

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

VARIA
DOSSIÊ LITERATURA E DITADURA

v.6 n.1 Janeiro/Julho 2014
ISSN 2177-3807

unesp 

latindex 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Eduardo Kokubun

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Pró-Reitora de Extensão

Mariângela Spotti Lopes Fujita

Diretor do IBILCE

José Roberto Ruggiero

Vice-Diretora do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Coordenadora do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Diana Junkes Bueno Martha

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

**Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto**

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v.6	n.1	p. 1 - 169	Jan./Jul. 2014
-------------	-----------------------	-----	-----	------------	----------------

OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

Editor-chefe
Arnaldo Franco Junior

Editor-Assistente
Wanderlan da Silva Alves

Editoria
Arnaldo Franco Junior Diana Junkes Bueno Martha Wanderlan da Silva Alves

Comissão Editorial
Arnaldo Franco Junior Diana Junkes Bueno Martha Wanderlan da Silva Alves

Conselho Consultivo

Alexandre Flory (UEM) – *ad hoc*
Alvaro Luiz Hattner (UNESP)
Ana Cecília Arias Olmos (USP) – *ad hoc*
André Luís Gomes (UnB)
Angélica Soares (UFRJ)
Antonio Manoel dos Santos Silva (UNESP) – *ad hoc*
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)
Antonio Roberto Esteves (UNESP) – *ad hoc*
Aparecida Maria Nunes (UNIFAL)
Audinida Medeiros (UEPB) – *ad hoc*
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)
Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)
Débora Cota (UNILA) – *ad hoc*
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)
Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE) – *ad hoc*
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)
Flávia Nascimento Falleiros – (UNESP) – *ad hoc*
Giséle M. Fernandes (UNESP)
Jaime Ginzburg (USP)
João Azenha (USP)
João Luís Pereira Ourique (UFPEl) – *ad hoc*
José Luiz Fiorin (USP)
Juliana Santini (UNESP) – *ad hoc*
Kelcilene Grácia-Rodríguez (UFMS) – *ad hoc*
Lúcia Osana Zolin (UEM)
Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)

Manuel F. Medina (Univ. Louisville)
Marcelo Medeiros (UEPB) – *ad hoc*
Márcio Scheel (UNESP) – *ad hoc*
Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)
Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)
Marisa Corrêa Silva (UEM)
Marli Tereza Furtado (UFPA)
Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UNIR)
Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Nádia Battella Gotlib (USP)
Nilce Maria Pereira (UNESP) – *ad hoc*
Orlando Nunes de Amorim (UNESP) – *ad hoc*
Pablo Simpson (UNESP) – *ad hoc*
Regina Dalcastagnè (UnB) – *ad hoc*
Rejane Rocha (UFSCar) – *ad hoc*
Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)
Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)
Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS) – *ad hoc*
Roxana G. Herrera Alvarez (UNESP) – *ad hoc*
Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
Sérgio Vicente Motta (UNESP)
Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)
Susana Souto Silva (UFAL)
Susanna Busato (UNESP) – *ad hoc*
Telma Maciel (UEL) – *ad hoc*

Correspondência deve ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br –
<www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

Editoração

Arnaldo Franco Junior

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

André Luiz Gomes de Jesus Arnaldo Franco Junior Wanderlan da Silva Alves

Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts

Fernando Poiana Marcela de Araújo Pinto Juliana Silva Dias
Milena Mulatti Magri Wanderlan da Silva Alves André Luiz Gomes de Jesus

Editoração e Diagramação Profissional

W3midia - Comunicação na internet. <<http://www.w3midia.com.br/>>

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,
UNESP, 2014

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- Literatura, ditadura(s) e o *dever de memória*
Literature, dictatorship(s) and the duty of memory
Arnaldo Franco Junior, Wanderlan da Silva Alves 08

VARIA

- Leitura e ascensão social: estratégia e poder
Reading and Social Ascension: Strategy and Power
Lucianne Michelle Menezes..... 13
- “O amor é a memória/ que o tempo não mata”: algumas definições de amor em Carlos Drummond de Andrade
“Love is the memory / that time doesn't kill”: some definitions of love in Carlos Drummond de Andrade
Andreia Oliveira 27
- En torno a la composición de tres cuentos fantásticos de José María Merino
Around the Composition of Three Fantasy Short Stories of José María Merino
Roxana Guadalupe Herrera Alvarez 38

DOSSIÊ LITERATURA E DITADURA

- Ditadura e Testemunho: uma realidade na Literatura Latino-Americana
Dictatorship and Testimony: a reality in Latin American Literature
Raquel de Araújo Serrão..... 55
- Speculative Story*
História especulativa
Renato Lima-de-Oliveira; Jacques Fux 67
- Revolução e Censura: Notas de um jornalista norte-americano em *O Senhor Embaixador*
Revolution and Censorship: Notes of a North-American Journalist in the novel O senhor embaixador
Márcio Miranda Alves 78
- Memória, Rastro e Ditadura Militar Brasileira em Bernardo Carvalho
Memory, Trail and Brazilian Military Dictatorship in Bernardo Carvalho
Milena Mulatti Magri 88

Estética e Crítica Social na Narrativa de Caio Fernando Abreu durante a ditadura militar: um espaço de resistência <i>Aesthetics and Social Criticism in Caio Fernando Abreu's Narrative During the Brazilian Military Dictatorship: a Space of Resistance</i> Cyro Nascimento	98
As Memórias de Aleksander Henryk Laks e os paradigmas do Testemunho <i>The Memories of Aleksander Henryk Laks and the Paradigm of Testimony</i> Tânia Sarmiento-Pantoja	107
Memória reconstruída, memória modificada: o presente perturbador em contos de Roberto Drummond e Caio Fernando Abreu Reconstructed Memory, Modified Memory: the disturbing present time in Roberto Drummond and Caio Fernando Abreu's short stories Juliana Silva Dias.....	116

ENTREVISTA

"Falar da tortura não é falar do torturado e da vítima, é falar da sociedade que é capaz de torturar" - Entrevista com o psicanalista Marcelo Viñar <i>"Speaking of torture is not to mention the tortured and the victim, is speaking about the society that is capable of torturing" – An interview with psychoanalyst Marcelo Viñar</i> Marcelo Viñar; Arnaldo Franco Junior	142
---	-----

RESENHA

O século XX e seus poetas – <i>El oro de los siglos</i> , de José Javier Villarreal <i>The twentieth century and its poets - El oro de los Siglos, by José Javier Villarreal</i> Tieko Yamaguchi Myiazaki	158
---	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS	161
---------------------------------	------------

SUBJECT INDEX	162
----------------------------	------------

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	163
--	------------

NORMAS DE PUBLICAÇÃO	164
-----------------------------------	------------

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS	166
---	------------

NORMAS PARA LOS AUTORES	168
--------------------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

LITERATURA, DITADURA(S) E O *DEVER DE MEMÓRIA*

A edição brasileira de *É isto um homem?*, publicada em 1988, abre-se, após o “Prefácio”, com um poema homônimo de Primo Levi em cujo final se afirma, de modo incisivo, o *dever de memória*:

[...]

Pensem que isto aconteceu:

eu lhes mando estas palavras.

Gravem-nas em seus corações,

estando em casa, andando na rua,

ao deitar, ao levantar;

repitam-nas a seus filhos.

 Ou, senão, desmorone-se a sua casa,

 a doença os torne inválidos,

 os seus filhos virem o rosto para não vê-los. (LEVI, 1988, p. 09).

Segundo Dante G. Guazzelli,

O conceito de dever de memória surgiu na França no início da década de 1950, relacionado a associações de deportados franceses na Segunda Guerra, e que tinha por objetivo honrar a memória de franceses assassinados (LALIEU, 2001: 83-94). Neste momento prevaleceu no espaço público francês a imagem da resistência francesa e o heroísmo desta durante a ocupação alemã. Na década de 1970 isto se transformou devido a um “processo de resignificação do discurso memorial ligado ao holocausto dos milhares de judeus que viviam na França” (HEYMANN, 2007: 18-9). Neste momento a memória do resistente deu lugar à memória da vítima, em especial os judeus (GUAZZELLI, 2011, s/p).

Gestado, também, com base na literatura de testemunho vinculada às experiências catastróficas da *Shoah* e, ainda, com base nas *narrativas de testemunho* que registram os horrores ocorridos numa América Latina assolada por ditaduras, o conceito de dever de memória se firmou nos estudos que abordam as relações entre arte, literatura e representação da violência e do horror no século XX – a “Era dos Extremos”, segundo o historiador Eric Hobsbawn. E ele está presente em muitas das obras estudadas nos artigos que compõem o *Dossiê Literatura e Ditadura* deste número da **Revista Olho d’água**.

Observamos, aqui, um dado que nos parece importante: ainda é numericamente pouco expressiva a quantidade de estudos sobre as relações entre literatura e ditadura, seja esta de direita ou de esquerda. E destacamos a importância de que tal veio de estudos e pesquisas se expanda, de modo a cumprir, efetivamente, o que se projeta como esperança maior no *dever de memória*: a não repetição dos horrores que marcaram o século XX, para aqui citarmos Carlos Drummond de Andrade, como uma “noite que dissolve os homens”:

A noite desceu.

Nas casas, nas ruas onde se combate,

nos campos desfalecidos, a noite espalhou o medo e a total incompreensão.

A noite caiu. Tremenda, sem esperança...

Os suspiros acusam a presença negra que paralisa os guerreiros.

E o amor não abre caminho na noite.

A noite é mortal, completa, sem reticências,

a noite dissolve os homens, diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias, apagou os almirantes cintilantes! nas suas fardas.

A noite anoiteceu tudo... O mundo não tem remédio...
Os suicidas tinham razão. (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p. 38).

Este número da **Revista Olho d'água** é composto pelas seções *Varia*, *Dossiê Literatura e Ditadura*, *Entrevista* e *Resenha*.

Três artigos compõem a seção *Varia*:

Em "Leitura e ascensão social: estratégia e poder", Lucianne Michele Menezes lê o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, detendo-se especialmente na análise da criada Juliana, que, por seu comportamento, desafia as suas limitações de classe social e, com base na leitura que faz das relações humanas, obtém poder sobre a patroa. A leitura, aí, segundo a articulista, não se restringe à decodificação de informações, caracterizando-se, mais propriamente, pela capacidade de ler o mundo burguês e compreendê-lo em seus valores e práticas para, com isso, tirar proveito das oportunidades de ascensão social que ele lhe oferece.

Em "'O amor é a memória/ que o tempo não mata': algumas definições de amor em Carlos Drummond de Andrade", Andreia Oliveira analisa o temário do amor na poesia do maior poeta modernista mineiro, desentranhando, dos poemas selecionados para a constituição de seu *corpus*, distintas definições de amor.

No artigo "En torno a la Composición de tres Cuentos Fantásticos de José María Merino", Roxana Guadalupe Herrera Alvarez lê criticamente os contos "Zarasia, la maga", "El desertor" e "All you need is love" com base nas perspectivas teórico-críticas de Michel Lord e Juan Herrero Cecilia, ambas vinculadas ao modelo de análise da narrativa de Jean-Michel Adam.

Sete artigos compõem o *Dossiê Literatura e Ditadura*, ao qual se liga, pelo temário e pela riqueza da contribuição, uma entrevista com o psicanalista uruguaio Marcelo Viñar. Vejamo-los.

Em "Ditadura e testemunho: uma realidade na literatura latino-americana", Raquel de Araújo Serrão situa duas acepções teórico-críticas do conceito de literatura de testemunho – o chamado testimonio e os testemunhos vinculados à Shoah –, para, explorando o segundo conceito, analisar obras que representam a catástrofe ocorrida nos espaços concentracionários das últimas ditaduras que marcaram o Chile e a Argentina. A articulista detém-se em obras de Hernán Valdés, Jacobo Timermann e, particularmente, Nora Strjilevich, lendo-os com base em Walter Benjamin, Giorgio Agamben, e representantes da crítica latino-americana como Berverley & Achugar, Valéria De Marco e a própria Nora Strjilevich.

Renato Lima-de-Oliveira e Jacques Fux abordam, no artigo "Speculative History", o conceito de história especulativa, que propõe que a investigação histórica se dê, também, com base no estudo contrafactual de eventos históricos realizado com base em documentos heterodoxos. Demonstram a viabilidade e a validade de tal perspectiva ao analisarem os romances *The Plot Against America* (2004), publicado em 2004 pelo escritor judaico-americano Philip Roth, e *Soldados de Salamina*, publicado em 2001 pelo jornalista espanhol Javier Cercas. Em sua leitura, destacam o fato de que ambos os romances jogam com as possibilidades da história, questionando o fato de que pessoas inteligentes são passíveis de serem persuadidas a colaborar com ideologias excludentes e/ou fascistas.

Em "Revolução e censura: notas de um jornalista norte-americano em *O Senhor Embaixador*", Márcio Miranda Alves aborda a representação ficcional das práticas políticas latino-americanas no romance de Erico Verissimo. A análise do romance põe em destaque a personagem do jornalista William B. Godkin,

investigando as relações entre revolução e censura num ambiente marcado pelo ódio e pela vingança.

Milena Mulatti Magri lê criticamente, em "Memória, rastro e ditadura militar brasileira em Bernardo Carvalho", o romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, publicado em 1996, que recupera fragmentariamente a memória dos anos de ditadura militar no Brasil. A articulista realiza a sua leitura do romance com base na figura do *chiffonnier* tal como definido por Walter Benjamin em "Paris do Segundo Império": aquele que vive das sobras e daquilo que não tem serventia aparente, demonstrando como a narração, no romance de Carvalho, é construída por meio de histórias recolhidas e aparentemente desconexas, que, entretanto, dialogam entre si por meio de detalhes e elementos periféricos. Destacam-se, também, nesta leitura do romance, as noções de testemunho e trauma e, além disso, o sublinhar do alerta que o romance faz para o risco de uma perda ou apagamento da memória dos anos de ditadura militar no horizonte da sociedade brasileira.

Em "Estética e crítica social na narrativa de Caio Fernando Abreu durante a ditadura militar: um espaço de resistência", Cyro Nascimento aborda as relações entre crítica ao regime militar e busca de inovação estética em contos do autor de *Morangos mofados*. Compreendendo a literatura brasileira dos anos 70 do séc. XX como herdeira de valores temático-formais do Modernismo de 22, do romance social de 30 e, também, das vanguardas poéticas dos anos 50, Nascimento identifica, nos textos tomados para a composição de seu corpus, a presença tanto da denúncia social e da crítica política como da experimentação formal. Segundo ele, a articulação de tais traços temático-formais foi necessária para que a literatura dos anos 70 pudesse representar o seu contexto histórico, caracterizando-se, também, como literatura de resistência ao autoritarismo e à violência da ditadura militar.

Tânia Sarmiento-Pantoja, em "As memórias de Aleksander Henryk Laks e os paradigmas do testemunho" analisa *O sobrevivente* – livro de memórias do judeu polonês naturalizado brasileiro Aleksander H. Laks, escrito em parceria com Tova Sender. A articulista identifica, no livro, a presença do relato testemunhal característico dos escritos da *Shoah*: a necessidade de narrar como dever de memória, ato de denúncia e legado para as novas gerações; o objetivo de, pelo cultivo da memória, evitar que a catástrofe se repita. Tais características convivem com traços da narrativa de *testimonio*, pois o livro resulta de uma escrita conjunta de Laks e Sender. *O sobrevivente*, segundo a autora, é um híbrido de formas testemunhais que ganha ao ser lido com base nos conceitos de *zeugnis* e *testimonio*.

Por fim, em "Memória reconstruída, memória modificada: o presente perturbador em contos de Roberto Drummond e Caio Fernando Abreu", Juliana Silva Dias analisa os contos "Com o andar de Robert Taylor", do escritor mineiro, e "Aconteceu na Praça XV", do escritor gaúcho. Em sua leitura, a articulista se vale das reflexões de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1950), para abordar as manifestações da memória e seus vínculos com o passado e o presente das personagens. Nos dois contos, demonstra ela, a ditadura militar se faz presente, marcando no passado e no presente os protagonistas.

O presente número se enriquece, como dito acima, com a entrevista do médico e psicanalista uruguaio Marcelo Viñar, autor de *Exílio e tortura*, livro traduzido e publicado no Brasil em 1992. Na entrevista, Viñar fala um pouco de sua trajetória, e aborda temas como a relação entre psicanálise e memória social, a tortura e sua representabilidade, alertando-nos para o fato de que "falar da tortura não é falar do torturado e da vítima, é falar da sociedade que é capaz de torturar".

Finalmente, em “O século XX e seus poetas: *El Oro de los Siglos*, de José Javier Villarreal”, Tiekō Yamaguchi Miyazaki resenha o livro de ensaios do poeta e especialista em literatura espanhola José Javier Villarreal. Composto por vinte e um ensaios publicados em um jornal mexicano, o livro faz uma seleção de importantes poetas do século XX, alguns pouco conhecidos do público brasileiro, tentando responder a uma pergunta de base de seu autor: Como um século tão violento produziu tão bons poetas?

Agradecemos a todos os que nos auxiliaram na produção de mais este número da **Revista Olho d'água**, desejando que os textos aqui reunidos se constituam em leitura proveitosa.

Arnaldo Franco Junior
Wanderlan da Silva Alves

VARIA

LEITURA E ASCENSÃO SOCIAL: ESTRATÉGIA E PODER

Lucianne Michelle Menezes*

Resumo

No romance português *O primo Basílio*, observa-se que a crítica à sociedade burguesa, não se limita a denúncias referentes aos típicos representantes dessa classe, mas envolve também aqueles que participam de sua rotina, de seu convívio íntimo; nesse caso, as criadas domésticas. Com base nisso, este trabalho desenvolve um estudo sobre a personagem Juliana, observando, no seu comportamento, uma tentativa de ascensão social muito particular, em que ela desafia as limitações de sua classe e utiliza-se da leitura como uma estratégia para obtenção de poder. Juliana não se limita à decodificação de informações escritas, pois consegue "ler" o universo burguês, compreendendo-o a ponto de arquitetar meios para tirar proveito.

Palavras-chave

Eça de Queirós, Leitura; *O primo Basílio*; Poder; Universo burguês.

Abstract

In the Portuguese novel *O Primo Basílio*, it is noticed that the criticism about bourgeois society is not limited to claims relating to typical representatives of this class, but also involves those who participate in the bourgeois routine, its privacy; in which case, the housemaids. Based on this, this paper develops a study on the character Juliana, observing, in her behavior, a very particular attempt for social ascension, in which she challenges the limitations of her class and uses the reading as a strategy for obtaining power. Juliana goes beyond written information decoding, because she can "read" the bourgeois universe, understanding it to the point of designing plans to take advantage of it.

Keywords

Eça de Queirós; Bourgeois universe; *O primo Basílio*; Power; Reading.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe – UFS – Aracaju – SE – Brasil. Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense – UFF – Niterói – RJ – Brasil. E-mail: lummy@hotmail.com

A criada Juliana, sem dúvida, constitui o caráter mais forte da trama queirosiana. É apresentada, desde a sua descrição física, a partir de uma imagem negativa, quase macabra. Luísa, sua patroa, lhe dizia no início da trama, sem nenhum constrangimento, que ela parecia “a imagem da morte” (QUEIRÓS, 2004, p. 58). A magreza e o aspecto doentio condiziam com a amargura de uma alma frustrada e muito sofrida.

Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças do coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. (QUEIRÓS, 2004, p. 18).

Vivera a servir desde muito cedo sem, no entanto, passados vinte anos, resignar-se com sua condição. Quisera sempre ter alguma independência financeira e, como chegara aos quarenta anos ainda como criada, tornou-se má, áspera, ferina e profundamente revoltada contra sua situação.

Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... Era demais! Tinha agora dias em que só de ver o balde de águas sujas e o ferro de engomar se lhe embrulhava o estômago (QUEIRÓS, 2004, p. 61).

As patroas representavam, para ela, a comprovação da sua humilhante condição de subalterna. Para Moisés (1980), Juliana parece representar, a princípio, a classe oprimida e sofredora dos criados, mas, ela não constitui símbolo universal da situação das empregadas domésticas – seu caso é pessoal. “Seu passado é que lhe justifica todo o ódio e azedume, que nutre contra toda a gente, sobretudo contra o inimigo próximo, a patroa. Tanto seu caso é pessoal que a cozinheira de Luísa não age como ela [...]” (MOISÉS 1980, p. 35). As outras empregadas de algum modo aceitavam e acostumavam-se à sua condição social e levavam uma vida normal: faziam amizade entre si, passeavam aos domingos, cantarolavam alegremente, resignadas com suas rotinas e, quando as patroas saíam, abriam as portas aos seus namorados, a exemplo da cozinheira Joana. Mas Juliana não conseguia conquistar a simpatia de ninguém. A sua aparência, de uma fealdade acentuada, despertava a impicância das outras criadas das casas onde trabalhara, era sempre alvo de zombaria e desprezo. Referiam-se a ela como “a isca seca, a fava torrada, o saca-rolhas” (QUEIRÓS, 2004, p. 62) ou mesmo “a tripa velha” (p. 108). Foi se tornando desconfiada e má, chegava a maltratar as crianças e era constantemente despedida.

Odiava-as todas, sem diferença. É patroa e basta! Pela mais simples palavra, pelo ato mais trivial! Se as via sentadas: - Anda, refestela-se que a moura trabalha! Se as via sair: - Vai-te, a negra cá fica no buraco! Cada riso delas era uma ofensa à sua tristeza doentia; cada vestido novo uma afronta ao seu velho vestido de merino tingido. Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa. Rogava-lhe pragas. [...] Todos os lutos a deleitavam – e sob o xale preto, que lhe tinham comprado, tinha palpitações de regozijo. Tinha visto morrer criancinhas, e nem a aflição das mães a comovera; encolhia os ombros: “Vai dali, vai fazer outro. Cabra!” (QUEIRÓS, 2004, p. 63).

O seu passado, embora não justifique suas atitudes, pelo menos as explica. Por nunca aceitar sua condição servil e hostilizar as patroas, era logo tratada por estas com secura, com indiferença. Juliana não conseguia se aproximar delas de forma amistosa, como faziam as outras criadas, estas muitas

vezes ganhavam a confiança das donas da casa, tornavam-se até mesmo suas confidentes e cúmplices. Juliana só se manteve em casa de Luísa e Jorge porque servira à tia deste com abnegação até a sua morte, muito embora ele não soubesse que ela só tinha agido assim porque esperava receber, da tal senhora, alguma vantagem, por ocasião do seu testamento.

Em *O Primo Basílio*, Eça revela uma outra abordagem a respeito da condição social da mulher no século XIX. Exterioriza, para além do mundo burguês, onde se insere Luísa, um outro universo, que é o de uma classe desfavorecida, representada nesse contexto pela criadagem doméstica. Tal classe é composta basicamente por mulheres, uma vez que afazeres como arrumar, varrer, engomar e cozinhar eram tipicamente femininos à época. Essas mulheres têm plena convicção de que seu padrão de vida dificilmente evoluirá e elas precisam, portanto, contentar-se com algum agrado oferecido pela patroa, como um vestido usado ou mesmo uma eventual oportunidade de tomar um caldinho, que era considerado uma verdadeira regalia. Conforme expunha a própria personagem Juliana: “que eu coma os restos e a senhora os bons bocados! Depois de trabalhar todo o dia, se quero uma gota de vinho, quem mo dá? Tenho de o comprar!” (QUEIRÓS, 2004, p. 199). Mas as criadas, de uma maneira geral, não ousavam desejar nada além do que a certeza da morada e da alimentação: “O pão! Aquela palavra que é o terror, o sonho, a dificuldade do pobre [...]” (p. 62).

Juliana, porém, era uma exceção ao padrão feminino subalterno, ela desejava muito mais, aspirava mesmo à condição burguesa e todas as suas vantagens e comodidades. Essa personagem intriga e atrai o leitor do livro pois sua atuação na narrativa é delineada sob perspectivas sarcásticas, irônicas, o que compreende um grande diferencial da obra de Eça, especialmente se comparada ao romance *Madame Bovary*, com o qual compartilha outros aspectos.

Dantas (1999) salienta que em vez de Juliana recusar o modo de vida burguês, afinal lhe era inalcançável, ou ainda em vez de ridicularizá-lo, como algo que não lhe diz respeito, conforme procediam as mulheres de sua classe social, ela se deixava influenciar por aqueles valores de forma a fazer de tudo para usufruir deles. Aproveitando-se de sua condição de criada de dentro, que cuida pessoalmente da limpeza da roupa e das tarefas do interior da casa dos patrões, ela vive sempre à espreita, a procurar um vestígio, algo de que pudesse tirar proveito.

E muito curiosa; era fácil encontrá-la, de repente, cosida por detrás de uma porta com a vassoura a prumo, o olhar aguçado. Qualquer carta que vinha era revirada, cheirada... Remexia sutilmente em todas as gavetas abertas; vasculhava todos os papéis atirados. Tinha um modo de andar ligeiro e surpreendedor. Examinava as visitas. Andava à busca de um segredo, de um bom *segredo!* Se lhe caía um nas mãos! (QUEIRÓS, 2004, p. 63).

Assim, nota-se que tal criada vivia à procura de uma oportunidade que a pudesse transportar para o mundo dos ricos. E tal universo era-lhe bastante conhecido. Dispunha-se a observar atentamente a rotina dos seus patrões e o seu olhar astuto lhe permitia perceber o quanto esse padrão de vida a atraía e fascinava, de modo que ela sentia-se capaz de qualquer atitude para elevar-se àquele nível.

Tinha acesso a todos os cômodos, a todos os objetos da casa e, ao mesmo tempo em que se ocupava da limpeza e da arrumação, Juliana entregava-se a uma outra função: a de “ler” aquele ambiente. A leitura pode se efetivar não apenas através da palavra escrita e, especialmente quando se tem um firme e ambicioso propósito – como era o caso da ousada criada da trama

queirosiana – a ação de ler torna-se ainda mais abrangente. Derrida (2006) apresenta uma perspectiva de “escritura” que ultrapassa a noção tradicional de linguagem e escrita, o que conseqüentemente amplia a visão a respeito da leitura.

Diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita. (DERRIDA, 2006, p. 10-11).

Percebe-se que para além da palavra escrita, pode haver outros tipos de inscrição que transformam a visão literal instituída, ou seja, torna-se viável a leitura de símbolos outros, não apenas os gráficos. Atitudes, hábitos e até feições também podem integrar a escritura e, portanto, é possível “lê-los”. A ação desempenhada pela personagem Juliana é dessa ordem: ela lê os comportamentos dos patrões, capta os indícios ali manifestados e vai relacionando informações advindas dessas leituras, de modo a constituir uma interpretação que seja útil às suas intenções. E mesmo a correspondência da casa, que pressupõe um modo convencional de ler, antes de ser entregue aos patrões, era revirada e cheirada, ou seja, Juliana buscava informações que poderia captar para além da palavra escrita. A criada desejava elevar o seu padrão de vida, conquistar uma independência financeira era o seu grande sonho; as leituras que fazia da casa dos patrões, da rotina ali “inscrita”, mantinham-na sempre na expectativa da revelação de algo que, uma vez lido e descoberto, poderia render-lhe vantagens.

