mais especificamente, a luta armada.

Da idéia do seqüestro ao aparecimento de suspeitos no aparelho, passando pelos planos e pela tática de ação, pela rejeição da violência física e pelo risco do insucesso, vários acontecimentos e preocupações têm correspondência em *Reflexos do baile* e *O que é isso, companheiro?*¹² Logicamente, o tratamento dado a cada uma dessas questões em cada um dos livros é bastante diferenciado. Enquanto Gabeira se mostra empenhado em informar, oferecendo datas precisas, nomes e endereços pertencentes a um passado do qual ele se distancia por meio de

¹² Para uma análise comparativa mais ampla entre os discursos de *O que é isso, companheiro?* e *Reflexos do baile*, ver Malard, “Análise contrastiva de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado”.

uma atitude crítica, Callado mergulha num presente fervilhante, exibindo os fatos ao mesmo tempo em que eles se fazem.

Ao contrário do discurso de Gabeira, que se fundamenta apenas em si mesmo, o de Callado está impregnado ao extremo pelo discurso do outro. Ele não filtra, não apaga as nuances desse discurso. Ressalta, isso sim, os sotaques, as diferenças de entonação, as grosserias e o pedantismo inerentes a cada fala. Assim, amplia enormemente o alcance de cada palavra. Isso pode ser observado com facilidade contrapondo trechos dos dois livros. No de Gabeira:

Ela resolveu compor um tipo de empregada doméstica em busca de emprego. Saiu-se muito bem. [...] O primeiro contacto que ela fez foi com o chefe da segurança pessoal do embaixador. Ele se chamava Antônio Jamir e se interessou especialmente por aquela candidata a empregada doméstica. [...]

Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para este lado. Chegou a marcar um encontro com o chefe da segurança mas antes disso fez inúmeras perguntas. Ela dizia por exemplo: – Que lindo automóvel! Antônio respondia: Lindo, mas há outros. Muito mais bonitos ainda.¹³

E no de Callado:

Hoje passei meu teste de atriz da Embaixada e quase passo o de puta na garagem quando um tal de Claudionor sem aviso prévio me levantou a saia pelo lado e enfiou pelas calcinhas e xoxota um pai-de-todos tão formado em siriricologia que se eu fosse virgem já era. Eu parei no portão, carregando umas pecinhas de roupa na sacola da Casa da Banha, representando a empregada desempregadinha, falando o mais saquara que podia com o cara da guarita, [...] vaga mesmo, não tinha não, só se o Claudionor, que é chefe da guarda, resolvesse que tinha. [...] Me mostrou o jardim, me mostrou os carros (um Rolls Royce preto e um tal de Rover), a garagem (manjei a bichinha) me mostrou até a cozinha e só não me mostrou o caralho porque eu não deixei mas dei esperança (RB, 62-63).

¹³ Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, pp. 140-141.

Enquanto Gabeira unifica seu discurso para dar a sua versão dos fatos, Callado multiplica-o, criando uma galeria de personagens que vão expor suas diferentes posições. Há inicialmente no romance três pontos de vista – o dos embaixadores, o dos seqüestradores e o da polícia. Mas eles se bifurcam seguidamente ao longo do livro, não são blocos estanques, nem representam generalizações redutoras. Cada personagem tem vida própria e contribui para o todo do romance com a sua experiência, que se reflete, antes de mais nada, em seu discurso.

É nele que se revelam as paixões, os ódios, a miséria e a futilidade de cada um. É por meio dele que se desvendam as implicações, grosseiras ou sutis, de cada atitude. Quando Antonio Carvalhaes, o embaixador de Portugal, diz, logo na primeira página do livro, em carta a seu estimado filho, que seus pares vivem “oscilantes entre o malsão desejo de fazerem crer que seu seqüestro é iminente e o calafrio de imaginar que assim seja” (RB, 15), temos uma indicação para a leitura dos discursos de todos os outros diplomatas.

É assim que se vai destrinchando o romance, ponto por ponto, não só pelo que cada um diz sobre si, mas também pelo que dizem sobre os outros e, principalmente, pelo que não se diz de forma alguma. De início, o que chama a atenção é a futilidade dos diplomatas e o entusiasmo dos seqüestradores, mas futilidade e entusiasmo podem ser máscaras eficientes para disfarçar culpa e medo, seja de um lado ou do outro. Há, evidentemente, personagens mais bem desenvolvidas que as outras no romance, há dramas mais estruturados e razões mais complexas; no entanto, a exclusão de qualquer um dos bilhetes ou das personagens comprometeria todo o entendimento do livro. Isso porque eles têm funções específicas dentro do grande diálogo que é o romance, servindo seja às afirmações seja às réplicas do discurso que se engendra em seu interior.

Como já foi dito, tanto *Reflexos do baile* quanto *A festa e Zero* mantêm um diálogo estreito com o gênero jornalístico. No livro de Antonio Callado, isso se dá não só pela estrutura do livro, uma montagem de textos que remete ao trabalho de edição do jornal, mas também pela seleção de informações. As enchentes no Rio de Janeiro, a visita da rainha da Inglaterra ao Brasil, o sesquicentenário da Independência, comemorado com a chegada dos restos mortais de Dom Pedro I, tudo vira material de ficção, mas não deixa esquecer suas origens, e tam-

pouco suas possibilidades como objeto de manipulação ideológica. É o que se vê quando Carvalhaes, chamado por uma “alta autoridade” a Brasília, a ouve dizer que não se deve “desperdiçar os ossos”, ou seja, que nenhuma arma pode ser menosprezada numa batalha ideológica:

Estamos à beira de cauterizar o tumor, de reduzir o bando, se existe, aos ossos de seus componentes. Pois veja bem, os ossos de seu rei, do nosso imperador, devem tomar conta dos jornais quando tal ocorrer. Não permitiremos mais, em nossa história, matutos dementes transformados, pelos meios de comunicação, em gênios militares e líderes (RB, 31).

Além do diálogo com o jornalismo, que pontua todo o livro, há em *Reflexos do baile* um profundo debate com a história. É dela que Beto, capitão do Exército e aliado dos guerrilheiros, retira o mirabolante plano de lutar com as armas da natureza – águas e trevas. A idéia, duas vezes malograda, já tinha um século. Segundo Davi Arrigucci Jr., o projeto de inundar e pôr às escuras a cidade do Rio de Janeiro foi elaborado inicialmente para o ano de 1871 pelo republicano Pompílio de Albuquerque e divulgado em 1913 por seu companheiro Salvador de Mendonça, em *O Imparcial*:

postados nos lugares que lhe fossem designados todos os conspiradores, industriados de antemão em tudo quanto tinham de fazer simultaneamente, à hora dada e rebentados à dinamite os encanamentos principais do gás do Aterrado para a cidade, no meio da confusão que devia produzir a falta de luz nas ruas e nos edifícios, apoderar-se-iam as forças republicanas do imperador e da família imperial, bem como dos ministros e autoridades superiores, no teatro, nas próprias casas de sua residência ou nos lugares em que se achassem no momento.¹⁴

De fato, as referências a Pompílio são numerosas em *Reflexos do baile*, servem como uma espécie de código para o plano: “O jeito é darmos aquele baile de que te falei, projetado há um século” (RB, 18), e mesmo como codinome para Beto: “Pompílio resolvido a executar

¹⁴ Salvador de Mendonça, *apud* Arrigucci, “O baile das trevas e das águas”, pp. 59-60.

seu plano de cem anos atrás” (RB, 19). A idéia de seqüestrar os embaixadores em meio a uma festa – “Colher o Brasil em plena dança. Valsar com a pátria” (RB, 36) – remete também ao baile da Ilha Fiscal, o último baile do Império: “Os depostos e presos no máximo ouvirão, quando o dia entrar pelas varandas e terraços do palácio, a voz melancólica do poder que tinham na véspera a suspirar pelos salões: *Je suis l'espectre de la rose que tu portais hier au bal*” (RB, 23). Ao mesmo tempo, a chegada dos “régios ossos” conduz a uma verdadeira viagem ao passado. Mas essas são apenas as apropriações históricas mais evidentes. Muito mais pode ser lido nas entrelinhas.

Os discursos dos diplomatas, especialmente os de Rufino, um embaixador brasileiro aposentado, e de Carvalhaes, o português que vem entregar os ossos de seu rei e acaba entregando muitos mais, são povoados de digressões históricas. Carvalhaes sonha ainda com a conquista do mundo pelas caravelas portuguesas: “Vejo mesmo os tempos em que as nações impacientes por-se-ão (não pense que não leio minha ficção científica) a colonizar mundos tão remotos que este cá nos há de sobrar por direito natural” (RB, 22). E Rufino, cultivando no quintal o passado, em forma de cajás-mirim, jaqueiras e abricós, também o faz por meio da língua, tentando manter casto o vernáculo, a “arma da conquista”.

Segundo o basco Vítor, guerrilheiro que se infiltra em sua casa, além da filha Juliana – amante de Beto e aliada ao movimento – Rufino tem “um segundo lírio no monturo do seu ser e existir, copo-de-leite que no alto da verde cana enfia a cabeça no azul para não ver nem cheirar o esterco em que foi parido: ele acaricia, bolina, mima e mime-teia os sons do idioma” (RB, 61). A metáfora do copo-de-leite não cabe apenas à língua portuguesa: ela se aplica com perfeição também à personalidade de Rufino.

Cego a tudo que diga respeito ao presente, ele se esconde entre as lembranças da infância, a pureza da língua e a imagem idealizada da filha. Mas a realidade o invade, justamente por meio de Juliana que, trajando o vestido que a tia de Rufino usara no famoso baile da Ilha Fiscal, recolhe os embaixadores em meio à festa e os entrega aos seqüestradores na sua frente. Enlouquecido, ele se refugia na língua inglesa e transforma-se no embaixador britânico, rompendo de vez com a realidade.

Essa realidade, a realidade concreta, brasileira, não é alcançada pelo grupo de diplomatas, que vêem o país como algo exótico, entre beija-flores – que o norte-americano acaba levando empalhados consigo – e atabaques indígenas. Um rasgo de lucidez expressa-se pelo olhar inquieto da mulher do embaixador inglês: “Tenho a sensação esquisita de que estamos triturando alguma coisa frágil que tenta nascer aqui, esmigalhando, aleijando para sempre não sei o quê” (RB, 101). Essa pequena planta, tenra e frágil, apenas pressentida por Doris, passa por aquele “vir-a-ser” do qual se encarregam os romancistas.

De resto, poder-se-ia apreender no discurso dos seqüestradores algo dessa realidade, embora sempre misturada com o sonho de uma nova sociedade e com o desejo de que a atual já estivesse madura para a transformação. Afinal, tanto quanto os diplomatas ou mesmo a polícia, os guerrilheiros são um grupo fechado em sua clandestinidade, sem nenhuma sustentação popular. Segundo Davi Arrigucci, é justamente por isso que esses grupos não são tratados no romance com uma linguagem aberta. A dissimulação, o tom oblíquo da obra, “nasce de uma necessidade orgânica da própria matéria, o que é uma das razões de sua eficácia estética”.¹⁵

Assim, o diálogo que *Reflexos do baile* empreende com a realidade – buscando captar toda a sua complexidade – não pode ser encontrado apenas nos fatos narrados, mas tem que ser entendido na própria estrutura da obra, na sua constituição. Orquestração de vozes, de linguagens e estilos diferentes que se confrontam, se anulam e se completam, o romance coloca em xeque o discurso monocórdico do poder, seja por meio da exibição da truculência policial – em contraste com a fragilidade juvenil dos guerrilheiros – ou pelo refinamento cruel dos planos de eliminação dos “sabotadores”.

Mas há ainda, e principalmente, a revelação de Julianas, Betos, Amálias e Vítors, todos jovens, com emoções, mágoas, lembranças, todos assassinados pela ditadura, todos apontados para a opinião pública como monstros perigosos e sem coração. Cada bilhete, cada linha dessas personagens, falando da libertação popular ou do êxtase do último encontro sexual, é um desmentido da versão oficial dos fatos. É também a história de uma derrota. Afinal, como diz uma personagem

¹⁵ Arrigucci, *op. cit.*, p. 71.

de outro livro de Callado, “pode-se fazer ficção de quase tudo, mas inventar uma revolução é impossível”.¹⁶

Erudito ao extremo, fazendo uso das mais diferentes alusões históricas, trabalhando a linguagem com um apuro de artesão, o livro de Antonio Callado mantém ainda um outro diálogo importante – com a própria literatura. De García Lorca a Shakespeare, há uma série de referências, muitas vezes apropriações, no romance. Rufino traz em seu discurso todo tipo de implicações machadianas. Como um conselheiro Aires, ele se põe a revolver o passado, seja nas lembranças da ama-de-leite, seja nas terras do quintal, símbolos férteis do tempo perdido, bem diferentes dos estéreis ossos e caravelas do embaixador português. É também como a personagem de Machado de Assis que ele descreve sua filha, comparando-a, como diz Carvalhaes, “como se o fizesse entre pessoas vivas, a uma certa Fidélia, viúva, secreta paixão de um Aires, conselheiro, ambos figuras de um romance brasileiro” (RB, 27). Juliana, por sinal, também é vista como uma espécie de Cordeia, tanto por seu pai quanto pelo português.

Mas ela é ainda a “sertaneja” para Carvalhaes, como a personagem de Visconde de Taunay¹⁷ – “borboleta azul, de ampla e nobre envergadura de asas e beleza quase alarmante, com a qual os brasileiros operam um milagre inverso e perverso: matam-na e encaixilham-na para compor com suas asas quadros e bandejas de um mau gosto vil” (RB, 27). E é também Inês de Castro, “que depois de ser morta foi rainha”,¹⁸ paixão que o embaixador português acalenta e a que por vezes sucumbe.

Carvalhaes, que, por sua vez, carrega em suas cartas um sotaque eciano, morre disputando um osso com seu cão, Filodemo, parente literário do nosso Quincas Borba: “Só o verso dum Hugo, dum Guerra Junqueiro, escalaria, fragueiro e forte, as geladas alturas dessa morte: o cão perplexo, sereno colosso, olhando o amo possesso que o mordera e lhe roubara, ao expirar, o osso” (RB, 122). O fim de Rufino, louco a

¹⁶ Callado, *Bar Don Juan*, p. 122.

¹⁷ Enquanto Carvalhaes compara Juliana à borboleta sertaneja emparedada pelo mau gosto brasileiro, o Meyer de Taunay transforma Inocência em borboleta, dando seu nome à nova espécie que descobriu. Taunay, *Inocência*, p. 91.

¹⁸ Camões, *Os lusitadas*, canto terceiro, CXVIII, p. 142.

vagar pelos cemitérios à procura da filha, dizendo-se embaixador inglês, é mais shakespeariano.

Antonio Callado não imita, ele estiliza Machado de Assis e Eça de Queirós para elaborar os discursos de Rufino e Carvalhaes. A diferença entre imitação e estilização, segundo Bakhtin, é que, enquanto o “estilizador usa o discurso de um outro como o discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetiva sobre esse discurso”, o imitador apropria-se diretamente do discurso do outro, fundindo as vozes e diminuindo-lhes a força.¹⁹

Assim, as falas de cada uma das personagens de Callado podem ser identificadas não só pelas referências que fazem a ações e circunstâncias, como, e principalmente, pela dicção própria. Os discursos de Amália e de Juliana são facilmente distinguíveis entre si – são vozes sociais diferentes. O requinte e o apuro na fala da primeira contrastam violentamente com o desbocamento mal-humorado da segunda. Da mesma maneira, o discurso de Joselina – a governanta de Rufino – vem carregado de um forte sotaque popular:

Mas aí, seu doutor, é que a gente não entende o que é que deu na moleira do seu Rufino porque ele estava falando com o Válter, encarando com o jardineiro da casa dele mas só saía gringo da boca dele, língua que ele fala com visita estrangeira. Com o Válter, veja só, assim feito quem dá ordem, só que falando fala incompreensível, e o Válter de boca aberta, tão baralhado das idéias que a garrucha escorregou da mão dele no tapete, por sorte não se desconteve e prorrompeu em disparo nas canelas do povo (*RB*, 107).

Esse é um discurso essencialmente oral, que mantém a estrutura e a entonação da sua fala. Ele se contrapõe a todos os outros exatamente por essa característica. Antonio Callado trabalha com a idéia do discurso escrito em seu romance, onde a palavra adquire novas configurações devido à necessidade de criar códigos para despistar a polícia e outras autoridades.²⁰ Mas não são só os seqüestradores que se utilizam da linguagem cifrada em *Reflexos do baile*; o medo e a desconfiança

¹⁹ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, pp. 164-165.

²⁰ O que parece ter funcionado inclusive para o próprio romance como um todo, uma vez que, apesar da violenta crítica expressa contra o regime, nunca chegou a ser censurado.

também transformam os discursos dos diplomatas. A mulher do embaixador inglês chega a pedir à amiga Penélope que queime suas cartas e, um caso mais extremo, o embaixador dos Estados Unidos restringe sua correspondência a umas poucas palavras abreviadas e sem muito sentido: “Sem plano meu. Perg. Harry. Planos vir perg. você. Livro imposs. Esqueço passado gde. rapidez. Inconsigo ver futuro. Me sinto garrafa champã desarrolh.: inficou uma bolhinha” (RB, 127).

Como já visto, foi essa necessidade de uma linguagem cifrada, codificada, carregada de pistas falsas, que conferiu a *Reflexos do baile* sua forma oblíqua e difícil. O grande mérito de seu autor foi justamente ter conseguido fazer da codificação matéria de literatura.²¹ Metáforas, símbolos, palavras abreviadas, até mesmo a poesia acaba servindo à comunicação, não só de mensagens, como também de emoções. O basco Vítor, que desafia a polícia dentro do seu idioma materno – uma língua que curiosamente não tem diálogo com nenhuma outra – faz de seu discurso constante poesia. E é por meio dela que ele retoma o contato com as coisas e com o mundo. Como num dos mais belos trechos do livro, onde, escrevendo a Mejías (o “possível sobrinho” do toureiro Ignacio Sánchez Mejías, pranteado por García Lorca²²) ele fala da morte de Beto e, sem saber, da sua também:

Por haver levado uma cornada mortal em 1935 um possível tio teu inspirou versos de sangue, de areia e de iodo enquanto nós não sabemos sequer a que horas morreu Beto, em ponto. O outro, teu tio, espada em punho, no dia raro em que a rês foi mais ladina que o sacerdote assassino, presidia a um antigo rito de sangue. Beto foi o touro, o cordeiro imolado, Isaac num desses momentos nada raros em que o Senhor se atrasa em sua nuvem. E não tenho versos para ele, só tenho esta raiva, este gosto de sal na boca, e a certeza de que levará muito tempo a nascer entre nós, se é que nasce, outro touro tão denso de amor e de vida mas, embora não saibamos a hora,

²¹ É curioso observar que, em outro livro seu, que também trata da ditadura militar, o narrador fala da humilhação de se escrever por códigos: “Só quem já escreveu carta em código, cifrada, naquela linguagem afetada de ligeireza, doidivanas, e que sem embargo se destina a pôr um véu por cima de graves, talvez fatais declarações, sabe o quanto é humilhante esse exercício de estilo e com que melancolia o usam mesmo os que mais dependem, cuja própria vida às vezes depende de sua eficaz utilização”. Callado, *Sempre viva*, p. 42.

²² García Lorca, “Pranto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), pp. 510-521.

morto, *muerto para siempre como todos los muertos da la Tierra* (RB, 90-91).

Ivan Ângelo partiu de outros pressupostos para escrever *A festa*. Não era de grupos guerrilheiros, assaltos a bancos ou seqüestros que ele iria falar, mas justamente daqueles que não estavam no livro de Callado, daqueles que sentiram o impacto da ditadura por outras vias. Do nordestino fugindo à miséria do sertão ao deslumbramento da classe média com o milagre econômico – essa a matéria do romance de Ivan Ângelo, uma matéria pouco maleável, quebradiça até, que exigiu do autor um tratamento distinto daquele solicitado por *Reflexos do baile*.

Embora ambos tragam em si semelhanças fundamentais, como a fragmentação do discurso, o diálogo permanente com o jornalismo e com a própria realidade, a multiplicação dos pontos de vista, eles diferem essencialmente na linguagem. Visto que os dois romancistas têm como preocupação conservar vivas e independentes no interior da obra as diversas vozes que a compõem, e como as vozes de diplomatas e guerrilheiros letrados são diferentes das de um povo faminto ou de uma classe média e alta que só fazia pavonear objetos de consumo, logicamente as linguagens dos romances haveriam de ser diferenciadas.

Reflexos do baile tem um diálogo muito mais pronunciado com a literatura, e isso lhe confere um sabor poético acentuado, alcançado por meio de uma combinação exata de palavras, combinação essa que remete constantemente a outras palavras, a sentidos já construídos. Em *A festa*, o discurso ou os discursos estão mais relacionados com as imagens, com o cotidiano de cada um. Ali ninguém raciocina como um conselheiro Aires, nem sonha com Inês de Castro, salvo um curioso delegado de polícia que, contra todas as expectativas, apóia suas atividades nas teorias de Maquiavel e lê Cícero no original. Mas, exceção o inusitado policial, as personagens de Ivan Ângelo são “audiovisuais”. Para entendê-las é preciso acompanhar-lhes os movimentos. Em *Reflexos do baile*, ao contrário, é basicamente sobre os discursos de cada um que se dá o desvendamento de suas personalidades.

O romance de Ivan Ângelo é dividido em nove partes. Tirando a última, impressa em papel azul, que o autor chama de “índice dos destinos”, elas podem ser lidas quase que independentemente, como se

fossem contos, pedaços de histórias de vidas, nem sempre alegres, nem sempre infelizes. Aqui também tudo converge para uma festa, a festa de aniversário de um artista homossexual, onde vão se reunir quase todas as personagens do livro, ou seja, o fino da sociedade belorizontina.

Os “contos” mostram quem são e quem foram essas pessoas. Eles abrangem épocas diferentes, justamente para permitir que se entenda como cada um se transformou naquilo que era no ano de 1970. A festa de aniversário é um marco, uma espécie de ponto de encontro onde se apresentariam diversas gerações, com seus dramas pessoais, suas ambições e sua estupidez. Só que, muito mais do que a festa, o que importa no livro é o tempo. É sob as suas cicatrizes que as personagens se encontram.

Paralelamente à festa e seus preparativos, um outro evento que também ocupará as páginas dos jornais vai se desenrolando. Na estação de trem da cidade, um grupo de oitocentos retirantes nordestinos que acabara de chegar era obrigado a retornar dali mesmo, sob a mira da polícia, sem descanso e sem comida. Quando já estavam todos acomodados de volta nos vagões, começa um incêndio, que permite uma debandada geral dos flagelados. Entendido como um ato subversivo com sérias implicações políticas, o incidente é relacionado com a festa que, segundo a polícia, servia de quartel-general para as ações guerrilheiras, justamente na véspera do aniversário da “revolução”. A partir daí, instaura-se um inquérito e a vida de cada um é vasculhada em todos os seus pormenores. Até o momento em que o destino dos nordestinos esbarra com o dos almofadinhas que vão à festa, o autor utiliza estilos diferentes para lidar com os dois eixos narrativos.

Para o primeiro, Ivan Ângelo cria um simulacro de realidade, misturando trechos autênticos de livros, depoimentos e matérias jornalísticas sobre o Nordeste com outros, ficcionais, sobre o retirante e ex-cangaceiro Marcionílio Mattos, “o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefian-do um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da capital” (AF, 27). Colocados lado a lado, junto aos textos de Euclides da Cunha, Rui Facó, Optato Gueiros, Francisco Julião e até Emílio Garrastazu Médici, as notícias sobre Marcionílio e seu depoimento ao Dops causam uma sensação de perfeito encadeamento. Cada pequeno

discurso reproduzido pelo autor dialoga com o outro. Começando com uma matéria sobre o incidente na estação que teria sido suprimida do jornal *A Tarde* do dia 31 de março de 1970 por “solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional” (AF, 16), Ivan Ângelo monta uma espécie de relatório em *flash-back* sobre o Nordeste.

Nele, a defesa da manutenção do trabalho escravo na Província da Bahia, feita por um médico alemão em 1859, entra em confronto com a opinião de um colaborador anônimo do *Diário de Pernambuco* da mesma época, que reclama da onipotência dos grandes proprietários. A notícia do aparecimento de “um indivíduo que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito das classes populares se servindo de seu exterior misterioso e costumes ascéticos” (AF, 17), publicada na *Folhinha Laemmert* vinte anos antes da campanha de Canudos, é completada pelas informações de Euclides da Cunha sobre o fim da sublevação sertaneja: “Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados” (AF, 18). Por sua vez, os dados de Rui Facó sobre o êxodo nordestino do começo do século e a formação de bandos cangaceiros explicam a história de Marcionílio Mattos, que vai aparecer, entrecortada, no meio dos textos que se seguem.

Assim, a trajetória de Marcionílio, de amigo de Lampião a subversivo na cidade grande, não é contada sob um único ponto de vista. Sua história começa quando a mão-de-obra escrava é substituída pelo trabalho assalariado no Nordeste e acompanha todo um longo caminho de miséria e servidão. Sua história é a história de Canudos, de Lampião, da seca e das grandes ondas migratórias. Mas, além de um problema social, Marcionílio é também um projeto humano, sobre o qual vão incidir inúmeros discursos, a começar pelo da imprensa que, censurada logo no início, não vai muito longe na investigação e logo se rende ao discurso do poder. O seu assassinato é noticiado – com pouco destaque, segundo ordens superiores – por meio de uma nota distribuída pela Polícia Federal aos jornais: “O líder camponês e ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos foi morto ontem em tiroteio com agentes de segurança, após empreender espetacular fuga do xadrez do Dops” (AF, 27).

Ao mesmo tempo em que distorce as informações sobre Marcionílio para a opinião pública da época, a polícia elabora sobre ele um documento autêntico para a posteridade. Tentando manter a ficção da

justiça, por intermédio do julgamento dos presos políticos, ela recolhe e arquiva seu depoimento. Esse tipo de encenação, que foi mantida, de fato, pelo regime militar, permitiu, anos mais tarde, a elaboração de um documento com a envergadura de *Brasil: nunca mais*.²³

Ficção da ficção, o depoimento do retirante aparece no romance impregnado por seu sotaque nordestino. Como objeto sobre o qual estão voltados diferentes discursos, Marcionílio emerge mais inteiro justamente quando é levado em conta o seu próprio discurso. Por mais que tenha sido filtrado pela voz do delegado e do escrivão, ele permanece ali, entranhado na frieza e na indiferença do texto policial: “que não é culpa sua se a paz virou guerra; que não vieram armados procurando briga; que peixeira todo mundo usa igual chapéu, é vestimenta” (AF, 20-21).

Mas não é esse o discurso que chega de volta a Currálinho, de onde saíram algumas das famílias de migrantes. No final do livro, por meio das informações sobre o destino de um dos retirantes, Viriato, fica-se sabendo que 1970 se transformou no “ano da desgraça” para os nordestinos e que os acontecimentos daquela madrugada foram recobertos por uma grossa camada de imaginação. Viriato, “o contador da história da fuga, da desgraça e da volta” (AF, 191), decodifica os fatos por meio dos mitos²⁴ e transforma a viagem numa travessia comandada pelo Demônio, ou seja, Marcionílio:

Chegados, começou a desgraça. Foram cercados e surrados pelos capangas de Marcionílio, diabos meganhas, soldadesca. Depois ficaram lá cercados durante três dias, sem comida, esperando o trem que os levaria vivos ao inferno. [...] Eram gritos, lamentações, ladainhas, choro – e aquilo foi fazendo um barulho tão grande que não deixava mais o povo do lugar dormir. A dez léguas se ouvia o alarido. Então

²³ Arquidiocese de São Paulo, *Brasil: nunca mais*. Sobre o projeto *Brasil: nunca mais*, ver Weschler, *Um milagre, um universo*, pp. 15-86.

²⁴ O mito, segundo M. Eliade, “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente”. Eliade, *Mito e realidade*, p. 11.

o governo, com os ouvidos doendo, mandou acabar com aquilo e deixar a gente voltar para o sertão, de trem. O Capeta dentro do Marcionílio ficou tão quente de ódio que incendiou o banco em que estava sentado e todos os lugares em que ele encostava pegavam fogo (AF, 192).

Assim, a história de Marcionílio, que começa com o tom enfático da “verdade”, uma verdade construída pela imprensa e pela polícia, chega ao final completamente metamorfoseada pelo imaginário popular. Entram em choque aí duas ficções, que acabam sendo contaminadas ainda por uma outra verdade, aquela expressa pelo próprio Marcionílio. Os acontecimentos passados são envoltos por elementos fabulosos para que se restaure, de alguma forma, a ordem das coisas e do mundo. A necessidade de narrar a desgraça ao longo dos anos, mesmo depois de ela já se ter tornado incompreensível, parece estar diretamente ligada à exigência de uma resposta que ainda não veio e que, sabe-se, jamais virá.

Por isso, o discurso de Viriato é feito de contradições, exprime dúvidas e inquietações, como quando ele fala de como os retirantes foram enganados por Marcionílio: “Algumas vezes pode ser que o Capeta saísse dele para espairecer e Deus tomava conta, porque ele fazia surgir carne e farinha em bernal vazio, fazia aparecer leite em garrafa de água, fazia menino quase morto andar. Ou pode ser que o Diabo também sabia fazer milagres e Marcionílio fosse Capeta o tempo todo, sem descanso” (AF, 191).

Essa voz popular, inconspicua e dividida entre o Deus e o Diabo, é a contrapartida das debilidades emocionais da classe média, daqueles artistas, advogados e jornalistas que vão se reunir no dia 30 de março de 1970, véspera do aniversário oficial da “revolução”, para uma festa de aniversário. Se Marcionílio é vítima dos discursos alheios, esses últimos são os algozes de si próprios. Eternamente concentrados num cansativo jogo de máscaras, eles investem as derradeiras energias na manutenção das aparências.

Ivan Ângelo desdobra esse grupo em várias narrativas. Há o casal apaixonado dos anos 1930 – jovens que juraram morrer juntos, abraçados, antes de ficarem feios e velhos, mas que perdem o amor próprio quando percebem que o dia chegou e a coragem se foi. Tem a história de Andréa, a moça bonita da década de 1950, que fez da vida uma

mentira permanente. A do homem que destrói a relação com a mulher em favor do filho; tentando apagar nele suas próprias carências, “corrigia e passava a limpo o ofício de ser pai”, utilizando-o ainda como justificava para seus negócios ilícitos (AF, 69). E a do advogado, que passa horas se admirando no espelho e programando listinhas de frases pretensamente espirituosas para suas aparições em público.

A conexão entre a festa e o mundo daqueles para quem as portas dos salões estariam sempre fechadas se dá por meio de um telefonema para o advogado, um pedido de ajuda – veementemente recusado – a um rapaz, funcionário do governo, que fora preso defendendo os nordestinos. A partir daí, a história daqueles que estão do lado de fora vai tomando forma, ganhando vida, crescendo na contraposição e no diálogo com os outros. Seja com o negro Ataíde, um pintor de paredes que gostava de se imaginar artista, “afastava-se um pouco da parede que estava pintando, um pé atrás, a cabeça meio torta, mão direita na cintura, apreciava o trabalho e dizia: eu sou fogo na caiação” (AF, 90), seja com “uma senhora mãe de um rapaz” (AF, 93), preocupada com o destino do filho envolvido na política estudantil, outros problemas, outros dramas vão se manifestando no livro. Dramas que também serão desdobrados a partir do incidente na estação.

Mas há uma diferença. Os participantes da festa destroem-se por meio de sua própria hipocrisia; seu envolvimento com o caso dos nordestinos dá-se apenas por um engano da polícia, pois mesmo quando solicitados a ajudar, como no episódio do rapaz preso, se recusam. Já o pintor de paredes, o estudante e o jornalista são destruídos, literalmente, pela polícia. O pintor que estava passando na rua e resolveu parar para ver o que estava acontecendo, o rapaz que trabalhava no setor de migração e foi até a estação só para repassar a ordem recebida, o repórter que saiu para cumprir sua pauta – nenhum deles tinha exatamente por que se envolver, mas o fizeram, e se fizeram foi porque sabiam que ninguém mais faria. Não há no romance de Ivan Ângelo grupos armados ou organizações clandestinas, mas a indignação diante da arbitrariedade é a mesma que impulsionava os jovens seqüestradores de *Reflexos do baile*. E, principalmente, também é a mesma polícia, o mesmo sistema repressivo, que mata, tortura e persegue suas vítimas.

Estruturado sobre fragmentos que dialogam entre si, fragmentos entretecidos por vozes, linguagens e estilos múltiplos, *A festa* é a tentativa de dramatização de um mal-estar. Como insiste o escritor-personagem do livro, não é história de uma geração, mas de “várias gerações que um dia se encontram no 1970 brasileiro” (AF, 173). Escolhido o ano e o dia, 30 de março, decidido o palco onde se encenará o drama, selecionados os atores que vão fazer parte do jogo, concluída a maquiagem e o grande figurino, apagam-se as luzes e eis aí a horrível face de um tempo pervertido pelas suas próprias debilidades, de uma época marcada pelo medo e pela hipocrisia. É essa sensação de asco, mesclada com uma ponta de curiosidade, que faz a platéia abrir os olhos uma segunda vez e encarar, aflita, o rosto do monstro. E é essa a sensação, esse o mal-estar que Ivan Ângelo põe vivo dentro do seu romance:

Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim que se vivia naquele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam escrever ou não escreviam nada (AF, 132).

Se Ivan Ângelo fez do mal-estar objeto de representação dramática, Ignácio de Loyola Brandão o levou antes à sua intensificação máxima para só então, com a certeza de ter extinto toda possibilidade de sublimação, expô-lo grotescamente à visitação pública. *Zero* é a radicalização de um processo narrativo.²⁵ Muito mais do que qualquer outro livro analisado aqui, ele nasce sob o signo da fragmentação. Uma fragmentação que não atinge apenas a sua estrutura interna, determi-

²⁵ Ignácio de Loyola Brandão explicou a inusitada maneira como pensou e elaborou seu romance. Seu método de trabalho consistia, primeiro, no recolhimento de notícias de jornais e publicidade, fotos e depoimentos gravados. Depois, todo esse material era arquivado numa pasta, junto com os nomes das personagens. Dali, nasciam as idéias que eram transformadas em episódios e que, por sua vez, eram espalhados por outras pastas numeradas. Desse amontoado de papéis surgia *Zero*, um mundo feito de caos, de desordem: “Era isso o que eu queria, mas não aquela confusão complexa, incompreensível. Eu queria uma confusão organizada, proposital. Veio o trabalho de montagem, lento, exigindo uma paciência incrível”. Entrevista de Loyola Brandão em Steen, *Viver & escrever*, v. 1, p. 54.

nando sua forma e seu estilo, como acontece em *Reflexos do baile e A festa*, mas que subverte toda a sua dicção. Seccionando as palavras, paralisando o discurso, confundindo a retórica com sua velocidade nauseante, o romance imita, estiliza e parodia os discursos que camuflam e sublimam a miséria e a violência. É fundamentalmente com o discurso do poder que *Zero* dialoga.

Romance “pré-histórico”, que trata da vida “num país da América Latíndia, amanhã”, ele caminha sobre os limites da ambigüidade, repudiando certezas e verdades, respondendo sempre com novas perguntas. Heróis e vilões podem não trocar os papéis, mas nunca se sabe como cada um deles adquiriu o seu. E isso nem parece ter muita importância, já que é “uma coisa estimulante não conhecer as pessoas” (Z, 100).

Loyola brincou um dia sugerindo aos críticos que procurassem o eixo de *Zero* nas casas de autopeças.²⁶ Por trás da ironia, talvez se possa enxergar um recado sutil. Afinal, ele bem que poderia ter se inspirado mesmo naqueles pedacinhos de metal retorcido que, separados uns dos outros, são absolutamente incompreensíveis. Só observando atentamente suas reentrâncias poderíamos fazer sua conexão, não com o todo ainda, mas ao menos com as peças vizinhas. Até seria possível imaginar *Zero* como um grande automóvel montado com as peças certas, mas na disposição errada, formando um monstro que põe do avesso suas próprias entranhas. O eixo? Porque não o mais óbvio deles – a história de um homem chamado José?

José é um homem comum que “mata ratos num cinema poeira”, um homem de 28 anos, que “come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, tem dor de cabeça de vez em quando, lê regularmente livros e jornais, vai a cinema sempre, não usa relógio, nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim” (Z, 11). Em contraposição a ele, há o universo, com seus oito milhões de anos-luz de diâmetro “segundo Einstein”, sua idade presumível de dez a doze bilhões de anos, com suas galáxias, seus planetas e suas estrelas.

E a relação de José com o universo é esta – da mais absoluta inferioridade. Mas ele ainda é um indivíduo, um indivíduo que possui

²⁶ Brandão, “Loyola: o eixo de *Zero* está nas casas de autopeças”, pp. 12-13.

memória afetiva, uma certa inteligência, um amigo chamado Átila e até uma mulher que ele ainda não conhece, mas que já lhe está destinada. É a sua travessia por um mundo conturbado pela violência e pela miséria que iremos assistir ao longo das quase trezentas páginas do romance.

Em diálogo com esse mundo, que aparece recortado em centenas de pedaços no livro, José passa de uma atitude contemplativa à ação, mas em nenhum momento tem certeza do que está fazendo, ou do porquê está fazendo. Seus movimentos são comandados por sinais quase cósmicos: uma rosa amarela encontrada no chão, um sonho, um desenho na parede. É por meio deles que José chega a Rosa, a mulher por quem se apaixonará, e depois a Gê, o chefe dos guerrilheiros. Como indivíduo em confronto com o universo, ele decide agir sozinho, destruindo aquilo que o impede de fazer algo contra o que o oprime – o medo. Por esse raciocínio, ele passa a matar: “Tenho medo dele, logo, devo matá-lo” (Z, 169). Seu alvo preferido são os militares – “civil, não dá tesão matar” (Z, 169) – e seu principal conselho aos que pretendem imitá-lo, a falta de perversidade: “Mate, como se estivesse prestando um favor”(Z, 170).

A mediação entre José e o mundo que o cerca não pode ser outra senão a da violência. É por meio dela que ele se comunica com o seu tempo. Por meio de uma violência calculada e, sobretudo, individual. Ele não acredita no grupo, vê ali o espectro da traição – “até que ponto todos são fortes e corajosos do mesmo jeito, é uma boa pergunta” (Z, 188) – mas acaba concordando em participar de alguns assaltos a bancos, mesmo sem ter um pingão daquela consciência política dos guerrilheiros de Antonio Callado, ou da sensibilidade social dos “agitadores” de Ivan Ângelo. Talvez por isso mesmo ele atravesse incólume quase todo o livro: “Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado, desprezado” (Z, 206). Enfim, reafirma sua força pela sua própria insignificância. Ele é pequeno demais para ser destruído, pelo menos até o momento em que começa a crescer, aliando-se definitivamente ao grupo de Gê.

Assaltos a bancos, seqüestros de embaixadores, cientistas tendo que abandonar o país, estudantes presos, crianças morrendo na fila do INPS, tortura, sonho com a casa própria, fome, burocracia, machismo, rituais demoníacos – em *Zero* tudo se mistura e se repele numa com-

posição surrealista, onde o absurdo da ficção ressalta a insensatez do real. A miséria, por exemplo, perde o ar sublime, deixa de ser o objeto de fruição denunciado por Walter Benjamin²⁷ para mostrar outra vez sua face medonha. Em primeiro lugar, Loyola mostra que não há nobreza nenhuma em ser miserável, e faz isso dando voz à fome. Ela é audível ao longo de todo o romance; por vezes sussurra, como uma velha que embala um menino em seu leito de morte, às vezes faz-se alarido, penetra pelas frestas, pelos vãos das portas, invade, insuportável, até o pensamento.

A miséria é uma das protagonistas de *Zero*. Além de voz, ela tem corpo, um corpo deformado e mal-cheiroso, feito quase que só de aleijões. Ao deparar-se com seu espectro nas ruas – “anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com elefantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, curvadas para frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida só, rostos manchados, cabeças em carne viva” (Z, 18) – José foge apavorado e vai dar num ferro velho, onde ela volta a assombrá-lo, metaforizada pelas carcaças dos automóveis: “Faltavam pára-brisas, os vidros arrebentados, sobravam buracos negros, como bocas desdentadas, ou com todos os dentes, faróis arrancados (olhos), laterais, frentes e traseiras amassadas, arrancadas, cofres de motor vazios” (Z, 18). É a penúria, reduzindo o homem à condição de objeto e, ainda assim, danificado.

Loyola expõe a miséria, e se a transfigura certamente não é para deixá-la mais bela. Apresentar um faquir que se propõe a ficar 111 dias sem comer às vistas do público quando as pessoas já estão se atirando em poços, “alegando miséria” (Z, 15), pode parecer insano. Mas José paga um cruzeiro todos os dias para vê-lo, mesmo achando-o um idiota. A comercialização da fome supera todo tipo de prostituição, do corpo ou das idéias. Quando se imagina que já não resta mais nada a traficar, põe-se à venda a própria anulação do homem. E há quem pague por isso.

Da mesma maneira, investe-se em outros espetáculos do gênero, como no Boqueirão, onde José seleciona anormais para uma espécie de circo da indigência, em que trapezistas e domadores são substituí-

²⁷ Benjamin, “O autor como produtor”, em *Magia e técnica, arte e política*, pp. 128-129.

dos por homens que correm mas que não têm pés, crianças de oito anos que parecem ter cem, mexicanos que passam meses sem beber água e nordestinos feito bolas rolantes. Show de aberrações, o Boqueirão consolida-se e chega ao seu auge quando consegue expor sua maior raridade – um homem absolutamente normal:

As filas estendia, saíam do Boqueirão, como nos bons dias quando todos vinham ver o Canibal. Traziam banquetas, camas, almofadas, garrafas térmicas, sanduíches. Compravam fotografias, estatuétinhas, medalhas que tocavam no homem normal. Era um desfile como se fosse para beijar os pés do Senhor Morto, na Semana Santa (Z, 95).

Assim, o trânsito entre o normal e o anormal relativiza-se, problematizando a diferença dentro do seu próprio contexto. Um homem sadio, sem defeitos físicos e com a ficha corrida limpa, pode ser duma incrível anormalidade dentro do livro, mas ainda não o é do lado de fora dele, e a expectativa de que continue não sendo, mesmo com todo o desvirtuamento social existente, faz com que essa situação em *Zero* seja profundamente crítica. Essa é uma das formas pelas quais o romance dialoga com a realidade, questionando valores, indagando pre-conceitos.

Sendo o “romance pré-histórico” de “um país da América Latíndia, amanhã”, *Zero* percorre efetivamente um grande espaço de tempo. Passado, presente e futuro estão interligados dentro de seu discurso, não só por simples referências temporais, como também pela inscrição daquele “discurso-resposta futuro”, a que se referia Bakhtin, uma vez que “o discurso nasce no diálogo com sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto”²⁸.

Em *Zero*, tanto quanto em *Reflexos do baile* e em *A festa*, o diálogo com o jornalismo é recorrente. Mas Loyola trabalha essa relação de maneiras diferentes, compondo um painel inusitado. Há entrevistas com as personagens, listas, gráficos, informações detalhadas sobre as novas tecnologias empregadas para abrir cofres, etc. O diálogo vive aí,

²⁸ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 89.

em estruturas mais ou menos compactas dentro do livro, e mesmo imbricado no interior do seu discurso.

Além do contato com o jornalismo impresso, há em *Zero* um debate intrínseco com o rádio e a televisão, meios que invadem vez ou outra o espaço narrativo, seja por meio de informações – “porra, esqueci de falar com Átila sobre as ciganas, me dá um quibe frito, [...] chinês foi preso porque fritava pastel com óleo diesel, grande liquidação de discos, e que tudo mais vá pro inferno, amor, guarda bem este amor, novelas cada dia mais sensacionais no 9” (Z, 17) – seja por meio de ruídos – “jag, jag, jii, looco, rorrocola, baby, baby, love my baby, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato” (Z, 17).

Mas há ainda em uma outra forma curiosa de diálogo com o jornalismo em *Zero*. Em meio aos absurdos ficcionais, à linguagem escatológica e plurivocal das personagens, à pontuação singular da narrativa, irrompe seguidamente um texto impessoal, frio, feito matéria jornalística, onde se podem ler informações circunstanciais, de cientistas que “abandonam” o país à prisão de oposicionistas. Informações tiradas da imprensa diária, sem muita transfiguração, como se fossem simplesmente recortadas e acrescentadas à narrativa.

Num desses textos, são como que reproduzidas notícias referentes ao dia 13 de dezembro de 1968, data do AI-5: “No país há calma. O Congresso foi fechado. Prisão de cem deputados federais e estaduais. Aumentados os vencimentos dos militares. A polícia recebeu gases estrangeiros para os trabalhos de repressão. Continuam todas as noites, nas praças principais de todas as cidades, a queima de livros ao som de hinos religiosos” (Z, 157). O título “Temperatura instável, sujeita a chuvas e trovoadas” (Z, 157) é retirado da capa do *Jornal do Brasil* do dia seguinte, 14 de dezembro, quando o jornal – claramente censurado – falava do “clima” no país apontando “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”.²⁹

O “clima” do romance também não é dos mais agradáveis. Poderia ser definido como a calmaria que precede a tempestade. Mas a espessa massa cinza que recobre as personagens de *Zero* não pode ser explica-

²⁹ Reproduzido de *Nosso Século*, v. 10, p. 30.

da pela meteorologia, nem pelas metáforas jornalísticas dos anos 1960. Ela vem de um outro diálogo mantido pelo romance – desta vez, com a ficção científica. Não há naves interplanetárias, andróides ou extraterrestres no livro; não há sequer computadores ou mesmo aquelas antigas máquinas do tempo. Só o que sobra é sucata, fome e doença num país miserável qualquer da América Latíndia. E sobra o poder, é claro, reprimindo, fomentando preconceitos, aniquilando a individualidade humana: “Se não for cruel, não fizer sofrer, não arrebentar com o que o homem tenha de bom por dentro, não é um regime que se deva levar em consideração” (Z, 60). Loyola explicita esse diálogo por meio de constantes referências a *1984*, de George Orwell, obra que, por sua vez, segundo apontou estudo de Isaac Deutscher,³⁰ foi decalcada de *Nós*, do russo Eugene Zamiatin.

Para apreender esse diálogo é mais frutífero observar as diferenças do que as semelhanças existentes entre as narrativas. Como Winston Smith e D-503, José é um homem que procura afirmar sua individualidade dentro de um sistema opressivo e massificante. Só que, enquanto os dois primeiros superam o medo e tentam marcar sua diferença em relação aos outros por meio da palavra – ambos escrevem um diário – e do amor proibido, José o faz pela destruição.

Nesse sentido, o protagonista de *Zero* é ainda mais impotente que seus companheiros, já que a palavra e o amor parecem ser muito mais nocivos ao poder no contexto de *1984* e de *Nós* do que o atentado contra a vida o é na América Latíndia. Sociedade violenta, com pretensões ao totalitarismo – que vai se concretizando ao longo do livro a partir de uma crescente interferência no cotidiano das pessoas –, ela não consegue de maneira alguma atingir o requinte ideológico das outras duas.

Isso se evidencia, já de início, pelo seu absoluto atraso tecnológico. No livro de Orwell, editado em 1949, o controle dá-se por meio de sofisticados circuitos de televisão. Há câmeras e telas espalhadas por todos os lugares. Tudo o que as pessoas fazem, seja em casa, no trabalho ou nas ruas, está sob estrita observação. Em *Nós*, publicado 25 anos antes, as construções são em vidro, matéria-prima desenvolvida especialmente para permitir a vigilância dos movimentos de cada

³⁰ Deutscher, “*1984*: o misticismo da crueldade”, p. 107.

um.³¹ Em *Zero*, ao contrário, os instrumentos de controle chegam a ser rústicos. A “Polícia Política” exige uma cópia da chave da casa de cada pessoa e entrega aos proprietários uma ordem judicial para que os seus agentes possam entrar legalmente na hora em que bem entenderem (Z, 151). Fora isso, os pronunciamentos do governo são feitos por alto-falantes ou por meio de arautos em praças públicas. Vez ou outra o próprio presidente aparece nas rádios e nas televisões, conclamando o povo a participar da gloriosa luta contra os terroristas.

No entanto, a diferença mais nitidamente marcada entre a sociedade de *Zero* e a dos dois outros livros está na forma como o poder elabora seu discurso ideológico. Enquanto em *1984* e em *Nós* ele cria e alimenta um discurso moderno e complexo, baseado na inversão dos conceitos de guerra e paz, de liberdade e escravidão, com a criação de uma nova língua, o controle da memória e, sobretudo, da história, em *Zero* o regime constrói seu discurso sobre os mais arcaicos preconceitos, invocando os valores morais e religiosos, a tradição, a família e a propriedade. Um discurso que parece primário e até patético se comparado com aqueles de *1984* e *Nós*, mas que se mostra ainda mais terrível quando se percebe que ele ultrapassou os limites da ficção para se instalar na realidade brasileira, exibindo, na prática, uma eficiência tão mais trágica quanto mais arcaica se apresentava.

Reflexos do baile, A festa e Zero são romances que se situam num verdadeiro campo de batalha ideológica, em que se cruzam o jornalismo, a história, a própria literatura. É nesse campo, fértil e perigoso, que se movem as personagens dos três livros. Entre elas há uma figura curiosa, que se destaca justamente pelo enganador pequeno papel que exerce. É uma espécie de narrador intruso – resquício machadiano – que fica confinado quase que só às notas de pé de página, onde destila seu sarcasmo. Nos três romances ele é o organizador, menos ou mais aparente, da matéria narrativa.

Em *Reflexos do baile*, ele se exhibe como tradutor do inglês. Em pequenas notas, oferece algumas informações úteis ao leitor, como o nome e o autor de um quadro a que se referia um embaixador, o poeta de cujos versos algum outro havia se apropriado, ou mesmo a explica-

³¹ Ivan Ângelo desenvolve a mesma idéia no conto “A casa de vidro”, uma alegoria do regime militar brasileiro, no volume *A casa de vidro*.