Juliana contrastava com a maioria das mulheres de sua classe, julgava-se merecedora das mesmas regalias de que dispunha a patroa e, assim como esta, não se adequava ao padrão socialmente instituído para a sua classe. É importante frisar que Luísa não se encaixava no modelo feminino burguês, conforme já observado anteriormente, porque violou as normas, então vigentes, de fidelidade e virtude atreladas à mulher casada. Encontrava na leitura romanesca um universo libertador, que a fazia desligar-se de sua realidade e assim expandir o seu horizonte para além do cenário doméstico, a que se via limitada, mesmo sendo a “senhora do lar”. Juliana, por sua vez, também destoava do perfil subserviente, típico da criadagem. O seu mecanismo de libertação era principalmente a leitura não apenas da correspondência e demais papéis dos patrões, como também a leitura dos comportamentos que eles naturalmente manifestavam, mas que não escapavam ao seu olhar perscrutador. Buscava um vestígio de erro, especialmente de Luísa que, pelo seu temperamento frágil, seria facilmente manipulável. Empenhava-se em ler todos os detalhes que compunham o cotidiano da patroa, arriscando-se nessa prática proibida, pois, caso fosse flagrada, perderia naturalmente o emprego e as esperanças de melhorar de vida. Era necessário, portanto, ser uma leitora discreta e eficiente.

Logo que Basílio começa a frequentar a casa de Luísa, precisamente na segunda visita que faz à prima, toda a cena é lida por Juliana de maneira muito hábil. Ela interpreta os indícios inscritos na vestimenta de Luísa: “arregalou os olhos espantada; Luísa tinha vestido o roupão novo cor de castanho, com pitinhas amarelas! – Temos novidade! Temo-la grossa! – pensou Juliana pelo corredor” (QUEIRÓS, 2004, p. 68). A criada desconfia do fato de a patroa ter vestido uma peça nova para receber o primo, percebeu nisso uma revelação do interesse de Luísa por aquele homem, já que ele aticava a sua vaidade. Juliana, escondida, lê os tons das vozes, durante a conversa do casal, permanecia atenta enquanto sobressaía alguma risada de Luísa ou uma fala mais

alegre de Basílio. Somente retorna para a cozinha quando “a conversação, sem saliência de vozes, tinha um rumor tranqüilo e indistinto” (QUEIRÓS, 2004, p. 69). A entonação e a própria fala dos primos permitiam à criada uma leitura acerca do grau de intimidade de ambos. Como expõe Derrida (2006), “a fala já é, em si, uma escritura” (p. 56) e como tal pode ser lida e interpretada. Juliana mostrava-se uma leitora muito habilidosa, uma vez que decifrava, a partir de aspectos aparentemente insuspeitos, confirmações do envolvimento entre a patroa e Basílio. O fragmento citado abaixo revela como os sentimentos de Luísa pelo primo se inscreviam no seu comportamento, no que se refere à dissimulação, ao cansaço físico e até mesmo às alterações de apetite. Tudo isso era lido por Juliana como indicadores da culpa atribuída à patroa, mas, somente uma leitura que remete a significados não-explícitos, como era o caso daquela desempenhada pela criada, poderia captar tais informações:

Ficou tomada de uma curiosidade que a alterava como uma febre. Toda a tarde, na sala de jantar, no quarto, esquadrinhou Luísa com olhares de lado. Mas Luísa, com um roupão de linho mais velho, parecia serena, muito indiferente.

— Que sonsa!

Aquela naturalidade despertava a sua bisbilhotice.

— Eu hei de te apanhar, desavergonhada; - calculava.

Afigurou-se de que Luísa tinha os olhos um pouco pisados. Estudava-lhe as posições, os tons de voz. Viu-a repetir o assado, - pensou logo:

— Abriu-lhe o apetite!

E quando Luísa ao fim do jantar se estendeu na voltaire com um ar quebrado:

— Ficou derreada.

Luísa que nunca tomava café, quis nessa tarde “meia chávena, mas forte, muito forte”.

— Quer café! - veio ela dizer à cozinheira, toda excitada. - Tudo à grande! E do forte. Quer do forte! Ora o diabo!

Estava furiosa.

— Todas o mesmo! Uma récuca de cabras! (QUEIRÓS, 2004, p. 69).

Essa leitura tão perspicaz e abrangente, realizada por Juliana, representava a sua constante tentativa de obter um trunfo, mesmo se arriscando numa tentativa perigosa de invadir a intimidade da sua patroa. Queria apropriar-se de uma informação, de um segredo que revelasse a hipocrisia burguesa mas ao mesmo tempo a conduzisse para esse mesmo universo. Ao ler a casa, as atitudes e até mesmo os gestos da patroa, a criada queria livrar-se não do tédio – como era o caso de Luísa quando lia romances românticos – mas do trabalho árduo, sofrido e tão desvalorizado que era obrigada a executar para sobreviver. As duas mulheres eram semelhantes na capacidade de transgressão: Luísa envolvia-se com Basílio, motivada por um modo de ler quase pueril, sem qualquer senso crítico e Juliana empenhava-se numa leitura proibida, que lhe permitia tomar posse dos segredos alheios e tirar proveito. Ambas também combinavam no contraste que acabavam por manifestar, com relação ao papel social que lhes era atribuído. A patroa não eram convenientes os sonhos, as fantasias que porventura a afastassem dos deveres de esposa, de dona da casa; para a criada também não convinha desejar uma vida próspera, uma mesa farta, mas sim resignar-se com a sua rotina amarga. Juliana, contudo, permanecia no desejo de ascensão social:

la jantar, enfim, o *seu* jantar! Mandar, enfim, a *sua* criada! A sua criada! Via-se a chamá-la, a dizer-lhe, de cima para baixo: — Faça, vá, despeje, saia! — Tinha contrações no estômago, de alegria. Havia de ser boa ama. Mas que lhe andassem direitas! Desmazelos, más respostas não havia de sofrer a criadas! [...] Mantê-las bem, decerto, porque quem trabalha precisa meter pra dentro! (QUEIRÓS, 2004, p. 64).

Nota-se, a partir do romance *O Primo Basílio*, um grande contraste dentro do espaço da casa burguesa, no século XIX. A casa de Jorge e Luísa reproduz fielmente as fortes disparidades entre as classes sociais ali abrigadas: de um lado todo o conforto dos cômodos onde o referido casal vive, a exemplo da sala de estar, do escritório, da sala de visitas e do quarto; do outro lado está o ambiente “plebeu”, onde se movem as criadas, a exemplo do quarto dos engomados, da cozinha e do quarto das criadas. Na narrativa queirosiana a descrição detalhada de determinados locais não é desenvolvida aleatoriamente, apenas para que o leitor visualize o contexto em que se desenrola o enredo, na verdade os locais representam significativamente elementos da trama que serão peças-chave para o entendimento pleno do caráter de alguns personagens. E ainda podem revelar características da situação social em que alguém está inserido e que consequências isto traz à sua forma de enxergar a vida e posicionar-se dentro dela. O quarto de Luísa, especificamente, traduz muito de seu temperamento romântico e frágil. Aquele local parecia indicar, aos que ali entrassem, no início da trama, o quanto era terna e sossegada a rotina íntima do casal. A amiga de Luísa percebera isto:

Era um quarto pequeno, muito fresco, com cretones de um azul pálido. Tinha um tapete barato, de fundo branco, com desenhos azulados. O toucador, alto, estava entre as duas janelas, sob um dossel de renda grossa, muito ornado de frascos facetados. [...] Aqueles arranjos confortáveis lembraram decerto a Leopoldina felicidades tranqüilas. Pôs-se a dizer devagar, olhando em roda: - E tu, sempre muito apaixonada por teu marido, hem? Fazes bem, filha, tu é que fazes bem! (QUEIRÓS, 2004, p. 27).

Entretanto, havia um forte contraste caso fosse comparado o bem-estar que transmitia o quarto de Luísa com a sensação que se tinha ao se adentrar o quarto de Juliana. Dois seres humanos que necessitavam de serenidade no seu ambiente íntimo de recolhimento, duas mulheres cheias de vaidade e duas realidades opostas, representadas pelo quarto de cada uma. Tal disparidade era sempre notada pela criada, na leitura que fazia da casa burguesa, a qual oferecia condições aviltantes aos subalternos e revelava o descaso de seus patrões para com a sua esfera social, pois não se preocupavam com a situação em que as empregadas viviam, não ofereciam a elas o mínimo indispensável à saúde. E este era um dos grandes fatores que promoviam o ódio daquela criada por sua inimiga próxima – a patroa – e pela vida de uma maneira geral, por ter-lhe infligido tamanho infortúnio.

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requeentado de tijolo escandescido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita [...] Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despetalada, um pente de osso, as garrafas de remédio... [...] E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos, - era uma litografia de Nossa Senhora das Dores [...] (QUEIRÓS, 2004, p. 58).

Com relação ao padrão de vida, os dois principais perfis femininos no romance queirosiano são amplamente distintos e tal diferença revela o porquê de a personagem Juliana desejar tanto desfrutar dos privilégios concedidos apenas à mulher burguesa – verifica-se que a mulher trabalhadora era marginalizada pela pobreza e vivia em condições indignas. Eça expõe, através do romance, o fato de que, para a sociedade oitocentista, a atuação social feminina restringia-se ao cenário do lar, com o agravante de que enquanto a rotina da senhora burguesa era comprometida pelo tédio e pela limitação intelectual – que acabavam por conduzi-la à leitura acrítica de romances – na vida da mulher “do povo”, pesava

o árduo trabalho físico que não lhe assegurava sequer um relativo bem-estar. Ganhava “meia moeda por mês” passava todo o dia a “engraxar, varrer, arrumar, labutar”, enquanto a senhora estava “regalada em vale de lençóis, sem cuidados, nem canseiras” (QUEIRÓS, 2004, p. 199). À senhora cabia apenas sujar, pois haveria sempre “a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! E a senhora são passeios, tipóias, boas sedas” (p. 199). Com relação ao quarto, Juliana questionava inclusive o fato de a patroa sequer conhecer de fato o lugar onde dormia sua criada, dava-lhe, portanto, alguns detalhes daquele local: “A percevejada é tanta que tenho que dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a negra de desparafusar a cama e catar frincha por frincha. Uma criada! A criada é o animal!” (QUEIRÓS, 2004, p. 199).

Dessa forma, Juliana passa a viver apenas em função dos valores burgueses que tanto deseja conseguir, para assim livrar-se da sua vida de miséria, como também para poder vingar-se de Luísa, que representa a classe superior ao mesmo tempo odiada e almejada pela criada. A patroa é o seu inimigo maior, porém, é também exatamente tudo o que ela gostaria de ser, mas, as injustiças sociais não permitem. Juliana é a única, dentre o seu núcleo social, que questiona duramente a divisão de classes e os maus tratos sofridos, devido à negligência e ao desprezo de seus patrões por aqueles que os servem. Embasada na sua leitura do mundo burguês, enxerga a chantagem como único artifício para uma mulher como ela poder ascender socialmente, afinal, conhecendo tão bem a intimidade daquele lar, ela percebe a predominância da hipocrisia. Como expõe Costa Lima (1983), a leitura sofre certas interferências das concepções prévias inerentes ao indivíduo que lê; nessa perspectiva, pode-se verificar que a leitora Juliana já processara informações acerca das diferenças entre a sua condição social e o universo burguês, tais ideias contribuem para a elaboração dos seus planos de ascensão e, principalmente, para a leitura que faz da rotina de Luísa. Assim, de posse dos segredos que podem revelar o verdadeiro caráter da sua patroa, ela a tem “nas mãos”, pois bem sabe que os princípios burgueses se baseiam nas aparências, descobrira isto lendo os comportamentos dos integrantes dessa classe social, a quem sempre serviu.

A mulher casada, especialmente, tinha um papel social a zelar, pois como era a “senhora do lar”, deveria transmitir a este um status de moralidade, para assim honrar o seu marido e a sua família. Desse modo, obtendo algo que comprometesse a reputação da família, Juliana teria “fechada na mão a felicidade, o bom nome, a honra, a paz dos patrões! Que desforra!” (QUEIRÓS, 2004, p. 184). Portanto, tal criada, astuciosamente, vive em estado de vigília e passa a revistar sempre a casa, afinal, seu ofício lhe permite um acesso irrestrito aos cômodos e móveis em geral; a correspondência é o que mais lhe atrai, pois, a palavra escrita teria o peso de uma confissão e de uma prova cabal da traição que ela já sabia existir, afinal fizera uma leitura do comportamento de Luísa.

Se a traição fosse cometida por Jorge, não seria tão relevante, porque a fidelidade e subserviência irrestrita aos padrões morais era um dever apenas feminino à época. Prova disso é que as constantes visitas de Basílio à casa de Luísa, na ausência de seu marido e, mais tarde, o fato de ela sair de sua casa constantemente sozinha, provocavam vários comentários maldosos por parte dos vizinhos: “Apenas ela dobrava a esquina o conciliábulo juntava-se logo a cochichar. Tinham a certeza de que ia encontrar com o ‘peralta’. Onde seria?” (QUEIRÓS, 2004, p. 149). Assim, a esperta criada sabia que, de posse de uma revelação, especialmente escrita, teria enfim a libertação de sua vida miserável. A leitura que realizou, acerca das atitudes e gestos da patroa, lhe permitiu a descoberta do adultério, mas não lhe garantiu um meio de provar o fato, vivia, portanto, em busca disso. E o melhor trunfo que poderia ter para atestar aquela

traição era algo escrito, pois “a autoridade da palavra escrita” (WATT, 2007, p. 171), dentro de uma cultura letrada, confere veracidade aos fatos. Não bastava apontar fortes indícios, era necessário provar através da escrita gráfica.

A primeira vez em que lê um texto de Luísa dirigido ao primo, Juliana, embora tenha confirmado as suas suspeitas, já lidas nas evidências inscritas nas atitudes da patroa, opta por não recolher o bilhete de imediato e, astuciosamente, espera até obter algo ainda mais comprometedor. Esse é um dos pontos que marcam o comportamento de leitura dessa personagem, pois, enquanto Luísa transfere a sua passividade para a sua maneira de ler, Juliana empenha-se numa leitura atenta, raciocinada, formulando estratégias a seu favor. A patroa deixa-se guiar pelas ideias sentimentais contidas nos textos, do mesmo modo como se deixa conduzir por aqueles que a rodeiam, mas a criada, de forma astuta, realiza uma leitura paciente, a fim de se beneficiar.

Para não fazer ruído, sacudiu no corredor as saias, o vestido da véspera; e os seus olhos brilharam avidamente quando sentiu na algibeirinha um papel amarrotado! Era o bilhete que Luísa escrevera a Basílio: “Por que não vens?... Se soubesses o que me fazes sofrer!...” Teve-o um momento na mão, mordendo o beijo, o olhar fixo num cálculo agudo; por fim tornou a metê-lo na algibeira de Luísa (QUEIRÓS, 2004, p. 134).

Quando finalmente consegue apanhar as cartas que de fato “incriminavam” Luísa, Juliana não hesita em tirar proveito daquilo. Apoderou-se do conteúdo, realizando uma leitura que simbolizava o fim de sua “escravidão” física e moral. Aquela leitura proibida – afinal ela invadia a privacidade alheia – representava para Juliana a sua arma, a sua garantia de poder. Diferentemente das outras criadas que procuravam tornar-se cúmplices de suas patroas infiéis, Juliana revoluciona, faz da leitura das cartas o passaporte para uma vida burguesa, pois, “quando viu a importância da ‘coisa’ arrasaram-lhe os olhos de lágrimas; arremessou a sua alma perversa para as alturas, bradando em si, num triunfo: - Bendito seja Deus! Bendito seja Deus!” (QUEIRÓS, 2004, p. 183). Nota-se também que ela tinha sagacidade suficiente para arquitetar um meio de prosperar e encontrou na leitura ilícita a sua grande oportunidade. Há um forte contraste entre Juliana e a criada Joana, visto que esta, embora morasse na mesma casa, nunca percebera o adultério de Luísa. “Joana era decerto espessa e obtusa; além disso a paixão animal pelo rapazola emparvecia-a” (QUEIRÓS, 2004, p. 161). A cozinheira realizava-se com a vida que tinha, mas a outra queria, de fato, ser patroa. Juliana mostra à sua tia Vitória, que lhe auxilia na elaboração do plano de vingança, os escritos roubados e as duas sorriem, satisfeitas, pois os detalhes daqueles textos comprometiam penosamente o *status* social de Luísa, conforme demonstra o fragmento a seguir, escrito por Basílio: “Hoje não posso ir, mas espero-te amanhã às duas; mando-te essa rosinha, e peço-te que faças o que fizeste à outra, trazê-la no seio, porque é tão bom quando vens assim, sentir-te o peitinho perfumado!...” (p. 183).

As chantagens realizadas pela empregada comprovam o que Dantas (1999) afirma a respeito não apenas do caráter dela como também do perfil de Luísa. Ambas possuíam as mesmas disposições, circunscritas à ética do burguês, moldada na hipocrisia social. Juliana se beneficia do fato de a patroa precisar esconder suas aventuras sentimentais, a criada condena o comportamento da outra mas acha justo fazer dele o seu instrumento para a extorsão. O confronto é inevitável porque as duas mulheres têm ciência de que não há lugar, naquela sociedade, para a mulher adúltera, logo, a chantagem é viável e Luísa rende-se a ela. As duas sabem também que não há possibilidade de evolução social, naquele contexto, para a serviçal doméstica, por isso Juliana faz das cartas, reveladoras do adultério alheio, o seu “seguro de vida”.

Desse modo, todos os expedientes utilizados para alcançar o seu intento de ingressar em uma nova realidade social seriam, para ela, válidos. A criada considerava suas chantagens como uma espécie de exigência do que era seu por direito. “as ações todas de Juliana, ao contrário das de Luísa que apenas se deixava levar pelas situações, são regidas por uma vontade firme e por um plano de ação” (FRANCHETTI, 2001, p. 39). Não achava justo viver sob aquelas condições subumanas e cobrava agora da patroa uma alta quantia em dinheiro que lhe garantiria a passagem para o mundo burguês que tanto a atraía. A sua única meta era beneficiar-se através da situação que se lhe apresentava, precisava aproveitar-se do adultério da outra e para isso os “fins justificavam os meios”.

Como Luísa não dispunha da quantia, pois dependia exclusivamente do marido e não tinha independência financeira, não pôde atender às exigências da criada. Verifica-se novamente a astúcia de Juliana, pois ela ainda assim consegue tirar proveito da situação; se não lhe era entregue o dinheiro propriamente, obteria alguns luxos que já lhe proporcionariam muita satisfação. Verifica-se a sua habilidade em ler o mundo burguês, tão provido de comodidades, das quais ela poderia se beneficiar. Desse modo, usurpava da patroa, vestidos, peças íntimas e acessórios; transformava-se na própria Luísa; inscrevia-se no mundo burguês como se fosse uma de suas representantes. E o fato de ocupar, ao menos imaginariamente, o lugar da outra lhe é extremamente prazeroso, afinal, outros poderiam lê-la como uma típica burguesa:

Juliana pusera um vestido claro; dois sujeitos que estavam à porta do estanque riam, erguiam de vez em quando os olhos para a janela, para aquele vulto branco de mulher; Juliana então gozou! Tomavam-na decerto pela senhora, pela do Engenheiro; faziam-lhe “olho”, diziam brejeirices... Um tinha calça branca e chapéu alto, eram janotas... E com os pés muito estendidos, os braços cruzados, a cabeça de lado, saboreava, longamente, aquela consideração. (QUEIRÓS, 2004, p. 71).

Essa cena, acima descrita, é bastante significativa para a análise da personagem. Percebe-se que seu maior intento é realmente alcançar um patamar social mais elevado, para assim considerar-se merecedora da admiração alheia. Havia uma acentuada restrição no que se refere ao comportamento feminino, considerando as classes mais favorecidas financeiramente, porém, nota-se que, para a mulher pobre e trabalhadora, ascender à esfera burguesa já significava a plena realização, ou seja, embora bastante limitada, do ponto de vista cultural e social, a rotina das patroas impressionava e atraía as criadas. A cozinheira Joana, quando teve oportunidade de ficar sozinha na residência em que trabalhava, deleitou-se também com o fato de poder se considerar, na sua fantasia, uma senhora da elite social: “preparava-se para passar a noite com o Pedro e batia-lhe o coração de alegria de ‘terem a casa por sua’ até de manhã, e de poderem rolar amorosamente, como fidalgos, por cima do divã da sala” (QUEIRÓS, 2004, p. 296).

Por outro lado, observa-se que Joana satisfazia-se apenas com a fantasia, com o imaginário eventual; Juliana, contudo, fazia do desejo de ascensão social o seu propósito de vida. Ler o cotidiano de Luísa lhe proporcionou um meio de montar uma estratégia de ação e é a partir dessa leitura que decorre toda a segunda parte da trama do romance, em que a criada expõe toda a sua audácia, ao manter a patroa sob constante ameaça.

Para prosperar, utilizava-se do expediente da chantagem que, além de ser o meio que ela considerava mais eficaz, ainda lhe dava a oportunidade da vingança pelos maus tratos sofridos. Nessa perspectiva, ela satisfaz-se em ir, aos poucos, melhorando seus trajes e aparência em geral, através dos objetos pessoais que ia conseguindo arrancar de Luísa. E essa tortura em “doses

homeopáticas” fazia muito bem ao caráter vingativo de Juliana; gradativamente ela ia obtendo vantagens e privilégios, extorquindo a odiada inimiga próxima – a patroa – o reverso de sua classe social. Conquistava melhores condições de vida e ao mesmo tempo espezinhava Luísa, a representante de tudo o que ela queria ser e não tivera chance; logo, dava-lhe imenso prazer ir adquirindo peças de roupa e outros artigos pessoais da dona da casa.

E todas as noites Juliana fechada no seu quarto, encruzada na esteira, inchada de alegria, com o candeeiro sobre uma cadeira, desmarcava roupa, desfazendo as duas letras de Luísa, marcando regaladamente as suas, a linha vermelha, enormes – J. C. T. – Juliana Couceiro Tavira! (QUEIRÓS, 2004, p. 227).

A força da palavra escrita marcava essa atitude de Juliana, pois para ela não bastava retirar da patroa os seus objetos de uso pessoal, queria de fato ocupar-lhe o lugar, substituí-la. E escrever as suas iniciais – marcas que a individualizavam – no lugar daquelas associadas à Luísa, constituíam um símbolo da sua conquista. Ao ler as “suas” letras, Juliana lia também o início do seu ingresso no mundo burguês que tanto a atraía e acabava por nomear-se nele, inscrevendo-se como integrante de uma elite, ainda que apenas na sua fantasia. Desmarcar as formas que remetiam à patroa evidenciava-lhe que essa mulher já não tinha mais poder sobre ela, “apagava-se” junto com as letras que a simbolizavam. Era a ascensão de Juliana que se inscrevia naquela roupa, típica da mulher burguesa, aquelas formas escritas lhe permitiam ler o seu triunfo sobre Luísa.

Após ter conseguido melhorar sua aparência, Juliana passa a exigir condições de maior higiene e conforto para o quarto em que dorme. É válido destacar que, segundo Gonçalves (2006), as reivindicações da criada demonstram um alerta de Eça de Queirós para o latente desequilíbrio entre as classes, com origem na estratificação social. Evidencia-se, portanto, que desejar um ambiente limpo e digno para o descanso revela uma ideia de justiça social, apontada pela personagem. Uma cena marcante, nesse sentido é aquela em que Juliana dialoga com Luísa sobre a sua decisão de mudar-se para o quarto dos baús:

E começou a dizer, - que o seu quarto em cima no sótão era pior que uma enxovia; que não podia lá continuar; o calor, o mau cheiro, os percevejos, a falta de ar, e no inverno a umidade, matavam-na! Enfim, desejava mudar para baixo, para o quarto dos baús:

[...]

— E... onde se haviam de pôr os baús?

— No meu quarto, em cima. – E com um risinho: - os baús não são gente, não sofrem... (QUEIRÓS, 2004, p. 224, 25).

A ironia do texto revela que a voz da criada só é ouvida porque ela dispõe de um segredo que pode comprometer a honra dos patrões. Desse modo, Luísa se vê obrigada a argumentar em favor da “pobre Juliana” (QUEIRÓS, 2004, p. 225) e pedir ao marido que lhe realize o desejo, afinal, “também são criaturas de Deus; não são escravas [...]” (p. 225). A personagem Juliana foi feliz no seu intento, obteve não somente condições de maior higiene, como também conforto, um certo luxo, se consideradas as suas condições anteriores.

Mas não bastava apenas a semelhança com a feminilidade burguesa por meio das vestes e do conforto do quarto. A sua pretensão ia além: desejava de fato tornar-se a “senhora da casa” e para tanto era necessário destituir Luísa de tal posição. Juliana, portanto, como atenta leitora do universo burguês cheio de privilégios, resolve gozar uma vida mais confortável, à maneira da mulher elitizada. Foi aos poucos deixando de realizar o serviço doméstico, de modo que

obrigava Luísa a fazê-lo, a fim de que o marido desta não encontrasse tudo em desordem e viesse a desconfiar.

Ora não varria, depois não fazia a cama; enfim uma manhã não vazou as águas sujas. Luísa foi espreitar no corredor que Joana não descesse, não a visse, e fez ela mesma os despejos! Quando veio ensaboar as mãos, as lágrimas corriam-lhe pelo rosto. Desejava morrer!... A que tinha chegado!... (QUEIRÓS, 2004, p. 231).

Essa inversão de papéis reafirma o fato de que Juliana é corrompida por seus conflitos interiores, resultantes em sua maioria dos transtornos oriundos da esfera social que integra. Nota-se que, como ela tinha boa compreensão acerca de todas as vantagens da classe social que almejava integrar, relegava Luísa à condição de serva para poder assumir os privilégios de ser burguesa, tomando-lhe o lugar.

Observa-se também a passividade de Luísa que, para preservar as aparências, prefere submeter-se aos desmazelos e à tirania de sua criada. A crítica machadiana, a respeito de *O Primo Basílio* aponta justamente o fato de Luísa não agir segundo suas próprias motivações, deixando-se sempre conduzir: “é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.” (ASSIS, 1962, p. 159). De fato Luísa apenas vai alternando o seu condutor, primeiro é guiada por Jorge, depois por Basílio e enfim torna-se “escrava” de Juliana. Porém, nota-se que Eça denuncia a estreiteza do universo feminino que permite à mulher ser apenas uma “matéria inerte”, na expressão do próprio Machado. O romance queirosiano permite a percepção de que tal inércia não seria um defeito de construção da personagem, mas sim uma representação da estreiteza do perfil social feminino no século XIX.