ção do que vem a ser o *limerick*: “um poeminha inglês, de cinco versos, às vezes porcos, às vezes obscenos, geralmente os dois” (RB, 122). A ilusão da “objetividade” do romance vai por terra com a leitura dessas notas, vez ou outra recobertas por uma fina ironia.

Em *A festa* ele assume um papel mais aparente – o do escritor que, envolvido em seus próprios conflitos, reflete sobre o livro que planeja; no caso, o mesmo que está sendo lido. Ivan Ângelo derrapa nas páginas finais, ao fazê-lo explicar coisas que já são evidentes para o leitor. Por fim, em *Zero* ele volta a atuar no pé da página. Dessa vez, é mais incisivo, retruca o que dizem as personagens, aponta sua falta de caráter, expõe a sua hipocrisia, ri de sua vulgaridade.

Fragmentados, dialógicos, multifacetados, os romances aqui analisados se constroem no presente. Eles se fazem na provisoriedade de um tempo que não acabou, de uma história que ainda vai começar, mas que já se vê dialogando com tudo que a cerca. O “estar acontecendo”, explicitamente advogado pelo personagem-escritor de *A festa*, é regra básica nos três romances. Daí a originalidade de cada um deles; sua estranheza e seu encanto. A fragmentação também é sintoma disso, dessa necessidade de aproximação do que ainda não foi dito, daquilo que se adivinha vivo e pulsante sob o território pouco neutro da ideologia.

AS PRAÇAS

A praça, ao contrário dos salões, é um espaço público, território da manifestação popular. Nela se fazem discursos, celebram-se vitórias, encontram-se velhos amigos. Nas cidades pequenas ela costuma ficar entre a igreja, a escola e o comércio, no centro da vida da comunidade. Por ali passam crianças, namorados, pais de família e, sobretudo, senhores aposentados, que lêem jornais e se espantam com o curso dos tempos. Nela se protesta, reclama-se do aumento do pão e do comprimento da saia da filha da vizinha, fala-se mal do prefeito, do sapateiro e do presidente. Mas é na praça também que se compra daquela pomada amarelinha que faz bem pra tudo. E é ali que se apresentam, diante do olhar assustado dos pequenos, grupos de marionetes e fantoches, mágicos que tiram moedas de trás da orelha e músicos com violões e flautas quase encantadas.

Quando se fala em praças, dificilmente se pensa naquelas que ficam tristemente espremidas no centro das grandes cidades, onde as pessoas caminham rápido, de cabeça baixa, desconfiadas e com medo de assalto. O que vem à lembrança é um lugar divertido e aberto, onde se jogava bola quando guri e se maquinavam molecagens enquanto as famílias desfilavam suas roupas de domingo. Mais do que um espaço físico, a praça é uma imagem incrustada na memória coletiva. Ela será sempre aquela habitada na infância, mesmo para aqueles que não a tiveram quando meninos. Símbolo das liberdades públicas e da tranquilidade social, a praça é a síntese do mais moderno fenômeno de idealização urbana – a pequena cidade. Comunidades integradas, onde todos se conhecem e participam de projetos semelhantes, transformam-se cada dia mais em paraísos do devaneio, substituindo no imaginário urbano a nostalgia do campo.

Neste segundo bloco de narrativas, a cidade pequena é palco e personagem de terríveis dramas humanos. Sua imaginada paz é demolida pelo mesmo delírio de poder que abala as metrópoles. O jogo de interesses, a corrupção, a arbitrariedade que povoam os grandes centros se reproduzem rapidamente e nem mesmo as mais simpáticas comunida-

des saem imunes num período em que o autoritarismo é regra básica. *Incidente em Antares*, *Os tambores silenciosos* e *Sombras de reis barbudos* alegorizam a opressão instalando-a, com toda a sua parafernália, em pacatas cidadezinhas do interior. Ali, onde todos se conhecem, onde o anonimato é praticamente impossível, o medo torna-se ainda maior e a urgência de um posicionamento também. Parentes, vizinhos, amigos, todos vão sendo engolidos por um sistema que fala de tranqüilidade e prosperidade enquanto mata e tortura.

A praça é elemento fundamental nesses romances. Um espaço de manifestação pela liberdade do homem. Em *Incidente em Antares* é para ela que se dirigem os mortos como forma de protesto por não terem sido sepultados. É nela, em torno do coreto, que se reúne toda a cidade para ouvir aquilo que só os defuntos têm coragem de dizer. É onde se dá, sob aplausos e vaias, o desvendamento da hipocrisia e da tirania das elites e autoridades locais – as mesmas que, espalhadas por todo o país, alimentaram o terror e a impunidade. Em *Os tambores silenciosos* a manifestação de repúdio dá-se, ao contrário, pela praça deserta. Boicotando a grande festa oficial do Sete de Setembro promovida pela prefeitura, o povo marca sua posição por meio da ausência, e a praça, usurpada pelo poder, é restabelecida como território popular. Já em *Sombras de reis barbudos*, onde a opressão chega ao limite máximo, a praça é o território interdito, negado. Separadas por enormes e labirínticos muros, as pessoas não têm acesso ao espaço público.

A utilização de pequenas cidades, microcosmos talhados para encenar a opressão do homem como um todo, entra em acordo com o estilo mais convencional adotado por essas narrativas. Um estilo que, aliando-se ao fantástico, acentua e amplia o efeito do terror. São histórias repletas de fábula, que lembram os risos da infância e também todos os seus pavores. Num clima de sonho que a cada página se aproxima mais do pesadelo, vai se tecendo um doloroso painel da experiência humana – onde a tirania se infiltra, lenta e eficaz, até onde a imaginação pode alcançar. As cidades pequenas costumam ser o passado e, cada vez mais, o sonho do futuro para os habitantes das metrópoles. Érico Veríssimo, Josué Guimarães e José J. Veiga contam com isso para reforçar a identificação do leitor.

É interessante observar como se dá essa idealização das cidades do interior no meio urbano. Algo que pode ser comparado ao que aconteceu na Europa do século XVIII, quando o campo, que sempre fora sinônimo de rudeza e rusticidade, passa a ser valorizado em relação à cidade, o reino da civilização. Ter uma casa de campo na Inglaterra daquela época era obrigação aristocrática, mesmo que lá só ficassem alguns meses do ano. Segundo Keith Thomas, o campo passava a oferecer então “uma fuga dos vícios e afetações urbanos, um descanso para as tensões dos negócios e um refúgio contra a sujeira, a fumaça e o ruído da cidade”.¹

Claro que essa pequena nobreza estava lá porque era dali que retirava seus rendimentos; mas, de qualquer maneira, já vinha se criando no imaginário coletivo um campo ideal. A poesia pastoral, que teve sua correspondente no arcadismo brasileiro,² era prova disso, uma idealização da vida do campo que acabava por escamotear as verdadeiras relações de exploração do trabalhador rural e os conflitos ali existentes:

Os poetas e os artistas que alimentavam os novos anelos rurais preferiam ocultar tais realidades ásperas. A maioria deles pintava o campo como imune às tensões sociais; ignorava as razões econômicas da pequena nobreza para conservar-se no campo e manifestava extrema relutância a mencionar os aspectos práticos da vida campestre.³

A idealização da pequena cidade possui outros veículos além da literatura. O cinema e a televisão são os mais fortes deles. Filmes como *A felicidade não se compra* (1946), de Frank Capra, *Amarcord* (1973), de Federico Fellini, e *Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore, com suas personagens carismáticas e suas cidadezinhas agradáveis e um tanto cômicas, reforçam a idéia de quanto pode ser bom viver num lugar assim. Eles não eliminam, necessariamente, as contradições

¹ Thomas, *O homem e o mundo natural*, p. 294.

² Essa correspondência não era, como exposto no capítulo “As tribunas”, imediata, uma vez que havia, por parte de nossos poetas, a declarada intenção de produzir algo que nos distinguisse de Portugal.

³ Thomas, *op. cit.*, p. 299.

sociais existentes nesses pequenos paraísos – onde a falta de perspectivas profissionais e o restrito espaço destinado à cultura e ao lazer continuam afugentando os que ali nasceram – mas ressaltam o seu encanto. A televisão, por sua vez, além de permitir a veiculação das produções cinematográficas, contribui com suas novelas, boa parte delas também ambientadas em cidades do interior.

Além de se passarem todos em lugarejos, *Incidente em Antares*, *Os tambores silenciosos* e *Sombras de reis barbudos* possuem outras características importantes em comum. A alegorização política e a paródia ao discurso do poder são as principais delas. A paródia, entendida aqui como uma expressão da ambivalência do mundo, de acordo com Mikhail Bakhtin, pode ser encontrada nesses romances das mais variadas formas: “Mas a despeito de todas as possíveis variedades do discurso parodístico, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos, diferentemente das aspirações unidirecionadas da estilização, da narração e das formas afins”.⁴

Essa multiplicidade de sentidos, que Bakhtin aponta como própria da paródia, também é condição intrínseca da alegoria. Walter Benjamin, buscando recuperar o espaço da alegoria que, segundo ele, teria sido “usurpado” pelo símbolo,⁵ resalta suas múltiplas possibilidades. Para ele, a fragmentação das imagens – comum na arte alegórica – já é por si só um elemento que permite o desencadeamento do processo de significações: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento [...] O falso brilhante da totalidade se extingue”.⁶ Assim, na alegoria, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”.⁷ Essa pluralidade é essencial para a sua própria sobrevivência, como lembra Luiz Costa Lima:

O alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo “isso significa aquilo”, o isso, ou seja, a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo. Se, entretanto, essa curva se tornar a única, persistirá

⁴ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 168.

⁵ Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, pp. 181-189.

⁶ *Id.*, p. 198.

⁷ *Id.*, p. 197.

a significação com o apagamento de sua fonte. Para se manter, a alegoria precisa ser plural.⁸

A alegorização de temas políticos pode ser uma arma inteligente na denúncia das arbitrariedades. Do barroco Gregório de Matos ao contemporâneo José J. Veiga, passando pelas *Cartas chilenas*, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, a literatura brasileira é pródiga na utilização desse recurso. Érico Veríssimo, autor de uma longa e respeitada obra, calcada sobretudo na história do Rio Grande do Sul e de sua gente, faz de *Incidente em Antares* um romance diferente dentro do conjunto de sua ficção. Dono de uma escrita vigorosa, com um estilo que foge ao barroquismo e que se sustenta sobre a história bem contada, ele se embrenha, nesse romance, pelo alegórico. É por meio dele que Veríssimo constrói uma das mais contundentes críticas à ditadura, mostrando, principalmente, seus efeitos sobre as relações interpessoais.

Incidente em Antares é um livro irregular. Começa com a pretensão de oferecer um grande painel da história do Brasil a partir da trajetória das famílias Vacariano e Campolargo e da pequena cidade de Antares, desde o Pleistoceno até o 13 de dezembro de 1963, dia do fatídico “incidente” (exatamente cinco anos antes de ser decretado o AI-5). No afã de contextualizar o que será narrado a seguir, Veríssimo trafega por alguns dos principais momentos da história brasileira: da Guerra dos Farrapos à construção de Brasília, da proclamação da República ao Estado Novo, das duas grandes guerras à renúncia de Jânio Quadros, da posse de João Goulart até a greve dos trabalhadores de Antares, quando os coveiros da cidade, em solidariedade aos operários das indústrias, se recusam a enterrar os mortos. É um longo e cansativo preâmbulo para o melhor do livro – o momento em que sete mortos insepultos se levantam dos caixões para reclamar seus direitos.

Não há nessa primeira parte do romance um verdadeiro diálogo com a história. Érico Veríssimo não consegue juntar a história e ficção; não com a precisão e a elegância que já fizera anteriormente na saga da família Cambará, em *O tempo e o vento*. As duas coisas caminham paralelamente, vez por outra se esbarram, mas não provocam

⁸ Lima, “O conto na modernidade brasileira”, p. 207.

atrato. A relação entre elas é esvaziada por um discurso monológico, pela narração sob um único ponto de vista, onde se apagam as nuances dos conflitos, anestesia-se o possível diálogo.⁹ Tal como Ivan Ângelo, Érico Veríssimo também se utiliza de documentos, ou pretensos documentos, para elaborar a primeira parte de sua narrativa. Mas há uma diferença crucial entre os dois. Enquanto o romancista mineiro faz desses elementos externos algo intrínseco à obra, o gaúcho simplesmente os empareda na tessitura romanesca, deixando evidente a falta de uma elaboração ficcional mais requintada.

A narração das muitas guerras entre Vacarianos e Campolargos, recheada de referências à história do Brasil e organizada sobre possíveis notícias de jornal e recortes de livros, parece absolutamente desnecessária ao prosseguimento da trama, por mais que sirva para contextualizá-la. Há uma distinção marcante entre essa primeira parte do romance, com preocupações quase naturalistas, e o restante, que vai se embrenhando pelo fantástico e pelo cômico. A linha divisória está na página 125 e separa o plebiscito que devolvia a Jango seus poderes presidenciais da chegada a Antares de um grupo de pesquisadores universitários. Com os estudantes e os professores que invadem a cidade, a narrativa começa a bifurcar-se, a refletir o discurso, a voz do outro. Passa a se fazer dialógica.

É esse olhar do outro, do forasteiro que desvenda a cidade e sua gente, que serve como ponto de partida para a dialogização do romance. Isso não só porque os jovens pesquisadores iniciam mesmo uma investigação sobre a vida do lugar, como pelo fato de que, ao sentirem-se observados, os moradores mudam seu comportamento. E é dentro do que procuram esconder ou exibir que eles se revelam. Concluídas as pesquisas, publicada a obra – *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira* –, vê-se o efeito dela sobre a comunidade antarense, que prefere não se reconhecer ali, atribuindo números, gráficos e outras in-

⁹ A forma conclusiva como as personagens e tramas as são apresentadas pelo narrador na primeira parte do romance choca-se frontalmente com as idéias de Floriano Cambará, personagem de *O tempo e o vento*, que um dia descobre a dúvida e percebe que “a palavra não é a coisa que representa, e que toda sentença deveria ser seguida implicitamente dum etc., para lembrar ao leitor ou ao interlocutor que nenhuma afirmativa – seja sobre pessoas, animais, coisas ou fatos do mundo real – jamais pode ser considerada definitiva”. Veríssimo, *O arquipélago*, v. 2, p. 401.

formações à visão distorcida pelo comunismo de um dos membros do projeto (mais exatamente, seu diretor).

No entanto, aceitando ou não o diagnóstico apresentado, os antarenses comprometem-se com ele. É aí que a pequena cidade que povoa o imaginário urbano começa a mostrar sua verdadeira face. Ela é atrasada, reacionária, machista e absolutamente ignorante. A miséria, negada, esconde-se nas favelas; o racismo fecha as portas dos clubes a negros e judeus; e o autoritarismo, aliado à hipocrisia, impregna todas as relações.

Aberto o caminho para a contestação das verdades oficiais, já sedimentadas no solo antarense, cabe à gente do lugar fazer sua parte. Mas, se o medo pode ser uma arma eficaz nas mãos dos poderosos, ele também serve de desculpa para os fracos e os covardes. Afinal, dizia Hegel, é a consciência do escravo que permite ao senhor se reconhecer enquanto senhor.¹⁰ Para o súdito, por outro lado, o tirano é a encarnação de uma fictícia unidade orgânica da sociedade. Assim, o “desejo de servidão” estaria profundamente entrelaçado com a vontade de cada um de ser também um tirano, uma vez que o senhor serve de modelo e exemplo àqueles que domina. Segundo Claude Lefort: “O segredo, a força da dominação consiste no desejo – em cada um, seja qual for o escalão que ocupe na hierarquia – de identificar-se com o tirano, tornando-se o senhor de um outro. [...] Impossível, portanto, subestimar esse julgamento: a tirania atravessa a sociedade de ponta a ponta”.¹¹

Observadas a envergadura e a complexidade do problema, a única saída contra a tirania, de acordo com o próprio Lefort, seria a dissolução da unidade fictícia personificada no tirano na realidade palpável de cada um, nas individualidades. Os homens devem tornar-se unos, inteiros. E isso só pode se dar por meio do “entreconhecimento”, ou seja, da amizade, relação na qual cada um é um perante outro um; onde a totalidade não é senão reflexo desse mesmo procedimento – uma totalidade plural, que admite e cultiva em si a diversidade. Portanto, o ensaio para essa revolução democrática, que começa mesmo dentro de cada um, tem de partir da relação de cada pessoa com outra,

¹⁰ O argumento de Hegel aparece resumido em Hamlyn, *Uma história da filosofia ocidental*, p. 296.

¹¹ Lefort, “O nome de Um”, p. 166.

onde mais do que o respeito pela diferença exista, sempre, o reconhecimento do aprendizado que só ela pode oferecer.

Em *Incidente em Antares*, essa liberdade por meio da diferença só é alcançada com a morte. É a morte que desnuda o medo, que dissolve a “unidade fictícia” encarnada pelo poder despótico. É ela que elimina qualquer “desejo de servidão”, que apaga a vontade de ser o tirano. Definitivamente livres de toda forma de opressão, são os defuntos que procuram cumprir o papel dos vivos, exprimindo razões distintas, possibilidades negadas. Mas é fora da ordem do natural que isso acontece.

Os sete mortos insepultos de Antares não ressuscitam, não retornam à vida – eles apenas se erguem de seus caixões e caminham pela cidade, sempre como cadáveres, apodrecendo a cada minuto que passa. Os defuntos são representativos de toda a sociedade antarense: Dona Quitéria, matriarca dos Campolargo; doutor Cícero, advogado corrupto, envolvido em disputas ilegais de terra; José Ruiz, o Barcelona, sapateiro anarco-sindicalista; professor. Menandro Olinda, pianista suicida; Erotildes, velha prostituta; Pudim de Cachaça, bêbado assassinado pela mulher; e João Paz, militante político morto sob tortura. Por isso podem falar, se não por todos, ao menos para todos.

Se os pesquisadores que chegam a Antares trazem consigo o germe da dialogização narrativa, são os defuntos que, ao erguerem-se de seus esquifes, fazem brotar no texto a voz do outro. O narrador do romance é dono absoluto da palavra na primeira parte do livro. É a sua própria dicção que aparece ali. Tudo se funde na sua voz, não há diálogo com o outro. Com a entrada do grupo de universitários em cena, há uma primeira divisão do ponto de vista. Além do primeiro narrador, com sua pretensa objetividade reafirmada por meio do constante recorrer aos “cronistas” da época – cujas vozes são filtradas pela sua – surge o olhar severo e crítico do professor Martim Francisco Terra, o diretor do projeto, parente distante de Ana Terra, personagem de *O tempo e o vento*. Sem proclamar qualquer tipo de imparcialidade, o professor escreve um diário, onde reapresenta algumas personagens do livro, dando-lhes direito à voz.

Estão ali o prefeito da cidade, o diretor do jornal, o chefe do clã dos Vacarianos, coronel Tibério, e a velha Quitéria, matriarca dos Campolargos; estão os dois médicos do lugar, os dois padres, o sapa-

teiro Barcelona e o professor Menandro Olinda. Mas há ainda uma série de personagens menores, que enriquecem o romance com suas histórias ao mesmo tempo em que servem como reflexo para as outras – como o velho Yaroslaw, um fotógrafo lambe-lambe natural da Tcheco-Eslováquia que faz ponto perto do coreto da praça, talvez mais para estar perto dos pássaros do que como forma de subsistência. As personagens, vistas pelo professor Martim, deixam de ser apenas pontos de discórdia política para se transformarem em seres complexos, com suas tragédias pessoais, suas paixões e hipocrisias. Mas isso não apaga os interesses políticos, os jogos do poder e a canalhice que cerca boa parte deles; pelo contrário, acentua suas implicações na vida de cada um.

A partir do momento em que os mortos se levantam de suas tumbas, a narração vai mudando sutilmente. O espaço do narrador diminui, e as vozes dos defuntos irrompem no texto. Cada fala vem inteira e segura, quase que dispensando a intervenção do narrador. As diferenças sociais e culturais dos discursos são evidentes, continuam existindo – a morte não destrói a individualidade, nem apaga as diferenças, apenas fornece a possibilidade de se questionar o que permanece vivo.

Doutor Cícero mantém o discurso firme e eufemístico, do advogado que já conhece sua platéia; Dona Quitéria tem a fala dura das velhas matronas, habituadas a darem ordens e a serem ouvidas; o pianista, que cortara os pulsos para vingar a traição das próprias mãos, faz da voz seu novo instrumento, constrói frases que são atravessadas por silêncios; Barcelona conserva sua ironia e ceticismo; Erotildes, mais acostumada a ouvir, pouco diz, mas quando o faz é com a voz cansada das putas velhas, que vez ou outra recobra seu matiz coquete; Pudim de Cachaça tem o jeito desabusado de todos os bêbados; e João da Paz, a fala da revolta, daqueles que se sabem vítimas da tirania.

Essa tirania será questionada por meio da carnavalização,¹² aqui entendida segundo a conceituação de Mikhail Bakhtin. De acordo com o teórico russo, os ritos e os espetáculos carnavalescos, sempre acompanhados pelo riso,

¹² Uma leitura semelhante à que faço aqui está em Fonseca, "Carnaval da ordem e da (des)ordem".

ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida, aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo.¹³

Assim, o carnaval, uma “forma sincrética de espetáculo de caráter ritual”,¹⁴ onde são abolidas a ribalta e a divisão entre atores e espectadores, teria criado toda uma linguagem própria, de “formas concreto-sensoriais simbólicas”, que não pode ser traduzida de maneira adequada para a linguagem verbal, mas que cabe efetivamente na linguagem literária. É essa transposição que Bakhtin chama de carnavalização da literatura,¹⁵ fenômeno tão importante que merece ser apontado por ele como uma das três raízes básicas do gênero romanesco, ao lado da épica e da retórica.¹⁶

Para entender a literatura carnavalizada é preciso, antes de mais nada, conhecer a cosmovisão carnavalesca – que influenciou toda a evolução da linha dialógica do romance como gênero artístico-literário. Bakhtin ressalta quatro categorias fundamentais dessa visão de mundo: o livre contato familiar entre os homens que, em praças públicas e em ocasiões bastante delimitadas no tempo, abolem barreiras hierárquicas; a excentricidade, que permite “que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana”.¹⁷ As *mésalliances*, quando as livres relações familiares se estendem às idéias e aos valores, combinando o sagrado e o profano, o baixo e o alto, o sábio e o tolo; e a profanação, momento em que a paródia assume seu ápice sobre textos sagrados e sentenças bíblicas. Todas essas categorias estão inter-relacionadas, mas Bakhtin faz questão de frisar que elas não são

¹³ Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, pp. 4-5.

¹⁴ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 105.

¹⁵ *Id.*, *ib.*

¹⁶ *Id.*, p. 93.

¹⁷ *Id.*, p. 106.

idéias abstratas acerca da igualdade e da liberdade, da inter-relação de todas as coisas ou da unidade das contradições, etc. São, isto sim, “idéias” concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade européia.¹⁸

Outro aspecto importante do carnaval diz respeito à coroação e ao posterior destronamento do rei do carnaval, ritual constante que se repete nesse tipo de festejo até os dias de hoje, apesar de ter perdido sua ambivalência. Segundo Bakhtin, é na base desse ritual que reside o núcleo da cosmovisão carnavalesca, a idéia da transformação, da morte como renovação, e da relatividade do poder e da ordem: “Na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo”.¹⁹ Essa ambivalência, que aproxima os contrários e reafirma a transformação, mostrando morte e nascimento como as duas faces de uma mesma moeda, influenciou todo o gênero romanesco, e a paródia, elemento indispensável dos gêneros carnavalizados, também não poderia deixar de ser profundamente ambivalente.

Sendo o carnaval a eclosão de uma segunda vida, de um segundo mundo onde o indivíduo podia estabelecer novas relações humanas, livres da hierarquia e dos rígidos dogmas políticos, religiosos e morais da época, ele era também o desencadeador da maior de todas as paródias. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular, não deixa de ser uma espécie de paródia da vida ordinária, um “mundo ao revés”, nas palavras de Bakhtin. Mas, como ele salienta diversas vezes, a paródia não era algo negativo e formal como é entendida no mundo moderno. Ao mesmo tempo em que negava, ela ressuscitava e transformava o objeto para o qual estava voltada, e o fazia, principalmente, pelo riso – o maior dos patrimônios populares.

O riso carnavalesco, segundo Bakhtin, não é uma simples reação individual diante de um fato engraçado, é um riso festivo, universal e ambivalente. Ele alcança todos os aspectos da vida, joga com o relativismo de todas as coisas; ele nega e afirma ao mesmo tempo, mata e

¹⁸ *Id.*, *ib.*

¹⁹ *Id.*, p. 107.

ressuscita simultaneamente. É peça fundamental no movimento da evolução humana, marca da inconclusão da vida:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico, que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.²⁰

A força vivificadora desse riso está justamente em sua profunda ambivalência. O riso carnavalesco degrada, rebaixa e materializa; mas, como mostra Bakhtin, rebaixar e degradar tinham na Idade Média um outro sentido, regenerador: “Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor”.²¹ O baixo, presença constante no realismo grotesco, é a terra e tudo o que a ela está diretamente ligado – como a parte inferior do corpo, o ventre e os órgãos genitais. Sexo, alimentação, excrementos, parto e morte são parte do mesmo fenômeno; a fertilidade do chão, onde se esmaga e destrói para fazer nascer o novo, liga-se àquilo que há de mais material, mais corporal no homem. O baixo é o começo, o princípio de todas as coisas, espaço da eterna transformação e da unidade entre corpo e cosmos.