Com relação à personagem Juliana, o próprio Machado admite que é “o caráter mais completo e verdadeiro do livro” (ASSIS, 1962, p. 169), afinal, ela desafia as determinações sociais inerentes à sua condição de serviçal e enfrenta a patroa, invadindo-lhe a privacidade mediante a leitura de suas ações e de sua correspondência, numa estratégia de ascensão e de desforra. Há de fato um grande contraste entre as personagens, mas em Luísa verifica-se uma forte tendência a preservar o seu estatuto de mulher casada, moldado no moralismo burguês, o que de certo modo explica a sua passividade. Juliana, por outro lado, justamente por não ter uma honra a zelar, arrisca-se, ousa, através de uma leitura proibida, armazenando informações secretas, dados particulares da existência da patroa. Esta se mostra displicente e tola, deixando-se ler o tempo todo, sem sequer notar que era observada e decifrada, o seu modo de ler, de um modo geral, era acrítico e restrito, o que dificultava a sua percepção; sendo uma leitora ineficiente, é-lhe difícil atentar para a leitura de Juliana. A criada, por sua vez, surpreende-a, revelando-se enérgica, ativa e leitora bastante habilidosa, de modo que age numa tentativa maquiavélica de promover seu estágio social, articulando maneiras de beneficiar-se com todo o conteúdo encontrado nas suas leituras.

Costa Lima (1983) refere-se a uma “história eficaz”, ao comentar a abordagem de Gadamer e destaca a influência do contexto sócio-cultural nos processos de leitura, por outro lado, enfatiza a participação do leitor no sentido de permitir ou não que tais condicionamentos determinem sua compreensão. Considerando as leitoras da ficção Luísa e Juliana, observa-se que a primeira deixa-se influenciar pelos padrões sociais a ela associados, já a outra não se conforma com as circunstâncias que a rodeiam e busca transformar as suas condições de vida, com base no que lê. A criada transforma as informações lidas,

redirecionando-as a seu favor, ela desempenha um exercício ativo de leitura, em que as ideias captadas são repensadas, reformuladas, ganhando novos significados. Além disso, aproveita-se do fato de Luísa ter um estatuto social a preservar; a reputação para as criadas era algo secundário, já para a mulher burguesa era primordial.

Segundo Brown (2006), *Eça de Queirós* propõe-se a tratar a realidade cotidiana nas suas implicações profundas, observando também seu dinamismo, sua interdependência, contrariando assim a poética clássica que afastava de si temáticas voltadas ao ordinário da vida corriqueira e conseqüentemente voltadas às classes socialmente rebaixadas. Obter certo conforto material deslumbrou Juliana de tal modo que ela excedeu-se na sua fantasia de promoção social: “começou a pensar que agora o que devia era gozar. Se tinha bons colchões – para que havia de se levantar cedo? Se tinha bons vestidos – por que não havia de ir espalhar para a rua? Toca a tirar partido!” (QUEIRÓS, 2004, p. 230). Sem perceber, porém, ela começava a provocar a sua própria derrocada, pois se dedica somente a usufruir daquele ambiente burguês, sem ler o perigo que a rondava: o risco de ser descoberta. Dessa maneira, passa a despertar a atenção de Jorge, que, conforme já expresso no capítulo anterior, começa a ler o seu espaço doméstico e chega a surpreender a explícita inversão de papéis dentro de sua casa:

— Dize-me cá, quem é aqui a criada e quem é aqui a senhora?
A sua voz era tão áspera, que Luísa fez-se pálida, murmurou:
— Que queres tu dizer?
— Quero dizer que te venho encontrar a ti a engomar, e que a encontrei a ela lá embaixo muito repimpada na tua cadeira, a ler o jornal! (QUEIRÓS, 2004, p. 264).

Diante disso, Luísa se vê obrigada a tomar alguma atitude, pois se viu prestes a perder toda a estabilidade que o casamento e a vida burguesa lhe proporcionavam, recebeu perder também o amor do marido a quem ela agora valorizava intensamente. Resolve confidenciar tudo ao amigo Sebastião e pedir-lhe ajuda; é nesse instante que o “títere” toma feições de ser humano, reage e busca um meio de livrar-se do martírio que vinha sofrendo. Para Juliana isso representa o fim de seu ideal de transformação pessoal e social. E no momento em que se vê cercada, obrigada a render-se e entregar seu precioso trunfo – as cartas roubadas – a Sebastião, ela, enfurecida, reconhece que suas estratégias, por mais audaciosas que tivessem sido, não conseguiam romper a barreira do desnível social. Desse modo, verifica que uma criada sempre sai perdendo, numa disputa com a sua senhora, afinal, “Eles tinham tudo por si, a polícia, a Boa-Hora, a cadeia, a África!... E ela – nada!” (QUEIRÓS, 2004, p. 289). Diante de tal constatação e da certeza de voltar a uma vida servil e odiosa, Juliana sofre um colapso, que a fulmina de modo fatal.

A criada, embora bem mais corajosa e determinada que Luísa, tinha com esta algo em comum: ambas viam-se obrigadas a desempenhar o papel delineado para a mulher oitocentista e percebiam que ele ia de encontro aos seus desejos e sonhos, ambas eram vítimas da mesma estrutura social, embora estivessem em lados opostos, afinal, o que mais incomodava Juliana era o fato de pertencer a uma classe desfavorecida da sociedade. A Luísa não cabia descumprir as determinações inseridas na sua condição de burguesa, impelida ao casamento e aos deveres do lar. Encontrava na leitura de romances românticos o seu veículo de “fuga” e tal hábito, embora criticado por alguns, ainda era considerado um comportamento lícito, muito embora tenha impulsionado a sua transgressão. Juliana, por sua vez, ousou ir muito além do que permitia a sua condição de serviçal, ambicionou ingressar em uma esfera social que lhe era

vetada. Quis adentrar um lar burguês pela “porta da frente”, quando lhe eram destinados os fundos. Viu na leitura ilícita dos segredos da patroa a sua oportunidade de ascensão social. Ambas fracassam, sofrem e morrem, sucumbidas pela amarga certeza de que são impotentes diante dos códigos sociais impostos. A tentativa de subvertê-los conduz ao trágico.

Assim, evidencia-se que a narrativa queirosiana revela como as implicações sociais interferem no comportamento feminino no século XIX, confirmando a participação da literatura como instrumento de denúncia e interpretação crítica de cenários sociais. De acordo com Lukács (2000), o romance é uma forma de configuração da sociedade burguesa e se baseia na subjetividade ou na “biografia” (p. 83) do personagem, pois o gênero romanesco pretende representar não mais a coletividade, como ocorria na epopeia, mas o indivíduo em si. Para tanto, têm relevância as circunstâncias sociais que contribuem para as suas ações e comportamentos. Com base nisso percebe-se, em *O Primo Basílio*, a personagem Juliana em constante embate com a realidade hostil que a circunda. Nesse sentido, é válido expor as afirmações de Reis (1975), ao comentar a perspectiva narrativa de Eça de Queirós:

Ao debruçar-se sobre a personagem cujas características individuantes importa acentuar, o narrador procura pôr em evidência a sua origem social, as diretrizes culturais e morais que presidiram a sua educação e todo um conjunto de vícios ou qualidades eventualmente inculcados pelo ambiente que a marcou, estigmatizando indelevelmente o seu futuro. (REIS, 1975, p. 73).

Desse modo, observa-se que o caráter estrategista de Juliana e todo o plano de ação arquitetado, mediante as leituras proibidas que realizara, não foi suficiente para suplantarmos as determinações sociais dirigidas a mulheres de sua classe. Juliana lê o mundo de Luísa e passa a extorqui-la, em benefício próprio, tenta também “travestir-se” de burguesa, pois o que interpretou, a respeito do que leu, a impressionou bastante. Sua leitura serviu-lhe de base para ascender socialmente, bem como para tentar transformar-se naquilo que leu. Entretanto, Juliana foi merecedora de atenção e temor apenas enquanto representava um problema, uma ameaça para Luísa. Nota-se o quanto era insignificante a existência daquela criada que só se fez notar porque se utilizou de meios sórdidos a fim de angariar melhor situação de vida. A sua leitura acerca do mundo burguês era tão verídica e eficiente que ela própria compreendeu a impossibilidade de ingressar na esfera social desejada, afinal, por mais ardilosa que fosse a sua estratégia e por maior que fosse a importância do seu trunfo, ela o perdeu porque a senhora burguesa, embora transgressora, tinha como aliado o prestígio social que lhe rendia a conservação das aparências, mediante a intervenção do amigo Sebastião. O desgosto da criada fora tão profundo que ela não resiste e fenece. Sequer havia alguém disposto a velar seu corpo antes do enterro. Jorge, o seu patrão, bradava enfurecido: “— Diabo da mulher, morrer a semelhante hora!” (QUEIRÓS, 2004, p. 292). O narrador queirosiano após indicar a decisão de Luísa de mandar rezar à morta “dois padre-nossos por alma”, em seca ironia acrescenta: “Foi tudo o que a terra deu na sua morte àquela que ia rolando a essa hora, ao trote de duas velhas éguas, para a vala dos pobres, e que fora na vida Juliana Couceiro Távira”! (QUEIRÓS, 2004, p. 297).

MENEZES, L. M. Reading and Social Ascension: Strategy and Power. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 13-26, 2014.

Referências

MACHADO DE ASSIS, J. M. Crítica literária. _____. *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962. p. 154-79.

BROWN, S. M. R. *Um olhar sobre as serviçais domésticas na literatura portuguesa*. São Paulo, USP, 2006. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-151843/>>. Acesso em: 12/09/2009.

COSTA LIMA, L. Hermenêutica e abordagem literária. _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. I. p. 52-83.

DANTAS, F. J. C. *A mulher no romance de Eça de Queirós*. São Cristóvão: Ed. UFS, 1999.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRANCHETTI, P. *O primo Basílio* – edição comentada e anotada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

GONÇALVES, I. C. *Dois desafios, dois mundos: a construção da personagem feminina em Eça de Queirós e Josué Guimarães*. Porto Alegre, 2006. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, 2006. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=553>. Acesso em: 19/09/2009.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico*. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1980.

EÇA DE QUEIRÓS, J. M. *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2004.

REIS, C. *Estatutos e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.

WATT, I. *A ascensão do romance: Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

“O AMOR É A MEMÓRIA/ QUE O TEMPO NÃO MATA”: ALGUMAS DEFINIÇÕES DE AMOR EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Andreia Oliveira*

Resumo

A partir da seleção de alguns poemas de temática amorosa na poesia de Carlos Drummond de Andrade, pretende-se não só colocar em evidência as diferentes perspetivas apresentadas sobre a mesma, mas também elencar um *corpus* de definições do amor.

Palavras-chave

Amor; Carlos Drummond de Andrade; Poesia; Ser humano.

Abstract

Through the selection of some Carlos Drummond de Andrade's love poems, we pretend not only to evince the different perspectives on the subject, but also to collect a love definition *corpus*.

Keywords

Carlos Drummond de Andrade; Human Being; Love; Poetry.

* Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes – variante de literatura portuguesa e de expressão portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP. Doutoranda em Literatura Portuguesa: Investigação e Ensino na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – FLUC. E-mail: andreia.oliveira17@gmail.com

[...] Na nossa carne estamos
sem destino, sem medo, sem pudor,
e trocamos - somos um? somos dois? –
espírito e calor!
O amor é o amor - e depois?!

“O amor é o amor”

Alexandre O'Neill – *Poesias Completas*

N' *O Banquete*, de Platão, homens ilustres da sociedade grega como Sócrates, Fedro, Aristófanes e Ágaton, entre outros, sentados à mesa, dirigem os seus mais belos discursos de louvor ao Amor, apresentando, cada um, a sua perspectiva. Neste duelo de ideias, estes homens de cultura colocam já em evidência as linhas fundamentais de abordagem da questão amorosa que atravessarão o tempo e se instalarão como uma das bases do pensamento e exploração do literário. Serve-nos de exemplo, na literatura portuguesa, o ícone do canto amoroso Luís de Camões, cujos sonetos permanecem ainda hoje na memória, como é o caso de “Eu cantarei de amor tão docemente” ou “Transforma-se o amador na cousa amada”. Avançando na cronologia, encontramos, em poetas como Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho ou Florbela Espanca, e em ficcionistas como Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós ou Raul Brandão o tratamento da questão amorosa. No que concerne a literatura brasileira, ainda que haja exploração em torno desta temática, só no século XX é que assistimos a uma verdadeira explosão de poetas e romancistas que trabalham o amor e fazem dele núcleo vital da sua obra. Tendo em conta o contexto histórico, social e político que envolveu o Brasil, principalmente após a independência em 1822, é natural que as questões nacionalistas e de identidade cultural e patriótica tenham adquirido um maior predomínio na literatura, ainda que de forma não muito ostensiva. Na sequência desta questão, assistimos a uma mudança drástica de atitude no panorama cultural e literário com a Semana de 22 e o modernismo brasileiro (tardio em relação ao europeu) que, numa primeira fase, tinha como objetivo primordial a destruição de tudo o que existia e se praticava e a afirmação de uma identidade própria, valorizando-se as raízes indígenas nacionais, sob a égide da famosa frase do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade (1928): “Tupy or not tupy, that is the question”.

Neste movimento surge também a figura de Carlos Drummond de Andrade, que colabora na *Revista de Antropofagia* com o célebre poema “No meio do caminho” e que se revela herdeiro de todas estas problemáticas, ideologias e influências, estando integrado numa segunda fase do modernismo brasileiro. Dentro do vasto conjunto da obra do poeta itabirano, encontramos poemas de diversas temáticas, tais como a observação do quotidiano, a preocupação com o homem enquanto ser humano e ser-no-mundo, realçando-se o olhar sobre questões sociais e políticas, a reflexão sobre a poesia e a linguagem e ainda o amor.

Será esta extensíssima reflexão sobre o amor que Drummond faz ao longo da sua carreira literária que ocupará este espaço. Para esse propósito, e tendo em conta a quantidade de poemas envolvendo este tema, optámos por restringir o nosso *corpus* de trabalho a onze composições drummondianas, de forma a abarcar uma grande parte da obra poética do poeta de Itabira e, conseqüentemente, verificar se há ou não algum tipo de evolução. Assim, trabalharemos com os poemas “O Amor bate na aorta” e “Não se mate” de *Brejo das Almas* (1934), “Confidência do Itabirano”, de *Sentimento do Mundo* (1940), “O mito”, que integra um dos livros de cariz social mais conhecidos de Drummond, *A Rosa do Povo* (1945), “Tarde de Maio”, de *Claro Enigma* (1951), “Ciclo”, “Nudez” e “Véspera”, de *A Vida Passada a Limpo* (1959), “Amor e seu tempo”, de *As Impurezas do Branco* (1973), “As Sem-Razões do Amor”, de *O*

Corpo (1984) e “Amor – pois que é palavra essencial” do volume póstumo *O Amor Natural*, editado em 1992¹. Com efeito, o nosso objetivo primordial não se detém em analisar rigorosa e exaustivamente os textos escolhidos mas, por outro lado, perceber qual (ou quais) a(s) definição (definições) de amor que o poeta manifesta e de que forma; qual o tipo de amor e quais os seus efeitos no sujeito poético, nos outros, no mundo. Pretendemos ainda, como acima mencionámos, verificar se há evolução na poesia, na visão do amor ao longo da obra de Drummond, fazendo uma ressalva: tendo em consideração que nos focaremos numa pequena parte da mesma, as conclusões serão válidas numa perspectiva mais estreita, visto que seria necessário ter uma visão mais ampla da obra e ter em conta todo o conjunto de poesia de temática amorosa.

Partimos então da questão “o que é o amor?” para iniciar esta jornada pela poesia drummondiana. Se recorrermos à etimologia, no latim encontramos *amor, oris* (masc.), que significa “1. Amizade, afeição; [...] 2. Amor (lícito ou ilícito), paixão, vivo desejo; 3. O objecto da amizade, da afeição.” (AA.VV., 1983, p. 91); descobrimos ainda *Eros, -otis* (masc.), proveniente do grego – porque relacionado com o mito de Eros – e que significa *amor* (Cf. Idem, p. 154). A versão mais comum apresenta Eros como fruto das paixões clandestinas de Afrodite e Ares, deus da guerra, sendo o primeiro identificado como o deus do amor e de todas as emoções a ele ligadas. O mais jovem dos deuses, inquieto e caprichoso, conhecido como Cupido na tradição latina, é dotado de asas e tem como insígnias o arco e as flechas que atira aos mortais e imortais, inflamando-lhes o coração e fazendo-os apaixonar-se.

Por outro lado, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa 2009*, *amor* é, na senda da etimologia,

1. sentimento que predispõe a desejar o bem de alguém; 2. sentimento de afeto ou extrema dedicação, apego; 3. atração, paixão; 4. afeto, inclinação; 5. relação amorosa, aventura; 6. objeto da afeição; 7. adoração, veneração, devoção; 8. [coloq.] pessoa muito simpática. (AA.VV., 2009, p. 100).

Deparando-nos com o amor em Carlos Drummond de Andrade, que Elis Cardoso (2008, p. 02) afirma ser “uma das sete faces” do poeta, assinalamos desde já que, do *corpus* poético de que dispomos, predomina o amor como sentimento de afeto, de carinho, de desejo, de emoção ardente que queima e dói, mas esse facto não invalida que encontremos o amor pelo outro como ser humano, aquele por quem se sente compaixão, à semelhança da atitude de Arandir de *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, que, encontrando um homem à beira da morte, o beija para o confortar antes de deixar a vida. Estamos, portanto, por um lado, a falar de um amor com uma dimensão de desejo do outro, do seu corpo, da sua correspondência e, por outro, de amor fraterno e solidário.

Analisando “O Amor bate na aorta” (ANDRADE, 2002, p. 183-184), segundo Giovanni Pontiero (1987, p. 41), evidenciam-se o seu “o topete e as declarações provocadoras” e humorísticas, acrescentamos nós, que se relacionam, em primeiro lugar, com uma personificação do amor que “vira o mundo de cabeça/para baixo,/suspende a saia das mulheres, tira os óculos dos homens” (ANDRADE, 2002, p. 183). Criador privilegiado do caos nas vidas dos homens e mulheres, este amor “bate na porta” e na aorta, ou seja, chega à vida das pessoas, de qualquer pessoa, porque faz parte da experiência humana, e ao seu

¹ Os poemas em análise foram retirados das seguintes obras: — “Amor e Seu Tempo”. In: DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1988. p. 391; — “As Sem-Razões do Amor”, “Amor – pois que é palavra essencial”. In: DRUMMOND DE ANDRADE, C. 65 Anos de Poesia [Org. e Intr. Arnaldo Saraiva], Lisboa: O Jornal, 1989. pp. 248; 280.; — “Nudez”, “Confidência do Itabirano”, “O amor bate na aorta”, “Não se mate”, “O mito”, “Ciclo”, “Véspera”, “Tarde de Maio”. In: DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Antologia Poética*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. pp. 53-55, 61-62, 183-184, 186-196, 210-216, 221-222.

coração (órgão por excelência identificado com o sentimento amoroso) e causa dano, como acontece ao sujeito que lhe abriu a porta e que se constipou. Não só quando o tempo passa, mas também quando o gesto que demonstra o sentimento não está presente, esse amor ativo que “ronca na horta”, toma uma atitude para que haja uma reação que manifeste a sua existência:

[...]
e quando os dentes não mordem
e quando os braços não prendem
o amor faz uma cócega
o amor desenha uma curva
propõe uma geometria. (Ibidem)

Tudo isto acontece porque, como canta o poeta na primeira definição que lemos, “Amor é bicho instruído”: o amor sabe quando deve agir, tem uma dupla dimensão, a da natureza, que advém da sua caracterização como animal e, por conseguinte, irracional, pura (e porque não selvagem?) e, por outro lado, pela sua instrução, isto é, pela sua experiência que, repetida ao longo dos tempos, o faz profundo conhecedor das artimanhas necessárias para pôr à prova aqueles que o experienciam. O olhar do sujeito poético, na penúltima estrofe, acompanhando a movimentação do amor, desloca-se e encontra-o a pular o muro, subir a árvore e a “se estrepitar”, derramando-se sangue e causando dor e uma ferida que “às vezes não sara nunca/às vezes sara amanhã”. Tudo isto significa que o amor também pode provocar sofrimento, um sofrimento que é impossível saber quando passa porque não há uma receita ou uma solução imediata e mágica que estanque o sangue da ferida do coração. Ainda que haja desilusão, há outras coisas, afirma o poeta, como corpos, beijos e mãos “que se conversam/e que viajam sem mapa”, salientando-se aqui que, a par do tormento amoroso, existe o desejo, a procura do outro que se expressa na procura do corpo e do prazer que dele se obtém.

Nas quatro estrofes que compõem “Não se mate”(Idem, p. 186-187), também do volume *Brejo das Almas* e, portanto, numa fase inicial da poesia de Drummond, ainda que observemos uma aparente descontração e um leve tom humorístico inicial, percebemos que esta questão é verdadeiramente profunda e de extrema importância na vida humana. A definição de amor que temos é peculiar e evidencia o desconhecimento do futuro através do jogo entre pares de opostos:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será. (Idem, p. 186).

Salienta-se ainda a sua essência avassaladora, pois é inútil resistir-lhe ou tentar o suicídio, visto que é uma força mais poderosa do que o ser humano e que, mais cedo ou mais tarde, o envolve e o deixa, como prescreve a definição, sem saber como será o seu desenvolvimento. No final do poema, assinalamos o tom disfórico e desencantado do sujeito poético que se dirige a Carlos – ao próprio Drummond, supomos – e lhe revela que o amor no claro “é sempre triste”, aludindo-se neste momento a uma sua outra faceta. No entanto, pede-lhe que não revele este segredo, pois ninguém deverá saber que há decepção e sofrimento enquanto não os sofrer na própria pele por causa do amor.

Notando-se já uma variação em relação ao sentimento cantado no primeiro texto analisado, em *Confidência do Itabirano* (Idem, p. 61-62) assinalaremos outra. Devemos esclarecer que nos pareceu pertinente convocar para esta

reflexão um poema em torno de Itabira, em Minas Gerais, terra natal do poeta, e que é de suma importância na sua obra, tendo em consideração a sua vivência e forma de encarar o mundo que condicionam todos os seus sentimentos e experiências. Neste caso, nascer em Itabira é a causa da existência deste sujeito poético “triste, orgulhoso, de ferro”, características que se refletirão na sua forma de encarar o amor. No poema não temos uma definição deste sentimento, mas de um modo de amar singular: o poeta de Itabira tem “a vontade de amar” e, paralelamente a esta, carrega nos seus genes “o hábito de sofrer” que “é doce herança itabirana”, porque, pensamos nós, está impregnada no seu ser e é o único meio que conhece. Esta busca do “passado como tentativa de ordenar a existência através dos seus laços de sangue”, experiências, raízes e memórias, tem como propósito, como nota André Pessoa (2007, p. 06), “ordenar o mundo” e é uma “tentativa de explicar o inexplicável da existência”, sem esquecer a passagem pelo amor, com o qual lida tendo como referência, em alguns casos, este quadro.

No caso de “O mito”, para além da perspetivação do amor, está em jogo, como assinala o mesmo estudioso, “o trânsito estabelecido entre a experiência com a linguagem e a linguagem da experiência” (Idem, p. 01). Na estrutura de quarenta e quatro quadras (sem rima e em redondilha maior) e dístico, o sujeito poético conta uma história que envolve o sentimento que nutre por Fulana, mulher sem nome, que, à medida que lemos, percebemos ser fruto da sua imaginação, mas que, ainda assim, lhe provoca diversos tipos de dúvidas, reações, retrocessos, reformulações de pensamentos, entre outros. Focaremos apenas alguns aspetos que concorrem para a apresentação de uma forma diferente de amar e, obviamente, de um outro tipo de definição de amor.

[...]
Amarei mesmo Fulana?
ou é ilusão de sexo?
talvez a linha do busto,
da perna, talvez o ombro.
Amo Fulana tão forte,
amo Fulana tão dor,
que todo me despedaço
e choro, menino, choro
[...]
Amor tão disparatado,
Desbaratado é que é...
Nunca a sentei no meu colo
nem vi pela fechadura
[...]
Porque preciso do corpo
para mendigar Fulana,
rogar-lhe que pise em mim,
Que me maltrate...Assim não.
[...]
Pancada na sua nuca
na minha é que vai doer.
[...]
Sou eu, o poeta precário
que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard, Camões e Capim;
[...] (ANDRADE, 1989, p. 210-216).

Pelos excertos, provamos que esta mulher de facto não tem existência real e vive na e através da imaginação do sujeito poético, que classifica o seu amor de disparatado e desbaratado, precisamente por causa da sua origem. Fonte de inquietação, Fulana, inserida na recente sociedade moderna, “dinâmica” e com “um motor na barriga”, perturba extraordinariamente o sujeito, que se apresenta

submisso a este amor que, numa primeira fase, pertence à esfera platónica que toma conta dos seus pensamentos e que lhe causa exclusivamente sofrimento. É curioso observar, a propósito da construção amorosa, que são referidos os maiores poetas que cantaram o amor, isto é, os canónicos Petrarca e Camões, evidenciando-se, à primeira vista, uma visão petrarquista do mesmo mas que é totalmente destruída porque, no mesmo patamar destes autores, é colocado o elemento “Capim”, o vulgar alimento dos burros, deitando desta forma por terra qualquer réstia de conceção sublime deste sentimento. Lembramos ainda que, na análise integral deste poema, deve ter-se em conta que está integrado na obra *A Rosa do Povo*, que funciona como uma análise do momento social e político não só do Brasil, mas como do mundo (não esquecer a recente II Guerra Mundial iniciada em 1939 e que desencadeou grandes reflexões sobre a condição humana na sociedade e no mundo), onde até a estabilidade da noção clássica de mito não escapa ao abalo através deste poema.

De *Claro Enigma*, que Giovanni Pontiero (1987, p. 40) considera oferecer “o mais lúcido comentário drummondiano sobre o amor tal como ele se manifesta nos assuntos humanos”, sendo visto “de forma tão vital quanto o ar que respiramos, um princípio de absolutos sustentados mas sempre variados e surpreendentes em nuances de humores e suas manifestações”, escolhemos “Tarde de Maio”. No entender de Betina Bischof (2005, p. 133), “o poema tem [...] a reincidência do tema da perda, aqui representada pelo «sinal de derrota»” de que fala o sujeito poético e que decorre da vontade que este tem em ver a tarde arrastar-se no tempo, o que é dolorosamente constatado através das suas palavras na última estrofe, que será centro da nossa atenção:

Quem reconhece o drama, quando se precipita sem máscaras?
Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória
das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens. (ANDRADE, 2002, p. 221-221).

Ao contrário de Álvaro de Campos, em “Tabacaria”, que quando quis tirar a máscara não conseguiu por estar pegada à cara, o sujeito poético desta composição interroga-se sobre quem reconhecerá o drama quando este se apresenta sem qualquer disfarce, limpo, desprovido de tudo e, por conseguinte, mais vulnerável. Refletindo sobre o amor, concluímos das suas palavras que é uma das capacidades mais sublimes dos seres humanos e que, com frequência, é, por um lado, ignorada e, por outro, se esconde, se magoa a si própria, se tenta aniquilar. A tristeza que se mistura com o ar e que é respirada pelos homens é o resultado deste medo de amar, deste desprezo constante daquilo que deveria ser valorizado e que, não o sendo, faz sofrer. O tom disfórico e doloroso de “Tarde de maio”, no nosso entender, torna-se amargo e desalentado no seu final, parecendo-nos a última estrofe uma constatação do comportamento das pessoas e, por extensão, dos sentimentos sublimes, na relação consigo e com os outros, deixando, sem dúvida, um travo de amargura a quem tenta saborear as palavras do poeta.

“Ciclo” é, à semelhança de muitos outros, um longo poema de Drummond que integra uma fase em que a sua poesia atinge um elevado nível de maturidade. O tom melancólico e reflexivo atravessa o texto, que dá conta de uma evolução através da qual o sujeito poético observa a realidade próxima de si, apresentando o que vê na relação do tempo com o crescimento e as

mudanças que o primeiro acarreta. O que nos interessa essencialmente aqui é analisar o que o poeta diz sobre o amor:

[...]
Há em certos amores essa distância de um a outro
que separa, não duas cidades, mas dois corpos.
Perturbação de entrar
no quarto de nus,
tristeza da nudez que se sabe julgada,
comparação de veia antiga a pele nova,
presença de relógio insinuada entre roupas íntimas,
um ontem ressoando sempre,
e ciência, entretanto, de que nada continua e nem mesmo talvez exista.
Então nos punimos em nossa delícia,
O amor atinge raso, e fere tanto.
Nu a nu,
fome a fome,
não confiscamos nada e nos vertemos.
E é terrivelmente adulto esse animal
a espreitar-nos, sorrindo,
como quem a si mesmo se revela.

[...]
Voltamos a nós mesmos, destroçados. (Idem, p. 210-213).

Evidenciando-se a separação dos corpos, o desconforto da nudez e a oposição dupla entre a *veia antiga* e a *pele nova* nas dicotomias interior/exterior e velho/novo, do amor é dito que *atinge raso*, e *fere tanto*, realçando-se mais uma vez a dor extrema e os rasgões no íntimo que provoca e que culminam nos destroços de um *nós* que se refere ao sujeito poético do poema e se estende a todos os seres humanos, porque, com efeito, qualquer um está exposto e pode ser atingido por uma situação desta ordem. São, então, a negatividade e o poder destrutivo do sentimento amoroso que se manifestam neste ciclo doloroso de Drummond.

Em “Véspera”, que integra a mesma obra do poema anterior, o sujeito poético é claro na sua intenção de se dirigir ao Amor, elencando, em treze quadras de versos sáficos, não só alguns dos seus traços e o seu modo de agir (no sentido de se infiltrar na vida dos homens), como também dirigindo um apelo para que não atormente aqueles que amam.

Amor: em teu regaço as formas sonham
o instante de existir: ainda é bem cedo
para acordar, sofrer. Nem se conhecem
os que se destruirão em teu bruxedo.
Nem tu sabes, amor, que te aproximas
a passo de veludo. És tão secreto,
reticente e ardiloso, que semelhas
uma casa fugindo ao arquitecto.

[...]
Não queres morder célere nem forte.
Evitas o clarão aberto em susto.
Examinas cada alma. É fogo inerte?
O sacrifício há-de ser lento e augusto.
Então, amor, escolhes o disfarce.
Como brincas (e és sério) em cabriolas,
em risadas sem modo, pés descalços,
no círculo de luz que desenrolas!

[...]
Não ensaies de mais as tuas vítimas,
ó amor, deixa em paz os namorados.
Eles guardam em si, coral sem ritmo,
os infernos futuros e passados. (Idem, p. 213-216).

Na primeira estrofe, o sujeito poético equivale o despertar para o amor ao sofrimento, estando este já em primeiro plano. O amor é acusado de fazer bruxedo, sublinhando-se o seu poder encantatório e transfigurador quando experimentando pelos seres humanos. Na segunda estrofe, destacam-se os seus traços principais, nomeadamente o secretismo, o uso da astúcia (anteriormente anotámos esta faceta da *manha* praticada pelo amor) e a reticência traduzindo não só a forma inesperada como o sentimento amoroso chega, mas também as dúvidas e inquietações presentes ao longo do percurso. Este amor de que o sujeito poético fala não se define pelo excesso nem pela rapidez, mas antes pelo meio-termo, pela atenção ao detalhe, como será próprio de um ardiloso examinador de almas que, concluindo a sua tarefa, pode escolher o seu disfarce, isto é, a forma como se aproxima daqueles que quer atingir, as suas vítimas, como conclui o poeta, rogando para que não atormente os namorados. Tormento suficiente já sentirão eles porque têm um passado e, por conseguinte, experiências semelhantes que já os fazem guardar *infernos futuros e passados*.

De "Nudez", destacamos os seguintes versos:

Não cantarei amores que não tenho
e, quando tive, nunca celebrei.
Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse, ofertaria a pobres.
Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida
[...]
o ouro suposto é nele cobre e estanho,
estanho e cobre,
e o que não é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava.
Nem era dor aquilo que dóia:
ou dói, agora, quando já se foi?
[...]
Amador de serpentes, minha vida
passarei, sobre a relva debruçado,
a ver a linha curva que se estende
[...] (Idem, p. 53-55).

A negação do amor e da vida percorrem os versos doídos do poeta que nada canta e nada tem: nem a vida, nem os amores, nem o riso. Tudo se transforma no duelo entre parecer e ser: o ouro e o amor, elementos eufóricos, perdem terreno para a pobreza do estanho e do cobre e para o vazio do sentimento que se descobre nunca ter existido e que, pressupomos nós, provoca dor. Sobre esta questão, a formulação poética é peculiar. Diz Drummond que o que no passado parecia dor afinal não o era, mas deixa notar que afinal, precisamente porque já não há nada presente, dói; nesta linha de sentido, a dor é contínua, arrasta-se do passado para o presente e perpetuar-se-á pelo futuro que o poeta espera ser vivido serpenteando na relva a observar o horizonte, numa atitude de completa passividade. Tendo em atenção este cenário, depreendemos que uma tristeza lancinante dilacera o sujeito poético e termina com o seu aniquilamento, com a morte e a dissolução da alma.

"Amor e Seu Tempo", de *As Impurezas do Branco*, apresenta algumas definições de amor, como testemunham os versos "Amor é privilégio de maduros", é "ganho não previsto", "o prêmio subterrâneo e coruscante", "leitura de relâmpago cifrado" (ANDRADE, 1988, p. 391), notando-se, nesta ligação entre o sentimento e o tempo evidenciada de imediato no título, uma relação fortíssima entre este e a maturidade. Só amam plenamente aqueles em quem o tempo deixou a sua marca, aqueles cuja pele se foi enrugando e cujo coração se abriu à sabedoria da experiência. É por isso que "Amor começa tarde" e só depois de ser deixado de lado tudo aquilo que os outros dizem; só se pode amar

através da própria experiência e não da dos outros: porque aquilo que vem dos outros pode ser benéfico, mas nunca pertencerá ao próprio por não ter sido sentido e vivido por ele. Amar é, então, o “que se aprende no limite”, no limite de cada um.

No poema “As Sem-Razões do Amor” sobressai o afastamento total da razão no mesmo movimento que quer definir o sentimento amoroso. Aqui, o sujeito poético, entre sucessivas tentativas, sabe que ama porque ama, não há outra explicação, justamente porque “Amor é estado de graça”, “Amor é dado de graça”, “Amor foge a dicionários/e a regulamentos vários”, “Porque amor é amor a nada, /feliz e forte em si mesmo.” (ANDRADE, 1989, p. 248). O tom eufórico e a perspectivação de um sentimento feliz são evidentes neste texto, mesmo que haja a ameaça de morte, visto que, “o amor carrega consigo a ameaça de aniquilamento”, como nota o psicólogo Rollo May (1975, p. 112). O mesmo afirma também: “Eros surge como o oposto de Thánatos, o instinto da morte. Eros luta pela vida contra a tendência de morte” (Idem, p. 95) e, no poema de Drummond, assistimos a esse duelo de forças poderosas, declarando-se a vitória do amor sobre a morte: “Amor é primo da morte,/e da morte vencedor”.

Do volume póstumo *O Amor Natural* (1992), Raquel Cristina de Souza aponta a diferença fundamental em relação às restantes obras do poeta:

A obra traz já no título o que diferencia esses dos demais poemas em que o poeta se debruçou sobre o amor e o erotismo: o desnudamento do tema. Drummond fala do amor carnal despido de qualquer pudor, o que não significa que os poemas sejam pornográficos [...]; eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. (SOUZA, 2006, p. 02).

Convocámos, para terminar esta reflexão, “Amor — pois que é palavra essencial”, pela forte carga erótica que acarreta, unida à vivência do sentimento amoroso. Assim, pedindo ao amor que conduza os seus versos, o poeta começa desde logo por aliar dimensões antagónicas, como o concreto e o abstrato, pela aproximação de alma, desejo e vulva, fundindo a emoção com o instrumento pelo qual ela é vivida, isto é, o corpo. A relação sexual, através da referência concreta ao corpo feminino (clitóris), à penetração (fusão dos corpos) e ao orgasmo, está no centro do poema, apresentando uma dimensão dupla: a carnal e a espiritual (ANDRADE, 1989, p. 280). É, então, o erotismo que está na base deste tipo de amor e não se pode esquecer que, como sublinha Raquel Souza, “a morte é inseparável do prazer” (Idem, p. 16), o que se verifica “quando o amor morre de amor, divino.” A união conseguida através dos corpos tem a duração do ato sexual; a separação inevitável da carne traz consigo a melancolia da separação, da incompletude, pois o “um, perfeito em dois” de que o poeta fala volta a ser dois, os corpos voltam a ser autónomos, funcionando por si próprios e não por dependência um do outro.

Atravessada transversalmente a obra de Carlos Drummond de Andrade, concluímos então que o amor é uma experiência imprescindível na existência humana e que, se ausente, faz com que o ser seja incompleto. Sendo uma das palavras mais frequentes nesta poesia, o amor pode ser encarado de múltiplas formas, como salienta Elis Cardoso (2008, p. 02): “o amor é visto às vezes como um sentimento necessário sem o qual o poeta sequer consegue viver; outras vezes, como um sentimento negativo, amaro, capaz de destruir”. Nada disto é surpreendente se tivermos em conta que, à semelhança das múltiplas faces do poeta, também o amor tem várias caras e se manifesta de diferentes maneiras, ora se mostrando doce e sereno, ora atormentado pelo sofrimento, ora suportando uma elevada carga erótica, ora se espraiando como sentimento universal e fundamental à construção do Homem e na perspectivação de todas as

coisas existentes no mundo. Por isso, “a perseguição do amor tortura o homem como uma sede jamais aliviada”, segundo Giovanni Pontiero (1987, p. 40), numa atitude desenfreada que só revela a sua perturbadora necessidade na vida e experiência do ser humano.

Em última instância, focamos dois aspectos que nos parecem primordiais nesta abordagem da temática amorosa na poesia de um dos grandes autores do século XX da literatura brasileira. O primeiro é notado pelo estudioso acima mencionado, e com o qual concordamos, que refere que, através do amor, o poeta não só traça um ciclo evolutivo de experiências emocionais, que suportam diferentes fases, mas também uma evolução ao nível da suas técnicas e estilos poéticos (Cf. Idem, p. 47) que fomos verificando ao longo da análise deste conjunto de poemas.

O segundo prende-se com a evolução temática propriamente dita: se nas obras iniciais nos deparámos com um Drummond que cantava o amor somente como sentimento existente no mundo, à medida que o tempo avança notamos que a mesma temática é tratada de forma mais densa e, conseqüentemente, mais angustiada; numa fase final, observamos uma deslocação do olhar poético de uma dimensão abstrata para uma concreta, isto é, do ideal do amor para a sua vivência através do corpo, emergindo este como um dos grandes pilares da construção poética e oferecendo um novo ângulo sobre o mesmo objeto.

OLIVEIRA, A. “Love is the memory / that time doesn't kill”: some definitions of love in Carlos Drummond de Andrade. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 27-37, 2014.

Referências

AA.VV., *Dicionário de Latim-Português*, Porto: Porto Editora, 1983.

AA.VV., *Dicionário da Língua Portuguesa 2009*, Porto: Porto Editora, 2009.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *65 Anos de Poesia*. Org. e Intr. de Arnaldo Saraiva. Lisboa: O Jornal, 1989.

_____. *Antologia Poética*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1988.

BISCHOF, B. *Razão da Recusa – um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

CARDOSO, E. A. Escolha e criação lexical: o amor na poesia de Drummond. Anais II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso. VIII Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não-Verbal, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/Artigo_Elis_de_Almeida_Cardoso.pdf>. Acesso em 20/5/2012.

MAY, R. *Eros e repressão: amor e vontade*. Trad. Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1975.

PESSÔA, A. V. Experiência e Linguagem na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, s/v., n. 15, p. 01-12, 2007. Disponível em <http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa15/andrevinicius_experiencia.pdf>. Acesso em 21/5/2012.

PONTIERO, G. O Tema do Amor na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. **Colóquio/Letras**, Lisboa, s/v., n. 95, p. 39-48, 1987.

SOUZA, R. C. Tragicidade e Erotismo em «O Amor Natural». Anais III CLUERJ-SG Ano 3, n. 2, p. 01-20, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos/comunicacoes/raquelcristina.pdf>>. Acesso em 20/05/2012.

EN TORNO A LA COMPOSICIÓN DE TRES CUENTOS FANTÁSTICOS DE JOSÉ MARÍA MERINO

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez*

Resumen

En este artículo¹ llevamos a cabo la lectura de tres cuentos fantásticos del escritor español José María Merino por medio de las propuestas teóricas de Michel Lord y Juan Herrero Cecilia. Esas propuestas intentan elucidar la composición del relato fantástico delimitando un conjunto de fases. Ese modelo aplicado al relato fantástico procede de la perspectiva de Jean-Michel Adam sobre la composición de los textos narrativos en general.

Palabras clave

Cuento; José María Merino; Literatura Española; Literatura Fantástica.

Abstract

In this article, we undertake the reading of three fantasy short stories of the Spanish writer José María Merino by means of the theoretical propositions of Michel Lord and Juan Herrero Cecilia. These propositions attempt to elucidate the composition of the fantasy narrative delimiting a set of phases. This model applied to fantasy narrative arises from the perspective of Jean-Michel Adam on the composition of narrative texts in general.

Keywords

Fantasy Literature; José María Merino; Short story; Spanish Literature.

* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br.

¹ Este artigo decorre de pós-doutorado no exterior realizado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo nº 2012/21996-4).

José María Merino y su obra

José María Merino (1941-) inició su producción en la década de 70 y es autor de copiosa y premiada obra, entre la que se destacan novelas, ensayos, poemas, literatura juvenil, cuentos y microrrelatos. Con respecto al cuento Merino recoge su producción en los libros *Cuentos del reino secreto* (1982; 2007), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del barrio del Refugio* (1994), *Cinco cuentos y una fábula* (narrativas de diversas épocas), *Cuentos de los días raros* (2004), reunidos en la obra *Historias del otro lugar* (2010), *Las puertas de lo posible: cuentos de pasado mañana* (2008), *El libro de las horas contadas* (2011). Los microrrelatos los presenta en la obra *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (2007). La obra cuentística de Merino se caracteriza por incluir textos de breve y larga extensión, los cuales contienen profundas indagaciones acerca de la existencia, de lo real y la percepción humana del tiempo y de la propia literatura. Sus temas incluyen incursiones por la cultura popular, las ciencias y los cuentos tradicionales. Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn en la Introducción del libro *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino* (2000), un volumen de ensayos sobre la obra del autor editado por ellas, señalan los “elementos recurrentes de la narrativa meriniana: el problema de la identidad, el desdoblamiento y la incorporación de lo fantástico. Merino insiste en que el apego a lo cotidiano y el afán de hacer verosímil lo que se cuenta no están reñidos con la esfera de lo fantástico.” (ENCINAR; GLENN, 2000, p. 11). “Es posible afirmar que la diversidad argumental se combina con una unidad temática, centrada en la nostalgia de los orígenes.” (ENCINAR; GLENN, 2000, p. 15). También añaden que

Tanto en sus novelas como en sus cuentos queda difuminada, o borrada totalmente, la línea divisoria entre vigilia y sueño, realidad y fantasía, vida y literatura, entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural. Son frecuentes los estados de duermevela, la ambientación crepuscular y las situaciones límite. Todo es posible y hasta creíble; puertas y ventanas dan acceso a otros mundos y otras épocas; hay espectros, extraterrestres, personas y objetos que sufren metamorfosis, mundos paralelos y bifurcaciones temporales. Como ha explicado Eduardo M. Larequi García, no es que Merino pretenda abandonar el mundo real sino que aspira a ampliar sus fronteras incorporando “el mundo de los sueños, las experiencias derivadas de la imaginación y el universo de la ficción, entendido como un mundo autónomo y capaz de competir y hasta interferir en la realidad empírica”. Merino insiste en que la realidad es múltiple y abarca mucho más de lo que se puede ver o tocar; tiene muchas dimensiones. (ENCINAR; GLENN, 2000, p. 13-14).

Esta constatación por parte de las teóricas sintetiza los temas escogidos por Merino y atisba la forma por medio de la cual el escritor compone sus ficciones y también expone su idea de lo fantástico, género en el cual se inscribe parte significativa de la obra de Merino. Sobresale la idea de que Merino busca ampliar los límites de la realidad presentada en sus ficciones por medio de la destrucción o desvanecimiento de las fronteras que separan lo real de lo maravilloso, mítico, fantástico o de lo ilusorio y onírico. Al trazar el recorrido de sus novelas y cuentos, Encinar y Glenn (2000, p. 11-17) muestran que la intersección de planos, el de la realidad narrada y los del recuerdo y del sueño de los personajes, las interferencias de la literatura en la realidad, generan una composición compleja cuyo objetivo es cuestionar lo real muchas veces situándose en relatos metaliterarios.

Con respecto al género fantástico Merino cultiva en sus cuentos y microrrelatos la idea de que la forma de percibir, sea por parte del narrador, sea por parte del personaje principal, decide la naturaleza del fenómeno extraño que supondrá la alteración del escenario compuesto en el texto con arreglo a la

noción de normalidad, con lo cual se refuerza la sensación y percepción de la ambigüedad en el lector y en el personaje principal, concepto tan importante para Todorov además del de la vacilación (2001, p. 47-64). Esto conduce, sin duda, a la necesidad de implicar el fenómeno extraño y su aparición en la propia elaboración de los personajes y del espacio y del tiempo al que están sometidos. Con ello se evita la sensación, en el lector, de que el fenómeno extraño procede desde fuera, ajeno a personajes, tiempo y espacio, o como si se tratara de un suceso que se inserta artificialmente en la trama. Merino también trabaja el fenómeno extraño a partir de un elemento de naturaleza maravillosa que surge en el relato sin causar reacciones de sorpresa en los personajes. Esas afirmaciones las apreciaremos con más detalle cuando nos acerquemos a tres de sus cuentos. Primeramente para situarnos en lo fantástico seleccionamos las propuestas teóricas de Juan Herrero Cecilia contenidas en la obra *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector* (2000).

La composición del relato fantástico según Juan Herrero Cecilia

Buscando comprender la forma de composición empleada en los cuentos fantásticos de José María Merino escogimos las propuestas teóricas de Juan Herrero Cecilia expuestas en su obra *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector* (2000), específicamente el apartado "Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico" (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108-127). Herrero (2000, p. 108) alude a la dinámica de una composición específica del relato fantástico basada en una organización estructural que se pone de manifiesto en la configuración narrativa alrededor del fenómeno extraño, lo que es propio de los relatos de ese género.

Y ya que se alude al fenómeno extraño consideramos oportuno citar, en palabras de Herrero, una noción de la dinámica narrativa del relato fantástico cuyo eje es precisamente ese fenómeno extraño:

[La dinámica narrativa del relato fantástico] se constituye en torno a la tensión, fascinación o inquietud que genera en el ánimo del personaje principal (o del narrador-personaje, o de un personaje testigo) un fenómeno extraño o un acontecimiento misterioso que viene a chocar contra el orden racional o el orden natural, y del cual se va a derivar un resultado eufórico (en la línea del deseo o del ideal soñado) o disfórico (amenaza, castigo, destrucción...). La aparición/intervención del fenómeno extraño motivará por lo tanto en el personaje (y a través de él también en el lector) una *reacción* de tipo emotivo y de tipo cognitivo (proceso de comprensión/evaluación) no sólo para situarse o enfrentarse convenientemente con el ser o fenómeno misterioso sino también para acceder a una determinada *explicación* que pueda iluminar el sentido de su aparición y de su enigmática identidad. Si el personaje no accede a esa *explicación*, el autor dejará al lector la posibilidad de deducirla o de plantársela. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108).

En este pasaje vemos cómo Herrero propone los elementos y la forma de composición del relato fantástico, los cuales se pueden aplicar a los cuentos de Merino como veremos. Según la tradición de la crítica de la literatura fantástica propone, es decisiva la noción de ruptura, interrupción o alteración del orden normal construido en el relato fantástico por medio del surgimiento de un fenómeno extraño. Como señala Herrero, el personaje principal reaccionará ante esa suspensión del orden ya sea identificándose o rechazando el propio fenómeno extraño o las consecuencias que su aparición puedan traer. La reacción ante el fenómeno extraño es crucial para que la narración fluya y se

realicen las acciones que constituyen la resolución del enigma que se ha planteado, ya sea por medio del personaje, ya sea dejándole la tarea al lector. En el pasaje citado, Herrero ya propone, a grandes rasgos, los elementos y la dinámica que se establece entre ellos, lo cual intenta exponer la forma de composición del relato fantástico, como mencionamos antes.

Según veníamos diciendo, en el apartado "Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico" (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108-127), Herrero también observa que la intención de situarse críticamente respecto a esa forma propia de composición, es decir, la del relato fantástico, nunca pierde de vista el hecho de que cada relato fantástico presenta una configuración propia en diálogo permanente con una forma peculiar de estructura del relato fantástico que es la que se actualiza en cada composición. Evidentemente esto se refiere a la existencia de un modelo que cada escritor actualiza según sus inquietudes y estilo. Asimismo Herrero señala la importancia de reportarse a la necesidad de comprender esa estructura propia teniendo en cuenta la relación de *architextualidad* propuesta por G. Genette y vista como la relación que los textos concretos guardan con determinados esquemas, convenciones y prescripciones temáticas, retóricas y estructurales propias de un dado género y que establece la manera cómo esos textos serán escritos, leídos e interpretados. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108) La importancia de esa noción radica en que le da al relato fantástico un perfil propio, lo que ha llevado a parte de la crítica a establecer la literatura fantástica como un género. Sin embargo tal percepción todavía resulta controvertida según la noción que se tenga de género. Pero para los objetivos que nos proponemos aquí no será necesario detenernos exhaustivamente en la cuestión. Lo que sí destacamos es que el relato fantástico posee, ante otros tipos de relato, una forma de composición distinguible y propia. Lo cual le da al relato fantástico una sustentación y coherencia que permite apreciarlo con la importancia que merece en el campo de la literatura, pues como se verá cuando nos detengamos en los cuentos de Merino, la forma de ensamblaje del relato fantástico es una tarea que exige gran habilidad y pericia por parte del escritor. Además de una amplia percepción de su entorno y del tiempo en que le ha tocado vivir.

Herrero (2000, p. 109-127) señala que su propuesta de la dinámica de la composición del relato fantástico procede de estudios de las teorías de Jean-Michel Adam, Michel Lord, Jean Fabre y Jacques Finné entre otros teóricos. Pensamos que la exposición y descripción de un modelo de composición por parte de Herrero a partir de diversas visiones teóricas busca devolver su carácter singular al relato fantástico frente a otros tipos de textos narrativos con los cuales comparte los elementos propios de la composición narrativa. A pesar de que resulta indiscutible afirmar que el relato fantástico es una narración y que como toda narración posee elementos propios y comunes a todos los relatos, lo que hace que el relato fantástico se distinga es la necesaria introducción de un fenómeno extraño y la manera como el personaje principal va siendo conducido a enfrentar las diversas embestidas que el fenómeno extraño da contra la noción de realidad y normalidad sostenidas en el texto. Así explica Herrero su enfoque particular de la dinámica de composición del relato fantástico:

La narratividad en este género se estructura en torno a la problemática que surge de la *transgresión* o *alteración* del orden natural y racional. [...] La transgresión del orden natural/racional puede aparecer en el ámbito de la interioridad (lo fantástico *interior*) o en el ámbito de la realidad física y social externas (lo fantástico *exterior*). Los elementos *transgredidos* podrán ser por lo tanto diversos y variados (alteración o desdoblamiento de la identidad, animación amenazante de objetos inanimados, aparición o reencarnación de seres que habían muerto, acceso a dimensiones y experiencias increíbles o imposibles, subversión de los límites del espacio o del tiempo, etc), y

producirán en el personaje un efecto de inquietud angustiosa o de fascinación eufórica. Estos efectos darán lugar a una dinámica de *evaluación* (deseo de entender la misteriosa identidad del fenómeno extraño que viene a transgredir las leyes naturales) y de *actuación* (para liberarse del fenómeno agresor, o bien para identificarse o fundirse con él). (HERRERO CECILIA, 2000, p. 125).

Para Herrero lo fundamental se sitúa alrededor del surgimiento del fenómeno extraño y las consecuencias que trae al personaje principal provocando reacciones que decidirán la orientación de la trama.

Las fases del texto narrativo según Jean-Michel Adam

Para comprender la articulación de los elementos narrativos en el relato fantástico, Herrero presenta la noción de fases que Jean-Michel Adam propone para el estudio de los textos narrativos en las obras *Le texte narratif* (1985) y *Les textes: types et prototypes* (1992). Esas fases se pueden encontrar en los textos narrativos de la siguiente manera de acuerdo con Herrero:

[Según la perspectiva de Jean-Michel Adam] El esquema que organiza a nivel global o macrotextual el texto narrativo se estructura en torno a cinco macroproposiciones (etapas o fases) que regulan el encadenamiento lógico y cronológico de la historia narrada. Se trata pues de un **esquema quinario** en el cual se inscribe la evolución de la intriga y de la acción de los personajes, y que se nos revela a través de las proposiciones que constituyen el discurso del narrador (nivel local o microtextual). (HERRERO CECILIA, 2000, p. 109).