Tanto em *Incidente em Antares* quanto em *Os tambores silenciosos* e *Sombras de reis barbudos* podem-se encontrar elementos de carnavalização. Mais evidentes em alguns aspectos, menos em outros, eles são chamados para dar reforço à narrativa, tornando mais incisiva

²⁰ Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, pp. 10-11.

²¹ *Id.*, p. 19.

a crítica sobre a qual se assentam. No romance de Érico Veríssimo, a carnavalização é desencadeada pelo levante dos mortos. A partir do momento em que Dona Quitéria se ergue de seu esquife e propõe ao doutor Cícero que abra os outros caixões, começam a desfilar pelo livro, um a um, os principais elementos da cosmovisão carnavalesca: o livre contato familiar, a excentricidade, as *mésalliances* e a profanação. A quebra das hierarquias dá-se de fato entre os mortos, mesmo que aparentemente ela se mantenha, por meio de um certo respeito por aqueles que foram mais proeminentes em vida – uma questão de hábito, que aos poucos vai se desfazendo.²²

Doutor Cícero, à maneira de Lebeziatnikov – personagem de um conto de Dostoiévski onde os defuntos também se reúnem para um debate sobre a morte e as futilidades da vida²³ –, encarrega-se das apresentações no além-túmulo. Como o conselheiro russo, ele ressalta as diferenças sociais existentes entre cada um dos mortos quando ainda pertenciam ao reino dos vivos. Mas, sobrepõe-se já a consciência de que dividem agora um mundo diferente, onde a opinião de cada um pode ter o mesmo peso para a decisão final; tanto é que se instala uma democrática votação para se decidir o que fazer.

Quando estiver na praça, fazendo a defesa dos interesses de todos, o advogado falará deles com a mesma deferência, sublinhando então a hipocrisia da sociedade para com aqueles que ela mesma criou – a prostituta, o bêbado, o suicida e a vítima da repressão. Da mesma forma, a hierarquia mantida pelos defuntos em seu cortejo a caminho da cidade é apenas aparente. Dignos de riso e de repulsa, eles invadem o mundo dos vivos confundidos com um bloco carnavalesco: “Ué? bloco de carnaval em dezembro?... coisa de estudantes... mas seu coração dispara, sentindo o horror daquela visão uma fração de segundo mais rapidamente que o seu cérebro” (JA, 256).

O contato entre os vivos e os mortos, profanador em sua própria essência, também acaba rompendo as hierarquias. A relação cada vez

²² Fonseca faz uma interpretação diferente. Para ela, “só aparentemente são abolidos os limites e as hierarquias, uma vez que os mortos continuam a ocupar os mesmos lugares que ocuparam na sociedade enquanto estavam vivos”. Fonseca, “Carnaval da ordem e da (des)ordem”, p. 91. Creio ter demonstrado que essa leitura não é correta.

²³ Dostoiévski, “Bobok”, *Contos*, pp. 207-224.

mais asséptica dos homens com os seus cadáveres é destruída pela invasão dos defuntos que, não se contentando em expor sua presença macabra, ainda ousam questionar um mundo do qual já foram excluídos. Excluídos não só pela morte recente, mas pela medicina urbana do século XVIII, que expulsou os cemitérios para fora das cidades, como medida de higiene pública.²⁴ Assim, como no carnaval da Idade Média, entra-se num “mundo ao revés”, onde, por um determinado espaço de tempo, os excluídos são os donos da festa, com direito à voz e a todas as manifestações de vida. Só que esse “mundo ao revés”, absolutamente fora de hora, cria um confronto com o mundo ordinário, um confronto que traz consigo a ambivalência carnavalesca, a força renovadora do riso e do rebaixamento.

Por isso os defuntos se postam no coreto da cidade, e ali, numa situação de extrema excentricidade, monta-se um tribunal, onde a vida e a morte são postas em julgamento diante de uma platéia que mais se assemelha à das feiras – sempre pronta a gritar improperios e grosserias no alegre burburinho das massas – do que à de um júri. É em meio às risadas e aos assobios, ao ritmado coro de “Fres-co! Fres-co! Fres-co!”, que o doutor Mirabeau profere a sentença contra os defuntos, exortando-os a “aceitar resignadamente a vossa morte, isto é, na imobilidade e no silêncio” (IA, 339). Como argumento, oferece a voz do saber (aquela mesma do século XVIII, da qual falava Foucault) e explica que “profissionais competentes vos declaram defuntos” (IA, 338) e que a presença dos mortos pode contaminar os vivos: “Pensai nessas moscas que passeiam pelos vossos corpos putrefatos e depois vêm pousar em nossas epidermes, em nossos alimentos e na água que bebemos! Em suma, vós estais conspurcando a dignidade da morte” (IA, 338).

Investido da autoridade de advogado de defesa, o doutor Cícero – sob os aplausos dos estudantes que se empoleiram nas árvores – toma a palavra, e o faz com a mesma solenidade do outro, atacando com um sarcasmo muito semelhante àquele utilizado por Tolstói em *A morte de Iván Ilitch*:²⁵ “Em suma, nosso desaparecimento foi plenamente

²⁴ Foucault, “O nascimento da medicina social”, *Microfísica do poder*, pp. 89-90.

²⁵ Tolstói, *A morte de Iván Ilitch*, p. 116: “O próprio fato da morte de um colega próximo produziu em todos os que tiveram notícia dela, como sempre, um sentimento de alegria por que foi ele que morreu, e não eu”.

aceito por todos, o que vem a confirmar minha teoria de que se por um lado o homem jamais se habitua à idéia da própria morte, por outro aceita sempre, e com admirável facilidade, a morte alheia” (IA, 341). Grande entusiasta das metáforas, doutor Cícero recorre ao tema do carnaval por meio das referências às máscaras, que encobrem e falsificam: “Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa” (IA, 341).

Insistindo sempre nas metáforas, o advogado usa o riso a seu favor, e trabalha com o grotesco para dar força ao que diz. Sua imagem é patética. Com seu terno escuro, a gravata borboleta e o rosto macilento de defunto, ele é uma espécie de bufão, que apresenta seus companheiros com uma ironia digna de estudo:

Estão vendo esse olho quase fora de órbita? [...] Parece um ovo de codorna... sim, e esse sangue coagulado que tem por cima lembra catchupe seco... Se me perdoam pelo mau gosto da metáfora, as pálpebras e a pele ao redor dos olhos de Joãozinho lembram uma folha de repolho roxo. Guardem essa imagem para se lembrarem dela sempre à hora das refeições. Um ovo de codorna em cima numa folha de repolho roxo. É um excelente processo mnemônico e plástico (sinistra natureza-morta) para não esquecer as crueldades de nossa polícia (IA, 368).

Mas, apesar do seu esforço para deixar registrada na memória popular a hipocrisia das elites e a brutalidade do poder, assim que os mortos se recolhem a seus caixões começa um cínico processo de esquecimento, convenientemente chamado de “operação-borracha”, onde, com jantares de desagravo e desmentidos à imprensa, procura-se voltar à “normalidade”, enterrando de vez os defuntos e suas palavras.

Com isso, busca-se apagar a memória coletiva, fazendo as pessoas duvidarem de suas lembranças, envergonharem-se do que acreditavam ter visto, imporem a si mesmas o esquecimento. Apesar de seus altos e baixos, *Incidente em Antares* é um romance que causa forte impressão no leitor, surpreendendo pela sua ironia e bom humor. Paródico e ale-

górico, é um livro que tem como premissa a crítica ao autoritarismo; um autoritarismo que tem data e local, mas que nem por isso se transforma em má literatura, como querem alguns. F. Sussekind, numa rápida análise da produção literária dos anos da ditadura, aponta o livro de Érico Veríssimo como uma obra onde “a significação do texto é determinada autoritariamente”, pois ele teria uma “chave” única para explicar toda a narrativa.

Erra a autora quando nega a multiplicidade de sentidos da obra. Erra duplamente. Primeiro, por não dar crédito à inteligência do leitor, que sempre conseguirá enxergar novas possibilidades em uma verdadeira obra literária, e depois, por tentar decifrar o livro com uma “chave” grosseiramente falsificada: “Tal incidente serve de representação literária para o golpe militar de 1964. Seus responsáveis, mortos redivivos como os de Antares, comandariam o destino do país. Como Antígona, Érico Veríssimo sugere que sejam enterrados. Do contrário não se teria descanso. Esta a moral do romance”.²⁶ Como já vimos, o “incidente” ocorrido em Antares não é uma representação do golpe; os mortos não comandam coisa nenhuma, afora uma discussão sobre os desmandos na cidade, e não podem, de maneira alguma, serem comparados com os responsáveis pelo golpe; sendo assim, a “moral da história”, se houvesse, seria inteiramente outra.

A pequena Antares dos desmandos políticos e dos coronéis em extinção faz fronteira literária com outro curioso recanto gaúcho – a Lagoa Branca dos anos 1930. Vizinhas na opressão e no descaso com que tratam sua gente, as duas cidades contam a mesma história de horror. Perseguições, torturas, arbitrariedades de todo tipo percorrem suas ruas e praças, invadem as escolas e as igrejas, tomam conta das casas, da vida das pessoas. Mas enquanto no romance de Érico Veríssimo as autoridades têm de elaborar às pressas uma campanha que as redima diante das acusações dos defuntos, a tal “operação-borracha” desencadeada logo após o enterro dos mortos, em *Os tambores silenciosos* já existe todo um discurso elaborado para dar sustentação e legitimidade ao poder.

²⁶ Sussekind, *Literatura e vida literária*, p. 60.

Do desenvolvimentismo ao inimigo interno, passando pelos discursos da “ilha da tranqüilidade” e do patriotismo, os mais diferentes recursos ideológicos são incorporados pela administração do prefeito João Cândido. Defendendo a família, a tradição e a propriedade, sempre com o respaldo de eméritos cidadãos integralistas, o prefeito instala na cidade um sólido sistema de repressão, que se baseia não só no ocultamento dos fatos, como também na formulação de um discurso que justifique seus procedimentos. Assim, a censura aos jornais de fora, a apreensão de aparelhos de rádio e mesmo a violação de correspondência não acontecem para evitar a livre circulação de idéias nem para impedir que as autoridades estaduais tomem conhecimento do que se passa em Lagoa Branca, mas para preservar a boa gente do lugar da contaminação pelas más notícias.

Apesar de situar sua história em 1936,²⁷ é nos anos 1960 e 1970 que Josué Guimarães vai buscar suas referências, num constante jogo com o discurso oficial e com as campanhas publicitárias da ditadura militar. É a terra do “ame-o ou deixe-o”, do “ninguém segura esse país” que se espelha na remota Lagoa Branca – reduto de autoritarismo e de arbitrariedades. Assim como os militares e os burocratas de 1964, as autoridades do 1936 romanesco acreditavam que “não discursivizar um fato seria suprimi-lo, e colocar em discurso um não-fato seria criá-lo”.²⁸ Ou, como dizia o defunto doutor. Cícero: “*aquilo sobre que ninguém fala ou escreve não existe*. Se um espelho reflete um ato e um fato que consideramos escandaloso, quebramos o espelho e voltamos as costas para o ato e o fato, dando a questão como resolvida” (IA, 362).

Ali, na Lagoa Branca do coronel João Cândido, não basta apagar a memória popular. É preciso convencer cada um de que os fatos criados pelo regime são não apenas os verdadeiros, mas também os melhores. Um processo que, levado ao limite, foi descrito por George Orwell no 1984 como o “duplipensar”, mas que talvez também possa atender pelo nome de ideologia:

²⁷ Localizar a história na década de 1930 é uma evidente maneira de escapar à censura, mas também uma exigência da própria narrativa. O isolamento de Lagoa Branca seria prejudicado pela existência de meios de comunicação mais desenvolvidos, notadamente o telefone e a televisão.

²⁸ Fiorin, *O regime de 1964*, p. 1.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia.*²⁹

Tal como *Incidente em Antares* e *Sombras de reis barbudos*, *Os tambores silenciosos* é um livro formulado sobre pequenos dramas particulares que, reunidos sob o jugo da opressão, tomam proporções maiores, implicando reelaborações constantes de significados. Tentando contrabandear alguma notícia – roubando um jornal antes que ele seja devorado pela sanha inquisidora do prefeito, escondendo um pequeno rádio no quintal de casa ou mesmo escrevendo cartas a parentes de outras cidades – os jovens de Lagoa Branca acabam sendo presos e torturados, “para aprenderem a respeitar a lei”.

Nesse clima de pesadelo, entremeado por um coerente discurso antidemocrático, a resistência vai se tornando cada vez mais difícil. Um dos seus quartéis-generais poderia ser o sobrado das irmãs Pilar, sete solteironas que ganham a vida bordando e fazendo bichos de papel. Situada num ponto alto da cidade, a casa é uma espécie de ponto de observação para todos os movimentos que acontecem ali, das pequenas traições conjugais até as misteriosas prisões e batidas policiais. Auxiliadas por um velho binóculo – já meio devorado pelos fungos, mas que elas não têm coragem de mandar limpar com medo de uma apreensão – as Pilar passam o dia em frente à janela, fiscalizando o intenso vaivém da cidade. Com um rígido esquema de revezamento, cada uma das seis irmãs (a sétima só cuida dos assuntos domésticos) toma sua posição e vai narrando o que vê através do binóculo enquanto as outras trabalham.

A maior parte do livro é narrada justamente pelas seis mulheres, pelo seu olhar curioso, assustado, escandalizado e, no mais das vezes, já acostumado com os absurdos que vê. Com o recurso das irmãs e do binóculo, Josué Guimarães multiplica naturalmente as vozes narrati-

²⁹ Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 31.

vas. Além do narrador mais convencional, que vê todo o conjunto e enxerga até onde as lentes das Pilar não podem chegar, há as vozes das seis irmãs, recobertas por sutis diferenças de estilo. São elas que, com seu tom maledicente e sua bisbilhotice na vida alheia, introduzem praticamente todas as pequenas histórias que formam o romance.

Como em *Incidente em Antares*, a moral das autoridades e de suas respectivas famílias é constantemente atacada, mais para refutar a falsa decência imposta por eles mesmos à sociedade e para reclamar um mínimo de dignidade e respeito àqueles que são vítimas desse moralismo de fachada e da hipocrisia que o acompanha do que para reafirmar, de alguma maneira, esse mesmo moralismo. O defunto doutor Cícero, ao dar a palavra à prostituta Erotildes, garante seu direito à fala, arrancando a máscara da grande mentira social que recobre as faces de virtuosas damas e gentis cavalheiros da cidade, honrados membros de clubes e associações locais:

— Decaída? Por que não diz logo *puta*? – Leva a mão em concha ao ouvido. – Creio que ouvi murmúrios do respeitável público, chocado pelo nome “horrrível” que acabo de pronunciar. Quatro letrinhas. P-u-t-a. O meu colega doutor Mirabeau gaba-se de conhecer os quarenta sinônimos que o imortal Rui Barbosa descobriu para *prostituta*, mas parece não se impressionar com a prostituição propriamente dita. Claro! Vossa moral é puramente verbal (IA, 362).

Da mesma maneira, as irmãs Pilar vão tecendo, emaranhando junto aos fios coloridos de seus bordados a história da hipocrisia da alta sociedade lagoense. Elas não vão à praça pública para gritar o que sabem, como fizeram os defuntos de Antares, mas funcionam como uma espécie de memória popular, que paira, vigilante e silenciosa, sobre a cidade. Figuras comuns nas pequenas comunidades, essas mulheres nada têm a ver com as três irmãs Balmacedas de *Incidente em Antares* – “velhotas solteironas conhecidas na cidade como mestras do mexerico, grandes janeleiras e, segundo a voz do povo, autoras das mais virulentas cartas anônimas que circulam em Antares” (IA, 340). As Pilar funcionam mais como ponto de vista, um ponto de vista distanciado – já que elas quase não saem de casa – mas nunca imparcial.

Todos na cidade sabem, sentem o olhar das velhas sobre si, sobre seus passos, mas não se constroem com isso. As mulheres não deixam de receber seus amantes na calada da noite e tampouco os homens se empenham em serem discretos. Quanto às autoridades, como tudo o que fazem é pelo “bem do povo”, também não têm muito com que se preocupar. Exceto em algumas medidas mais drásticas, como quando resolvem dar fim aos mendigos do lugar, limpando a cidade para a festa do Sete de Setembro – auge da administração do coronel João Cândido, momento para o qual converge todo o romance.

Mais do que as lentes cheias de fungos das irmãs Pilar, o que desassossega as autoridades lagoenses são os grandes pássaros negros de peito vermelho que, de um dia para o outro, começam a persegui-los com seu olhar frio e parado. Sobre as árvores, nos telhados das casas, nos postes e nos fios de telégrafo, eles aterrorizam o prefeito, o inspetor de polícia e seus cupinchas – são de mau agouro para todos os moradores, mas incomodam de maneira especial as figuras mais poderosas, que se sentem estranhamente ameaçadas.

Os pássaros negros são olhos acusadores, mais eficientes que o binóculo das irmãs Pilar, uma vez que se aproximam perigosamente de suas vítimas, fazendo com que elas tenham plena consciência de que estão sendo vigiadas. Na verdade, os bichos não deixam de ser uma extensão, mais acurada e crítica, dos olhos das Pilar, já que são confeccionados em segredo, com arames, algodão e penas pela mais nova delas, num trabalho de perfeita artesã, com alguns toques de bruxaria – a autoria dos bichos só é revelada no final do livro, assim como o fato de ela ser cega, o que dá o tom fantástico à narrativa, que até então vinha transcorrendo de forma mais tradicional.

Essa invasão de pássaros negros se repete, com características e implicações diferentes, nos três livros analisados neste capítulo.³⁰ Em *Incidente em Antares* e em *Sombras de reis barbudos* eles são urubus. Apedrejados pelos populares enquanto cercam o coreto da cidade, em Antares, ou acolhidos como animais de estimação na pequena aldeia

³⁰ José J. Veiga já havia usado recurso semelhante em *A hora dos ruminantes*. Nesse romance, escrito antes do golpe militar mas publicado apenas em 1966, ocorrem duas invasões animais. Primeiro, os cachorros, sujando as ruas e apavorando as pessoas; depois, os bois, que ocupam cada centímetro da cidade, sufocando seus moradores.

de José J. Veiga, eles possuem dentro da narrativa um caráter ambíguo, comum às aves necrófagas. Assim, o abutre (de quem, nesse aspecto, o urubu é equivalente), além de símbolo da morte, “pode ser considerado um agente renovador das forças vitais contidas na decomposição orgânica e em resíduos de todo tipo, ou seja, um purificador, um mago que garante o ciclo da renovação, transmutando a morte em nova vida”.³¹

Em *Os tambores silenciosos* as grandes aves negras empoleiradas nas árvores e nos tetos das casas não chegam a ser identificadas como urubus pela população, mas exercem função semelhante. São bichos de mau presságio que acabam servindo como alerta para os moradores de Lagoa Branca. Por mais que o discurso do “bem-estar social” elaborado pela prefeitura mascarasse suas verdadeiras intenções, aqueles animais indicavam que algo de muito terrível estava acontecendo ali. A partir dessa tomada de consciência, as autoridades de Lagoa Branca começam a perder legitimidade.

O despotismo do coronel João Cândido, que adquire um pouco de sofisticação ideológica por meio dos discursos elaborados por seus assessores, sofre um golpe fatal no esperado Sete de setembro. Preparada com esmero durante longas semanas, a festa do dia da pátria serviria também para a legitimação do poder municipal. Para o prefeito, aquela seria uma solenidade memorável, marco de “uma nova era”, feita de progresso e tranqüilidade. Seu nome seria lembrado por todos como o grande estadista, autor das mais importantes reformas sociais.

Essa preocupação com o reconhecimento popular não era nenhuma excentricidade de João Cândido. O presidente Emílio Garrastazu Médici também chegou a expressá-la, com palavras que caberiam perfeitamente na boca do coronel gaúcho: “Gostaria que o meu governo viesse, afinal, a receber o prêmio de popularidade, entendida no seu legítimo e verdadeiro sentido de *compreensão do povo*. Mas não pretendo conquistá-la, senão com o inalterável cumprimento do dever”.³² Dentro dessa mesma linha de pensamento, o prefeito de Lagoa Branca acreditava estar “cumprindo seu dever”, ainda que prendendo e torturando para alcançar esse objetivo.

³¹ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 9.

³² Médici, cit. em Miguel, *À sombra dos generais*, p. 28.

No entanto, ao contrário do que se daria anos mais tarde, os déspotas da pequena Lagoa Branca de 1936 ainda não eram eficientes o bastante para manipular a seu favor os delicados fios da ideologia. A falta de sutileza nos movimentos faz com que se rompa mais rapidamente o jogo do poder. Se para as autoridades lagoenses o Sete de Setembro seria um momento de comunhão popular, para o povo a festa mantinha sua verdadeira face, era a confirmação de um regime autoritário, que lhe tolhia os passos e ameaçava seus filhos. Além dos pássaros negros que rondam a cidade, um pequeno bilhete deixado sob as portas das casas pelos estudantes na noite anterior ao Sete de Setembro faz com que as pessoas percebam o que devem fazer.

O basta à tirania começa com o boicote ao jornal oficial. Ninguém compra *A Voz da Lagoa*, com suas notícias alvissareiras e otimistas. Esse é apenas o primeiro passo para a negação das “verdades” oficiais. Em seguida, vem uma espécie de desobediência civil. A ausência do povo na festa do Sete de Setembro equivale aqui a um ato de rebeldia; muito mais eficiente e certo do que se tivessem comparecido com faixas, cartazes e palavras de ordem pedindo a renúncia do prefeito. Nem mesmo os jovens integralistas, fervorosos defensores do regime, conseguem fazer soar os tambores na praça. A partir daí, são destronados um a um todos os comparsas de João Cândido, incluindo o próprio, que, abandonado e esquecido, se suicida. Destituído o poder, o povo volta às ruas e destrói a pauladas os pássaros numa espécie de catarse coletiva.

Apesar de ser pela ausência e pelo silêncio que a gente de Lagoa Branca responde à opressão, reafirmando sua própria liberdade com a negação da tirania, *Os tambores silenciosos* é um livro barulhento, polifônico, contaminado pelas inúmeras vozes populares que se entrecruzam e se chocam em sua tessitura. Além das irmãs Pilar, sempre bisbilhotando a vida alheia, reclamando das dores, do cansaço e da falta que faz o folhetim proibido – “o que teria acontecido com Nanette e que fim levava a falsa duquesa Laura?” (TS, 122) – há toda uma galeria de personagens que cria e reproduz vozes e gestos dos mais diferentes estratos de uma pequena comunidade.

São figuras como o doutor, Fadul, com seu discurso médico mesclado pelo espiritismo, e o professor, Ulisses, com a pausada sabedoria

dos mestres. Ou o pastor protestante e o padre católico, que vivem trocando acusações mútuas com o mais pedante vocabulário religioso, e as prostitutas da Zica, debochadas e abusadas, que emprestam vida e cor ao romance. É nas praças, nos bares, nas igrejas e nas ruas, no burburinho constante dos espaços públicos que se vai construindo e viabilizando uma outra verdade que não a oficial, um outro discurso que não o do poder.

Josué Guimarães põe esses discursos, essas verdades, em confronto, estilizando e parodiando não só as vozes populares como também a fala do poder. Entre os nove livros aqui analisados, *Os tambores silenciosos* é o único que se ocupa de maneira especial da figura do tirano, e, junto com ele, do discurso do poder. Ao contrário dos romancistas hispano-americanos, pródigos ao escreverem sobre seus ditadores,³³ os brasileiros preferiram concentrar-se nas vítimas da tirania. O livro de Josué Guimarães não é, obviamente, um “romance do ditador”, mas se aproxima o bastante do coronel João Cândido para revelá-lo em sua condição humana, sujeito a ambigüidades e mesmo à solidão do poder.

Em alguns momentos, o leitor pode até se convencer da boa vontade, ainda que delirante, de João Cândido – que quer “preservar” sua gente da contaminação externa, dos jornais que “só servem para contar desgraça onde não há desgraça” (TS, 63). Afinal, ele é traído por seus assessores, pelo inspetor que prende sem ordem sua, pelo delegado que tortura sem ele saber, por todos aqueles que, cientes dos absurdos que estão sendo cometidos nos “porões” municipais, não o alertam. Mas essa é só mais uma armadilha do discurso da tirania, que fecha os olhos diante daquilo que lhe convém e distribui as responsabilidades

³³ As ditaduras dos outros países latino-americanos foram, em geral, mais personificadas (o Chile de Pinochet, a Nicarágua de Somoza, a Cuba de Batista, o Paraguai de Stroessner etc.). Entre os romances hispano-americanos centrados na figura do ditador, destacam-se *El señor presidente* (1946), do guatemalteco Asturias; *Yo el supremo* (1974), do paraguaio Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), do cubano Carpentier; *El otoño del patriarca* (1975), do colombiano García Márquez; e *Oficio de difuntos* (1976), do venezuelano Uslar Pietri. Ver, a esse respeito, Navarro, *Romance de um ditador*; Castellanos e Martínez, “O ditador latino-americano, personagem literário”; e Ianni, “A carnavalização da tirania” e “O discurso do poder”, ambos em *Ensaio de sociologia da cultura*.

pelo serviço sujo, ao mesmo tempo em que se bate pela legitimação popular. Além do que, fica mais fácil explicar todo tipo de arbitrariedade como uma simples questão de erro ou acerto de julgamento.

A censura é um dos principais alvos de *Os tambores silenciosos*, que também foi ameaçado de apreensão pela Polícia Federal.³⁴ Parodiando o discurso dos censores e, ao mesmo tempo, dos propagandistas oficiais, Josué Guimarães desvenda a estrutura ideológica dos regimes autoritários. Situar os acontecimentos nos anos 1930 e subjugar mais uma vez o povo gaúcho ao poder oligárquico não implica a elaboração de um romance regionalista e datado. Reconhecer o Brasil dos anos 1960 e 1970 na Lagoa Branca do coronel João Cândido não é tarefa complicada, apesar de não ser essa a única proposta do livro. Estão ali, com as suas pequenas nuances, a mesma imoralidade, a mesma corrupção, o mesmo despotismo, mas, principalmente, encontram-se ali os mesmos discursos oficiais – já devidamente profanados, desconstruídos, dialogizados e passados a limpo pela paródia.

Além do discurso da censura, com a ilogicidade, a burrice e, ainda assim, o poder de destruição que sempre lhe foram peculiares, Josué Guimarães questionou também, por meio da paródia, a construção da propaganda oficial, com seu ideário do “Brasil grande”, e o discurso da doutrina de segurança nacional sobre o “inimigo interno”. No romance, como na vida, do lado de fora, uma coisa está estreitamente vinculada à outra, são os pilares do discurso da ditadura. Numa reunião para o fechamento da edição especial de Sete de Setembro da *Voz da Lagoa*, as autoridades do município e, principalmente, o doutor Lúcio, presidente da Câmara e mentor intelectual da administração João Cândido, deixam evidentes a forma como se elaboram as bases do discurso do “Brasil potência”.

As manchetes do jornal, que obviamente não trazem nenhuma “má notícia”, enaltecem a figura do prefeito e suas realizações, apontando para o surgimento de uma “nova era”, feita de progresso, patriotismo e vontade política: “Trigo excede previsões”, “Dia Sete, dia de glória”,

³⁴ No caso de Josué Guimarães, a censura não estaria relacionada apenas ao conteúdo crítico de seu romance, mas também à sua intimidade com opositores do regime como João Goulart e Leonel Brizola. Ver a entrevista de Guimarães, “As traições de 1964”, especialmente pp. 177-181.

“Um Brasil que vive em paz”, “Rio Grande na senda do progresso”, “Auriverde pendão da nossa pátria”, “Perfil de um estadista – vocação ímpar para a vida pública” (TS, 115-116).

De acordo com o discurso autoritário, para se alcançar a “nova era” é imprescindível a vontade forte de um homem, de um homem que não teme as proibições, as perseguições, e que se lança bravamente no combate ao “inimigo interno”, àqueles que ameaçam a tranqüilidade do povo. Depois de eliminar o perigo, ele sai em busca do progresso, mas precisa ainda se resguardar dos golpes traiçoeiros dos comunistas, sempre prontos a matar e a destruir. Dessa forma se legitimam os regimes ditatoriais, com o discurso da proteção contra as ameaças internas e do desenvolvimento econômico. O “Brasil grande” era o mesmo do “ame-o ou deixe-o”, ou, nas palavras de um dos assessores do coronel João Cândido, “quem não está do lado de Lagoa Branca, está contra Lagoa Branca” (TS, 62).

O amigo do país, ou da cidade, é o amigo do regime, e isso muitas vezes foi evidenciado, seja por meio dos *slogans* publicitários do governo militar brasileiro seja nas respostas duras do prefeito de Lagoa Branca: “O senhor não é obrigado a colaborar, mas se achar que esse não é o caminho, sou forçado a defender o meu povo, coloco o senhor num trem, amanhã ou depois, vai escolher uma outra cidade para lecionar, é livre para escolher, como aqui todos são livres, disso eu faço questão, não quero que digam aí por fora que aqui as pessoas só fazem aquilo que eu quero” (TS, 24).

Mas, não é apenas sobre o discurso do poder que Josué Guimarães elabora sua narrativa. Boa parte dela está vinculada ao não-dito, aos segredos familiares, às desonras e às traições conjugais que, camufladas por um discurso moralista e conservador, podem dizer tanto sobre uma determinada sociedade quanto aquilo que ela faz questão de ostentar. São segredos “partilhados”, pequenas podridões já conhecidas de todos, ou quase todos, mas que se mantêm no campo do indizível, do impronunciável.

O segredo, definido como um conhecimento oculto a outrem, implica sempre uma rede de cumplicidades, e, segundo o historiador francês Gérard Vincent, envolve três categorias: o saber, a dissimulação do saber e “a relação com o outro que se organiza a partir dessa

dissimulação”,³⁵ possível geradora de uma nova função de poder. Pronunciar o não-dito, gritá-lo para que todos ouçam é romper essa cadeia, livrar-se da cumplicidade. Afinal, de acordo com Bakhtin, são os escândalos e as excentricidades que “destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrindo uma brecha na ordem inabalável, normal ('agradável') das coisas e dos acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e das motivações que o pre-terminam”.³⁶

Os segredos de *Os tambores silenciosos* e de *Incidente em Antares* são bem diferentes daqueles que atormentam as personagens de *Sombras de reis barbudos*. Enquanto que na Lagoa Branca e em Antares eles estão inscritos na tênue fronteira existente entre o dito e o não-dito, na pequena aldeia de José J. Veiga os segredos mantêm-se como tal, em sua mais absoluta impenetrabilidade. E nisso reside a força da Companhia de Melhoramentos de Taitara, que se instala na cidade e passa a controlar obsessivamente a vida dos moradores, impondo regras e leis cada vez mais absurdas e inexplicáveis. Sem saber direito porque nem como, as pessoas vão perdendo sua liberdade, negociando-a em troca de um pouco de poder sobre o outro – aquele que um dia já foi o vizinho, o companheiro de trabalho, o amigo. Vítimas de uma solidão forjada pelas circunstâncias, uma solidão que separa os homens e rouba sua identidade, os moradores de Taitara entram numa espécie de regime totalitário, segundo a definição de Hannah Arendt:

O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, por meio do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter.³⁷

³⁵ Vincent, “Segredos da história e história do segredo”, p. 180.

³⁶ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 101.

³⁷ Arendt, *Origens do totalitarismo*, p. 527. Ver também Stoppino, “Totalitarismo”, pp. 1247-1259.

Não é para menos que a Companhia, de uma noite para a outra, e sem qualquer explicação, constrói enormes muros na cidade, separando as pessoas, dificultando o acesso à casa do outro, à escola, a todo lugar que se pensasse ir. Obstruir a comunicação é o primeiro passo para a opressão de uma sociedade. O isolamento faz surgir desconfianças, medos e até pretensões tirânicas que não existiriam caso os homens ainda se sentissem interligados, solidários uns com os outros. O muro é o símbolo mais evidente da divisão, do distanciamento humano, e no romance ele é ainda mais terrível; não propriamente pela sua existência física, mas pela atitude das pessoas diante dele.

Não se questiona sua presença, não se argumenta contra o seu absurdo. Ele é aceito, vergonhosamente aceito, apesar de todas as dificuldades que causa, toda a inconveniência para velhos e senhoras que têm de andar quilômetros a mais para alcançar aquilo que sempre esteve a poucos metros de distância. A adaptação é rápida, e o muro, que, de qualquer forma, sempre teve como argumento a proteção, deixa os habitantes de Taitara à mercê da mais terrível ameaça – o seu próprio medo. Sentimento que pode conduzir toda uma existência, seja na pequena aldeia ficcional, seja numa sociedade complexa como a chilena sob Pinochet:

As ruas, campo aberto de comunicação e, portanto, de manifestação de conflitos, são vigiadas para que nenhum ato público perturbe a segurança confortável das luzes vermelhas, verdes e amarelas dos semáforos. As pessoas sabem que a cidade está controlada, que circulam por territórios alheios, e aprendem a proceder como prisioneiros bem comportados, cuidando de seu comportamento, de suas ações e de suas palavras. Aprendem a viver cotidianamente a destituição. Aprendem a economizar a palavra, a evitar mal-entendidos. A censura explícita no âmbito social desdobra-se em autocensura individual: uma atenção permanente para justificar – a todo momento e diante de todos – a direção de seus atos.³⁸

Se o autopolicimento é difícil mesmo para os adultos, já condicionados a algumas interdições sociais, para as crianças ele é ainda mais terrível. Os meninos de Taitara são os últimos a se adaptar às muralhas que cercam as ruas da cidade. Com o mesmo prazer com que atraves-

³⁸ Barraza, "Notas sobre a vida cotidiana numa ordem autoritária", p. 162.

savam os quintais dos vizinhos para roubar laranjas, pulam os muros e encurtam o caminho. A transgressão desenrola-se como uma brincadeira, até que vêm os castigos, tão absurdos quanto todo o resto: “Um menino gaguinho que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão direita costurados um no outro no hospital da Companhia e passava o tempo todo olhando para a mão como abobalhado. (Quem pensar que isso não incomoda experiente agüentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados.)” (SRB, 47). Sempre os derradeiros a se curvarem diante da tirania, os garotos são a resistência da cidade. Por isso, nada mais justo do que entregar a um deles a narração do romance.³⁹

Assim, é com o olhar do menino que acompanhamos o embrutecimento dos homens, sua subserviência ao despotismo, seu medo e sua cumplicidade com o poder. O ponto de vista infantil dá conta daquilo que os adultos não enxergavam, ou simplesmente se recusavam a ver. Lu, o narrador, já é um adolescente quando começa a escrever sua história, a pedido da mãe, mas não revisita o passado unicamente com o olhar do presente. Ele se multiplica, divide-se entre o que foi e o que é, para alcançar a essência do que aconteceu. Só assim poderá recuperar sua própria identidade, por meio da consciência histórica.

A Companhia de Melhoramentos de Taitara jamais explica suas leis e proibições. Não elabora discursos para se legitimar; não apresenta objetivos, nem promete benfeitorias. Ela existe apenas; e é a partir dessa existência quase discreta que o terror se instala, em silêncio, insidiosamente. É assim também em Manarairema, pequena aldeia de *A hora dos ruminantes*, onde da noite para o dia misteriosos homens acampam às margens do rio para, dali, oprimirem e aterrorizarem a vida do lugar.⁴⁰ Lu, em sua narrativa, não vê a Companhia, não conhe-

³⁹ O universo ficcional de José J. Veiga é povoado de crianças. Quase sempre protagonistas, muitas vezes narradoras, elas dão à sua obra uma caráter atemporal e universal, por mais enraizada que ela esteja no tempo e nos problemas do homem brasileiro. Peças de resistência dentro de um mundo opressivo, essas crianças são concebidas literariamente para representar o amanhã. Um amanhã que, travestido em meninos, vira sinônimo de esperança.

⁴⁰ A obra de José J. Veiga é toda ela marcada pela discussão sobre a opressão. Em “A usina atrás do morro”, conto de seu primeiro livro, *Os cavalinhos de Platiplanto*, já estão muitos dos elementos que se repetiriam em *A hora dos ruminantes* e em *Sombra de reis barbudos*. Cada uma dessas narrativas é continuidade e aprofunda-

ce seus diretores nem os burocratas que inventam as proibições; ele é apresentado à opressão pelos muros que o cercam, pelos fiscais que já haviam sido alegres vizinhos, pelo resultado dos atos de transgressão dos amigos e, principalmente, pela farda do pai.

A farda, como a do jovem alferes machadiano,⁴¹ transforma-se na “alma exterior” do pai, elimina o homem e faz crescer o fiscal – poderoso, autoritário, destrutivo. Azul e impecavelmente limpa, ela estabelece uma nova relação entre o pai e os outros homens, um contato feito de medo e bajulação, alterando também as relações familiares. A lembrança que o menino tem da mãe nessa época é a de “um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando” (*SRB*, 27), sempre pronta a receber os gritos do marido no caso de a farda não estar absolutamente lisa e sem manchas.

Para o garoto a situação era ainda pior, uma vez que sentia as mudanças no comportamento das outras crianças em relação a si próprio, alguns o aplaudindo em tudo o que dizia, e outros, aqueles dos quais ele mais gostava, se afastando lentamente. Com vergonha do pai, Lu inventa estratégias – de deveres a doenças – para não ter que sair às ruas com ele: “Nem brincar sossegado com meus companheiros eu podia mais, precisava ficar com um olho no brinquedo e outro atento para me esconder assim que a farda azulasse na esquina” (*SRB*, 29).

Essa farda, que tem como objetivo transformar os antigos companheiros em servos, é um dos principais instrumentos de poder da Companhia.⁴² Muito mais do que os muros, ela serve para isolar os homens, tornando-os escravos de sua própria ilusão. Tanto é que, ao decidir abandonar a Companhia, o pai de Lu deixa de se importar com

mento da anterior. Veiga retrabalhou o tema ainda em dois outros romances, *Aquele mundo de Vasabarras* e *Os pecados da tribo*, obras inferiores às demais e nas quais a pluralidade de sentidos dá lugar a uma correspondência quase imediata entre o real e sua representação alegórica. São as tais “metáforas inchadas de realidade”, de que falava Lukács.

⁴¹ Machado de Assis, “O espelho”, *Obras completas*, pp. 341-346.

⁴² A cooptação, recurso de toda tirania, aparece repetidamente na obra de Veiga. Já em seu primeiro livro, essa questão é posta em destaque: “Os espíões eram outra grande maçada. Não sei com que astúcia a Companhia conseguiu contratar gente do nosso meio para informá-la de nossos passos e de nossas conversas. O número de espíões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos”. Veiga, “A usina atrás do morro”, *Os cavaleiros de Platilanto*, p. 24.

a limpeza da farda e decide usá-la nas pescarias – num óbvio desprezo por aquilo que ela até então simbolizava. Mas não é voltando a se vestir como um civil que ele vai se livrar do passado recente. Como vítima do seu próprio poder, não reencontrará a solidariedade que um dia negou. Mesmo reconquistando o respeito do filho e o amor da mulher, ele perde os antigos amigos que, ou tentam vingar a humilhação de não terem sido eles a ostentar a farda ou o ignoram, por já não podem obter favores. Extinguiu-se a possibilidade de cada um voltar a ser um perante outro um, rompeu-se o “entreconhecimento” do qual falava Lefort.

Além da farda, dos fiscais que se pavoneiam com sua pseudo-autoridade pelas ruas, o outro trunfo da Companhia é o não questionamento de seu poder. Depois dos muros, vêm as proibições: “Ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices” (SRB, 46). Por meio dessas proibições, entendidas como “bobocas” pelo narrador-menino, a tirania penetra num dos mais ricos espaços do povo – os ditos populares. Dali, ela interdita até a metáfora. Reafirma seu poder usurpando a ambivalência democrática da linguagem popular. Dizer a uma pessoa que ela não pode tapar o sol com a peneira é muito diferente de proibir que ela o faça. A segunda atitude elimina a graça e a ambivalência da primeira, e isso se repete ao longo de todo o livro. A Companhia é um instrumento de destruição; como no *1984*, de Orwell, “o objetivo do poder é o poder”,⁴³ e é esse poder que a Companhia vai impondo em Taitara, um poder que não é meio, mas fim em si mesmo.

Um episódio relevante para compreender não só a sistemática da tirania como também as pequenas manifestações de resistência popular no romance é o dos urubus. Cansadas de só verem muros à sua frente, as pessoas começam a observar o céu, mais exatamente os inúmeros urubus que de repente aparecem sobre a cidade. Aves de mau agouro, “urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado – diziam com a careta correspondente os que se guiavam por ditados” (SRB, 6), ganham novo sentido quando a Companhia resolve proibir que se olhe para elas, apreendendo lunetas e binóculos.

⁴³ Orwell, *1984*, p. 244.

O problema acaba sendo resolvido pelos próprios bichos que, acostumados a voar alto, de uma hora para outra descem na cidade passeando pelos telhados e pelos terreiros. Com a proximidade vem a confiança e a conseqüente domesticação dos animais: “As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com um laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção” (SRB, 45).

Aninhados no interior das casas como qualquer outro bichinho de estimação, os urubus logo têm de ser protegidos contra a Companhia. Para eliminá-los, expulsando-os de vez da cidade, a Companhia usa uma tática inteligente – ao invés de proibir os animais, ela os oficializa, ou seja, exige que as aves sejam registradas e que carreguem uma chapinha padronizada no pescoço. O urubu encontrado sem a identificação “seria sacrificado e cremado e as despesas rateadas entre os moradores da rua” (SRB, 48). Com isso, os bichos começam a perder a graça e as pessoas passam a se envergonhar por tê-los acolhido. No entanto, o maior constrangimento quem sentia mesmo eram os fiscais da Companhia, normalmente feitos de bobos no meio das ruas pelas agourentas aves.

Para evitar que eles continuem sendo ridicularizados, a Companhia proíbe que as pessoas riam em público. Afinal, “*só os iguais riem entre si*. Se as pessoas inferiores forem autorizadas a rir diante de seus superiores ou se não puderem refrear o riso, pode-se dizer adeus a todos os respeito devidos à hierarquia”.⁴⁴ Por isso mesmo, “quem visse um fiscal esparramado no chão e um urubu ao lado esperando o fiscal se levantar para continuarem a brincadeira, se não tivesse muito cuidado podia perder para sempre a vontade de rir” (SRB, 47). Para escapar aos castigos, o jeito era “segurar o riso”, seja enfiando uma pelota de pano na boca, seja virando as costas e tapando os olhos para não enxergar a patética cena.

Proibindo o riso, a Companhia interfere mais uma vez no espaço do popular. O riso, segundo Bakhtin, era a forma pela qual o homem da Idade Média superava o medo, impunha sobre ele a vitória da sua

⁴⁴ A. Herzen, cit. em Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 80.

consciência, ainda que apenas num breve período de tempo pré-determinado. Afinal, era aí que se traçava “uma verdade diferente, não-oficial, sobre o mundo e o homem”.⁴⁵ Isso porque

o homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo.⁴⁶

O riso opõe-se à mentira, à opressão e à hipocrisia. Ele não serve como instrumento de poder, não pode ser oficializado. Por isso a Companhia o proíbe, mas ele volta, abafado, ambivalente, essencialmente anti-hierárquico. O poder faz questão de manter a seriedade a sua volta, sem a qual ele não intimida, não amedronta. O riso é destronante, desmascarador. Ele quebra a falsa normalidade do mundo, a falsa completude das coisas, apontando para um estado de permanente renovação, para a inconclusão da existência.

Esse movimento de constante transformação, do qual o riso é parte indispensável, se faz evidente no romance pela própria narração. É sob o olhar de um menino que o mundo e as pessoas se deslocam; é sob seu olhar inquieto, perspicaz, que se desenrola o grande drama humano. Em seu discurso, nota-se uma sucessão de expectativas seguidas de desilusões seguidas de novas alegrias. É assim na primeira visita do tio, que ele acreditava forte e bonito como nas velhas fotos, mas que aparece, para seu desespero, careca e sem um braço. O que não impede que após a decepção surja uma grande amizade. É assim também com o pai, a partir do momento em que ele passa a vestir a farda e depois, quando ele abandona a Companhia.

Mas, principalmente, é o que acontece com Uzk, o mágico. Figura ligada ao mundo dos circos, das festas e dos espetáculos populares, o

⁴⁵ Bakhtin, *id.*, p. 78.

⁴⁶ *Id.*, *ib.*

Grande Uzk chega a Taitara quando tudo já parece comprometedoramente estagnado: “Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho” (SRB, 52).

A expectativa criada pelos cartazes que anunciam a vinda do mágico faz as pessoas saírem da “normalidade”. Fala-se muito de seu grande poder e das coisas maravilhosas que ele é capaz de fazer diante dos olhos de cada um. Todos têm uma história para contar sobre a sua mágica, engrandecendo-o ainda mais. A Companhia não chega a proibi-lo, apesar das desconfianças com o atraso de sua chegada; não parecia se preocupar muito com o poder subversivo do sonho. Inicialmente, ela parece estar certa. O narrador mostra a decepção que toma conta dos meninos quando eles vêem o mágico conversando com o seu gerente antes do espetáculo: “Como poderia aquela vozinha fina e tremida, mais própria de palhaço, mandar sapo virar borboleta, água virar areia, esterco virar ouro, e ser obedecida?” (SRB, 56).

Ensaiaando uma grande vaia para o dia da apresentação, as crianças vão ao espetáculo julgando-se superiores por já conhecerem a farsa que é aquele “homenzinho”, mas, junto com todos os outros, eles se deixam transportar pelo mundo da mágica: “Naquela noite, e nas outras, o Grande Uzk fez o que quis, virou o mundo pelo avesso na nossa frente, desmanchou-o e montou de novo de maneira diferente, nós vendo tudo e não acreditando, ainda hoje não acredito” (SRB, 59).

Virar o mundo ao avesso é mostrar que as coisas não são imutáveis, que a vida não é estática e que a transformação é possível. Depois que o mágico vai embora, fica mais difícil suportar a realidade, as pessoas tornam-se apáticas e a Companhia redobra suas proibições: “Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo tanto calor; por responder a cumprimentos ou não responder por distração; por se abaixar para apanhar um objeto qualquer na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo” (SRB, 66).

Aos poucos, as pessoas vão se trancando dentro de casa, escondendo-se atrás de janelas entreabertas, de onde ainda se podia espiar as nuvens e os urubus voando livres. Elas esquecem as mágicas do Gran-

de Uzk, têm dúvidas acerca do que viram e até questionam se o mágico esteve realmente na cidade ou se foi só invencionice daquela gente que já não tinha com que sonhar. Com isso, percebe-se que até a memória coletiva foi comprometida, e que, ao perder a consciência do seu passado, os moradores de Taitara perdem também a consciência de si. Segundo H. Arendt:

O que torna a solidão tão insuportável é a perda do próprio eu, que pode se realizar quando está a sós, mas cuja identidade só é confirmada pela companhia confiante e fidedigna dos meus iguais. Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir perdem-se ao mesmo tempo.⁴⁷

Na solidão a que estão condenados não lhes resta muito a não ser esperar um futuro reencontro – esse reatamento entre o eu e o mundo a que se referia Hannah Arendt. Enquanto isso não acontece, o céu de Taitara vai se povoando de gente. Homens, velhos, crianças dão seu basta, ainda que individual, à tirania e começam a voar, esquecidos das proibições e do medo. No céu, instauram uma espécie de espaço público, de onde lançam sobre os que ficaram sua sombra convidativa. O narrador conta sua própria surpresa diante do inusitado espetáculo com o qual se depara ao observar o céu do alto de uma torre. É só quando vê seu primeiro homem voando que Lu volta a ter consciência de si mesmo:

Olhando fixamente para a palma da mão, acompanhando aqueles riscos, cruzamentos, elevações, depressões, a gente vai ficando como que hipnotizado, quanto mais olha mais quer olhar, quase não pisca para não perder o espetáculo, descobre cores e movimentos que ninguém nunca imaginou, tudo numa simples palma da mão; e de repente, mas sem susto, tem a impressão de estar vendo não de fora, mas de dentro, junto, e não a mão, mas um mundo outro do

⁴⁷ Arendt, *Origens do totalitarismo*, p. 529.

qual a gente é também parte, não só vendo, mas ouvindo e sentindo também, e percebe que está na horinha de fazer uma descoberta sensacional; mas quando o segredo vai se abrindo vem um arrepio de medo, a gente acorda e a mão volta a ser mão (SRB, 124).

Fechar a mão que esconde o segredo da própria libertação é só um impulso inicial. O susto da descoberta dura pouco. Com ela a Companhia começa a perder o poder, os fiscais passam a correr de um lado para o outro, atrapalhados, e o céu lá, cada vez mais coalhado de gente. Quando Lu finalmente resolve voltar a olhar para as próprias mãos, ele não sai voando, mas dá um salto ainda maior – vai fazer/narrar a história da sua gente. Organizando o passado no mundo da linguagem, ele o liberta de sua condição onírica, permitindo sua apreensão. Rompidas as amarras do não-dito, do impronunciável, o discurso instaura a possibilidade do vir-a-ser e a esperança, antigo legado dos deuses, retorna ao mundo dos homens.

Resgatar o amanhã de um tempo que parece condenado a viver sob o jugo do presente, sob a opressão do agora, é proposta de cada um dos três romances analisados neste capítulo. Por intermédio da arte o homem sonha o mundo, fazendo-o mais belo ou ainda mais terrível do que já é. Como o Grande Uzk, o artista pode transformar água em areia, fazer sapo virar borboleta, esterco virar ouro. Pode até levar o mundo ao seu avesso para depois montá-lo de novo e a cada vez de um jeito diferente. Érico Veríssimo, Josué Guimarães e José J. Veiga fazem isso sem vara de condão nem palavras mágicas. Usam apenas uma antiga fórmula – poderosa mistura de sonho e riso, capaz de fazer os homens voarem, os defuntos julgarem os vivos e uma cega confeccionar pássaros que ganham os ares e ajudam a derrubar um tirano. Transcender o real, buscar o impossível num momento de absoluta negação do homem é tão profundamente humano quanto se organizar num pequeno grupo e pensar que se vai fazer a revolução.