El esquema propuesto por J. M. Adam para el texto narrativo en general comprende: 1) La fase de la *Situación inicial* o de la *Orientación* (Macroproposición narrativa 1); 2) La fase de la *Complicación* (Macroproposición narrativa 2); 3) La fase de la dinámica de la Acción y/o de la *Evaluación* (Macroproposición narrativa 3); 4) La fase de la *Resolución* (Macroproposición narrativa 4) y 5) La fase de la *Situación Final* (Macroproposición narrativa 5) y la *moraleja* o conclusión global. A grandes rasgos, las fases o macroproposiciones se pueden caracterizar de la siguiente forma, tomando como base la exposición de Herrero (2000, p. 109-110): en la fase de la *Situación inicial* o de la *Orientación* (Macroproposición narrativa 1) el narrador ofrece el estado de cosas inicial sobre el que irrumpirá la problemática de la historia que se narra. Se dan al lector informaciones que le permitirán comprender acontecimientos posteriores. Para despertar y mantener la atención del lector, el narrador tratará de responder a preguntas implícitas como ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿qué? y también podrá exponer comentarios explicativos o evaluativos para que el lector pueda comprender mejor la evolución de la historia narrada. Es importante señalar que esa primera fase guarda una relación de contraste y complementariedad con la fase de la *Situación Final*. A veces la *Situación inicial* no viene dada, se trata de los relatos que comienzan "in media res", por lo que esa primera fase será presentada por el narrador en el momento oportuno para el desarrollo del relato por medio de una "retrospección" o de un "relato en el relato".

En la fase de la *Complicación* (Macroproposición narrativa 2) aparece un factor de desequilibrio, un conflicto, una privación o una alteración que perturbarán la *Situación inicial*. Esto desencadena la búsqueda de la armonía, del Objeto deseado o la restauración del equilibrio. Aquí empieza el "nudo" que pone en marcha la dinámica de la acción y que va a desembocar en un tipo determinado de *Resolución* (Macroproposición narrativa 4).

En la fase de la dinámica de la Acción y/o de la *Evaluación* (Macroproposición narrativa 3) se recoge el conjunto de "peripecias" o aventuras que empujan al personaje principal a encontrar una "solución" para la situación

generada por la *Complicación*. Si el personaje triunfa será una solución positiva, si fracasa será negativa. La búsqueda de la solución viene aparejada con la *Evaluación* o toma de conciencia del sentido del elemento perturbador para poder escoger la solución oportuna. Herrero observa que "El proceso de *evaluación*, asumido por el personaje o por el narrador/personaje para situarse ante la extraña irrupción de lo inexplicable o de lo sobrenatural, adquieren un desarrollo y una importancia especial en el relato fantástico." (HERRERO CECILIA, 2000, p. 110) Según esa perspectiva, lo que distinguiría el relato fantástico de los demás textos narrativos sería la forma como se resuelve el desequilibrio propiciado por la aparición del fenómeno extraño y el hecho de que el elemento que causa el desequilibrio sea de naturaleza enigmática o francamente sobrenatural.

En la fase de la *Resolución* (Macroproposición narrativa 4) se viene a cerrar la fase anterior con un resultado positivo o negativo para el personaje principal que emprendió la búsqueda de la solución que restablezca el equilibrio perdido. Se alcanza el punto culminante de la tensión dramática para entrar después en una fase de distensión. La *Resolución*, la *Complicación* y la *Evaluación* constituyen el eje central de la organización estructural del relato porque pueden dar lugar a la transformación de los predicados que definen la identidad del Actor principal de la historia. Es decir, las acciones del personaje principal lo definen frente a lo que él mismo desafía con la intención de recuperar el equilibrio y las consecuencias de sus acciones definen su destino final en la narración.

En la fase de la *Situación Final* (Macroproposición narrativa 5) y la *moraleja* o conclusión global se tiene que el producto de la *resolución* puede conducir a esta fase. El Actor principal encontrará los resultados, sean positivos o negativos, de su programa narrativo. Como se observó anteriormente, esta fase guarda una relación de contraste o contraposición con la *Situación inicial*. El lector, al notar la evolución o transformación producidas entre las dos *Situaciones* podrá comprender el valor significativo de la historia narrada, el cual podrá venir expuesto en forma de *moraleja* o conclusión. Según Herrero, cuando esto sucede, estamos ante una Macroproposición narrativa "Omega", llamada así por J. M. Adam pues supera la *Situación Final* al proporcionar una evaluación del valor significativo del relato visto como un todo organizado que comunica al lector una cierta visión de realidad. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 110) Por otra parte, si la *moraleja* queda implícita el lector la deducirá.

No cabe duda de que la propuesta de J. M. Adam sintetizada y presentada por Herrero con el fin de relacionarla con el texto narrativo fantástico se muestra útil para comprender la organización estructural de un texto narrativo. Cada una de las cinco fases nos ayuda a comprender de qué modo el texto narrativo está compuesto por determinadas unidades y secuencias narrativas que obedecen al propósito que el autor desea darles cuando crea su texto. Esto supone tener presente que el objetivo del estudio de las cinco fases es el de mejor comprender cómo se obtienen determinados efectos de sentido en el texto narrativo y de qué modo se logra persuadir y capturar al lector para mantenerlo sujeto a los dictámenes de la narración, dándole la oportunidad de efectuar una lectura crítica y participativa.

Las fases del texto narrativo fantástico según Michel Lord

En su estudio teórico del relato fantástico Juan Herrero Cecilia (2000, p. 111-113) también presenta el modelo que Michel Lord expone en el artículo "La organización sintagmática del relato fantástico. (El modelo quebequés)", publicado en el libro *El relato fantástico. Historia y sistema* (1998). Como se trata de una propuesta específica para el relato fantástico, M. Lord adapta la

propuesta general para el texto narrativo de J. M. Adam a partir del análisis de tres relatos fantásticos de escritores quebequeses contemporáneos *La librería del Ultra-tiempo*, de André Carpentier, *Peregrino de Bithynie*, de Claude Mathieu y *La obligación*, de Claudette Charbonneau-Tissot. Según Herrero, M. Lord sostiene que el relato fantástico funciona a partir de determinadas leyes que organizan su narratividad y propone tres fases frente a las cinco del modelo de J. M. Adam: 1) fase de la *orientación* que corresponde a la secuencia de apertura; 2) fase compuesta por la tríada *complicación-evaluación-resolución*; 3) fase de la *moraleja* o *estado final*. Podemos apreciar que esas fases guardan estrecha relación con las descritas anteriormente. Herrero destaca las conclusiones a las cuales llega M. Lord a partir del análisis de los tres relatos fantásticos. Para M. Lord el relato fantástico, por medio de la organización de su estructura narrativa, logra dar verosimilitud y orden lógica en su aspecto de composición narrativa a una historia que parece imposible e irreductible para el entendimiento humano. M. Lord sostiene que lo extraño se desencadena o sugiere desde la fase de *orientación* y aparece representado en la *complicación*. En el relato fantástico la *complicación* suele repetirse, es decir, un evento extraño aparece una primera vez como banal y vuelve a repetirse intensificando su impacto de tal modo que el espacio real en el texto va sustituyéndose por el espacio irreal, tal es el camino para la "fantasticidad". En la *evaluación* se refuerza el "efecto fantástico" por medio de la problematización de lo extraño y en la *resolución* lo extraño se confirma como real e irreal al mismo tiempo, lo cual se puede interpretar como ambigüedad. La fase del *estado final* o *moraleja* es de suma importancia según la visión de M. Lord porque se ofrece el sentido definitivo del relato, ya sea imponiéndose el carácter fantástico del relato o eliminándose el carácter de fantasticidad.

Pensamos que el modelo propuesto por M. Lord, tanto como el de Herrero, tiene el mérito de intentar distinguir la composición del relato fantástico de la de otros textos narrativos con los cuales comparte, evidentemente, los elementos constitutivos. No obstante, la dinámica establecida entre los elementos narrativos como consecuencia del surgimiento del fenómeno extraño propone una forma peculiar de acción: el personaje se ve obligado a enfrentar las diversas apariciones del fenómeno extraño y a asimilarlo en repetidas ocasiones hasta llegar al triunfo del fenómeno extraño sobre el personaje. El lector nota que cada ensayo de volver a lo normal emprendido por el personaje cuando se enfrenta al fenómeno extraño va constituyendo las secuencias narrativas. Y cada fracaso del personaje cuando intenta volver a lo normal y acomodar las percepciones que el fenómeno extraño le trae, tejen la trama que desemboca en el desmoronamiento del escenario normal construido dentro del texto narrativo. El fenómeno extraño tiene como objetivo derribar la noción de normalidad dentro del texto a la cual se apega inútilmente el personaje.

Las fases del texto narrativo fantástico según Juan Herrero Cecilia

Por su parte Herrero traslada su enfoque al esquema *quinario* y propone las siguientes fases: 1) fase de la *orientación* y de la *complicación*, en la que el personaje se encuentra ante una extraña transgresión o alteración del mundo ordinario, natural y racional; 2) la fase de la *evaluación* y de la *dinámica de la acción*, viene dada por la reacción de inquietud, de enfrentamiento o de atracción y complicidad del personaje ante el fenómeno extraño; 3) fase de la *resolución* y sus diversas variantes según la actuación de personaje, las más frecuentes son: a) el personaje, por sí mismo o con ayuda de alguien, logra comprender el fenómeno extraño y se libera del peligro que supone; b) el personaje no logra

liberarse del poder del fenómeno extraño y sucumbe de manera trágica y fatal o llega a la postración y angustia; c) el personaje logra una momentánea fusión con el fenómeno extraño y accede a un mundo *otro*, pero el orden ordinario y racional acabará imponiéndose y separándolo de ese ideal soñado; d) el personaje decide unirse al fenómeno extraño y acceder a un mundo diferente; 4) fase del *estado final* o *moraleja*, el lector accede a un tipo de explicación o tendrá que deducirla. Esa explicación podrá ser sobrenatural, racional o que incluya ambas. Podemos observar que, para Herrero, el relato fantástico se apoya en esa organización para obtener los efectos que concurren para la desestabilización de lo real presentado en la ficción por medio del apareamiento del fenómeno extraño.

Tres cuentos fantásticos de José María Merino

Como hemos señalado anteriormente gran parte de la obra de José María Merino pertenece al género fantástico. Ofreceremos la lectura de tres de sus cuentos "Zarasia, la maga", "El desertor" y "All you need is love" en diálogo con las fases del relato fantástico propuestas por M. Lord y Herrero. Identificaremos en cada cuento las distintas fases de la dinámica del texto narrativo fantástico destacando su articulación ante el surgimiento del fenómeno extraño.

"Zarasia, la maga"

En este cuento, recogido en la obra *Cuentos del reino secreto* (1994), se tiene un narrador de tercera persona que conoce parcialmente las motivaciones del personaje principal y tiene acceso limitado a sus pensamientos, los cuales sostienen el discurso indirecto libre. El personaje principal es una investigadora, cuyo nombre no se menciona, que ha dedicado los últimos tres años de su vida a escribir una tesis y a desvelar el misterio de un personaje enigmático: Zarasia. El resultado de su estudio le ha rendido más de trescientos folios y el punto central de su tesis está en entender el misterio que ronda a Zarasia. La *fase de orientación* (apertura) se establece en el momento en que el personaje principal se encuentra hospedado en una fonda cercana al monasterio en el que hay un manuscrito que contiene la biografía de Zarasia. El narrador se sitúa en ese punto inicial para proceder a hacer referencias al pasado con el fin de presentar datos acerca del proceso de investigación del personaje principal. Destaca el contraste entre los sentimientos que la investigadora albergaba al iniciar su labor investigativa, cuando se concentraba en la admiración de cómo los códices antiguos que estudiaba mostraban personajes arropados por una naturaleza generosa. A mitad de la primavera, tres años más tarde, el momento que el narrador señala como presente e inicio del cuento, la investigadora cree que, al contrario, la naturaleza es indiferente llegando a ser hostil a los seres humanos. El hastío en que se encuentra sumido el personaje principal es motivo para que el narrador emprenda incursiones al pasado por medio de los cuales va reconstruyendo la trayectoria de la investigación y del descubrimiento crucial para la tesis. Refiere que en un libro escrito en latín, muy conocido de la investigadora, ella se topa con una información muy breve, que le había pasado desapercibida y en la cual se hace mención a Zarasia, la maga, tomada por locas visiones. (MERINO, 1994, p. 246) Se dedica con ahínco a recoger informaciones, pero solamente encuentra Zarasias que son abadesas y princesas pías, no hay referencias a magas o hechiceras. En el momento en que se inicia el cuento, como dijimos, la investigadora está hospedada en una fonda durante la Pascua para realizar un último esfuerzo y encontrar a Zarasia en los viejos legajos del

Monasterio cercano. Sale a dar un paseo y se insinúa la primera *complicación* (alteración de la situación inicial). El narrador expone el encuentro de la investigadora con un paisaje mortuorio y sobrecogedor mientras pasea, lo cual provoca escalofríos en el personaje. Esto funciona como el anuncio de lo que va a venir y se refuerza el aspecto hostil de la naturaleza que ya se había destacado. Al regresar a la fonda, cena rodeada de la conversación amena de cuatro pescadores mientras se entretiene viendo las trágicas noticias de la televisión, las cuales se potencian y adquieren aspecto fúnebre debido al ambiente deteriorado de la aldea. El narrador refiere que esa influencia sumió al personaje en angustiosas pesadillas nocturnas.

Al día siguiente, la investigadora logra encontrar la biografía de Zarasia en un documento del siglo XVIII que consulta en el viejo Monasterio de la aldea. Zarasia era una monja invadida por apocalípticas visiones en las cuales no había esperanza. Ella registraba por escrito sus visiones, las cuales la llevaron a ser excomulgada y a tener un fin trágico: se dice que “el diablo se la llevó, despenándola”. (MERINO, 1994, p. 249) Otros manuscritos hacen referencia a las visiones heréticas de Zarasia y la investigadora ya tiene material para elaborar un capítulo de su tesis, tarea a la cual se entrega. Luego el personaje se va a dar un paseo que resulta muy agradable y al volver a cenar, en un ambiente similar al anterior, las noticias deprimentes no logran perturbar su contento. Pero el narrador refiere que por la noche, antes de acostarse, la investigadora tiene una experiencia rara, es una nueva *complicación* que la enfrenta al fenómeno extraño. Mientras redacta unas notas referentes a asuntos de su tesis, cree ver que sus manos son las de una anciana. La sensación pasa rápidamente y piensa que ha sido un error de su vista (fase de *evaluación*) y se entrega al sueño, demasiado cansada para ponerle atención a la experiencia. Como se ha visto, la fase de la *evaluación* consiste en las estrategias que el personaje pone en práctica para asimilar el fenómeno extraño y volver al equilibrio inicial.

El narrador refiere que los siguientes dos días fueron similares, la cena, las pesadillas recurrentes con desgracias globales. La investigadora se despertaba angustiada. Esas *complicaciones* se acomodan interpretándolas (fase de *evaluación*) como producto del cansancio, de las cenas copiosas y del asunto de la investigación. Al día siguiente, la investigadora encuentra un escrito que recoge, con estilo sencillo, las visiones de Zarasia, las cuales solamente presentan ruinas sin la esperanza del surgimiento de un nuevo orden divino. La investigadora se lleva consigo el escrito y lo analiza en la habitación de la fonda. Cena con parsimonia pero las pesadillas horribles se repiten. Se despierta angustiada y cuando se levanta a fumar, el espejo le devuelve la imagen de una anciana con piel curtida. Esa *complicación* fuerza al personaje a intentar encontrar una explicación (fase de *evaluación*): al comienzo piensa que una anciana ha podido entrar en la habitación, pero ante lo imposible de ese hecho, reacciona con pavor y al mirarse nuevamente al espejo se encuentra con su imagen normal. Vemos como el fenómeno extraño crece en impacto.

Al levantarse muy tarde al día siguiente, nuevas *complicaciones* aparecen. Encuentra una nota redactada con su bolígrafo pero con caracteres similares a los del escrito antiguo que estaba estudiando, no lo reconoce como suyo y sale de la habitación sin leerlo. El dueño de la fonda le dice que quiere advertirle sobre sus salidas nocturnas, de las cuales la investigadora no tiene ni la más remota idea. Ese día no va al Monasterio, permanece en la fonda y esa noche no tiene pesadillas. Después de las sucesivas *complicaciones* que han exigido del personaje la búsqueda de soluciones o explicaciones lógicas (fase de *evaluación*) el cuento se dirige a la fase de la *resolución* o *estado final*. La investigadora se despierta, pero no se encontraba en su habitación sino en una cueva oscura del valle. Asustada miró sus manos y eran las de la anciana: “Comprendió de pronto

que le acompañaba otra presencia, como una segunda conciencia dentro de ella misma que, en estos momentos, parecía aletargada en alguna vaga ensoñación." (MERINO, 1994, p. 255) Va regresando despacio a la fonda, como para no despertar esa otra presencia dentro de sí, y al contemplar nuevamente sus manos las ve con su apariencia habitual. En la *resolución* el personaje parece haber encontrado la clave de todo lo que ha vivido, supone ella y también el lector que de alguna forma la maga Zarasia ha encontrado un modo de vivir dentro de ella. El personaje decide marcharse de la fonda y al pedir la cuenta nota que le han cargado gastos de los cuales no tiene conciencia, unas velas, por ejemplo. Paga sin decir nada y lanza al fuego del fogón todas sus notas y documentos de los últimos días. Se marcha en su coche a toda velocidad por la carretera tan peligrosa. Esa actitud del personaje coincide con una de las variantes señaladas en la propuesta de Herrero: el personaje no logra liberarse del poder del fenómeno extraño y sucumbe de manera trágica y fatal o llega a la postración y angustia. Así se llega al *estado final* del cuento. El lector supone que la alusión a la velocidad y a la carretera peligrosa sella el destino del personaje, probablemente será despeñada por el diablo como lo fue la herética Zarasia. El cuento propone una composición trabajada que se apoya en la superposición temporal y del ambiente, con la finalidad de presentar el tema del doble a partir de la posesión. El fenómeno extraño se ha ido insinuando por medio de la obsesión de la investigadora por la maga Zarasia, de las pesadillas recurrentes y escatológicas y de la toma de conciencia sobre la identificación de la investigadora con su objeto de estudio, Zarasia, semejante a una posesión, lo cual hace que el final del cuento pueda sugerir al lector la recreación de la muerte de la investigadora por despeñamiento.

"El desertor"

El cuento forma parte del libro *Cuentos del reino secreto* (1994) y posee narrador de tercera persona con visión limitada de la conciencia de los personajes. El inicio del cuento ya contiene la *moraleja*: "El amor es algo muy especial" (MERINO, 1994, p. 123). Alrededor de esa afirmación se erigirá el cuento, pues como se había observado anteriormente al describir las fases del texto narrativo fantástico, la *situación inicial* y el *estado final* son interdependientes. El cuento gira alrededor de una historia de amor y dando seguimiento a la afirmación que desentraña el sentido del amor, el narrador introduce al personaje femenino enfrentando una situación singular que ya es una primera *complicación*. Ella no se sorprende al contemplar la sombra ominosa que reconoció como la de su marido pues supone que el esposo ha regresado a casa en la noche de San Juan (fase de *evaluación*). El narrador expone, en una vuelta al pasado, el motivo de la separación: los recién casados interrumpen su felicidad conyugal a causa de la guerra que estalló cinco meses después de su casamiento. El narrador refiere que las cartas que enviaba el esposo desde el frente hacían llorar a su pareja pues hablaban de una aguda añoranza. La esposa no se sentía tan sola pues tenía la compañía de la suegra, una mujer gravemente enferma que al cabo de un año murió. En una de las cartas, el marido dice que no le concedieron permiso para volver pues el entierro de la madre ya había sucedido cuando se supo de su muerte.

Al quedarse sola, la joven esposa se consolaba visitando a su hermana. El pueblo estaba vacío de animación por la ausencia de los jóvenes que estaban en la guerra. También realizaba con energía las tareas diarias y tan absorta quedaba que "llegaba a pensar la ausencia de él como una nebulosa ensoñación no del todo real, de la que saldría en algún inmediato despertar." (MERINO,

1994, p. 125) Esa observación enigmática del narrador supone una incursión en lo anímico del personaje femenino y predispone a lo que se narró al comienzo del cuento, es decir, el reencuentro con su esposo. El narrador prosigue refiriendo las vicisitudes de los aldeanos, la ausencia, las diatribas del cura que pintaba a los enemigos como el demonio, impresión que se deshace cuando los pobladores comprueban que los enemigos presos, conducidos en un convoy, son hombres como ellos. El personaje femenino se pone a imaginar que su marido bien puede encontrarse en la misma situación de esos prisioneros de guerra.

El narrador refiere que un año más transcurre, hasta volver al momento del inicio del cuento, la noche de San Juan, durante la cual el rito casi olvidado de la hoguera, encendida por insistencia de los niños, hace más dolorosa la ausencia de los jóvenes. Al regresar a casa, la joven esposa pasa antes a saludar a su hermana, y al seguir camino encuentra una sombra querida a la puerta del hogar. Se abrazan con fuerza. El narrador refiere que el joven había cambiado, estaba más flaco, más pálido y se movía con lentitud. Esa observación del narrador tomará su sentido al final del cuento. Le cuenta a la esposa que había desertado cuando se encontraba en el hospital a causa de una herida. Cuando estuvo curado y repuesto decidió huir. La penosa huida duró semanas. El narrador va describiendo las precauciones que la pareja toma para no delatar la presencia del esposo en el hogar, ella continuaba sus quehaceres mientras él permanecía oculto en algún lugar de la casa cuando había luz y cuando se hacía oscuro salían a la huerta a deleitarse uno en compañía del otro. Las penurias de la guerra habían pasado a un plano secundario y el narrador reitera lo que dijo al comienzo "Y como el amor es algo muy especial, todos los problemas [...] pasaron a una consideración muy secundaria." (MERINO, 1994, p. 128) Pero una tarde, al volver de recoger leña, la joven esposa encuentra a unos guardias a la puerta de la casa. Se habían enterado de los planes de desertión del marido y habían registrado la casa sin encontrar al esposo. Esto sugiere una *complicación*. El personaje femenino, ante este hecho, se preocupa al pensar en la muerte inminente que le aguarda al esposo como castigo por su desertión e intenta llevar su vida como puede (fase de *evaluación*).

El narrador dice que esa situación de miedo y contento se extendió a lo largo del verano. Y que a pesar de que la joven esposa sentía el cuerpo del marido junto al suyo por las noches, un mal presentimiento se insinuaba siempre. En este momento se dibuja la fase de *resolución*. El primer día de septiembre, al despertarse la joven esposa, notó que su marido no estaba. Lo buscó sin éxito y tuvo una intuición temerosa. A la hora del ángelus vio que los guardias se acercaban, llovía fuerte en ese momento. Le venían a decir que lo habían encontrado:

Estaba en lo alto del cerro, entre las peñas, con los miembros estirados para asomar lo más posible la cabeza en dirección al pueblo. Sin duda la herida se le había vuelto a abrir en el largo camino de la huida. El cuerpo estaba reseco como una muda de culebra. Los guardias decían que llevaría muerto, por lo menos, desde San Juan. (MERINO, 1994, p. 130).

Según la propuesta de Herrero presentada anteriormente, el personaje (la joven esposa) logra una momentánea fusión con el fenómeno extraño y accede a un mundo *otro*, pero el orden ordinario y racional acabará imponiéndose y separándolo de ese ideal soñado. Mientras la esposa compartió o creyó compartir algunos meses de felicidad con su esposo, estuvo sumergida en un mundo ideal, ese mundo *otro*, pero cuando los guardias revelan que el esposo está muerto, vuelve a imponerse la realidad funesta dentro del relato: el marido llevaba muerto desde el día de San Juan. El *estado final* del cuento y la *moraleja*

conducen a la percepción de que como el amor es algo muy especial es capaz de vencer a la misma muerte.

“All you need is love”

El cuento, recogido en el libro *Historias del otro lugar* (2010), lleva el título de una de las canciones más conocidas de los Beatles. La letra de esa canción resume la idea de que el amor lo puede todo. El lector, ante el título sugestivo, se inclina a esperar una experiencia de lectura que corresponda a ese mensaje. El cuento posee un narrador en primera persona del género masculino y es al mismo tiempo personaje principal. La narración corresponde a los recuerdos del personaje-narrador acerca de un evento extraño, que pasará a referir. Cuenta una experiencia anterior al momento en que está, la cual tiene que ver con reunirse en compañía de otros para tocar y a raíz de un suceso, del cual el lector no sabe nada, que les provocó pavor, temen que se repita y al mismo tiempo temen que no se produzca de nuevo. El lector se pregunta acerca de la naturaleza de la experiencia y su impacto. El personaje-narrador menciona las palabras y frases “pavor”, “extraño caso”, “temer”, “miedos contradictorios”. Esos vocablos y frases sugieren al lector sensaciones que reconoce en el repertorio de sentimientos que posee y que se inscriben en la tipología del miedo.

El suceso al cual se refiere el personaje-narrador es la ejecución de una pieza musical, la cual provoca un “asombroso fenómeno” que deja a los músicos “satisfechos y aterrorizados” y al final del cual dice “nos separamos [...] despavoridos” (MERINO, 2010, p. 65) Luego del enigmático preámbulo, que ha planteado el enfrentamiento con un fenómeno extraño, el personaje-narrador expone la fase de orientación (apertura): con respecto al tiempo en que narra, el fenómeno sucedió “hace un par de años, en las Navidades.” (MERINO, 2010, p. 65) cuando era alumno becado de un conservatorio y comienza a tocar el violín, repasando sus lecciones en la estación para ganarse algún dinero a instancias de un compañero. Refiere el éxito de la experiencia, lo cual hace al personaje-narrador acudir todos los fines de semana a la estación. De vez en cuando le acompaña con la viola su amiga Raquel, que no tiene problemas económicos. Prueba sitios un par de veces hasta dar con un vestíbulo intermedio de la estación Príncipe de Vergara. Un aspecto importante es que el personaje-narrador, al referir su historia, utiliza los tiempos en pretérito, sin embargo, en algunos momentos, como la caracterización de algún personaje, utiliza el tiempo presente. Esa opción crea en el lector la impresión de que el narrador se encuentra en el presente y se vuelve al pasado, al que siente cercano, por medio de recuerdos cuidadosamente escogidos y recompuestos.