AS CASAS

Se a praça pode ser entendida como um símbolo do espaço público, a casa é, ainda mais seguramente, a representação da esfera privada. Refúgio das individualidades, é ali que se processa o drama mais íntimo de cada um. Dores e tragédias podem ser encenadas nos salões, gritadas nas ruas, mas é em casa, diante da cama vazia, do quarto desabitado, que a ausência se insinua, machuca aquele que ficou. No Brasil, foram centenas de pessoas – homens, mulheres, especialmente jovens, que tiveram de abandonar suas casas e famílias. Presos, exilados, “desaparecidos”, assassinados, eles deixaram atrás de si um rastro de desespero e de forçado silêncio. Aos pais, mães, irmãos, filhos, maridos e mulheres restava então a desconsoladora certeza de que não seria feita justiça e de que nada, jamais, voltaria a ser como antes.

Espaço historicamente definido como feminino, a casa é o cenário do terceiro grupo de romances aqui analisados. *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, *A voz submersa*, de Salim Miguel, e *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, são obras que trabalham fundamentalmente com o universo feminino. É sob o ponto de vista da mulher que se enxerga os anos de ditadura, é acompanhando seus passos, sua via-crucis atrás dos filhos, do marido desaparecido, que se dialoga com a história daquele tempo – quando angústia, medo e culpa se misturavam ao já complexo e acidentado jogo das relações familiares.¹ Um tempo em que nem mesmo a intimidade se via resguardada e não bastava se esconder dentro de casa para fugir à contaminação externa. A tirania entra por baixo das portas, pelas frestas das janelas, pelos buracos do telhado, agarrada nas solas dos sapatos. Assim, a casa é subtraída como espaço de proteção, perde sua pretendida imunidade.

¹ Marcelo Rubens Paiva, em *Feliz ano velho*, relata, de dentro, a partir do ponto de vista do filho, os horrores enfrentados pela família de um “desaparecido”. O caso Rubens Paiva foi ficcionalizado duas vezes por Luiz Cláudio Cardoso, anos depois. No entanto, a tentativa de dar tratamento literário mais elaborado não compensou a ausência da emoção genuína do relato original. Em *Meu pai, acabaram com ele*, o narrador é o filho, num enfoque muito semelhante ao de *Feliz ano velho*. Já *Diário de Berê* conta a mesma história por meio do diário da mãe e esposa.

Foi com esse pequeno universo feito de medo e culpa, contaminado pela repressão, pelos enriquecimentos ilícitos, pela censura, que Lygia Fagundes Telles, Salim Miguel e Ana Maria Machado compuseram seus romances – obras representativas de toda uma época. E é justamente a partir do drama pessoal de algumas mulheres, seus conflitos com os maridos, seu desamparo diante da violência do regime, sua impotência diante das injustiças, que se revê a mentalidade da classe média no período.

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

Ana Clara, Lorena e Lia, de *As meninas*, Dulce, de *A voz submersa*, e Lena, de *Tropical sol da liberdade*, são, cada uma à sua maneira, testemunhas e co-participantes de um mesmo tempo. Algo que as diferencia é a distância que cada uma delas toma em relação aos fatos. Enquanto Lena se afasta no tempo para só então retomar seu passado e contar sua história, Ana Clara, Lorena e Lia vivem o dia-a-dia que as cerca, sem abrir mão das lembranças e da imaginação, mas, ainda assim, dentro das possibilidades do presente. Já Dulce se refugia nas fantasias que ela mesma cria, misturando o acontecido com o imaginado, sua vida como é e como poderia ter sido. Mas, de qualquer maneira, todas elas trabalham com a memória, seja como autopunição ou fuga, no caso de Ana Clara e Dulce, seja como forma de resistência, como faz Lena. Isso porque

lembrar o passado é sempre também um modo de recorrer ao amanhã, de construir um projeto. A memória tende, quando não é um sonho onírico, à comunicação. É uma recriação coletiva; por meio do outro e com ele afirmamos o passado, já não como biografia pessoal, mas como história compartilhada. Recusar o esquecimento é, além disso, assumir a dor. Fazer memória é a tentativa de compre-

ender as feridas e explicar as cicatrizes: tomar consciência. A consciência histórica rompe com a atitude mimética, que se encerra sem conflitos sobre a realidade. A comunicação tende a criar uma comunidade ao redor dos símbolos.²

Silviano Santiago, estudando a prosa dos últimos anos, aponta três tipos de respostas dadas pelos romancistas à repressão e à censura do regime militar. A primeira delas seria a “prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil”. Depois, viria o romance-reportagem, “em que se denunciavam os arbítrios da violência militar e policiais nos duros anos do AI-5, arbítrios esses que tinham sido escondidos da população em virtude da censura imposta às redações de jornal e aos estúdios de televisão”.

Por último, já com a volta dos exilados políticos, em 1979, surgia a narrativa autobiográfica, a partir dos relatos de ex-guerrilheiros.³ Santiago considera essa escrita uma herdeira do memorialismo dos modernistas, mas a distingue dele numa série de aspectos, sendo que o principal é que “no caso dos modernistas, a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo; nos jovens políticos, o relato descuidava-se das relações familiares do narrador/personagem, centrando todo o interesse no envolvimento político do pequeno grupo marginal”.⁴

Do simples relato das ações guerrilheiras, ter-se-ia passado então para a questão das minorias sociais, onde homossexuais e loucos, bem como o índio, o negro e a mulher adquiriam um espaço até então interdito, não só na literatura como em toda a sociedade brasileira. Na verdade, era mais uma resposta ao autoritarismo, dessa vez até ao de esquerda. Esse era o momento em que os intelectuais descobriam a democracia, que tem no respeito à diferença um de seus atributos essenciais.

Pode-se dizer que foi justamente da confluência dessas várias linhas de combate que nasceram os melhores romances sobre o período.

² Barraza, “Notas sobre a vida cotidiana numa ordem autoritária”, p. 167.

³ Santiago, “Prosa literária atual no Brasil”, p. 32.

⁴ *Id.*, p. 33.

Obras que dialogam com o seu tempo e seus valores, romances que se cruzam na discussão cultural e política que os precedia. O jornalismo, os romances-reportagens, as metáforas e os símbolos, os relatos dos ex-guerrilheiros, a questão das minorias, o próprio memorialismo dos modernistas remanescentes, tudo isso tinha, necessariamente, que se refletir nos bons romances, uma vez que foi desse mesmo caldeirão efervescente que eles surgiram.

Os livros analisados neste capítulo têm uma vinculação mais estreita com as três últimas categorias arroladas acima, apesar de não se enquadrarem exatamente em nenhuma delas. Eles se ligam aos relatos dos ex-guerrilheiros pela preocupação com a divulgação das arbitrariedades cometidas pelo regime e pelo olhar já crítico sobre a atuação da esquerda brasileira nos acontecimentos recentes. Isso pode ser visto, principalmente, em *Tropical sol da liberdade*, que, por ter sido lançado já no final da década de 1980, abrange questões como a readaptação dos ex-exilados ao país e a discussão da redemocratização. Quanto ao memorialismo, seguindo a definição de Silviano Santiago, percebe-se que tanto a infância quanto a família são objetos essenciais dentro das três narrativas. Que o drama de cada uma das protagonistas não começa nem acaba com o início ou o fim da ditadura militar. O que está em mira aqui não são grupos guerrilheiros, nem embaixadores, nem a classe média mineira, nem aquela gente toda das pequenas cidades do interior.

Aqui quem faz a história são mulheres comuns – indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. A violência nas ruas, a repressão, a censura só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ou, pelo contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar a descoberto. Se parte desses problemas pode ser entendida como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino, que pode estar longe de ser uma minoria, mas continua sendo marginalizada dentro da sociedade. Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva. Quando Lorena, Dulce e Lena expõem seus dramas é como mulheres que o fazem, mas mulheres profundamente enraizadas em seu tempo. É por meio delas, de suas vozes, de seus corpos, que ele trafega.

Além dos limites do corpo, a história possui outras fronteiras nesses romances. A casa é seu campo de atuação. Justamente por ser um espaço social e culturalmente reservado ao feminino, é ali que se desenrolam os seus mais profundos dramas, quase sempre acompanhados pela figura da mãe. Dulce, de *A voz submersa*, passa os dias trancada dentro de um apartamento luxuoso, assustada com o que viu na rua e com o que percebe ser sua vida. Seu canal de ligação com o mundo é a memória, que a confunde e apavora. É ela, a memória, que liga a morte do estudante Edson Luís no Calabouço à sua infância na pequena Florianópolis, ela que relaciona o fato à existência concreta de seus filhos, que faz lembrar do amigo que teve que fugir do país enquanto seu marido prosperava. Seu outro canal é o telefone, cordão umbilical que permite o contato permanente com a mãe.

Lorena, de *As meninas*, também se encerra dentro de sua “concha rosa”, um quarto de pensão com todos os confortos que eles não costumam ter, e enquanto faz ginástica no tapete do chão inventa tórridos casos amorosos para si mesma. Sua ligação com o resto do mundo se dá por meio das duas companheiras, Lia e Ana Clara. A mãe é uma imagem distante, quase um incômodo. Já Lena, de *Tropical sol da liberdade*, só consegue reorganizar sua vida a partir do retorno à casa materna. Ali, ela recompõe o passado, por meio da memória e da ficção.

No romance de Lygia Fagundes Telles, a casa, espaço do devaneio,⁵ é sintetizada pelo quarto de Lorena, onde Ana Clara e Lia buscam proteção contra a violência externa, seja pela simples relação de amizade seja pela possibilidade de sonhar ali dentro, de viver uma outra história, que não aquela já imposta pelo mundo que as cerca. É ali, entre as almofadas e os babados de Lorena que Ana Clara fantasia seu noivo rico, onde Lia sonha com casamento e filhos e escreve que em dezembro “a cidade cheira a pêssego” (*AM*, 7). E é ali também que a

⁵ “Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneio que as moradias do passado são em nós imperecíveis”. Bachelard, *A poética do espaço*, p. 113.

própria Lorena, sempre irônica em relação às fantasias das outras duas, se permite imaginar-se uma pessoa diferente, amante de um homem casado, e até modificar sua infância. Acrescenta a ela a história do irmão que matou o outro com um tiro acidental de espingarda – história negada pela mãe, para quem o menino teria morrido ainda bebê. Mas qual das duas estaria mentindo?

Mais que um espaço de proteção, onde se consegue desde comida até o carro emprestado para a distribuição de panfletos, o quarto de Lorena é um ponto de observação. Do alto de sua janela,⁶ num local privilegiado dentro do pensionato de freiras, ela acompanha o mundo do lado de fora. Ao longo de todo o romance Lorena sai apenas três vezes de sua “concha”. Na primeira delas não chega sequer a tocar o chão, caminha até o portão sobre os pés de Lia. Em outra, mostra que sob a aparência frágil e fútil de menina rica guarda força e coragem talvez superiores às das amigas – ao levar Ana Clara, já morta, para fora do pensionato.

Da sua janela, Lorena espera pelo telefonema que nunca vem, grita para ser ouvida, atira coisas para Lia e Ana Clara, conversa com elas e com as freiras. Como o romance transcorre durante uma greve da universidade, ela não sai nem para ir às aulas. E quando o psicanalista de sua mãe morre, deixando-a transtornada, é Lia quem vai consolá-la. Lorena prefere permanecer espectadora:

Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já sente odores. Vozes. Um pouco mais e já nem é espectador, vira testemunha. Se abre o bico para dizer *boa-noite* passa de testemunha para participante. E não adianta fazer aquela cara de nuvem se diluindo ao largo porque nessa altura já puxaram a nuvem para dentro e a janela-guilhotina fechou rápida. Eram laços frouxos? Viraram tentáculos (AM, 51).

⁶ Coronado, analisando tempo e espaço na obra de Lygia Fagundes Telles, ressalta a importância da janela em suas narrativas, boa parte delas restrita a recintos fechados. “Fresta rasgada para a percepção do mundo exterior”, a janela permite acompanhar a vida a partir de um espaço protetor. Coronado, “Lygia e a condição humana”, p. 49.

Observadora privilegiada, que até certo ponto se utiliza das amigas para vivenciar aquilo que não lhe convém experimentar na carne, Lorena é peça-chave na construção do romance. Apesar de dividir a narração com as outras duas e ainda com um narrador em terceira pessoa, é ela quem conduz a narrativa. É uma espécie de ponto de referência no texto, momento a partir do qual se pode fazer a leitura das outras personagens. Ana Clara e Lia existem basicamente em função de Lorena.⁷

É ela o contrapeso das outras duas. É ela quem as narra, quem lhes descobre as idiossincrasias, quem lhes desnuda os conflitos e medos. E mesmo quando Ana Clara ou Lia se põem a narrar, Lorena também se faz presente. A preocupação com o que ela pensa, com a forma com que ela pode reagir a determinadas questões, perpassa o discurso das outras duas. Vértice de um triângulo, Lorena também existe a partir das amigas. Afinal, é por meio de Ana Clara e de Lia que ela frequenta o mundo, um mundo que vai muito além de sua concha rosada, de sua música, de sua literatura e de suas fantasias.

Se Lorena é uma representante da burguesia, Lia é a típica jovem da classe média dos anos 1960/1970. Militante de esquerda, ela passa os dias na rua, entre distribuir panfletos e correr da polícia. Com o namorado preso, Lia debate política e sexo ao mesmo tempo em que escreve um romance, onde, para desespero de Lorena, que ridiculariza seu romantismo exacerbado, a cidade cheira a pêssego. Convicta de suas idéias, certa de que tem de estar na luta, sucumbe diante de pequenos detalhes, como uma gata prenhe, sonhando com o dia em que ela própria possa se sentir “plena até a saciedade, tão penetrada e compenetrada da sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer para um fiapo de palha” (AM, 200). Outra coisa que a comove e assusta, que não combina com os ideais por que luta, são as histórias de santos, com sua façanhas e sua bondade: “Não sei explicar mas o que quero dizer é que acreditar no homem não me deixa tão feliz como acreditar nessas histórias absurdas que os homens contam” (AM, 201).

⁷ Rui Mourão, que parece não ter entendido o romance, fala de “artificialismo”, “pobreza de concepção” e “banalidade” ao se referir às personagens Lorena e Lia (no artigo “As meninas”, pp. 92-93). Ele não observa que todas as três protagonistas só estão completas em conjunto, isto é, a partir do diálogo que travam entre si.

Já mais cética em relação aos homens e à vida, destruída pela miséria e pela própria beleza, Ana Clara é a Ana Turva – personagem de si mesma, de seu desmoronamento. Atordoada diante de um mundo que não lhe oferece muitas opções, ela vive drogada, tentando fugir de sua própria história, apagar a memória. Ao contrário de Lia, que guarda com cuidado as imagens da infância, feita de carinho e afeto, ou de Lorena, que retrabalha sempre a tal história do irmão morto, Ana Clara vê-se apavoradamente perseguida por um passado que a condena, mesmo tendo ela sido, sempre, a vítima. Tanto Ana Clara quanto Lia são figuras que se vêem acuadas perante uma sociedade violenta e discriminatória, mas enquanto a jovem da classe média traz consigo a alternativa da luta, ainda que desigual, a outra se encontra espoliada de qualquer possibilidade. E o que lhe resta então é a fuga.

Lorena também foge. Instalando-se no mundo como observadora, ela pensa estar a salvo, mas engana-se – é nuvem presa em janelas rápidas. Envolve-se e sofre e disfarça o próprio sofrimento sob um discurso pretensamente elitista, sob uma falsa futilidade burguesa. Lia, Ana Clara e Lorena são três maneiras diferentes de se postar diante de um mesmo mundo; são espelhos de múltiplas faces, uma voltada para o passado, outra para o presente, outra ainda para as amigas. Refletindo-se mutuamente, as três espelham seu próprio tempo e, entre assustadas e surpresas, reagem à sua fúria. É por intermédio desse espelhamento que se dá o diálogo no romance. Diálogo que pode ser lido nas entrelinhas de cada discurso, naquilo que foi dito ou no que permanece por se dizer. Romance do não-acabado, do que ainda está por acontecer, *As meninas* constitui-se num diálogo incisivo não só com o passado e com o presente, mas também, e sobretudo, com o futuro. Um diálogo feito muito mais de questionamentos do que de respostas.

Por onde andaré Lorena hoje? Freqüenta festas da alta sociedade acompanhada pelo marido sempre tão ocupado? Faz plásticas para esconder os já visíveis sinais de envelhecimento? Ou, sozinha num maravilhoso apartamento, tenta incessantemente escrever a história daqueles dias? E Lia, terá voltado ao Brasil com a anistia, fez campanha pelas diretas, leciona em alguma universidade? Ou estará em casa, preparando o almoço dos filhos que são tantos e que, já crescidos, vão embora pouco a pouco? Talvez se divida entre o trabalho, a militância

e os filhos, e talvez ainda arranje algum tempo para a Igreja, com seus santos e milagres. Ana Clara teria sobrevivido algum tempo ainda? Teria conseguido um noivo rico que a fizesse pensar que o passado podia ser esquecido? O que viria a seguir? Quantas decepções, quantas alegrias ainda? O que teria mudado se tudo tivesse sido diferente?

Essas incertezas que o romance deixa são expressão e denúncia de um tempo onde até sonhar podia ser perigoso, quando pequenas decisões tinham que ser adiadas para um futuro que levou mais de vinte anos para chegar e que, ainda assim, não permite conclusões rápidas. *As meninas* é um livro que se fez junto com um tempo, não uma obra *a posteriori*, onde a reflexão sobre o que se passou vem impregnando o discurso. É um romance que se interrompe para ver como as coisas prosseguem e que, enquanto espera, vai confabulando com o passar dos dias. Mas o diálogo em *As meninas* não é só esse, maior, com o tempo e com o mundo, há também aquele diálogo miúdo, que faz de cada pensamento uma conversa com o outro.

No discurso de Lorena aparecem, firmes, as vozes de Ana Clara e Lia. Mescladas ao seu tom empafioso, boa parte dele composto de literatura, estão a baianidade de uma e a miséria da outra. Quando fala das amigas, Lorena recupera um pouco do estilo delas, do sotaque aos gestos, do arcabouço cultural aos medos e angústias. Assim fica mais fácil perceber as contradições, as ambigüidades de cada uma quando chega o momento de elas se pronunciarem, uma vez que antes mesmo de dizerem qualquer coisa já foram feitas indagações, questionamentos sobre suas atitudes. Da mesma forma, nos discursos de Ana Clara e Lia, Lorena também se expõe em suas incongruências. Carinho, raiva e inveja misturam-se nesses discursos, confundindo e esclarecendo os complexos mecanismos da amizade, fazendo mais humanas as personagens:

Não é que não goste dela. Gosto. Mas me enerva com aquele jeitinho todo *especial* de dar conselhos sem aconselhar uns conselhos enroladinhos toda ela é enroladinha. Nhem-nhem. Uma coleção de vestidos bacanérrimos uma coleção de perfumes bacanérrimos e com aquela roupeta de menininha cheirando a sabonete. "Não gosto de muito perfume só uma gotinha às vezes". Muito apurado o insetinho com sua minigotinha de Miss Dior. Na realidade quer dizer que

uso perfume demais que sou vulgar porque despejo perfume em mim. Despejo mesmo pomba. E então. A outra da esquerda faz aquele sorriso da esquerda e também arreganha o nariz. “Sinto seu perfume até no meu quarto”. Trabalhando pela pátria. Ora dane-se (AM, 80).

Em cada discurso, seja de Ana Clara, Lia ou Lorena, transparece essa preocupação com o juízo do outro. Há, dentro dos diferentes módulos narrativos, como que respostas a esse juízo. Isso porque não é apenas a idéia do outro que penetra no interior do discurso, mas cria-se ali uma tensão entre o que o outro pensa e o que a personagem acredita, o que vai dar na sua réplica. Assim, uma vez que “a atitude do herói perante si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele”,⁸ a consciência do outro impregna e influencia todo o discurso da personagem sobre si mesma. Se isso pode ser observado nas protagonistas de *As meninas* é ainda mais evidente em Dulce, de *A voz submersa*, onde se procura destruir a palavra do outro sobre si com a polêmica.

No romance de Lygia Fagundes Telles pode-se perceber claramente o “discurso com mirada em torno”,⁹ apontado por Bakhtin. Essa “mirada em torno” tanto pode significar uma simples constatação da presença do outro, por meio da réplica – momento em que a personagem se justifica diante de si mesma – como decidir a estrutura do discurso e até seu estilo:

Na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuadas, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro.¹⁰

Por isso Lorena continua sempre refazendo a história do irmão morto e a do amante médico, mesmo quando não há ninguém para

⁸ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 180.

⁹ *Id.*, p. 181.

¹⁰ *Id.*, p. 182.

ouvi-la. Ela precisa confirmar, para si, a certeza que busca no outro. Lorena não dialoga consigo mesma, mas com o outro que ela pressente em sua consciência. Ana Clara repete esse procedimento. Mesmo quando é assaltada pelas lembranças dos horrores de sua infância e adolescência, das baratas e dos ratos de sua casa, do dentista para quem se vendeu em troca de uma ponte, ela tem de interromper seu discurso feito de ódio e desespero para inserir nele suas justificativas. Incluir o noivo milionário, as possíveis capas de revistas, a mercedes, o perfume que usa. O futuro que ela se promete é uma forma de desculpar seu passado, principalmente diante de Lorena – que representa tudo aquilo que ela sonhava ser, rica e refinada.

Já os interlocutores de Lia são diferentes, é com os seus valores que ela dialoga. A jovem marxista tem de explicar porque insiste em acreditar nos santos, porque sonha com filhos e escreve histórias românticas, enquanto que a moça de família procura justificar o comportamento excessivamente liberal, o desapego aos seus e, principalmente, a revolta contra Deus. Em suma, há um diálogo tenso entre a militante, com todos os ranços da esquerda, e a jovem de classe média, com os preconceitos que lhe são inerentes. Sem poder ser exatamente uma coisa, ou outra ela se divide em duas, e aguarda o momento certo para jogar a militante empedernida contra a boa menina baiana. A partir daí, instaura-se um diálogo que não é só de Lia, mas que se estende a boa parte da juventude dos anos 1960 e 1970.

Nesse sentido, pode-se entender *As meninas* como um grande diálogo com a história e a sociedade brasileira. Afinal, Lia, Ana Clara e Lorena são reflexos conturbados dessa mesma sociedade. Não porque a autora pretendesse com elas criar arquétipos – da juventude engajada, alienada ou desbundada –, mas porque essa era a escrita possível naquele momento, essa a matéria fornecida pelos tempos. Enquanto diálogo, *As meninas* é um romance inconcluso, pronto a expandir seus limites, a integrar em si mais e mais possibilidades, enriquecendo seu próprio conjunto e a prosa de ficção como um todo. Junto com os outros livros analisados aqui, de *Reflexos do baile* a *Sombras de reis barbudos*, ele compõe um importante painel da sociedade brasileira, não só literário e cultural como também histórico e sociológico.

Ao dar voz aos vencidos, àqueles cujos projetos nunca se concretizaram, aos que tiveram maculada sua integridade, os escritores brasi-

vai sendo recuperado aos poucos, por meio de imagens que irrompem desastrosamente de sua memória. O fascínio pelo pai, por seu discurso descontraído em meio aos amigos, a retomada da infância e da cidade natal, das brincadeiras e descobertas de moça, tudo vai revitalizando aquela, ou aquelas, que Dulce tentava esconder dentro de si.

Emergindo a outra, explodem os conflitos. O rapaz morto é carregado pelas ruas, ela corre pelas ruas, está em Florianópolis e no Rio de Janeiro, é a menina e a mulher. De repente, não é mais nada, só um corpo, morto, carregado pelas ruas. Sua trajetória confunde-se com a do rapaz assassinado, são um e o mesmo. Só que ela está em seu apartamento, num sofá macio, agarrada ao telefone. A babá cuida dos meninos, o analista, de seus problemas, a mãe agüenta as rebarbas.

Do outro lado, a família do marido – o pai, usineiro falido, que confunde o mar com as ondulações verdes dos canaviais, a mãe, sempre doente, o irmão morto e as três irmãs, “aquelas pestes”, alvo preferido da fúria de Dulce. O marido, Sylvio, que ela defende como toda boa esposa, também vai se desnudando aos poucos. Do homem empenhado no conforto da família, fiel e cumpridor de seus deveres, ele vai se transformando no sócio do militar, naquele que vence concorrências públicas ilicitamente, no que tem várias amantes e só se importa consigo próprio.

Absolutamente polifônico, o romance de Salim Miguel divide-se em três partes, espaço de confluência para as inúmeras vozes que compõem o livro. Na primeira delas, Dulce auto-apresenta-se por meio de um longo diálogo/monólogo com a mãe ao telefone. Na segunda, apropriadamente intitulada “Arremates”, surgem como que depoimentos sobre a protagonista. Falam os filhos, o marido, as “pestes” das cunhadas, a sogra e até um narrador que lhe acompanha os passos pelas ruas. Na última parte, umas poucas páginas, é o criador que sai a campo em defesa de sua criatura.