En la fiesta de la Constitución el personaje-narrador descubre que no es el único músico tocando en la estación. Hay otros dos, una chica pelirroja y un chico alto y moreno. Utilizando el tiempo presente, describe a ambos. La chica es escocesa y se llama Fiona, toca un fuelle pequeño. El chico es guatemalteco y se llama Anastasio y toca la marimba. El personaje-narrador refiere que se da cuenta de que cuando tocan los tres en la estación su renta disminuye, suponiendo que lo mismo les sucede a los chicos. Entonces les propone o tocar cada uno en una estación diferente o formar un trío para ganarse el dinero juntos. La última opción fue la escogida por los chicos. Enumera las ventajas de tocar en trío, tanto las del dominio de su instrumento, como las económicas, pues gana más dinero que estando solo. Afirma que la combinación de instrumento, violín, gaita y marimba debía cautivar a los viajeros, pues se mostraban más generosos. Habla de las preferencias del público de una cierta

edad, que es el que dispone de dinero para ofrecer a los músicos, y nota que prefieren la música más suave y romántica. Tocan durante varias semanas un pequeño repertorio y al cansarse deciden incorporar otras melodías. "Para empezar, *All you need is love*" (MERINO, 2010, p. 68). Surge entonces una complicación. Cuando el trío tocó la nueva melodía la muchedumbre se quedó quieta. El personaje-narrador habla de "inmovilidad instantánea" de la gente, dice que los miembros del trío estaban "deslumbrados por un fenómeno del todo ajeno a la normalidad de las cosas" (MERINO, 2010, p. 69) y relata lo que experimentaron:

pues aquel vestíbulo, que se encuentra separado de la superficie por dos tramos de escalera, el equivalente a dos o tres pisos de un edificio corriente, quedó de repente desnudo de sus techos y paredes, y el gran espacio rectangular en que nosotros y los viajeros inmóviles nos encontrábamos apareció al aire libre, al ras del suelo, pero no rodeado por las calles y casas de Madrid sino por un espacio de vegetación frondosa, que cubría también las laderas de unas colinas cercanas. La visión fue tan asombrosa que dejamos de tocar, y en el mismo instante todo lo que nos rodeaba recuperó su apariencia anterior y habitual, la sólida estructura que conforma el espacio subterráneo de los pasadizos, la luz de neón con su blancor sin sombras, y las gentes continuaron moviéndose con esa prisa ensimismada que el metro parece propiciar. (MERINO, 2010, p. 69).

En esa descripción se le da al lector de forma inmediata la experiencia vivida por los músicos. El personaje-narrador describe las reacciones del trío: "nos dejó muy asustados, incapaces de hablar" (MERINO, 2010, p. 69). La solución (fase de *evaluación*), encontrada por la intuición de los tres, fue seguir tocando, escogieron Ansiedad. Dice el narrador "fuimos volviendo poco a poco al sentido de lo cotidiano." (MERINO, 2010, p. 69) El personaje-narrador califica de "incomprensible" la experiencia que tuvieron y no se les ocurrió asociarla con la melodía *All you need is love*. Pero a la tarde siguiente el fenómeno se repitió y tras algunas repeticiones de la música, la chica intuye la relación entre la ejecución de esa melodía y el fenómeno extraño. Una nueva *complicación* acentúa el efecto de lo ocurrido. Comprueban la relación entre una cosa y otra y se arriesgan a seguir tocando sin interrumpir la melodía (fase de *evaluación*). El narrador usa para calificar el fenómeno los vocablos "alucinante", "absurdo". Se describe el lugar al que se transportan cuando tocan la melodía, el paisaje y la gente que allí se encuentra realizando diversas tareas. Observa que el paisaje infunde paz y júbilo, serenidad y armonía. Pero al terminar la melodía todo vuelve a ser como antes, todo se desvanece.

Con la intención de acomodar el fenómeno en el marco de su comprensión (fase de *evaluación*) el personaje-narrador presenta una explicación de cómo se alcanza a producir el fenómeno: procede de la conjunción de los tres instrumentos, otros no surten el mismo efecto. El narrador constata que se sienten frustrados porque no pueden penetrar en el paisaje solamente pueden verlo desde el umbral y solo cuando ejecutan la melodía. El narrador describe el paisaje como "meta de belleza y placidez, acaso de dicha" (MERINO, 2010, p. 71). Nadie más podía penetrar. Su experiencia los lleva a compartirla con otros, pero al invitarlos a presenciarla, se quedan tan inmóviles como los demás viajeros de la estación. El narrador usa vocablos y frases como "hallazgo nuestro tan misterioso", "propio de los milagros o de los hechos sobrenaturales", "fantástico descubrimiento", "espacio de paz jubilosa". El narrador incluso observa que al contar su experiencia podría ser "tomado por un loco" (MERINO, 2010, p. 72).

En la fase de la *resolución* el personaje-narrador observa que la imposibilidad de penetrar en ese paisaje causó la separación del trío, pero se valieron de excusas diversas para no confesarlo. Sin embargo todavía se reúnen

de vez en cuando para tocar la melodía. Según la propuesta de Herrero expuesta anteriormente, los personajes logran una momentánea fusión con el fenómeno extraño y acceden a un mundo *otro*, pero el orden ordinario y racional acabará imponiéndose y separándolos de ese ideal soñado, pues ninguno de los tres músicos logra ir más allá del umbral de ese paisaje ideal y dichoso. Con esta *moraleja* finaliza el relato "ese paraje donde todo parece estar en orden y en el que ninguno de los que vivimos en este mundo entrará jamás." (MERINO, 2010, p. 72) Esta *moraleja* enfoca la experiencia de frustración de los músicos: ellos provocan la aparición del fenómeno extraño, que es una especie de paraíso, pero no pueden acceder a ese lugar por mucho que se esfuercen. Quizá sintetice la idea que muchos artistas tienen de la belleza, que en su estado puro es inalcanzable y toda obra es el pálido reflejo de ese ideal. El título de la canción también alude a otro ideal, el del amor que suele estar junto con la belleza. Amor y belleza en su estado puro son lo sublime, algo inalcanzable para los humanos.

Lo fantástico en los tres cuentos

En "Zarasia, la maga" tenemos el caso de una investigadora que intenta descubrir el destino de una antigua visionaria herética de nombre Zarasia. El cuento conduce al lector, por medio del narrador de tercera persona, a pensar que la investigadora llega a identificarse tan fuertemente con Zarasia que asume su forma física y su destino en un proceso de transformación que sugiere el surgimiento del doble por medio de la posesión. La ambigüedad se instala a partir del momento en que el lector no es capaz de afirmar si la investigadora está poseída por Zarasia o no o si tendrá su mismo fin trágico, es decir, si morirá o no despeñada. En "El desertor" tenemos un cuento que está urdido para cumplir la máxima que el narrador expone al comienzo: "El amor es algo muy especial". Tan especial que supera la misma muerte, como lo atestigua la historia de amor que se cuenta por medio del narrador de tercera persona. El lector, al enterarse del final del cuento, es conducido a creer que el esposo desertor ha vencido a la muerte para estar junto a su esposa. Sin embargo, el desenlace permite pensar que la joven esposa ha proyectado sus deseos con tal fuerza que se ha sumergido en ensoñaciones y delirios de tal modo que ha creído reencontrar a su esposo en el ambiente familiar cuando él ya estaba muerto. Estos dos cuentos se inscriben en una tradición más clásica de lo fantástico, pues se tiene la ambigüedad que se crea a partir del juego con las percepciones de los personajes y del lector, que tanto pueden ser fruto de una obsesión, como en "Zarasia, la maga", o de una ilusión amorosa como en "El desertor".

Ya el cuento "*All you need is love*" se configura a partir de un narrador de primera persona, el cual es también el personaje principal, que establece un juego con el tiempo y el espacio, pues los sucesos narrados ya han ocurrido cuando el narrador-personaje los presenta. Eso supone contar con una reelaboración de los sucesos a partir su voluntad e intención. Se puede apreciar que el cuento contiene un componente maravilloso, pero el cuento no propone la construcción de un mundo paralelo al mundo conocido rigiéndose por leyes propias, según la propuestas de Todorov (2001, 65-81), el cual afirma que cuando el lector o los personajes deciden que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno se pueda explicar, la obra pertenece a lo maravilloso o sobrenatural aceptado. En este cuento en particular, hay un suceso que se inscribe en la esfera de lo mítico, de lo maravilloso, capaz de evocar los buenos sentimientos, el placer estético, como es el caso de la música que abre un portal a un mundo de maravillas inaccesibles para los músicos que lo franquean. No obstante, el enfrentamiento de los músicos con

ese mundo maravilloso atisbado por medio de la ejecución de la melodía de "All you need is love" supone una ruptura del orden natural dentro del texto, caracterizando el surgimiento del fenómeno extraño propio del relato fantástico.

Según lo que M. Lord propone con respecto a la composición del relato fantástico, podemos afirmar que en los tres cuentos de Merino cada ensayo de volver a lo normal emprendido por el personaje que se ve sorprendido por el fenómeno extraño va constituyendo las secuencias narrativas, las cuales van revelando la intensidad con que se impone el fenómeno extraño. Y el fracaso del personaje cuando intenta volver a lo normal y acomodar las percepciones que el fenómeno extraño le trae, conforman la trama que desemboca en el desmoronamiento del escenario normal construido dentro del texto narrativo. Así la acentuación del impacto sucesivo de las *complicaciones* se puede apreciar como una característica propia de la composición del relato fantástico según lo expone M. Lord. Además el camino que el personaje toma con respecto a su experiencia con el fenómeno extraño acaba por decidir el desenlace según propone Herrero. Ambas perspectivas se complementan en la comprensión y delimitación de los elementos constitutivos de los textos narrativos fantásticos y su dinámica.

Agradecimientos

Agradecimientos especiales al Prof. Dr. Juan Herrero Cecilia por su valiosa supervisión del proyecto de Posdoctorado que desarrollé en la UCLM en 2013-2014, parte de cuyos resultados presento en este artículo, y a la FAPESP por haberme concedido la beca para realizar la investigación.

HERRERA ALVAREZ, R. G. Around the Composition of Three Fantasy Short Stories of José María Merino. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 38-53, 2014.

Referencias

ENCINAR, A.; GLENN, K. M. Introducción. In: _____. *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. León, Edilesa, 2000. p. 09-20.

HERRERO CECILIA, J. Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico. In: _____. *Estética y pragmática del relato fantástico*. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector). Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. p. 108-127.

LORD, M. La organización sintagmática del relato fantástico. (El modelo quebequés). In: RISCO, A.; SOLDEVILA, A.; LÓPEZ-CASANOVA, A. *El relato fantástico*. Historia y sistema. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. p. 11-42.

MERINO, J. M. All you need is love. In: _____. *Historias del otro lugar*. Madrid: Alfaguara, 2010. p. 603-608.

_____. El desertor. In: _____. *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 123-130.

_____. Zarasia, la maga. In: _____. *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 243-256.

TODOROV, T. Definición de lo fantástico. In: ROAS, D. (Ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 47-64.

_____. Lo extraño y lo maravilloso. In: ROAS, D. (Ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 65-81.

DOSSIÊ LITERATURA E DITADURA

DITADURA E TESTEMUNHO: UMA REALIDADE NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Raquel de Araújo Serrão*

Resumo

Partido da problematização sobre as duas acepções de literatura de testemunho - uma vertente dessa literatura localiza-se no período de 1960-80, cuja crítica norte-americana chamará de literatura de *testimonio* e a outra corrente trata-se de estudos e textos que dialogam com os estudos dos testemunhos nascidos pós-segunda Grande Guerra em razão da *Shoah* - procuramos nesse artigo dialogar com essa segunda acepção, expondo-a a luz de textos literários que excursionam de forma representativa a catástrofe dos campos de concentração e detenção em ditaduras no Chile e na Argentina. Consideramos aqui em particular obras como as de Hernán Valdés (1974), Jacobo Timermann (1982) e com especial atenção a obra de Nora Strejilevich (1996). Para emprendermos a discussão aqui proposta nos dedicamos a estabelecermos um diálogo elucidativo sobre o tema -ditadura e testemunho- com autores da crítica latino-americana como Beverley & Achugar (2002), De Marco (2004) e Strejilevich (2006) e os europeus Agamben (2008) e Benjamin (1997).

Palavras-chave

Ditadura; Literatura Latino-Americana; Literatura de Testemunho; Testemunho.

Abstract

Begun of problematization about the two in the true sense of literature of evidence -a hillside of this literature located in the period 1960-80, whose north- American critic call of testimony literature and the other current treat of studies and texts that dialogue with the studies of testimony born post- second World War because of the *Shoah* - We looking for in this article to dialogue with this second hillside, exposing the light of literary texts that representative way the disaster of the concentration camps and detention dictatorships in the Chile and in the Argentina. We consider here in particular works such as Hernán Valdés (1974), Jacobo Timermann (1982) and with special attention the work of Nora Strejilevich (1996). To undertake the discussion proposed here we dedicated to establish an instructive dialogue about the topic - dictatorship and testimony with authors of Latin American critics like Beverley & Achugar (2002) De Marco (2004) and Strejilevich (2006) and the European Agamben (2008) and Benjamin (1997).

Keywords

Dictatorship; Latin American Literature; Literary Testimony; Testimony.

* Professora do Instituto Federal de Educação Ciências e Tecnologias do Rio Grande do Norte/Campus Central. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem PPGEL-UFRN. - Natal - RN - Brasil. E-mail: rael30br@hotmail.com; raquel.serrao@ifrn.edu.br

Nos idos anos de 1980, no Brasil, houve a iniciativa do estudo da literatura produzida no período ditatorial. Sob a pena de escritores e críticos como Silviano Santiago, por exemplo, os estudos até então realizados, apontavam que a literatura produzida no período da ditadura assumia um tom de engajamento político e denúncia social cujo foco se traduzia na transmissão de mensagem política considerando o leitor como um receptor apto a um comprometimento com as lutas frente ao contexto de repressão política. Essa caracterização estaria muito associada aos chamados romances-reportagem.

Os romances-reportagem, no contexto da ditadura militar, nasceram de forma a romper com os limites do acontecimento, pontuando a trama do cotidiano de reflexões e, também, a militância política. Deste modo, são romances que permitem abandonar um pouco a efemeridade temporal do gênero notícia, facultando a veracidade do que se revela nas linhas ficcionais. A voz autoral, os personagens, a construção dos cenários entremeavam-se à objetividade da notícia e ao conhecimento da realidade humana subjetiva e reflexiva. Neste gênero, a rigidez da forma jornalística da notícia ganha nuances de ficcionalidade. Essa narrativa situada entre a ficção e o registro objetivo da realidade externava credibilidade ao leitor e, com isso, a transmissão da mensagem política. Um exemplo desse gênero é o livro do jornalista Flávio Tavares, *Memórias do Esquecimento* (2000), que ganhou, em 2000, o Prêmio Jabuti na categoria Reportagem.

Esse gênero assume relevante papel ao tematizar o período da ditadura militar em razão da censura que impedia a circulação de informações que viessem a expor o regime militar. Sabe-se que a história oficial mascara a realidade, cabendo à literatura da época elaborar o discurso da verdade dos fatos omitidos pelo silêncio da censura (COSSON, 2001, p. 16).

A literatura, por esse caminho literário, não só no Brasil como na América Latina, se preenche de compromisso nacional com a conjuntura de exceção política vivida. Quando afirmamos compromisso nacional, esbarramos na noção de unidade da nação, frente a um contexto de estado de exceção ditatorial.

Mas, para além da busca obsessiva pela verdade – uma busca pela eficácia em responder às perguntas sobre a realidade social desses países que viveram ditaduras –, há obras que, a nosso ver, tangenciam outra esfera de registro da temática da ditadura e deixam de ser romances-reportagem para serem romances de testemunho, levantando questões não apenas sobre a violência de Estado, mas problematizando a própria historiografia literária quanto ao tripé: língua, nação e tradição literária nacional, visto ser a literatura de testemunho, na acepção em que a trataremos nesse artigo, uma literatura que sinaliza questões de caráter mundial, sem fronteiras, como são as catástrofes do século XX.

No universo da crítica literária, particularmente na América Latina, duas acepções são entendidas ou discutidas como resgates da história, que seria o que tange à literatura de testemunho. Uma vertente dessa literatura localiza-se no período de 1960-80, que a crítica norte-americana chamará de *Literatura de Testimonio*, formada principalmente de um tom de lutas revolucionárias, principalmente na América Latina, e que teve como palco de exposição os concursos literários da *Casa de las Américas*, de Havana, Cuba. Outra corrente é a corrente de estudos e textos que dialogam com o estudo dos testemunhos nascidos pós-segunda Grande Guerra em razão da *Shoah*.

Considerando a necessidade de rigor na atividade da crítica literária, cabe, em primeiro lugar, reconhecer e avaliar no âmbito estritamente teórico a existência de duas grandes concepções de literatura de testemunho bem como o fato de que elas não dialogam entre si até o momento. Uma delas desenvolve-se no âmbito dos estudos sobre a literatura latino-americana; outra é dominante no campo da reflexão sobre a *Shoah*, termo amplamente utilizado para substituir a palavra

Holocausto. Ambas entendem ser a *mimesis* a natureza da literatura; no entanto, desenvolvem indagações bastante diversas sobre as possibilidades de a palavra representar a realidade, formulando, no limite, hipóteses antagônicas de interpretação da produção literária que tem sido designada pelo conceito de testemunho. (DE MARCO, 2004, p. 01).

Ambas as correntes, podemos inferir da afirmação da professora Valeria De Marco, têm a sua produção literária vinculada ao resgate da História na contemporaneidade. Uma examina textos a partir de documentos, por testemunhos, geralmente mediados, de vozes da periferia, coletados e transformados em livros. A outra corrente vai mais além, problematizando o horror e a desumanidade institucionalizada e representada por meio de testemunhos de presos sobreviventes dos campos de concentração das ditaduras.

Desde 1969 essa expressão *Literatura de Testimonio* vem circulando em livros e revistas por toda América, principalmente América Latina, mas padecendo de uma significação precisa e/ou até sinalizando, a partir dos anos 1980, para a existência de duas concepções de literatura de testemunho que talvez dialoguem entre si, mas, a nosso ver, seguem em direções diferentes.

Temos, primeiro, que esclarecer que não estamos, aqui, apontando o texto literário como testemunho do seu tempo, que alude assim à sua capacidade de representar o seu tempo de produção coincidindo com seu tempo representado, ou seja: não falamos, aqui, em termos formais da capacidade do texto literário de representar o contexto social em que se inscreve sua produção, mas falamos das vozes representadas que testemunham um fato; falamos de sujeitos representados literariamente, inseridos em contextos enunciativos que ora ligam-se às reflexões que caminham em direção aos estudos de testemunhos sobre a *Shoah*, ora ligam-se a uma perspectiva de voz ideológica que precisa de uma transcrição de seu relato para defender seu lugar, sua classe, porém, ambas se vinculam ao resgate da história contemporânea.

Para seguirmos nossa abordagem do tema proposto, faz-se necessário explicitarmos as interpretações para o resgate da história que constituem essas vertentes da literatura de testemunho. Embora carreguem o mesmo nome – *literatura de testemunho* – podemos considerar que essas vertentes se alicerçam em pressupostos distintos. Vejamos.

Num período de aproximadamente 40 anos, entre os anos de 1960-80 principalmente, a crítica literária norte-americana acerca da literatura produzida na América Latina, gravitava ao redor dos estudos do etnólogo e ensaísta cubano Miguel Barnet, que em 1966, a partir da obra *Biografia de um cimarrón*, cunha o termo *Literatura de Testimonio*. Essa obra é um romance-testemunho narrado em primeira pessoa, e foi baseada nas entrevistas feitas por Barnet a Esteban Montejo, negro de 105 anos, antigo escravo e insurgente da Guerra de independência em Cuba. Barnet, caracteriza essa literatura testemunhal como constituída de uma sólida sistematização de coleta de informação e elaboração mediada do testemunho. Podemos apresentar como símbolo emblemático desse gênero, tomando como base sua constituição textual o testemunho da ativista camponesa Rigoberta Menchú, escrito por Elizabeth Burgos-Debray: *I, Rigoberta Menchú: An Indian Woman in Guatemala*, publicado originalmente em 1983.

Essa literatura se torna tão marcante no cenário literário latino-americano que ganha, inclusive, um patamar de categoria de premiação literária na *Casa de las Américas*. Expondo algo mais sobre a forma desses textos, podemos dizer que essas obras são testemunhos mediatizados de natureza testemunho romanceado, podendo ser de caráter jornalístico, etnográfico e/ou sócio-histórico. Essa primeira acepção a que nos referimos nasce do trabalho de dois narradores. Um narrador “de ofício”, letrado, respeitado em sua área letrada de

atuação e que não faz parte do universo produtor do conhecimento sobre o qual escreve, e um narrador que integra os espaços e contextos produtores legítimos dos saberes por ele narrados, testemunhados. O escritor identifica-se com a vida do iletrado, tornando-se sua voz e, assim, com funções bem marcadas, a função do letrado é recolher e reproduzir de forma fiel a voz do subalterno que narra. O subalterno, sujeito de uma condição marginalizada na sociedade, é detentor de um saber, ou saberes, cuja experiência de vida tem carregada em suas vivências a possibilidade de contraposição ao discurso da história oficial (MARCO, 2004).

A rotura da hegemonia da escrita histórica vê-se ameaçada na transcrição solidária do organizador do texto, que reproduz o discurso daquela voz não ouvida no registro da história. Essa ameaça se legitima por ser uma voz representativa de uma classe, de uma comunidade, de um segmento social, geralmente, oprimido. As informações escritas em proteção e amplificação para que essas vozes esquecidas sejam escutadas, seguem a regras – dentre elas, a que exige idoneidade da fonte das informações.

Há, subjacente à criação desse gênero "Testimonio", um caráter político, conforme estudos da professora Valeria de Marco (2004). Marco afirma que ele poderia ser entendido como uma estratégia política e ideológica de exposição da história da opressão burguesa no cenário latino-americano através dessas vozes oprimidas, compreensão, essa, defendida nos estudos críticos literários desses textos e na institucionalização do gênero como uma categoria narrativa de romance pela *Casa de las Américas*. Mas, Marco ainda ressalta que reduzir a criação do gênero literário *testemunho* a uma questão meramente política é diminuí-la, desconsiderando contextos maiores de produção cultural e de conjuntura social na contemporaneidade.

Alerta, também, a professora Valeria De marco, para o fato de que esse tipo de exposição das referidas questões é relevante para tentar compreender o momento social, cultural e histórico de emergência de um modelo narrativo em que o subalterno é o portador da palavra. Assim, as classes e/ou categorias periféricas, sob a mediação de um porta-voz que elabora o seu discurso, tornam-se evidente. Essa voz, representada por ser uma voz representativa de um grande segmento social, converte-se em uma voz exemplar, retomando aquela noção benjaminiana do narrador que conta a sua história por ganhar honestamente a sua vida sem sair de seu país, e que deve ser escutado, pois sua trajetória é digna de exemplo. Esse tipo de testemunho são as vozes periféricas reclamando um espaço no centro; é, também, por vezes, uma literatura estudada, teorizada, bem como exercida de forma militante vinculada a uma ideologia política.

Dessa forma, o viés da escrita testemunhal ou da narrativa histórica, tão explorado e importante à constituição e ao acervo literário na América Latina, encontra amparo nas linhas de produção da escrita literária americana. A importância desse tipo de narrativa nos anos de 1970 conduz a *Casa de las Américas*, como já dito anteriormente, a ofertar um prêmio exclusivo a narrativas testemunhais, e a obra *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gilio, escritora uruguaia, é, por exemplo, premiada. Esse romance, em particular, trata da guerrilha urbana do movimento chamado Tupamaros, nascido na primeira metade dos anos de 1960 a partir da dispersão de vários grupos de esquerda no Uruguai.

Esse evento e a valorização do testemunho, no nosso entender, possibilitaram o desvendar das máscaras que, muitas vezes, são postas nos fatos históricos, partindo de um microuniverso, o universo do eu que narra, mas que é emblemático de uma classe que não é menos reflexivo que ela, pois fala em sua unicidade vocal, na coletividade de muitos excluídos e calados. São testemunhos de uma ficcionalização histórica que não se submetem à panfletagem.

É nessa direção que, entre as décadas de 70-80 do século passado, a literatura hispano-americana tem como protagonistas, em sua grande maioria, escritoras dos mais variados países latino-americanos. Elas intensificaram a produção e a publicação de obras, alcançando, muitas vezes, notoriedade literária mundial e seguindo a temática histórica e testemunhal. Podemos citar como representantes, por exemplo, Elena Poniatowska, com a obra *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Trata-se de uma narrativa histórica que revela o lapso de tempo da Revolução Mexicana, sob a ótica de Jesusa, uma mulher do campo, analfabeta, que vai combater na revolução com seu marido militar. Jesusa fala de suas dores como órfã, como guerrilheira, como crente de uma tradição reencarnacionista não católica, como mulher inserida em um contexto de violência social e doméstica no quadro conturbado e problemático da revolução.

Outra representante dessa linha literária foi Nidia Díaz, com a obra *Nunca estuve sola* (1988), que narra os dias em que esteve encarcerada como prisioneira de guerra nos anos 80, durante a guerra civil em El Salvador. Sua narrativa tem o fragor da guerra e, também, a temática do amor ao próximo. É um testemunho privado da guerrilha, que clama pelos direitos das minorias. Claribel Alegría, com *No me agarraran viva* (1983), reporta-se, também, à guerra em El Salvador, com o testemunho de vida e de entrega da personagem Eugenia (Ana María Castillo), guerrilheira, uma entre tantas mulheres salvadorenhas que lutaram pela libertação de seu povo. Todas essas obras, de alguma forma, chamam à luz vozes periféricas.

Há, também, obras denominadas de romance-testemunho ou pseudo-testemunho em que o autor/escritor mobiliza eventos violentos a partir de relatos de testemunhas para desenvolver seu trabalho narrativo. Destacam-se, aí, *Operación masacre* (1956), de Rodolfo Walsh, romance que faz referência ao fuzilamento de civis por razões políticas na Argentina em 1956, e *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, que narra o massacre ocorrido em 2 de Outubro de 1968 na Plaza de las Tres Culturas, na Cidade do México, por ocasião de revoltas e manifestações estudantis frente à instabilidade política do país.

Outras obras, contudo, vão aparecendo no cenário literário latino-americano, as quais tocam os demais testemunhos, mas não se prestariam, em nosso entender, a classificações ou rótulos fechados, até porque, em se tratando de literatura não convém nenhum fechamento teórico dogmático, isso reduziria a proposta das obras literárias.

Essa literatura testemunhal à qual me refiro sai, muitas vezes, dos cárceres – e muitos desses cárceres projetados por ditaduras. Dado esse contexto de produção, ou contexto eleito como temática para a elaboração da narrativa literária, é que se justifica a expressão “o outro testemunho” cunhado pelo professor e doutor em Literatura Hispano-americana Rafael E. Saumell-Muñoz. Não é um testemunho de classe, não se trata de histórias exemplares, trata-se de outras vozes em cujas reverberações sonoras constroem-se ruídos dolentes. Obras como *Tejas Verdes* (1974), de Hernán Valdés, primeiro livro de cunho testemunhal, editado na Espanha, sobre as vivências do autor durante o golpe militar aplicado no Chile por Augusto Pinochet; *Mis primeros minutos* (1989), de Emilio Rojas, livro publicado quinze anos depois da reclusão do autor pelo general Pinochet; ou, ainda, as obras argentinas *Preso sin nombre, celda sin número* (1982), de Jacobo Timerman, uma obra de linguagem voraz, sem meias palavras para as torturas sofridas por Timerman na prisão depois que foi preso a mando do General Ramón Camps que, à época, era chefe da polícia da capital Buenos Aires; *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonassa, e, por fim, *Una sola muerte numerosa* (1996), da escritora Nora Strejilevich, são exemplos que tecem esse tangenciamento de que falamos no começo do artigo, e que instauram, em sua estrutura narrativa, um testemunho. É esse tipo de

testemunho, precisamente, que identificamos como algo em comunicação com a *Shoah*.