Diferente dos “autores” que se expõem em *Reflexos do baile*, *Zero* e *A festa*, entre pretensamente imparciais, irônicos ou preocupados com a produção intelectual do período, o autor de Salim Miguel é mais pessoal, teme por sua personagem, pelo que ela terá que enfrentar a seguir, mas que já não cabe dentro do universo ficcional. Por isso a última frase do livro, impregnada de emoção: “Se te deixo, não te abandono” (AVS, 198).

Com esse final, o romance exhibe sua fragilidade diante da vida, ao mesmo tempo em que se dispõe a manter aberto o diálogo com ela. Em *A voz submersa*, o diálogo não é um meio, mas o fim, alcançado graças a uma metódica organização ficcional do discurso, a começar, logicamente, pela torrente verbal a que se entrega Dulce – personagem que não comporta qualquer generalização, que não permite conclusões definitivas. Alienada, omissa, vítima ou cúmplice de um sistema que a apavora, mas que garante seus confortos, Dulce encontra-se habitando um “mundo que é e não é o meu” (AVS, 105). O mundo das festas e jantares, onde é preciso impor o respeito que o dinheiro traz, reverenciando tudo aquilo que ele pode comprar; e o outro, o das ruas, onde um rapaz é assassinado e os policiais perseguem a cavalo a multidão. Mundo esse que a remete diretamente à infância, ao pai derrotado pela pouca ambição e pelos preconceitos.

O longo discurso de Dulce, onde, numa espécie de confissão, ela renega a si mesma e volta a se afirmar para em seguida tornar a se negar, possui uma faceta curiosa. Como numa das muitas histórias que compõem *A vida: modo de usar*, de Georges Perec, em que um italiano monta um *nightclub* em Paris para servir de fachada a um cassino clandestino, que por sua vez só existe para encobrir uma organização política “pan-arquista”,¹¹ o diálogo de Dulce com a mãe traveste-se em monólogo para mascarar o imenso diálogo que na verdade é.

Um diálogo que não depende do ouvido atento do outro lado da linha, porque se dá dentro da própria essência do discurso. Dulce não dialoga com a mãe, ou pelo menos não especialmente com a mãe. Ela está em polêmica com Sylvio, com os filhos, com a empregada, as cunhadas, com a sociedade que frequenta, com o sistema que sustenta e é sustentado pelo marido, com o pai humilde e honesto, com suas lembranças da pequena Florianópolis, e, sobretudo, com a outra que ela presente dentro de si, confundida com uma voz, talvez a consciência.

Dulce é uma espécie de Ana Clara passada a limpo. Se ela não tivesse morrido por *overdose* na banheira de Lorena, talvez pudesse ter encontrado não o milionário dos seus sonhos, mas um outro Sylvio, corrupto e mau-caráter, que lhe manteria as aparências, com roupas bonitas, recepções badaladas, um analista conhecido e, de quebra, até

¹¹ Perec, *A vida: modo de usar*, p. 365.

um amante discreto. Mas tudo isso ainda seria insuficiente para apagar o passado que a persegue.

Se Ana Clara tinha na autodestruição a única arma possível contra suas lembranças, Dulce, ao contrário, busca na memória um refúgio contra o presente. Um refúgio perigoso e ambíguo, uma vez que ela não tem domínio sobre o que quer ou não recordar. Nesse jogo, Dulce acaba recuperando um pouco da beleza da infância, mas, confusa, não se dá conta de que pode ser dona ao invés de escrava do seu passado. Insiste em tapar os ouvidos para a tal voz que a aborda por dentro, por mais que repita que precisa alcançá-la.

Ao longo de seu discurso, que nos momentos de maior tensão é interrompido para dar lugar a divagações sobre a infância, Dulce não é apenas ela – é ela mais a consciência do outro sobre si, com quem polemiza. Conhecedora do jargão psicanalítico, utiliza-o para chegar até o doutor Castro, seu analista. Interpretando os próprios sonhos, reconhecendo e catalogando suas fantasias, relacionando sempre os problemas do presente com os “traumas” da menina, investigando o apego ao pai, ela desmantela alguns dos chavões da psicanálise e retira toda autoridade que o médico possa ter sobre sua vida ou sua saúde mental. Com sutileza ferina – não há qualquer demonstração de má vontade contra ele, muito pelo contrário –, ela o desautoriza enquanto dono de um saber privilegiado ao mesmo tempo em que implode o julgamento que ele possa fazer dela.

Com o marido e as “três pestes” ela age de forma semelhante, incorporando um pouco do discurso de cada um para miná-lo por dentro. Sylvio é citado sempre como um homem maravilhoso, bom pai, bom marido, excelente filho e irmão; ele também é aquele que costuma ser passado para trás pela família e pelos amigos, tudo por conta de sua boa índole e sua vontade de ajudar o próximo, “tão bom e confiante que o meu marido é, não sabe exigir aquilo a que tem direito” (AVS, 72). Mas, apesar disso, ele segue em frente, fazendo grandes negócios e acertando nas aplicações na bolsa. É o mesmo discurso que Sylvio profere ao se barbear diante do espelho na segunda parte do livro – ele é o bom sujeito que não tem o apoio da família e dos amigos, mas que dá a volta por cima e consegue enriquecer usando a cabeça.

Dulce repete esse discurso, mas, aos poucos e como quem não quer nada, vai revelando que “usar a cabeça” é ter como sócio um

militar que lhe abre as portas para vencer as concorrências públicas e que são as informações de cocheira que permitem o seu sucesso na bolsa. Desautorizado o analista, desprestigiado o marido, ela parte em direção às cunhadas, uns monstros terríveis que só fazem persegui-la. Insistindo sempre que não tem nada a ver com a vida dos outros, Dulce desfia um verdadeiro rosário de fofocas a respeito das cunhadas, isso sem contar as amigas e a prima, Nelinha.

A polêmica mais evidente no interior do discurso de Dulce dá-se justamente com as cunhadas. Consciente de que o juízo delas sobre a sua pessoa, divulgado pela fofoca, acaba influenciando outros juízos e ampliando a rede de julgamento, ela o refuta continuamente. Nesse movimento de negação ao que elas pensam ou dizem, Dulce explicita o diálogo. Não há simples desmentidos. Dulce começa negando as acusações, mas, aos poucos, passa a justificar-se, a explicar que as coisas não foram bem assim, até o momento em que se vê confirmando alguns dos pecados que lhe são imputados. Gastar demais, abandonar os filhos com a babá, ir à praia sozinha com um biquíni minúsculo, ter encontros clandestinos com outros homens, tudo começa como uma grande mentira, entra em processo de relativização e acaba sendo confirmado. É claro que nesse meio tempo Dulce já provou para si mesma que as cunhadas são umas recalçadas e invejosas, o que diminui seu próprio crime.

Já quando se refere à prima, que enriquece da noite para o dia, não é exatamente a outra que ela está questionando, mas a si própria. À descrição da casa de Nelinha, segue-se a constatação de onde saiu o dinheiro para as obras, mesma fonte que alimenta o seu próprio conforto:

Aquilo nem é casa, um palácio, um palácio enorme, tudo no maior luxo, excesso de luxo até, um certo mau gosto, jardim que não acaba mais, repuxos d'água, árvores e arbustos, decoração que só vendo, móveis finíssimos, três piscinas, como é que pode, como é que essa gente se faz assim ligeiro me diga, lembro-me bem que ainda há pouco o marido dela andava pedindo favores numa pinda dos diabos [...], agora esnobando, me contaram que o marido da Nelinha se meteu numa imobiliária aproveitando as vantagens de um negócio de habitação popular, mamata, outros dizem que foi também coisa de empreitadas, construção de estradas, botou um figurão na parada, um milico (AVS, 61).

Imediatamente antes de pôr em dúvida a probidade alheia, Dulce fala do novo e caro apartamento para onde ela se mudará em breve com o marido e os filhos. Mas até aí ela não vê, ou não aponta, nada de anormal: “Eu queria mesmo aqui na Paissandu, gosto tanto, me parece uma rua tão simpática, mas o Sylvio preferiu no Morro da Viúva, dá mais *status* diz ele, e agora vai precisar, temos que passar a receber gente da alta, das rodas oficiais, e uns oficiais, gente que está mandando” (AVS, 60). A polêmica – discreta – consigo mesma dá-se apenas a partir do julgamento da outra. Desde o momento em que Dulce tem que refutar a ascensão da prima, o luxo de sua casa, de suas roupas, ela põe em evidência suas próprias atitudes e a consequência disso é o conflito.

A imagem do rapaz morto pela polícia pontua todo o discurso de Dulce. Ela sente que tem culpa, por isso se martiriza, tenta fugir, afasta-se no tempo recorrendo à memória, às lembranças da infância e do pai, mas a memória a trai – há coisas que ela prefere esquecer – tem de voltar e na volta esbarra outra vez com o estudante ensangüentado. Mesmo em sonhos ela o encontra, seus corpos confundem-se, integram-se. Ora é ela a morta, “carregada jogada nas escadarias da Câmara em plena Cinelândia” (AVS, 104), ora ele se transforma num filho seu “mas nenhum dos dois agora, um outro filho mais velho inexistente” (AVS, 103). Nova tentativa de fuga – ela se imagina uma outra Dulce, casada, por exemplo, com o vendedor de aspirador de pó que bate em sua porta. Não dá certo. Em poucos instantes o casamento acaba. Ela o vê

chegando em casa derreado hoje não deu nada Dulce, ela amarfa-lhada, gasta, com a filharada rodeando-a e choramingando diria como é que vamos fazer estamos sem nada em casa, nem leite nem pão e devendo três meses de aluguel, a luz pra ser cortada, e o gás, que posso fazer Dulce me diz me esforço mas a barra anda pesada, devias ver isso antes da gente casar, e nos casamos só porque eu quis foi, agora também me culpas é, te culpo não Dulce só constato e o casamento é um contrato a dois e se os dois não concordam, já sei já sei esta conversa não é de hoje, não é de hoje não. (AVS, 109).

Dulce não pode deixar de ser o que é – um grande e irresolvido conflito. Conflito que se estende da vida pública à privada, que desliza do passado ao presente, da memória à fantasia. Conflito que se expõe

e que se reconhece como tal. Os depoimentos finais não a contradizem de forma alguma. Ela é dona de sua própria contradição que aparece, inteira e intercalada, no interior do seu discurso. Dulce está, absoluta e dolorosamente, consciente do que os outros pensam dela. O juízo de cada um está interiorizado em seu discurso, e ela faz sua réplica, justifica-se, incrimina-se, destrói a palavra do outro sobre si, mas não a elimina.

Se o fizesse estaria se banindo também. Dulce vive na confluência desses vários discursos, desses vários juízos – espaço de encontro e diálogo. Por isso é inútil o autor se inquietar com o destino de sua personagem. Longos e terríveis anos se passarão, outros jovens serão assassinados, os militares acabarão entregando o poder, e Sylvio sairá em busca de novos apoios. Dulce envelhecerá, mas continuará resistindo enquanto pressentir o mais leve questionamento a respeito de si própria, não permitindo jamais que a dêem por revelada, por concluída.

Enquanto Dulce se vê às voltas com sua consciência pequenoburguesa dividida e com o marido oportunista, outras mulheres procuram enfrentar o regime ao lado de seus companheiros ou filhos – mas também não estão isentas de incertezas e contradições. Em *Tropical sol da liberdade* esses mulheres tomam corpo e voz a partir de Lena. Na casa da mãe, junto a antigas fotos e cartas, rodeada pela paisagem da infância, ela aceita recuperar os piores anos de sua vida, do golpe militar em 1964 à volta do exílio e à difícil readaptação ao país.

Lena é jornalista, irmã de um líder estudantil dos anos 1960; participou das manifestações, das grandes passeatas da época, fazia parte do esquema de segurança das lideranças do movimento. Acompanhou de perto todos os momentos da repressão, da perseguição aos estudantes nas ruas aos seqüestros dos embaixadores, da censura nos jornais às fugas para o exílio. No começo da narrativa ela está doente e volta para a casa da mãe para se restabelecer. Retornara há pouco do exílio, uma experiência traumática que será reelaborada em forma de ficção, mais exatamente de uma peça de teatro.

Tropical sol da liberdade é o mais “documental” desses três últimos romances. É o que mais se preocupa em contar detalhes do período, fornecendo informações semelhantes às que Zuenir Ventura reuniu mais tarde em *1968, o ano que não terminou*. Informações sobre o comportamento da classe média, sobre a atuação das entidades estudantis, do clero, dos jornalistas. Informações sobre a organização das passeatas, sobre a reação das pessoas ao assassinato do estudante Ed-

son Luís no Calabouço. Em suma, dados quase jornalísticos que, no romance, têm um tratamento mais elaborado, embora nem sempre estejam suficientemente organizados como matéria de ficção.

O grande trunfo do romance é a confusão da protagonista, sua angústia a respeito do que lembrar, do que trazer à tona depois de ter feito tanto esforço para esquecer. Lena opta pelo exílio quando já não consegue suportar a vigilância sobre si. Como irmã de um dos seqüestradores, é alertada pelo advogado da família de que deve estar sendo seguida pela polícia. A partir daí ela passa a levar uma “vida infecciosa”, desconfiando de todos com quem cruza a rua, fugindo dos amigos para não comprometê-los, protegendo tudo o que sabe:

E para isso, era preciso olhar pelo retrovisor e ver que carro a seguia quando saía de manhã. E observar o sinal que o homem no jornaleiro fazia para o porteiro do edifício vizinho. E a solicitude do garçom no bar. E a disponibilidade do motorista de táxi que recusara um passageiro na esquina e viera se oferecer a ela. E o caixeiro da loja, mas não, não era possível, ela estava imaginando coisas, não podia estar sendo vigiada assim, estava ficando louca, paranóica, precisava relaxar... Aí lembrava do advogado dizendo que todo mundo acaba relaxando um dia e dando uma pista (*TSL*, 296).

É dessa angústia, dessa sensação de impotência e isolamento que Lena foge, e continua tentando fugir mesmo depois de vários anos já se terem passado. O fim do relacionamento com o marido, a doença que atinge sua capacidade de escrita, tudo faz com que ela perca a noção de si própria, numa espécie de autodestruição que é ainda resquício da repressão sofrida. O livro é narrado na terceira pessoa do singular, mas na verdade é a própria Lena quem fala, é sua própria voz, são seus próprios sentimentos e sensações que aparecem ali, problematizando a relação autor/narrador/personagem. Não há, na verdade, um intermediário entre Lena e o seu próprio drama – os acontecimentos refletem-se na sua consciência antes de entrarem na narrativa. São as suas lembranças que eclodem no texto, lembranças que se mesclam sempre ao presente, fazendo da história um constante jogo entre o acontecido e o que está por vir, entre o passado e o que ele tem de mais inacabado.

Ao reinventar o passado, dando-lhe significados anteriormente não apreendidos, as duas mulheres tecem uma nova história. Uma história feita de pequenos dramas cotidianos e de movimentos de resistência, com pouca sofisticação teórica mas, sem dúvida, bastante eficientes. Costurar pacotes de manifestos dentro de fronhas de travesseiros enquanto a polícia vasculha o andar de baixo, fazer finanças vendendo geléias e sapatinhos de crochê, entrar em filas de açougue, de padaria, de banco, para reclamar da situação do país, falar mal do governo e da polícia em pequenos comícios relâmpago, entregar a chave da própria residência para o caso de alguém precisar de um esconderijo, ceder porões para a impressão de panfletos e jornais clandestinos – atitudes que podiam garantir a liberdade ou mesmo a vida de guerrilheiros e líderes estudantis, que permitiam o prosseguimento, ainda que mínimo, da resistência. Uma resistência que não se dava só por meio de atos concretos, mas que tinha de passar, muitas vezes, pela subjetividade.

Um exemplo já clássico disso é a história da menininha uruguaia que ia visitar o pai na prisão e sempre lhe levava um desenho feito a lápis de cor que, invariavelmente, era interceptado pelo guarda na entrada da cadeia:

“As imagens de pessoas são proibidas!”, gritou ele uma vez, confiscando o documento incriminatório. “As figuras de animais são proibidas”, declarou ele na vez seguinte, rasgando o retrato que ela fizera do cachorro da família. E então, na próxima: “Figuras de pássaros também não... os pássaros são animais, e eu já lhe falei a respeito de animais”. Na visita seguinte a menininha chegou com o desenho de uma floresta, e o guarda, de má vontade, permitiu a entrada dela e do desenho. “Ora”, disse o pai, “vejam só que maravilha de presente você me trouxe, vou poder pendurá-lo na minha parede e vai ser como uma janela para mim. Veja só que belas árvores, que troncos grossos, os galhos, como você desenhou bem as folhas, e aqui, o que são esses círculos pequenos entre as folhas, são frutas...?”. “Shsh”, ordenou a menininha ao pai. “Quieto, papai. São os olhos dos passarinhos. *Eles estão escondidos.*”¹²

¹² Weschler, *Um milagre, um universo*, p. 92.

Casos como esse, onde o discernimento entre os tênues limites do possível e do proibido se dá de forma tão assustadoramente criativa, foram freqüentes nas ditaduras latino-americanas. Adaptar-se às condições objetivas da tirania para, ainda dentro delas, conseguir reagir e resistir era regra básica para a sobrevivência. E se isso pode ser observado no comportamento das crianças, que, em sua sagacidade, conseguem criar mecanismos de resistência impensáveis (como fizeram os meninos de *Sombras de reis barbudos*), pode também ser visto nos relatos de homens e de mulheres torturados nos porões da ditadura.

Segundo Maren e Marcelo Viñar, dois psicanalistas uruguaios exilados que tiveram como pacientes outros exilados, entre adultos e crianças (como a menina dos olhos dos pássaros), a memória é uma das poucas, senão a única, armas do torturado – sua pequena, quase ínfima garantia de que há vida esperando-o do lado de fora, de que o mundo não é só humilhação e dor:

Devia lembrar-se que havia tido um antes, povoado de amores e de valores; que é somente conservando este antes que poderia viver um depois, se houvesse um; e que não se devia deixar consumir pelo presente, vazio de amor, habitado de ódio, como se fosse a única vida possível. Assim voltou ao mundo do eu-me-lembro, e o vivido de outrora desfilou com uma lucidez cuja intensidade lhe era desconhecida.¹³

Essa resistência pela memória é ainda mais importante caso se lembre que um dos principais objetivos da tortura é justamente a anulação do sujeito, a destruição do seu núcleo de identidade. Isso porque “a agressão é somente um meio, um instrumento pelo qual o sistema torturador visa criar uma vítima, fabricando um sujeito despossuído da relação consigo mesmo, despojado de sua memória e de seus ideais”.¹⁴ Dentro disso, pode-se dizer que *Tropical sol da liberdade* representa a busca da reconstrução do eu. Lena não foi torturada, mas também se vê destituída, roubada, principalmente a partir de sua experiência no exílio, questão que nenhum dos outros romances analisados neste trabalho se propõe a discutir.

¹³ Marcelo Viñar, “Um grito entre milhares”, *Exílio e tortura*, p. 29.

¹⁴ Maren e Marcelo Viñar e Leopoldo Bleger, “Reflexões sobre uma clínica da tortura”, *Exílio e tortura*, pp. 148-149.

O exílio, como a tortura, também pode servir para a dissolução da personalidade, já que é desintegrador por si só. Arrancar um indivíduo de sua terra, de sua língua, de seus projetos e lançá-lo num mundo estranho onde tudo tem de ser reconstruído é uma experiência traumática, uma vez que “o homem se constrói a partir de suas ilusões e de seus projetos, e uma das dimensões da existência é o fato de remodelar permanentemente este jogo de ilusões e de projetos, que se dá entre o ser e as pessoas de sua convivência. O exílio faz abortar este movimento e o destrói, para retomá-lo na estranheza do não-familiar”.¹⁵ É lá, na Europa, ao alinhar num diário depoimentos de amigas e companheiras latino-americanas, vítimas de outras ditaduras tão ou mais cruéis que a brasileira, que Lena conhece a tortura e seus efeitos aniquiladores sobre o ser humano.

Efeitos ainda mais terríveis, como ela mesma pode comprovar, se do lado de fora não se encontra a compreensão e o carinho – fatores essenciais para o restabelecimento do sujeito como indivíduo e como ser social –, mas apenas a cobrança pelo que foi dito ou omitido diante do torturador e sua sanha inquisitória. Questionar a resistência do torturado diante do torturador é condená-lo mais uma vez ao martírio, assumindo, cruelmente, o papel do opressor. Como lembra Lawrence Weschler, a tortura procura reduzir o homem à mais absoluta e dilacerante solidão, seja em relação a sua própria alma, que desaparece, substituída por um corpo vulnerável, seja em relação aos outros que, distantes, o abandonam, só, diante da morte:

O grito que se eleva desde as câmaras de tortura é assim duplo – o corpo chamando a alma, o eu chamando os outros –, e em ambos os casos fica sem resposta. A desolada lição da tortura é esse silêncio envolvente: seu objetivo é tomar esse silêncio e introjetá-lo de volta na vítima, para substituir a chama da subjetividade por um espaço vazio, abjeto.¹⁶

Se a principal arma do torturador é a certeza desse silêncio, garantia da impunidade e da eficiência de sua tortura, a única defesa da vítima é a memória, espaço onde ainda pode ecoar a voz do outro, onde circula, livre, a esperança que povoava tempos anteriores. Mas essa

¹⁵ Marcelo Viñar, “A experiência do exílio”, *Exílio e tortura*, p. 111.

¹⁶ Weschler, *Um milagre, um universo*, p. 242.

mesma memória, como memória individual, pode se voltar contra o torturado mais tarde. Afastado da presença física do seu algoz, ele vai continuar trazendo-o consigo, dia após dia. Psicoterapias, tratamentos médicos podem amenizar o problema, mas a dor vai permanecer ali,¹⁷ principalmente se os culpados não forem reconhecidos como tal, se a punição não vier. Como geralmente não vem.¹⁸ A existência de um só torturado implica toda a sociedade a que ele pertence, e continuar fechando os ouvidos aos seus gritos é compactuar com o horror.

Nesses três últimos romances, como de resto, nos nove aqui analisados – que, interligados entre si, compõem um importante mosaico dessa sociedade e de sua relação com os seus torturados –, há uma preocupação evidente em dar eco a esses gritos, em fazê-los chegar até onde a sensibilidade do outro possa estar. São, de alguma maneira, aquela resposta pela qual as vítimas aguardavam desesperadamente. A divulgação dessa outra verdade, da verdade dos vencidos, serve ainda como alerta para aqueles que ficaram impunes. Se houver uma próxima vez, o resultado pode vir a ser diferente.¹⁹ E é por serem romances ao invés de matéria documental que a mensagem se torna mais subjetiva, indo mais longe, atingindo novas gerações, deixando ainda perplexos aqueles que sobreviveram.

17 “A dor que continua doendo até hoje e que vai acabar por me matar se irrealiza, transmuda-se em simples ‘ocorrência’ equívoca, suscetível a uma infinidade de interpretações, de versões das mais arbitrárias, embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória”. Salinas, *Retrato calado*, p. 29.

18 Um superior hierárquico diz para o torturador-narrador do romance *O torturador em romaria*, de Heloneida Studart: “Um dia, nós também vamos morrer sós, mas eu espero que nos melhores leitos, dos melhores hospitais. Nenhum de nós será punido nunca, ouviu, Carmelo? É um compromisso de honra, um pacto sagrado. Nunca seremos punidos”. Studart, *O torturador em romaria*, p. 9.

19 É por isso que Edward Peters diz que “grande parte do futuro da tortura depende do futuro dos torturadores”. Para acabar com a tortura seria preciso punir os culpados. Peters, *Tortura*, p. 213.

AS CICATRIZES

“O sofrimento não tem/nenhum valor”, diz Ferreira Gullar num de seus poemas.¹ “Não acende um halo em volta da tua cabeça, não/ilumina trecho algum/de tua carne escura”. A dor não faz o homem mais forte, tampouco mais digno, não lhe perdoa os pecados, não lhe ensina coisa alguma que ele não pudesse aprender em meio à alegria. Nada, nenhum governo, nenhuma religião, nenhuma arte, pode justificar o sofrimento. Homem algum tem obrigação de suportá-lo. Os nove romances analisados neste trabalho são a expressão de uma grande e irremediável dor. Dando voz aos vencidos, eles acolhem também as suas feridas, seus gemidos, sua derrota. Emaranhado na tessitura ficcional, o sofrimento não é diminuído em seu horror, nem tampouco dissolvido no senso comum.² Das suas páginas não surgem mártires, nem heróis, mas pessoas comuns – um possível vizinho, uma amiga de infância, um parente distante.

Eles estão ali, quase ao nosso alcance, vivendo seus dramas cotidianos, pequenos conflitos alimentados pela arbitrariedade de um regime que institucionalizou a violência. Jovens guerrilheiros que também amam e riem, suas mães sempre angustiadas, mas prontas a interceder em defesa da cria, velhos diplomatas que preferem se manter alheados ao mundo, moças da classe média que se dividem entre o amor aos santos e aos homens, entre as fantasias com casamento e filhos e com a revolução proletária, mulheres ricas, vencidas também, por se saberem cooptadas por uma sociedade que abominam, mas da qual não querem se desvencilhar – todos convivem num mesmo tempo, feito de medo e de angústia. As personagens dos diferentes livros

¹ Gullar, “A alegria”, *Toda poesia*, pp. 276-277.

² No senso comum, o sofrimento é valorizado como momento de aprendizagem e possível redenção. A frase de Gandhi leva ao exagero essa perspectiva: “Uma vida de sacrifício é o cume supremo da arte; é cheia de alegria verdadeira”. Mas essa idéia trafega pelas mais diferentes culturas. Na cultura ocidental, sua difusão está ligada sobretudo ao cristianismo. Jesus Cristo sacrificou-se pela salvação dos homens; assim, todo sofrer teria algo de divino.

poderiam circular pelos diversos salões onde se discutem as mesmas negociatas, as muitas cidades do interior que vivem semelhantes misérias, as inúmeras famílias que sofrem a mesma angústia.

Dulce e Sylvio, de *A voz submersa*, freqüentariam então as recepções de *Reflexos do baile* e *A festa*. Assim como Ana Clara, de *As meninas*, poderia tentar penetrar no mundo de aparências e falsidades que cerca as personagens de Ivan Ângelo. Entre o grupo de seqüestradores de Antonio Callado encontramos outra personagem de Lygia Fagundes Telles – Lia, com suas meias esgaçadas e seu romantismo de classe média. José, o caçador de ratos que se transforma em guerrilheiro, em *Zero*, seria visto nas redondezas da estação de trem, de onde fogem, em debandada, os nordestinos que habitam o livro de Ivan Ângelo. Lena, de *Tropical sol da liberdade*, certamente conheceria Samuel, o jornalista assassinado pela polícia durante o “levante” dos nordestinos. Por outro lado, as irmãs Balmacedas, de *Incidente em Antares*, bem que gostariam de trocar informações com as Pilar, de *Os tambores silenciosos*, sobre os escândalos sexuais de suas cidades. Médicos, advogados e outros pequenos profissionais liberais dos dois livros reunir-se-iam nos raros simpósios a que se permitiriam comparecer. A apreensão de todas as mães juntar-se-ia à daquela que sofre calada e só em *Sombras de reis barbudos*.

Antonio Callado, Lygia Fagundes Telles, Érico Veríssimo e os demais autores com os quais trabalho fizeram de seus romances lugar de encontro e diálogo, espaço de permanente descoberta. São obras que questionam, parodiam e bombardeiam a verdade oficial, não para substituí-la por uma outra, que seria pretensamente a dos vencidos, mas para semear a incerteza, e o fazem justamente por meio do diálogo, que hospedam, vivo e pulsante, no seu interior. Esses livros não possuem verdades absolutas, não oferecem respostas, não explicam o horror a que se viram submetidos homens e mulheres durante tantos anos. O que se encontra em suas páginas são, bem ao contrário, indagações. É nisso também que essas obras se diferenciam de toda uma vasta produção literária sobre a ditadura militar, que envolve desde relatos de ex-guerrilheiros até romances menores, com objetivos mais imediatos de denúncia, passando ainda pelos chamados romances-reportagem.

A voz *submersa*, *Zero*, *Os tambores silenciosos* e os outros romances são muito mais que reflexo de uma sociedade dominada pela opressão e pelo medo. Não se situam fora desse mundo para narrá-lo de algum ponto privilegiado, como fazem as irmãs Pilar do alto de seu sobrado, mas constituem-se ali, no interior dos seus conflitos, interagindo com eles. Por isso são romances que recusam respostas categóricas e soluções definitivas. Eles se fazem junto com o seu tempo, constroem-se sobre uma história que ainda não acabou, num presente que se estende indefinidamente. Mesmo quando o narrador já se encontra a alguma distância dos fatos, como em *Sombras de reis barbudos* e *Tropical sol da liberdade*, não é de um passado concluso e estanque que ele fala, mas de um passado que se relaciona ainda com o presente, que decide e é decidido pelo movimento incessante dos dias. Além do seu próprio tempo, esses romances estão em diálogo com passado e futuro, com a história, o jornalismo, as memórias e outros gêneros literários.

Dialogam também entre si, compondo um painel que é, a um só tempo, a trajetória de uma sociedade pelas brechas do poder, pelos atalhos possíveis dentro de um sistema opressivo, e o percurso do próprio romance no interior desse mesmo contexto. Ou seja, por meio dessas obras se pode buscar compreender não só a postura de diferentes segmentos sociais diante das pressões exercidas pelo regime militar como também a forma como um gênero artístico se desenvolve, tentando denunciar e escapar da repressão. Códigos, símbolos, alegorias, a própria fragmentação do discurso, o recurso à memória, o dialogismo, a polifonia, todo um intrincado jogo de significados e de possibilidades ficcionais foi construído para a produção de obras originais, que dialogam com o seu tempo mas não se deixam aprisionar por ele. “Engajados”, preocupados com a denúncia da opressão política do Brasil dos anos 1960 e 1970, esses romances não cederam ao panfletarismo nem tampouco ao esquematismo didático a que, em alguns momentos, se viu reduzida a arte.

Essa resistência à instrumentalização política se deu, entre outras coisas, pelo reconhecimento dos inúmeros conflitos, das várias contradições sofridas pela sociedade brasileira de então. Uma realidade mais complexa do que a vista pelos CPC's, para os quais havia apenas duas contradições: a que opunha a Nação ao imperialismo e a que se-

parava trabalhadores (operários e camponeses) de proprietários (capitalistas e latifundiários). Na maior parte das obras analisadas, são as contradições da classe média que estão em evidência – dos profissionais liberais à pequena-burguesia em ascensão, passando ainda pelas vanguardas estudantis e políticas.

São jornalistas, advogados, professores e alunos, médicos e guerrilheiros, donas-de-casa e pequenos funcionários públicos os protagonistas desses romances. O “povo” não chega a estar ausente. Ganha voz no decorrer das obras, assumindo mesmo a narração em momentos críticos, como a empregada doméstica de *Reflexos do baile*, o sapateiro anarco-sindicalista de *Incidente em Antares*, ou o pintor de paredes de *A festa*. Ainda assim, eles não são apresentados como protagonistas. Por outro lado, o operário e o camponês praticamente não compõem como integrantes de classes organizadas.³

Apenas em *A festa* e em *Incidente em Antares* essas classes surgem concretamente na narrativa, transformando-se em deflagradoras da trama. No primeiro, a rebelião dos retirantes na estação de trem desencadeia toda a investigação sobre a vida dos protagonistas; no segundo, é a greve geral que impede o sepultamento dos defuntos, levando ao fantástico “incidente”. De resto, o que temos é uma classe média dividida entre os confortos do “milagre econômico” e a indignação revolucionária de seus filhos; guerrilheiros que pretendiam fazer uma revolução popular mas que a cada dia se viam mais distantes do seu povo; indivíduos angustiados, perdidos entre o que realmente acreditavam e o que se impunha diante da situação que se apresentava.

³ Essa relativa ausência do operariado e do campesinato (embora não do operário ou do camponês) pode ser percebida na literatura brasileira como um todo. São raros os romances que os trazem como protagonistas, no sentido em que a classe operária é personagem principal do *Germinal*, de Zola, por exemplo. Houve algumas tentativas nesse sentido, particularmente nos anos 1930, com Jorge Amado, e na década de 1950, quando o partido comunista, na linha zhdanovista, chegou a encomendar a seus escritores romances “proletários”, como o romance *A hora próxima* (1955), de Alina Paim. Escrevendo sob encomenda do PC, a autora abandonou sua temática habitual – flagrantes do cotidiano – e seu ambiente de origem, a Bahia, para narrar “o impulso e o crescimento do movimento operário” por meio da história de uma greve de ferroviários em Minas Gerais (a expressão entre aspas, da autora, está na orelha do livro). Ver, sobre os romances encomendados pelo PC, Moraes, *O velho Graça*, pp. 260-261.

Enxergar essas contradições, dar conta de suas implicações na vida de cada um e, sobretudo, de seu reflexo na vida nacional é um dos grandes méritos desses romances. É também um avanço em relação à postura redutora do CPC. *Reflexos do baile, A festa, Zero, Incidente em Antares, Os tambores silenciosos, Sombras de reis barbudos, As meninas, A voz submersa e Tropical sol da liberdade* são obras que acompanham o homem brasileiro numa de suas mais tristes aventuras. E agora, quando a ditadura vai sendo superada, eles permanecem como espaço da dor, transformam-se em cicatrizes profundas, visíveis – marcas de um tempo que não admite ser esquecido.



BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 5ª ed., São Paulo: Summus, 1978.
- BRANDÃO, Ignacio de Loyola. *Zero*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 4ª ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GUIMARÃES, Josué. *Os tambores silenciosos*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.
- MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MIGUEL, Salim. *A voz submersa*. São Paulo: Global, 1984.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. 19ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- VEIGA, José J.. *Sombras de reis barbudos*. 15ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1988.
- VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 31ª ed., Rio de Janeiro: Globo, 1988.

Fontes secundárias

- ADORNO, Theodor W. "Sartre e Brecht: engajamento na literatura". *Cadernos de Opinião*, nº 2, Rio de Janeiro, 1975.
- ALENCAR, José de. "Bênção paterna". Introdução a *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981.
- ALVES, Albérico Barroso. *O romance da revolução*. Rio de Janeiro: Artenova, s.d.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

- ÂNGELO, Ivan. *A casa de vidro*. São Paulo: Cultura, 1979.
- ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 1985.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. "O baile das trevas e das águas". *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*, 3 v. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- ASTURIAS, Miguel Angel. *O senhor presidente*. Trad. de Antonieta Dias de Moraes. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 3ª ed., São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- . *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1987.
- . *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, Editora da Unesp, 1988.
- . *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Yara Frateschi Vieira e Michel Lahud. 5ª ed., São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARRAZA, Ximena. "Notas sobre a vida cotidiana numa ordem autoritária". Em MAIRA, Luis et al. *América Latina: novas estratégias de dominação*. 2ª ed., Petrópolis: Vozes; São Paulo: Cedec, 1982.
- BATINGA, Fernando. *Poranduba*. São Paulo: Ática, 1979.
- BENDA, Julien. *La trahison des clercs*. 5ème. éd. Paris: Bernard Gasset, s.d.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. 1. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins”. *Obras Completas: 1923-1972*. 16ª ed., Buenos Aires: Emecé, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- . “As letras na Primeira República”. Em FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano*, v. 2. 3ª ed., São Paulo: Difel, 1985.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Loyola: o eixo de Zero está nas casas de autopeças”. *Escrita*, v. 1, nº 3. São Paulo, 1975
- CALLADO, Antonio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- . *Sempreviva*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Quarup*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 2 v. 6ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- . *Literatura e sociedade*. 5ª ed., revista. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARDOSO, Luiz Cláudio. *Meu pai, acabaram com ele*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- . *Diário de Berê*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- CARONE, Edgard. *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- CARPENTIER, Alejo. *El recurso del método*. Madri: Siglo XXI, 1985.

- . *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, s.d.
- CARVALHO, Ferdinando de. *Os sete matizes do vermelho*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1977.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- . *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTELLANOS, Jorge e MARTINEZ, Miguel A. “O ditador latino-americano, personagem literário”. Trad. de Maria Clara Frantz. *Oitenta*, nº 6. Porto Alegre, 1982.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. “Lygia e a condição humana”. *Letras de Hoje*, v. 22, nº 1. Porto Alegre, 1987.
- DEUTSCHER, Isaac. “1984: o misticismo da crueldade”. *Marxismo, guerras e revoluções*. Trad. de Renato Aguiar. São Paulo: Ática, 1991.
- DOSTOIÉVSKI, Fédor. “Bobok”. *Contos*. Trad. de Ruth Guimarães. 2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. de Pola Civelli. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Carnaval da ordem e da (des) ordem”. *O eixo e a roda*, v. 4. Belo Horizonte, 1985.

- FORTES, Luiz Roberto Salinas. "Nota introdutória". Em LEFORT, Claude. *As formas da história*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. 7ª ed., São Paulo: Graal, 1988.
- FREUD, Sigmund. "Escritores criativos e devaneio". *Obras completas*, v. IX. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. 30ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GARCÍA LORCA, Federico. "Pranto por Ignacio Sánchez Mejías". *Obra poética completa*. Trad. de William Agel de Melo. São Paulo: Martins Fontes; Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1989.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bogotá: La Oveja Negra, 1985.
- GAY, Peter. *A paixão terna*. Trad. de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- . *O estilo na história*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira, das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. e seleção de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUARANY, Reinaldo. *A fuga*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GUIMARÃES, Josué. "As traições de 1964". Entrevista a Jó Saldanha et al. *Oitenta*, nº 6. Porto Alegre, 1982.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

- . *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- . *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- . *Toda poesia*. 5ª ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HAMLYN, David. *Uma história da filosofia ocidental*. Trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de e PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IANNI, Octavio. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- KONDER, Rodolfo. *Cadeia para os mortos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Scritta, 1991.
- LEFORT, Claude. "O nome de Um". Em LA BOÉTIE, Etienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Trad. de Laymert Garcia dos Santos. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LE GOFF, Jacques. "História". *Enciclopédia Einaudi*, v. 1. Trad. de Irene Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LEITE, Sebastião Uchoa. "Cultura popular: esboço de uma resenha crítica". *Revista Civilização Brasileira*, nº 4. Rio de Janeiro, 1965.
- LIMA, Luiz Costa. "O conto na modernidade brasileira". Em PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: L. R., 1983.

- LUKÁCS, Georg. "Narrar ou descrever". *Ensaaios sobre literatura*. Trad. de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- . "Arte livre ou arte dirigida?". Trad. de Giseh Vianna Konder. *Revista Civilização Brasileira*, nº 13. Rio de Janeiro, 1967.
- . "Nota sobre o romance". *Georg Lukács: sociologia*. Org. e trad. de José Paulo Netto. São Paulo: Ática, 1981.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MALARD, Leticia. "Análise contrastiva de *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado". *O Eixo e a Roda*, nº 1. Belo Horizonte, 1982.
- MIGUEL, Luis Felipe. *À sombra dos generais: civis e militares na "Nova República"* (dissertação de Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Estudos Sociais Aplicados, 1992.
- MONEGAL, Emir Rodriguez *et al.*. "Sobre a paródia". *Tempo Brasileiro*, nº 62. Rio de Janeiro, 1980.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1930-1974)*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1985.
- MOURÃO, Rui. "As meninas". *Colóquio/Letras*, nº 19. Lisboa, 1974.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.
- Nosso Século*, vv. 9-10. São Paulo: Abril Cultural, 1990.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. de Wilson Velloso. 21ª ed., São Paulo: Nacional, 1989.
- PAIM, Alina. *A hora próxima*. Rio de Janeiro: Vitória, 1955.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. 72ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- et al.. “Afimial, o que foi o CPC?”. *Problemas*, nº 9. São Paulo, 1984.
- PEREC, Georges. *A vida: modo de usar*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PETERS, Edward. *Tortura*. Trad. de Lila Spinelli. São Paulo: Ática, 1989.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo el supremo*. Madri: Cátedra, 1987.
- ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome”. *Revista Civilização Brasileira*, nº 3. Rio de Janeiro, 1965.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Partido Comunista e políticas culturais: uma tentativa de periodização”. *Ciências Sociais Hoje*. São Paulo, 1988.
- SALINAS. *Retrato calado*. São Paulo: Marco Zero, [1988].
- SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil”, *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . *Ao vencedor, as batatas*. 3ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Trad. de Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- STEEN, Edla van. *Viver & escrever*, 2 v. Entrevistas com escritores. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- STOPPINO, Mario. "Totalitarismo". Em BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco (orgs.). *Dicionário de política*. Trad. de João Ferreira et al. 2ª ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, s.d.
- STRADA, Vittorio. "Do 'realismo socialista' ao zhdanovismo". Em HOBBSAWM, Eric J. (org.). *História do marxismo*, v. 9. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- STUDART, Heloneida. *O torturador em romaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 19ª ed., São Paulo: Ática, 1991.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TOLSTÓI, Leon. *A morte de Iván Ilitch*. Trad. de Tatiana Belinky. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- USLAR PIETRI, Arturo. *Ofício de difuntos*. Havana: Arte y Literatura, 1988.
- VEIGA, José J.. *Os pecados da tribo*. 3ª ed., São Paulo: Difel, 1982.
- . *A hora dos ruminantes*. 18ª ed., São Paulo: Difel, 1985.

- . *Aquele mundo de Vasabarroos*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1987.
- . *Os cavalinhos de Platiplanto*. 17ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1988.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. *Teatro, televisão, política*. Organização de Fernando Peixoto. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VIÑAR, Marcelo e VIÑAR, Maren. *Exílio e tortura*. Trad. de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.
- VINCENT, Gérard. “Segredos da história e história do segredo”. Em VINCENT, Gérard e PROST, Antoine (orgs.). *História da vida privada*, v. 5. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WESCHLER, Lawrence. *Um milagre, um universo*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ZHDÁNOV, Andrei A.. “Informe sobre los periódicos *Zvezda y Lenin-grad*”. *Literatura y filosofía a la luz del marxismo*. Trad. de A. Arana. Montevideú: Pueblos Unidos, 1948.
- ZOLA, Emile. *O romance experimental e O naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno, Theodor W., 22, 23
Albuquerque, Pompílio de, 55
Alencar, José de, 19, 29, 30
Alves, Albérico Barroso, 21
Amado, Jorge, 140
Anderson, Benedict, 29
Ângelo, Ivan, 16, 46, 49, 50,
61, 62, 63, 65, 66, 67, 69,
74, 75, 82, 138
Antônio Conselheiro, 63
Aranha, Graça, 33
Arendt, Hannah, 102, 110
Arrigucci Jr., Davi, 55, 57
Assis, Machado de - ver
Machado de Assis
Asturias, Miguel Angel, 99
Bachelard, Gaston, 117
Bakhtin, Mikhail, 16, 17, 18,
47, 50, 59, 71, 80, 85, 86,
87, 88, 94, 102, 107, 108,
122
Barraza, Ximena, 103, 115,
132
Barreto, Lima, 32, 33
Batinga, Fernando, 48
Batista, Fulgencio, 99
Benda, Julien, 21
Benjamin, Walter, 23, 24, 70,
80
Bleger, Leopoldo, 134
Boal, Augusto, 39, 40, 42
Borges, Jorge Luis, 17
Bosi, Alfredo, 31, 34
Brandão, Ignácio de Loyola,
16, 46, 49, 50, 67, 68, 70, 71
Brizola, Leonel, 100
Callado, Antonio, 16, 19, 46,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 58,
59, 60, 61, 69, 138, 149
Camões, Luís de, 58
Candido, Antonio, 18, 27, 28,
30, 31, 36
Capra, Frank, 79
Cardoso, Luiz Cláudio, 113
Carone, Edgard, 21
Carpentier, Alejo, 99
Carvalho, Ferdinando de, 21
Carvalho, José Murilo de, 32
Castellanos, Jorge, 99
Castro, Inês de, 58, 61
Chevalier, Jean, 97
Cícero, 61
Conselheiro - ver Antônio
Conselheiro
Coronado, Guillermo de la
Cruz, 118
Costa, Hipólito da, 28
Cristo, Jesus, 137
Cunha, Euclides da, 33, 62, 63
Deutscher, Isaac, 73
Dostoiévski, Fédor M., 89
Dourado, Autran, 47
Duby, Georges, 48
Einstein, Albert, 68
Eliade, Mircea, 64
Engels, Friedrich, 40

- Facó, Rui, 62, 63
 Febvre, Lucien, 47
 Fellini, Federico, 79
 Fiorin, José Luiz, 93
 Fonseca, Maria Nazareth
 Soares, 85, 89
 Foucault, Michel, 37, 90
 Freud, Sigmund, 29
 Gabeira, Fernando, 52, 53, 54
 Gandhi, Mahatma, 137
 García Lorca, Federico, 58, 60
 García Márquez, Gabriel, 99
 Gay, Peter, 29, 47
 Gheerbrant, Alain, 97
 Goldmann, Lucien, 20
 Gonzaga, Tomás Antônio, 81
 Gorender, Jacob, 49
 Goulart, João, 81, 82, 100
 Gramsci, Antonio, 40
 Guarany, Reinaldo, 48
 Gueiros, Optato, 62
 Guimarães, Josué, 16, 78, 94,
 99, 100, 101, 111
 Gullar, Ferreira, 39, 137
 Hegel, Georg Wilhelm
 Friedrich, 83
 Herzen, Alexandre, 107
 Hollanda, Heloísa Buarque de,
 35, 38, 39, 41
 Hugo, Victor, 58
 Ianni, Octavio, 99
 Jabor, Arnaldo, 40, 41
 Jango - ver Goulart
 Julião, Francisco, 62
 Junqueiro, Guerra, 58
 Konder, Rodolfo, 48
 Kucinski, Bernardo, 43
 Lampião, 63
 Le Goff, Jacques, 47
 Lefort, Claude, 42, 83
 Leite, Sebastião Uchoa, 38
 Lenin, Vladimir Ilitch, 20
 Lima, Luiz Costa, 80, 81
 Lins, Osman, 47
 Lispector, Clarice, 47
 Lobato, Monteiro, 33
 Luís, Edson, 117, 124, 131
 Lukács, Georg, 18, 19, 20, 32,
 35, 105
 Machado de Assis, 19, 30, 45,
 58, 59, 105
 Machado, Ana Maria, 17, 113,
 114
 Machado, Janete Gaspar, 45
 Machado, Roberto, 37
 Malard, Letícia, 52
 Maquiavel, Nicolau, 61
 Martínez, Miguel A., 99
 Matos, Gregório de, 81
 Médici, Emílio Garrastazu, 62,
 97
 Mendonça, Salvador de, 55
 Miguel, Luis Felipe, 97
 Miguel, Salim, 11, 17, 113,
 114, 125
 Moraes, Dênis de, 140
 Moraes, Prudente de, 32
 Mourão, Rui, 119
 Nassar, Raduan, 47
 Navarro, Márcia Hoppe, 99
 Orwell, George, 73, 93, 106
 Paim, Alina, 140
 Paiva, Marcelo Rubens, 113
 Pécaut, Daniel, 19, 35
 Peixoto, Fernando, 38, 39
 Peixoto, Floriano, 32
 Perec, Georges, 126
 Pereira, Carlos Alberto M., 39

- Peters, Edward, 136
Picasso, Pablo, 15
Pinochet, Augusto, 99, 103
Quadros, Jânio, 81
Queirós, Eça de, 59
Roa Bastos, Augusto, 99
Rocha, Glauber, 37
Rubim, Antônio Albino
 Canelas, 19
Salinas Fortes, Luiz Roberto,
 42, 136
Santiago, Silviano, 115, 116
Sartre, Jean-Paul, 19, 21, 22,
 35, 51
Schwarz, Roberto, 30, 34
Sevcenko, Nicolau, 33, 48
Shakespeare, William, 39, 58
Silva, Teresa Cristina Cerdeira
 da, 48
Sirkis, Alfredo, 52
Somoza, Anastacio, 99
Stalin, Josef, 20
Steen, Edla van, 67
Stoppino, Mario, 102
Strada, Vittorio, 20
Stroessner, Augusto, 99
Studart, Heloneida, 136
Sussekund, Flora, 48, 92
Tapajós, Renato, 48
Taunay, visconde de, 58
Telles, Lygia Fagundes, 17,
 113, 114, 117, 118, 122,
 138
Thomas, Keith, 79
Tolstói, Leon, 90
Tornatore, Giuseppe, 79
Uslar Pietri, Arturo, 99
Veiga, José J., 16, 78, 81, 96,
 97, 102, 104, 105, 111, 151
Ventura, Zuenir, 130
Veríssimo, Érico, 16, 78, 81,
 82, 89, 92, 111, 138, 146
Vianna Filho, Oduvaldo, 39,
 41, 42
Vianninha - ver Vianna Filho
Vincent, Gérard, 101, 102
Viñar, Marcelo, 134, 135
Viñar, Maren, 134
Weschler, Lawrence, 64, 133,
 135
Zamiatin, Eugene, 73
Zhdánov, Andrei, 19, 20
Zola, Émile, 32, 140

**Impressão e Acabamento
com fotolitos fornecidos**



SIG/SUL Quadra 06 Lotes 2340/70
Tel.: (061) 344.1012 - Fax: 344.3949
CEP: 70610-400 - Brasília-D.F.

Regina Dalcastagnè nasceu em Santa Catarina, em 1967. Jornalista formada pela UFSC, trabalhou na imprensa escrita e na televisão. Exerceu a crítica literária nos jornais *Diário Catarinense* e *Correio Braziliense*. Mestre em Literatura Brasileira pela UnB, cursa o doutorado em Teoria Literária na Unicamp, desenvolvendo tese sobre o romance *Avalovara*, de Osman Lins. É professora de Literatura Brasileira da UnB.

**Outros lançamentos da
Editora UnB:**

Poética comparada
Earl Miner

A redação pelo parágrafo
Luiz Carlos Figueiredo

*Entre árvores e esquecimentos –
história social nos sertões do Brasil*
Victor Leonardi

*Drogas e sociedade nos tempos da
Aids*
Richard Bucher

Einstein estava certo?
Clifford M. Will

*Flauta transversa – método
elementar*
Pierre-Yves Artaud

As traquínias
Sófocles

O texto da notícia
Elcias Lustosa

Capa: Formatos Design e Informática
sobre obras de Francisco Goya.