Trata-se de uma literatura que, segundo o pensamento de Agamben (2008), endossado por Strejilevich (2006), aponta para o tratamento ao testemunho não como um *quaestio juris*, mas como um *quaestio facti*, pois o fato é mais importante do que a ação jurídica que possa vir em razão do horror vivido nos centros de detenção das ditaduras. A voz dos sobreviventes no testemunho cunhado nessas narrativas é a voz da dor, que, em estado reflexivo e depurado, expõe suas feridas e, por assim se portar, sua ação é não jurídica já que nela se encerra o horror da ação violenta sofrida e que determina seu movimento e natureza: o *apagamento* da condição humana.

Podíamos perguntar o que aproxima essas narrativas de presos da ditadura, principalmente, de "ex-desaparecidos" dos campos de concentração na Argentina, dos depoimentos da *Shoah*? É a metamorfose de um cidadão em "pura vida biológica" ou nua vida/*zoé*, e *zoé*, aqui, não no sentido cristão, mas sim no grego, diria Strejilevich (2006) seguindo as reflexões de Agamben. O prisioneiro é um corpo simplesmente, cujos abusos de maus tratos, torturas e humilhações sofridos o conduzem a compartilhar suas memórias, através da voz poética, como um meio de sobreviver.

Essa comunicação da voz poética, que costura ou tenta estabelecer pontes entre o aqui e ali das experiências que são registradas pelos sobreviventes, é, primordialmente, percebida através da adesão de um emissor(es) da mensagem, do testemunho a um receptor(es). A comunicação se dá quando ambos os lados do processo de comunicação usam de suas competências comunicativas para a convergência de uma semiose, isto é para a convergência de construções de sentido da mensagem, que, no caso desta narrativa, há que considerar a pluralidade de códigos e signos que a integram.

Na narratividade temos de considerar, também, as categorias literárias que se alinham na construção do discurso (personagem, tempo, ação, espaço, narrador) para compreender o que se transmite, o que se narra. Essa transmissão está diretamente relacionada a um esquema enunciativo que manifesta a relação de pessoas *eu-tu*, segundo Reis & Lopes, cuja relação verbal se estabelece tomando, geralmente, os tempos verbais no modo indicativo nos tempos do presente, do futuro e do perfeito (REIS; LOPES, 1988, p. 108). Essa eleição de elementos linguísticos organiza minimamente o enunciado, garantindo uma interação verbal entre esse *eu* e esse *tu*.

Mas há de estar atento a essa formulação, pois

Estes dois planos da enunciação dificilmente se manifestam em estado puro: contaminam-se e interpenetram-se na maior parte dos casos, porque a presença do sujeito da enunciação não se restringe às marcas de pessoa e à ocorrência de certos tempos verbais: ele insinua-se por vezes de forma sutil, através de comparações, escolhas estilísticas peculiares, etc. (REIS & LOPES, 1988, p. 108).

Exemplificando essa discussão e associando-a à discussão anterior sobre a narrativa de presos da ditadura, tomamos, aqui, fragmentos das duas primeiras páginas do livro *Una sola muerte numerosa* (1996), de Nora Strejilevich.

Essa obra narra a história de uma sobrevivente da perseguição ocorrida na época da ditadura militar argentina, a própria Nora Strejilevich, e a história do desaparecimento de seu irmão, Gerardo Strejilevich, em centros de detenção. A obra está marcada por uma voz que fala de sua própria experiência como sobrevivente e exilada, após sua libertação do campo de concentração denominado "Club Atlético" em 1977. Nora, depois de libertada, buscou asilo político no Canadá, onde se doutorou em literatura latino-americana na

Universidade da Columbia Britânica. Mas também esteve exilada em Israel e Inglaterra. Foi professora em várias universidades norte-americanas entre 1991 e 2006, dedicando-se ao ensino dos direitos humanos e da literatura.

Una sola muerte numerosa deu a Nora reconhecimento internacional e, com esta obra, ela ganhou alguns prêmios, dentre os quais o Premio Nacional Letras de Ouro (USA 1996), sendo também traduzida para o inglês e adaptada ao teatro e cinema, em 2005, sob o título *Nora*, uma produção italiana.

De entrada ao seu relato, a autora elege um poema, que, embora seja voz lírica, e por isso, não narrativa, vai, em temática, conectar-se à voz do narrador na narrativa *a posteriori*. O poema começa com um adverbio temporal “Cuando”, em uma afirmativa carregada de niilismo e de incertezas. Essa afirmativa trabalhada em um jogo de diálogo entre um eu-tu formulado em pretérito indefinido do Espanhol (correspondente ao pretérito perfeito em Português).

Cuando me robaron el nombre
Fui una fui cien fui miles
Y no fui nadie.
NN era mi rostro despojado
De gesto de mirada de vocal.

Caminó mi desnudez numerada
En fila sin ojos sin yo
Con ellos sola
Desangrado mi alfabeto
Por cadenas guturales
Por gemidos ciudadanos
De un país sin iniciales.

Párpado y tabique
Mi horizonte
Todo silencio y eco
Todo reja todo noche
Todo pared sin espejo
Todo copiar una arruga
Una mueca un quizás.

Todo punto y aparte.
(STREJILEVICH, 1996, p. 13).

Já de início podemos notar uma percepção de perda sofrida pelo eu lírico, e essa perda incide no que de primeiro nos constitui como sujeito, que é o nome. A escrita do nome próprio é uma das mais importantes conquistas sujeito, assim como ser reconhecido pelo nome, dizer seu nome, lhe faculta a entrada no mundo das letras e da sociedade a que pertence, seja ela grafocêntrica ou mesmo ágrafa. Para o portador de um nome, o conjunto de letras, desenhos ou sons (fonemas) que compõem seu nome o representa e lhe proporciona uma percepção de si como um ser social com um nome próprio que o individualiza enquanto sujeito, diz algo sobre sua identidade, sua filiação, sua história, enfim, compõe a sua vida. Perder o nome é a primeira ruptura a ser gestada para deixar de ser sujeito e entrar na condição de coisa, principalmente, se essa perda foi produto de um roubo: “Cuando me robaron el nombre”. Levaram o nome de maneira abrupta, violenta, levaram, assim, o próprio sujeito, retiraram dele a condição da vida *bios*, deixando a nua vida: *zoé*.

E a voz poética segue – “fui una, fui cien, fui miles” –, reforçando que desse gênero de roubo não foi a única vítima, ela foi uma entre cem e mil, ou seja, entre incontáveis casos. E como já apontam os estudos de Agamben (2008), paradoxalmente, depois do Julgamento de Nuremberg, quase nenhum dos princípios éticos que esse evento sinalizou como válidos – frutos de uma reflexão do mundo ocidental sobre as atrocidades institucionalizadas – resistiram às

provas como são exemplos os campos de concentração, palcos de torturas e extermínios, nas ditaduras da América Latina.

Assim, essa lástima da voz poética pela ruptura do direito à vida, ao respeito pelo sujeito, se anula, e se anula várias, ininterruptas vezes, mesmo que leis internacionais tenham encarado o tema dos campos de concentração como uma barbárie, tendo excluído, ainda que juridicamente, através de acordos e programas para a prevenção da tortura e do genocídio em seus territórios, leis que barrem esse tipo de ação. E a voz poética completa: “fui una, fui cien, fui miles; y no fui nadie” (STREJILEVICH, 1996, p. 13). Ora, isso enfatiza a negação de ser alguém, esse sujeito roubado foi só mais um dentre inúmeros e esses inúmeros, embora muitos, não representam nada, mas não só o nada, como não representam ninguém. O uso do advérbio de negação “nadie”, que significa ninguém testifica isso. Para um estado de exceção como a ditadura, os “inimigos” não são gente. O discurso nihilista na voz poética revela-se no sentimento de estranhamento, na falta de sentido diante do mundo, diante do absurdo de ter tido o seu “nome” roubado. E o termo “nome”, aqui, implica roubar sua estrutura enquanto sujeito. Na afirmação “no fui nadie” está contido o absurdo do não ser, da ausência de vida, da rarefação do sujeito diante e a partir daquela circunstância.

Na continuação do poema notam-se as duas letras “n” em maiúsculas e juntas, imagem ou recurso que nos faz inferir a repetição de negação, “NN era mi rostro despojado”; mas de uma condição de rosto que já passou: “era” “despojado”, agora não é mais. Despojado, no espanhol, despossuído de si com violência, e esse rosto afirma que está despossuído, despossuído de gestos, de olhar, de vocalização, enfim, despossuído de ânima.

Na sequência de sua nulidade, o eu-poético afirma que caminhou nua (“*Caminó mi desnudez numerada*”), caminhou uma nudez numerada, marcada por números. Essa imagem enfatiza a descaracterização do sujeito, sua redução a uma vida/zoé que tem por identificação tão somente números. Essa referência a seres humanos marcados ou identificados por números nos conduz a uma associação direta aos sobreviventes de campos de concentração do Holocausto, também marcados por números, já que nossa discussão de imagens gira em torno de catástrofes do século XX. E como caminha esse eu? Caminha “en fila sin ojos sin yo/ Con ellos sola” (STREJILEVICH, 1996, p. 13), em fila como todo prisioneiro, não é um caminhar livre, visto que caminha “acompanhada” da força que a subjuga, caminha “con ellos”, mas enfatiza que caminha sozinha na solidão de quem é obrigado a caminhar aquele caminho pelo qual se retira todo o sangue, sangue que é símbolo de vida, sangue retirado até das palavras em meio aquelas correntes (*cadena*s) de não-palavras, correntes de sons guturais e gemidos, sons de lástima, de dor, de pesar — por fim, sons de um país inteiro: “desangrado mi alfabeto; por cadenas guturales, por gemidos ciudadanos; de un país sin iniciales”. (STREJILEVICH, 1996, p. 13).

O eu-lírico conclui mantendo o mesmo tom de incerteza e desesperança, pois seu horizonte são as pálpebras e a parede fina e plana (*tabique*). Esse horizonte é todo silêncio e eco, todo grade e todo noite, todo parede sem espelho. Vê-se que, ao abrir a sua narrativa com um poema, o *eu* do discurso narrativo já rompe com a tradição: cabe ao *tu* estabelecer, na sequência da leitura, a continuação de sentido, até porque a ruptura segue, pois, ao terminar o poema, há outra ruptura, tem destaque uma frase em negrito “No vamos a tolerar que la muerte ande suelta en la Argentina”, atribuída ao Almirante Emilio Massera, em 1976, quando em 24 de março desse ano, ao lado Jorge Rafael Videla, dá o golpe militar na Argentina. Há, de forma nítida, um choque de perspectiva entre o que diz a voz do poema e o que proclama esta frase. Aqui, explicitamente, temos um diálogo com o ambiente externo que leva em

consideração a ditadura militar na Argentina; aqui se marca de que ponto de partida a realidade social estará representada na obra. A frase, de forma dialética, problematiza as contradições da macroestrutura social imersa em uma ideologia, que acabou sendo plasmada na microestrutura do texto literário. Um general que afirma não tolerar a morte solta na Argentina, mas foi uma das vozes de comando para extermínios e torturas.

Assim, antes mesmo de continuar a leitura, o leitor já infere, pela contundência do poema e a ruptura da frase, de que ponto social será construída a fala do narrador: do ponto de vista de um *ex-desaparecido*. E uma fala do ponto de vista de um ex-detento dos campos de detenção da ditadura Argentina é, sem dúvida, um testemunho de sobrevivente.

A primeira página segue com um narrador em primeira pessoa, comportando-se sem muitas rupturas, e descreve seu seqüestro:

Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan.

Pisa pisuela color de ciruela. (STREJILEVICH, 1996, p. 13).

[...]

Una apenas siente que los ecos modulan - ¡te querías escapar, puta! - y que una boca inmensa la devora. Quizás murmuren voces conocidas: ni ella, ni él están en nada. Pero una está aquí, del otro lado, en este cuerpo precario: sueles tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca.

—¡De pie!— y una se para sumisa confundida atontada vencida y grita —¡me llevan, me llevan!— mientras dedos metálicos se clavan en la carne. Dos de la tarde impune la tiran a una al ascensor la arrastran. En la vereda una patalea contra un destino sin nombre en cualquier fosa colectiva. El espacio se deshace entre los pies.

Lanzo mi nombres con pulmones con estómago con el último nervio con piernas con brazos con furia. Mi nombre se agita salvaje a punto de ser vencido. Los domadores me ordenan saltar del trampolín al vacío. Me empujan. Aterrizo en el piso de un auto. Lluvia de golpes: este por gritar en judío por patearnos. Y otro más.

— Judía de mierda, vamos a hacer jabón con vos.

Soy un juguete para romper. *Pisa pisuela color de ciruela.* (STREJILEVICH, 1996, p. 14).

O seqüestro é descrito de forma breve em um ritmo e montagem dignos de uma cena cinematográfica. Vê-se uma chave que gira na porta e abre-a, entram três pessoas com pisadas fortes no encalço de alguém que tenta fugir, e sabemos desse movimento pela sequencia de substantivos dispostos um após outro sem vírgula que sinalize pausa, o que dá a dinamicidade da cena: “la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano” (STREJILEVICH, 1996, p. 13). Após essa sequencia, a captura do narrador se concretiza, e sabemos disso porque ele, o narrador, aponta – “Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy” (STREJILEVICH, 1996, p. 13). Imediatamente, a descrição entra em um universo *non sense*, infantil, da brincadeira de roda *pisa pisuela*, e todo o evento é comparado a essa brincadeira infantil em que um “diablo” lança projéteis aleatórios de bolinhas contra os “ángeles” da “Madre”. Na brincadeira, ganha quem conseguir resgatar mais “ángeles”. O narrador-personagem, porém, não chega à “Madre”, é alvejado pelo “diablo” e, assim, preso. É curiosa a associação da captura com o jogo infantil, uma espécie de imagem alegórica e lúdica, teológica, como se fora um auto sacramental primitivo: recuperam-se as figuras dos anjos, seres divinos mensageiros de Deus, da Virgem Santíssima, Mãe Compadecida dos anjos caídos, pecadores e aprisionados pelo mal, e do Diabo, ser adversário do bem Divino, que castiga e aprisiona “anjos”.

As descrições seguem absortas na atmosfera dos tempos infantis, como uma fuga psicológica do terror de ser sequestrado e da incerteza dos momentos daí vindouros. A evasão aos tempos de proteção e de aconchego ao lado do irmão, companheiro de brincadeiras, é a alternativa no momento.

Ser sequestrado converte o narrador em um “desaparecido”, um *status* desprovido de qualquer qualificador de ser humano. Ser um desaparecido é não estar vivo nem morto; simplesmente, não se tem identidade. Então se fecha o círculo de volta ao tom do poema.

Perseguindo esse entendimento e observando esse indivíduo/sujeito detentor, já, de sua consciência verbal, é que capturamos a palavra simbólica literária aqui posta. Em *Una sola muerte numerosa*, por exemplo, essa palavra simbólica nos é passada através de uma consciência verbal traduzida em alívio, em alívio do dito, de executar em palavras, mesmo que precariamente, as ações constitutivas da ditadura e sofridas por Nora, pois falar da exceção é tão somente “informar” – na perspectiva benjaminiana – dizer como é; ainda mais ao tratar-se da anomalia e do revés da ordem natural, pois de tão hediondos e fora do curso natural, eles, anomalia e revés, não se mensuram, dificultando ou inviabilizando o narrar. Esse quadro de exceção política emudece as palavras, que claudicam na esfera da linguagem, deixando só uma perplexidade catatônica como expressão. Uma perplexidade que não reativa as forças da narrativa no fluxo das gerações.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu 10 anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Assim, conectar os indivíduos às suas narrativas constitui-se no ponto de chegada e no ponto de partida de toda a materialidade da linguagem verbal e das mudanças sociais que essa materialidade provoca. O signo verbal solidifica as práticas sociais, e nada mais refletor e polifônico na sociedade que sua literatura.

Considerações finais

O valor da expressão, ainda que autobiográfico, da narrativa de Nora Strejilevich, traz à tona a questão do sujeito sobrevivente que se apropria da palavra para a manutenção da memória, e “é essa palavra – com todo o teor fantasmagórico que a envolve – mas também com toda sua força testemunhal e de re-atualização – que deve comandar nossa relação com o passado traumático” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 18).

O relato da personagem - da Nora sujeito histórico, transformado em “eu” literário – está no nível do registro do passado através da memória individual, mas corre em direção à memória coletiva, somando-se a outras vozes que também foram silenciadas pelo estado de exceção ditatorial de Rafael Videla na Argentina.

Os narradores, em obras como *Tejas Verdes* (1974), de Hernán Valdés, *Mis primeros minutos* (1989), de Emilio Rojas, *Preso sin nombre, celda sin número*

(1982), de Jacobo Timerman, *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonassa e, por fim, *Una sola muerte numerosa* (1996), aqui elencados como de testemunho sobre a ditadura, são uma espécie de *alter ego* dos escritores. Uma voz a quem podem confiar suas marcas de terror, voz que representa as experiências traumáticas em campos de concentração sob o comando das ditaduras. São, pois, obras que dialogam com as representações testemunhais da *Shoah*.

Essas obras não trabalham com a perspectiva da historiografia literária, visto que elas não se revestem de especificidades de categoria e tradição literária nacional, mas, sobretudo, elaboram vozes que dialogam com outras obras e estéticas por construírem uma aguda percepção da violência e barbárie no século XX, evadindo-se do contexto engessado da periodização literária.

SERRÃO, R. A. Dictatorship and Testimony: a reality in Latin American Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 55-66, 2014.

Referencias

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2008. (*Homo Sacer* III)

BENJAMIN, W. O narrador. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p. 27-57.

BEVERLEY, J.; ACHÚGAR, H. *La voz del outro: testimonio, subalternidade y verdade narrativa*. 2 ed., **Revista Abrapalabra**, Universidad Rafael Landívar, Ciudad de Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. Disponível em <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/la_VozOtro.pdf>. Acesso em 12/01/2014.

COSSON, R. *Romance-reportagem: o gênero*. São Paulo: Ática, 2001.

DE MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de estado. **Revista Lua Nova**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>>. Acesso em 20/01/2014.

GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, J-M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

STREJILEVICH, N. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los años 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

_____. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2006. Disponível em <<http://www.norastrejilevich.com/images/USMNC1Tercera.pdf>>. Acesso em 05/05/2013.

SPECULATIVE HISTORY

Renato Lima-de-Oliveira*

Jacques Fux**

Resumo

História especulativa ou alternativa é um campo de investigação histórica que utiliza a especulação contrafactual de eventos históricos para refletir sobre a sociedade atual e sobre a construção social da memória. Este artigo alisa os romances *The Plot Against America* (2004), do escritor judaico-americano Philip Roth, e *Soldados de Salamina* (2001, traduzido para o inglês como *Soldiers of Salamis*, em 2003), do jornalista espanhol Javier Cercas, que jogam com as possibilidades da história e questionam como pessoas inteligentes podem ser facilmente persuadidas a colaborar com ideologias baseadas na exclusão da alteridade.

Palavras-chave

Javier Cercas; Philip Roth; *Soldados de Salamina*; História especulativa; *The Plot Against America*.

Abstract

Speculative or alternate history is a field of historical inquiry that uses counterfactual speculation of historical events to reflect upon our present society and the social construct of memory. This article analyses the novels *The Plot Against America* (2004), by the Jewish-American author Philip Roth and *Soldados de Salamina* (2001, translated to English as *Soldiers of Salamis* in 2003) by the Spanish journalist Javier Cercas, which play with the possibilities of history and question how easily intelligent people can be persuaded to collaborate with ideologies based on the exclusion of the other.

Keywords

Javier Cercas; Philip Roth; *Soldiers of Salamis*; Speculative History; *The Plot Against America*.

* Mestre em Latin American Studies pela University of Illinois at Urbana-Champaign – UIUC – EUA. Doutorando em Political Science no Massachusetts Institute of Technology – MIT – EUA. E-mail: renatolimajc@gmail.com

** Escritor. Doutor em Langues et Littératures Françaises pela Université Charles de Gaulle-Lille III – Lille – França. Pós-doutor em Teoria Literária pela UNICAMP e pós-doutorando em Literatura Comparada na UFMG. E-mail: jacfux@gmail.com

Speculative or alternate history is a field of historical inquiry that uses counterfactual speculation of historical events to reflect upon our present society and the social construct of memory. As Gavriel Rosenfeld states, speculative history narratives can shed light on the evolution of historical memory. For him, to speculate about the past is to question the present: "We are either grateful that things worked out as they did, or we regret that they did not occur differently" (ROSENFELD, 2002, p. 90).

This kind of narrative gained popularity in the 1960's with the rise of science fiction. However, the advent of postmodernism caused other genres to rethink history as well. This is due to the alleged destruction of boundaries between fact and fiction, and the questioning of master narratives and structures that characterize postmodernism. If structures do not determine the outcome of human actions, then history could indeed be different. For Linda Hutcheon the narratives that emerge in postmodernism are aware of history and fiction as human constructs. They rethink and rework the past in both form and content. She coins the term *historiographic metafiction* to name this type of narrative, which is a genre that subverts conventions from the inside³. Though, it is acknowledged that the borders between genres have become more fluid, which allow the merger between history and fiction.

Historian Hayden White defends the concept that history should not be seen as separate from its literary dimension. In the work of organizing and giving meaning to historical accounts, historians employ narrative techniques which construct the mechanics of history as a discourse. In his view, history is composed of both empiricism and speculation and is not a neutral discursive form. Therefore, history and literature should not be seen as two dramatically opposed activities. Despite being grounded by structuralism's assumptions on his analysis, Hayden White's contributions to bringing together history and literature paved the way for the analysis of the similarities of these two fields. Even though White's historical relativism has come under heavy criticism from his fellow historians, it has been embraced more favorably by literary critics⁴.

Historians might engage in counterfactual history "with enormous unease," as philosopher of science Martin Bunzl claims⁵. Despite this, he thinks that counterfactual reasoning can hardly be avoided in the practice of history because it is implicit in the construction of inferences about the world. He separates counterfactual reasoning into two simple varieties: good and bad. Counterfactual reasoning is bad when it is groundless and it is just an act of imagination. Good counterfactual reasoning, however, is grounded on indirect evidence and on the use of methodologies such as game theory.

Although it is comforting to think that most of the world's nations now are democratic regimes, history teaches that democratic consolidation is hard to establish and that totalitarian ideologies can destabilize the institutions of a nation. Speculative history, in the form of well-crafted novels, can illustrate this and go beyond a conventional historical approach. The recent novels *The Plot Against America* (2004), by Jewish-American author Philip Roth and *Soldados de Salamina* (2001), by Spanish journalist Javier Cercas, translated into English as *Soldiers of Salamis* in 2003, play with the possibilities of history and question how easily intelligent people can be persuaded to collaborate with ideologies based on the exclusion of the other. In addition, they are good examples of how

³ See HUTCHEON, L. "Beginning to Theorize Postmodernism", **Textual Practice**, Brighton, v. 1, n. 1, p. 10-31, 1987.

⁴ For an appraisal of White's work, evolution and reception, see Kansteiner, Wulf. "Hayden White's critique of the writing of history". **History & Theory**, Middletown, v. 32, n. 3, p. 273-295, Oct./1993.

⁵ See BUNZL, M. *Counterfactual History: A User's Guide*. Chicago: University of Chicago Press, 2004. p. 845-858.

literature and history can be combined to serve as a reflection of contemporary society.

José de Piérola identifies a new type of narrative that uses historical facts to critically evaluate the past and to question the standard methodology of historiography. He suggests using the term “reflective historical novel” to categorize these works, and takes as examples *Soldados de Salamina* and Roberto Bolaño’s *Estrella Distante*. If the traditional 19th century Hispanic-American novels – the area that he analyzes – attempted to construct national identities, the reflective historical novel does not aim to create identities, but to critically examine the past in an exploratory way, not seeking a single truth (PIÉROLA, 2007, p. 243). In these types of projects, Piérola claims, the characters portrayed could not be used in a different epoch and the plot is constructed in such a way that it makes the reader reflect on established history and the processes by which it is constructed.

Both novels that will be analyzed here subscribe to Bunzl’s view of good counterfactual reasoning and to Piérola’s view of reflective history. These novels draw heavily on real events and their protagonists are named after their respective authors. In *The Plot Against America* the narrator is a young Jewish boy named Philip Roth and in *Soldados de Salamina* the central character is a Spanish journalist and writer named Javier Cercas. The real Philip Milton Roth was born in 1933, just like the young Roth in his story, and the Cercas described in *Soldados de Salamina* is similar to the real Cercas.

Roth’s plot

The Plot Against America tells the story of a Jewish family dealing with the changes in the United States, after Franklin Delano Roosevelt is defeated by the heroic aviator Charles A. Lindbergh, who had campaigned against the United States’ entry into the World War II. The historical Lindbergh did not run for president, but it is not hard to imagine him in the office, or his ideas being supported by someone serving in the presidency of the USA. It was probable because it was, in fact, considered by Roosevelt’s contemporaries.

Lindy, as he was popularly called, was known for his historical thirty-three-hour flight from New York to Paris in the monoplane “The Spirit of St Louis”. His was the first nonstop transatlantic solo flight. Afterwards, he received the nation’s highest military decoration, the Medal of Honor, and was commissioned colonel in U.S. Army Air Corps Reserve. In this position he visited Nazi Germany to report on aircraft development. He also attended the Berlin Olympic Games in 1936 and wrote favorably about Hitler. In return for his services to the Reich, the Nazi regime awarded him a gold medallion with four swastikas in it. When war broke out, the real historical Charles A. Lindbergh defended American isolationism against FDR’s interventionist policies. His speeches against US participation in the war attracted rising attention and a growing number of politicians, in the early 40`s, supported him as a candidate for president. However, the Japanese attack on Pearl Harbor sealed the fate of the USA and did away with isolationism⁶.

⁶ After the World War I, the pacifist movement was increasing in the USA. With the approach of war, the conflict over the defense of democracy and isolationism grew but was only settled after the Japanese attack on December 1941. This passage, from Doenecke and Wilz, summarizes how divided USA was before to the Japanese attack: “Could the United States remain faithful to its heritage as a beacon of democracy and at the same time stand by while democracy perished in Europe?... Radical pacifists pushed for American isolation, while conservative peace groups endorsed military aid to the British. Debate became increasingly sharp, than ended abruptly – on December 7, 1941”. See DOENECKE, J.; WILZ, J. E. *From isolation to war, 1931-1941*. Arlington Heights, IL: Harlan Davidson, 1991. p. 16.

What is most interesting about Roth's novel is not only the "what if" scenario, but also the plausible and intelligible arguments of the isolationists. Roth uses historical facts and possibilities to question contemporary beliefs – in this case, the USA's long-term commitment to democracy, which has been historically praised. FDR was already serving in his second term as president and his third presidential campaign was unprecedented in North American politics. Lindbergh was a public hero and an advocate of isolationism. In his speeches he tried to gather political support to avoid that the USA entered a bloody war in Europe. Nevertheless, the bombing of Pearl Harbor determined the United States' position in the war, and had not it been for the Japanese attack, getting the country to fight this "European war" would not have been an easy task⁷. It was feared that engaging in a war would lead the country into another economic depression or, even worse, toward socialism: "Full-scale mobilization... must lead to inflation, price and wage controls, and compulsory unionization; thus socialism would be the war's one lasting result" (DOENECKE, 1991, p. 10). The political power given to the State to manage the economy for war mobilization was one of the conservatives' historical fears about entering the conflict, especially after the world's deepest economic depression.

Roth creates a work of speculative historical fiction that seems to be a perfect chronicle of the changes that would have occurred in a Jewish neighborhood in Newark, New Jersey. Through the eyes of a boy, the reader learns how the political reality created divisions within families and the Jewish community, as well as how the Ideological State Apparatus (ISA), to borrow Louis Althusser's concept, was used by the new hegemony in power. According to Louis Althusser's theory of ideology, the ISA are structures that regimes or states create to "maintain control by reproducing subjects who believe that their position within the social structure is a natural one"⁸. The ISA are composed of institutions that reproduce ideology, like the church, family and school.

What is most impressive in Roth's novel is how subtly the isolationist government changes the institutions of its society by establishing new ones and by using persuasive arguments. The main argument the isolationists use is that they aim to defend peace, which is a very hard argument to oppose⁹. They argue that not entering the conflict would keep the blood of millions of young Americans from being shed in a war that was not started by the USA, and did not directly involve the country. In the story, peace is not defended in a naïve form, but it is associated with internal armament. Along with the claim that the USA was actually getting stronger by not becoming involved in the European war, the government continued to arm itself in case it needed to use force.

In the story, Lindbergh flies to Iceland to sign an agreement with Hitler, which guaranteed peaceful relations between the two countries. This is interpreted as an achievement in the best interest of the United States, especially when the same president pushes to "continue to arm America and to train our young men in the armed forces in the use of the most advanced military technology" (ROTH, 2004, p. 54). It is a strategically defensible approach that would guarantee America's neutrality and internal support, as this quote shows: "In the aftermath of the Understandings, Americans everywhere

⁷ Even Roosevelt was not comfortable with mobilizing the country for war. Although sympathetic with the European democracies, he declared neutrality just after Germany invaded Poland. See David M. Kennedy's book *Freedom from fear: the American people in depression and war, 1929-1945* in the chapter 14 "The Agony of Neutrality".

⁸ See the *Stanford Encyclopedia of Philosophy* entry for Louis Althusser. The notion of ISA was advanced by Althusser in the essay "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1970).

⁹ The discourse of peace is not uncommonly used strategically by those who want war. One does not need to go further than remind people that the famous dove of peace was a sign explored by Stalin's Communist Information Bureau. See Peter Viereck, "The Trojan Dove" (*The Russian Review*, Malden, v. 12, n. 1, p. 03-15, Jan./1953), for further discussion about isolationism and its consequence.

went about declaiming, No war, no young men fighting and dying ever again! Lindbergh can deal with Hitler, they said, Hitler respects him because he's Lindbergh. Mussolini and Hirohito respect him because he's Lindbergh" (ROTH, 2004, p. 54).

What follows are policy changes toward Jews that are disguised as a way to integrate them into everyday American civil life. The government created an agency called the Office of American Absorption (OAA), responsible for a program named Just Folks. This program made youngsters from minorities (but, in reality, only Jews participated in it) live for a while in "real America", such as in a farm in the Midwest. Roth's older brother, Sandy, goes to Kentucky, enjoys the farm life, eats pork and likes the tranquility of just being a regular American, rather than being Jewish. When he returns, he despises his father's concerns toward the Lindbergh administration and the life of his family as "ghetto Jewish". In addition to the OAA, Lindbergh's government also creates a citizen army to militarily train eighteen-year-old American boys, and the Good Neighbor program, designed to relocate Jewish families and disperse them across the country. As was the case with Just Folks, the Good Neighbor program was meant to weaken the solidarity among Jewish families and to reduce the density of Jewish communities in certain regions, to diminish their electoral power.

The idea of co-optation permeates the strategies Lindbergh employs to undermine opposition. Co-optation can undermine opposition from a minority group by assimilating it or gathering the support of the group's key leaders. Such is the case, in this story, with a very prestigious and knowledgeable rabbi, Lionel Bengelsdorg. He supports Lindbergh early in the campaign and when the president is elected the rabbi is appointed to serve as director of the OAA. Bengelsdorg later becomes engaged to Phil's aunt Evelyn and goes to Roth's house for a family dinner. The rabbi addresses Phil's father's worries about Lindbergh in the following way:

This is not an evil man, not in any way. This is a man of enormous native intelligence and great probity who is rightly celebrated for his personal courage and who wants now to enlist my aid to help him raze those barriers of ignorance that continue to separate Christian from Jew and Jew from Christian. Because there is ignorance as well among Jews, unfortunately, many of whom persist in thinking of President Lindbergh as an American Hitler when they know full well that he is not a dictator who attained power in a putsch but a democratic leader who came to office through a landslide victory in a fair and free election and who exhibited not a single inclination toward authoritarian rule. He does not glorify the state at the expense of the individual but, to the contrary, encourages entrepreneurial individualism and a free enterprise system unencumbered by interference from the federal government. Where is the fascist statism? Where is the fascist thuggery? Where are the Nazi Brown Shirts and the secret police? (ROTH, 2004, p. 110-111).

These reasonable arguments do not pacify Herman. Instead, they make him more worried: "Hearing a person like you talk like that – frankly, it alarms me even more" (ROTH, 2004, p. 111). The change of institutions does not need to come as a revolution in the economic base, like the "fascist statism" or communist collectivization, suggests Lionel Bengelsdorg in order to dismiss the importance of the changes that were going on. The Lindbergh government was engaged in a passive revolution – as understood by Antonio Gramsci – to change the hegemonic thinking of society gradually¹⁰. The plot shows that traditional intellectuals, like the rabbi, and other sources of hegemony enforcement, like the press, became increasingly allied with Lindbergh's ideals. As one critic of Gramsci puts it, if Lenin was the theoretical father of the *coup d'état*, Gramsci developed

¹⁰ See Antonio Gramsci. *Prison Notebooks*, Vol. 2. (New York: Columbia University Press, 1996).

the strategy of a preceding psychological revolution that would facilitate the eventual seizure of power¹¹. To resist this type of revolution is even more difficult because it demands high psychological strength. It is this strength that the father loses with time, which does not happen to the whole family, since the mother takes his place as guardian of security and authority of the family.

Spain's plot

As for Spanish 20th-century history, it is not necessary to imagine an authoritarian regime such as Roth does in America. After the Civil War in the 30's, a Fascist-like government under the command of General Francisco Franco, came to power, following the defeat of the Second Spanish Republic (1931-1939). One of the founders of the Fascist-inspired party, known as the *Falange Española* (the Spanish Falange), was a writer named Rafael Sánchez Mazas. He was imprisoned during the war by the Republican side and was later sent to a firing squad in the last days of the struggle. By 1939, it was clear that the Republican side had lost. Sánchez Mazas miraculously survived the shooting and ran to hide in the forest. A manhunt is organized to find him. In spite of being discovered by one of the soldiers in the manhunt, Sánchez Mazas's cover is not blown because when the soldier returns he claims that there was no one in that area. Sánchez Mazas walks for some days in the forest in Catalonia and finds three deserted soldiers of the Republican side, who have abandoned the army and since then have been hiding, while they wait for the conflict to end. When the war was finally over, Sánchez Mazas returned to Madrid not only as a war hero, but also as a firing squad survivor, and becomes a minister in Franco's government.

Sánchez Mazas' real story is what sparks the narrative of *Soldados de Salamina*. The protagonist, a journalist called Javier Cercas, runs across this fact in an interview and writes a time-honored piece for a newspaper in 1999, the year that marked the sixtieth anniversary of the end of the Civil War. He compares the fate of the poet Antonio Machado, who fled to France in 1939 to escape the advance of Franco's troops, to what had happened to Sánchez Maza at almost the same period. For this article he received three letters from readers, among which is that of a historian who reveals more information about the story being told.

The novel – or “true tale”, as the protagonist calls it – is divided into three parts. In the first, the protagonist interviews people involved in the story, including survivors of the civil war, in an attempt to form a picture of the fighting in that period. The second part is a narrative of Sánchez Mazas' life and of his participation in the war. The third part centers on Javier Cercas' search for the soldier who saved Mazas. It is very hard to draw a line between reality and fiction in this narrative, since historical figures and dates are constantly displayed. This is the style of Cercas¹², which bears some similarities to that of Roth. Even though there are true survivors who gave their testimony about Sánchez Mazas – and who are also in a movie version based on the novel – Cercas invents an ideal soldier who would have saved Sánchez Mazas, not to mention other imaginary characters such as Conchi. The first and third parts of

¹¹ See Olavo de Carvalho, *A nova era e a revolução cultural*. Fritjof Capra & Antonio Gramsci. (Rio de Janeiro: Instituto de Artes Liberais & Stella Caymmi Editora, 1994). Also Norberto Bobbio, in “Left & Right”, recalls that the use of Gramscian theory is not an exclusivity of the left but has as well been used by a “few theoreticians of the neo-Fascist right” (p. 19).

¹² See for example Cercas' interview to British newspaper *The Guardian*, which describes him as “Spain's foremost patroller of the border between fiction and reality”.

the book are both similarly and clearly fictional accounts. The second part, however, is more journalistic in tone and is historically grounded.

The story is underlain by the inquiry Cercas makes on why his country had become polarized, and how this conflict was ultimately resolved in a bloody battle. In the investigation to understand Sánchez Mazas' political position, Javier Cercas attempts to identify how authoritarian ideas could gather so much support from both sides of the political aisle:

Life like in general, however, literary life was becoming more radical by the minute, heated by the convulsions shaking Europe and the changes that could be glimpsed on the horizons of Spanish politics: in 1927 a young writer called César Arconada, who had subscribed to the elitism of Ortega y Gasset and before long would be swelling the ranks of the Communist Party, summed up the feelings of many people of his age when he declared that a 'a young man can be a Communist, a fascist, anything at all, anything as long as he doesn't cling to old liberal ideas'. That explained, in part, why so many writers of the moment, in Spain and all over Europe, changed in so few years from the playful, sporty aestheticism of the roaring twenties to the pure, hard political combat of the ferocious thirties. (CERCAS, 2003, p. 75).

Spain was becoming increasingly polarized and even friends and artists, as this passage shows, started to depart from common grounds and tolerance to different points of view to opt for ferocious political choices. No wonder the Spanish philosopher Ortega y Gasset lamented that both liberal democracy and the philosophy of tolerance were dying throughout Europe. This quote from *Revolt of the Masses* (originally published in 1930) illustrates so:

Liberalism is that principle of political rights, according to which the public authority, in spite of being all-powerful, limits itself and attempts, even at its own expense, to leave room in the State over which it rules for those to live who neither think nor feel as it does, that is to say as do the stronger, the majority. Liberalism – it is well to recall this today – is the supreme form of generosity; it is the right which the majority concedes to minorities and hence it is the noblest cry that has ever resounded in this planet. It announces the determination to share existence with the enemy; more than that, with an enemy which is weak. It was incredible that the human species should have arrived at so noble an attitude, so paradoxical, so refined, so acrobatic, so anti-natural. Hence, it is not to be wondered at that this same humanity should soon appear anxious to get rid of it. It is a discipline too difficult and complex to take firm root on earth. Share our existence with the enemy! Govern with the opposition! Is not such a form of tenderness beginning to seem incomprehensible? (GASSET, 1957, p. 76).

As we can see, Ortega y Gasset was pessimistic about the future of liberal democracies in the world. The winds of totalitarianism were blowing and attracted supporters who would not have otherwise been described as adherents of an authoritarian ideology. Sánchez Mazas and the leader of the Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, published articles and gave speeches in defense of their authoritarian ideologies. These included a mystical exaltation of violence and militarism. Primo de Rivera, for instance, liked to quote Oswald Spengler, who said that at the eleventh hour, it has always been a squad of soldiers that has saved civilization (CERCAS, 2003, p. 77). Steeped in the idea that it was their duty to save civilization, they saw themselves as heroes, and endorsed the outbreak of war.

Similarly to Ortega y Gasset, but from a different time perspective, Cercas tried to understand why some non-violent people became involved with the ideology of the Falange Española, which was the case with Sánchez Mazas:

I had known – but not understood and was intrigued – that cultured, refined, melancholic and conservative man, bereft of physical courage and allergic to violence, undoubtedly because he knew himself incapable of exercising it, had

worked during the twenties and thirties harder than almost anyone so that his country would be submerged in a savage orgy of blood. (CERCAS, 2003, p. 39).

He seeks all the information he can get about this author, who for a period was an important figure in Spain's cultural life, but was forgotten before the publication of this book. He reads Sánchez Mazas' works and reaches a middle-of-the-road judgment: Sánchez Mazas is a good poet, but not a great one. He was an ideologue of the Falangist Party, which caused the rest of the cultural community to deliberately consign him to oblivion after his death in 1966. Cercas quotes the writer Andrés Trapiello, for whom Sánchez Mazas, like so many Falangist writers, won the war and lost his place in the history of literature. So, it is paramount to ask: why recover his history and his work now? Indeed, it is Cercas' girlfriend, Conchi, who poses this question. She criticizes him for writing a book about a Fascist writer, "with the number of really good lefty writers there must be around!" (CERCAS, 2003, p. 58). However, to make Sánchez Mazas' work oblivious would be not to reflect upon the facts and the nature of what led so many people like him to support totalitarian ideologies, which is not a monopoly of the right-wing at all. No wonder *Soldados de Salamina* was a best-seller in Spain and was the basis of a movie directed by David Trueba in 2003. Judging from the successful reception the book had in Spain, audiences seem to have agreed that the history of Spain's Civil War cannot be told adequately if those who supported the Falange are hidden or dismissed.

Similarities?

Both novels use history as a source of reflection and similarly end up creating heroes who justify what went wrong. In Roth's United States, Franklin Delano Roosevelt manages to return to power and put an end to the evil deeds of his Nazi-allied predecessor, thus becoming the hero of the novel. In *Soldados de Salamina*, Javier Cercas ended his story in heroic yet not democratic way, since Spain fell into a dictatorship. Cercas uses an anonymous soldier to encapsulate good morality and the ability to make right choices. This soldier fought on the Republican side in Spain and later in the French Resistance against the Nazis. This fictitious soldier, Antoni Miralles, is thought to have been the man who saw Sánchez Mazas in the forest and spared his life. However, he denies this in the story, which introduces another ambiguity in the novel. Despite a bloody war, he managed to coexist with the enemy.

In the novel, Miralles was only found after a long search and a chain of coincidences. In the narrative, Cercas already had his story constructed before meeting the former soldier. He knew who Sánchez Mazas was, how he had survived the fire squad and who Mazas had met in the forest, while hiding. Cercas thought he already had all the information that was necessary to write the book, except for a missing piece of the puzzle: the soldier who spared the life of Sanchez Mazas. Therefore, in the third part of the book, Cercas searches for this soldier, the one person who could answer to the journalist what the soldier had in mind when he saved the life of Mazas.

In an interesting passage that reflects upon literature, journalism and history, Cercas says that he had a meeting with Roberto Bolaño for an interview. Bolaño, an exiled writer and a political activist, talked about the function of his writing and the making of a hero. In the story, he is sad about his illness not because he is about to die, but because this will keep him from writing more books about his generation and from bringing to life young Latin American soldiers who died in unsuccessful wars. Bolaño, who died in 2003, in reality, did

not talk to Cercas as it is told in the story. However, he could have done so. The Bolaño in the novel suggests that Cercas invent the hero for his literary project. Bolaño says that Cercas has good material for a novel, but the Spanish writer refutes this idea, saying that he does not aim to write a novel, but a true tale, with real events and characters. Bolaño then says that they are the same, because “All good tales are true tales, at least for those who read them, which is all that counts” (CERCAS, 2003, p. 161).

The Miralles created by Cercas – who could pass off as totally real for an unwarned reader – is a soldier who fought on the Republican side in the Spanish Civil War and then crossed the borders into France, as did almost half a million people in the last days of war. There Miralles enlisted in the French Resistance and went to Africa to fight against the Nazi-occupied colonies. In all, he fought totalitarianism for nine years. When he is finally found by Cercas, he is living in an old people’s home in Dijon, France. Alone and disremembered, he represents the voice of the anonymous soldier, who only gets a statue in some squares. In the conversation with Cercas, Miralles says that he misses all the friends in the army who died young and could not taste the good things in life, like having a woman and raising a family. The old soldier emphatically claims a place in history for his fellow combatants: “Nobody remembers them, you know? Nobody. Nobody even remembers why they died, why they didn’t have a wife and children and a sunny room; nobody remembers, least of all, those they fought for” (CERCAS, 2003, p. 199).

As for Philip Roth he chooses more conventional characters as heroes of the resistance, like president Franklin Delano Roosevelt and New York’s mayor Fiorello La Guardia. However, the touch of irony is that Lionel Bengelsdorg, who since the beginning supported the new government and its actions, ends up being a public hero after the Nazi plot is discovered and publishes a best-seller, *My Life Under Lindbergh*. It is a 550 page book sold as an insider diary that eventually becomes one of the major historical sources about this period. The collaborator turns out to be the writer of history while the account of Roth family’s resistance would remain anonymous, as the author critically suggests.

Are the USA and Spain of these novels very close to reality? We argue that Cercas tries to understand – and gets the reader to think about– how totalitarian ideas conquered his country. Roth, in turn, wants to show that we should not dismiss the possibility of the same thing having happened in the US. These two books show that speculative historical fiction can be a good source for questioning the present and for shedding light on a country’s key historical events. Besides, it also helps to illuminate the way history is recorded and remembered. As literary projects, they are better able to break the boundaries of conventional history, while they serve as a source of reflection and knowledge about the past.

LIMA-DE-OLIVEIRA, R.; FUX, J. *História especulativa. Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 67-77, 2014.

References

BOBBIO, N. *Left and right: the significance of a political distinction*. Cambridge, UK: Polity Press, 1996.

BUNZL, M. Forum Essay – Counterfactual History: a User’s Guide. **The American Historical Review**, Oxford, 109 (3), p. 845-858, 2004. Available at:

<<http://ahr.oxfordjournals.org/citmgr?gca=ahr%3B109%2F3%2F845>>. Acess: 17/05/2010. Access: 03/22/2010.

CARVALHO, O. *A nova era e a revolução cultural*: Fritjof Capra & Antonio Gramsci. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Liberais & Stella Caymmi Editora, 1994.

CERCAS, J. *Soldados de Salamina*. Translated by Anne McLean. New York: Bloomsbury, 2003.

DOENECKE, J. D.; WILZ, J. E. *From isolation to war, 1931-1941*. Arlington Heights, Ill: Harlan Davidson, 1991.

GRAMSCI, A. *Prison Notebooks*. Edited and translated by Joseph A. Buttigieg. New York: Columbia University Pres, 1996. vol. 2.

KANSTEINER, W. Hayden White's critique of the writing of history. **History & Theory**, Middletown, v. 32, n. 3, p. 273-295, Oct./1993. Available at: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2505526?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104368836891>>. Access: 03/25/2010.

KENNEDY, D. M. *Freedom from fear: the American people in depression and war, 1929-1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

PIÉROLA, J. de. El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en "Estrella distante" de Roberto Bolaño y "Soldados de Salamina" de Javier Cercas. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP, v. 33, n. 65, p. 241-258, 2007. Disponible en <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25485815?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104013240233>>. Aceso en 11/05/2010.

GASSET, J. O. Y. *The revolt of the masses*. New York: Norton, 1957.

HUTCHEON, L. Beginning to Theorize Postmodernism. **Textual Practice**, Brighton, v. 1, n. 1, p. 10-31, 1987. Available at <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502368708582005#preview>>. Access: 01/07/2013.

RICHARD, L. Really intense tales. **The Guardian**. 15 June 2007. Available at: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/jun/15/fiction.culture>>. Acess: 01/05/2013.

ROGOFF, J. Philip Roth's Master Fictions. **Southern Review**, Baton Rouge, LA, v. 45, n. 3, p. 497-515, Summer/2009. Available at: <<http://connection.ebscohost.com/c/essays/43843955/philip-roths-master-fictions>>. Access: 03/23/2010.

ROTH, P. *The Plot Against America*. Boston: Houghton Mifflin, 2004.

ROSENFELD, G. Why Do We Ask "What If?" Reflections on the Function of Alternate History. **History and Theory**, New Jersey, v. 41, n. 4, p. 90-103, Dec./2002. Available at: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3590670?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104368836891>>. Access: 03/27/2010.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Louis Althusser. 16 October 2009. <<http://plato.stanford.edu/entries/althusser/>>.

STINGSON, J. J. "I Declare War:" A New Street Game and New Grim Realities in Roth's *"The Plot Against America"*. **ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews**, Taylor & Francis Ltd., n. 22, p. 42-48, 2009. Available at: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/ANQQ.22.1.42-48#.VERXoGecQoo>>. Access: 03/27/ 2010.

VIERECK, P. The Trojan Dove. **The Russian Review**, Malden, v. 12, n. 1, p. 03–15, Jan./1953. Available at: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/126000?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104013240233>>. Access: 05/27/2010.

WHITE, H. V. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

REVOLUÇÃO E CENSURA: NOTAS DE UM JORNALISTA NORTE-AMERICANO EM *O SENHOR EMBAIXADOR*

Márcio Miranda Alves*

Resumo

Este artigo analisa a representação ficcional das práticas políticas na América Latina no romance *O senhor embaixador*, de Erico Veríssimo. A partir das ações e reflexões do personagem-jornalista William B. Godkin, procuro entender como a narrativa trata de temas como revolução e censura num ambiente de ódio e vingança.

Palavras-chave

Censura; Erico Veríssimo; *O senhor embaixador*; Política; Revolução; Romance.

Abstract

This article examines the fictional representation of political practices in Latin America in the novel *O senhor embaixador*, by Erico Veríssimo. From the actions and thoughts of journalist-character William B. Godkin, I try to understand how the narrative deals with issues like censorship and revolution in a land full of hate and revenge.

Keywords

Censorship; Erico Veríssimo; Novel; *O senhor embaixador*; Politics; Revolution.

* Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Caxias do Sul – UCS – Caxias do Sul – Brasil. Bolsista Capes. E-mail: mirandaalvesm@gmail.com

Foi com a intenção de representar a estrutura política, econômica e social das repúblicas da América Central e do Sul e suas relações com os Estados Unidos que Erico Verissimo iniciou, em 1963, o projeto de escrita do romance *O senhor embaixador*, publicado dois anos mais tarde. O surgimento da ideia e a caracterização de alguns personagens estão relatados em seu livro de memórias *Solo de Clarineta II*, que traz, entre outros detalhes, a nota de que o autor queria, de fato, mexer com um problema que sempre o afligira: a participação do intelectual na política militante, especificamente numa revolução de caráter violento. Para tal, Erico Verissimo criou um país imaginário localizado numa ilha na região do Caribe – a República do Sacramento –, onde ocorre um golpe militar seguido de uma revolução armada.

A ação da narrativa transcorre em Washington nas três primeiras partes e na ilha fictícia na última e quarta parte. No centro da trama estão o embaixador do Sacramento, Gabriel Heliodoro Alvarado, e o primeiro-secretário, Pablo Ortega. O protagonismo do romance, no entanto, fica com o jornalista norte-americano William B. Godkin, que aparece como um elemento-chave na composição da obra. Correspondente da agência internacional de notícias *Amalgamated Press* e especialista em assuntos latino-americanos, Godkin tem a missão de registrar os bastidores de uma revolução armada e narrar aos leitores de vários jornais a sua versão dos fatos.

A escolha de um jornalista como fio condutor da narrativa não chega a ser uma novidade na obra de Erico Verissimo e certamente tem a ver com a crescente influência da comunicação de massa à época. Personagens de redação de jornal, mesmo que secundários, já aparecem em *O resto é silêncio*, de 1943, e principalmente na trilogia *O tempo e o vento*, publicada entre 1949 e 1962. Nesta, personagens como Licurgo e Rodrigo Cambará usam a imprensa exclusivamente como uma ferramenta de doutrinação, numa fase ainda prematura da desejada objetividade jornalística. Esse apreço do escritor pela caracterização de jornalistas, incluindo a presença quase obrigatória de jornais – reais ou fictícios –, certamente tem a ver com a sua experiência pessoal à frente da *Revista do Globo* e também como leitor que desde cedo viveu cercado de revistas e periódicos¹. Indica, ainda, que no entendimento do escritor, o texto jornalístico contribui de forma decisiva para o direcionamento dos eventos históricos.

Em *O senhor embaixador*, a “verdade” imediata sobre os episódios ocorridos na ação sai da máquina de escrever do repórter diretamente para as páginas dos jornais. É a partir das anotações de um cidadão dos Estados Unidos, nação que influencia os rumos políticos e econômicos dos irmãos pobres da América Latina, que ocorre a legitimação ou não dos atos cometidos no Sacramento. Desta forma, a postura pessoal e profissional do jornalista está no centro da representação histórica de *O senhor embaixador* e merece uma análise mais profunda.

A ação do romance começa em abril de 1959. Bill Godkin é um jornalista de fim de carreira, que completa 35 anos de serviços prestados à mesma agência e vive uma fase de desencanto em relação ao jornalismo e aos rumos da sociedade como um todo. Ele está mais interessado em contemplar as cerejeiras floridas de Washington do que em interpretar os destinos da humanidade. Parte dessa desolação vem da morte recente da mulher, Ruth, cujas imagem e voz são fantasmas recorrentes nos momentos de introspecção.

Logo na abertura da narrativa, o jornalista participa de um almoço oferecido pelos companheiros de trabalho em homenagem aos seus 35 anos de dedicação à empresa. Durante um pequeno discurso, ele apresenta um breve balanço de

¹ Relatos sobre esse período da vida de Erico Verissimo encontram-se no primeiro volume do seu livro de memórias, *Solo de Clarineta* (1995).

sua carreira profissional, critica o modelo jornalístico vigente e lança aos ouvintes alguns questionamentos que vão pautar toda a narrativa de *O senhor embaixador*.

Isso que chamamos de *fato* não será uma espécie de *iceberg*, quero dizer, uma coisa cuja parte visível corresponde apenas a um décimo de seu todo? Porque a parte invisível do *fato* está submersa nas águas dum torvo oceano de interesses políticos e econômicos, egoísmos e apetites nacionais e individuais, isso para não falar nos outros motivos e mistérios da natureza humana, mais profundos que os do mar. (VERISSIMO, 1997, p. 04).

Ele prossegue:

Quem é que sabe hoje com certeza absoluta o sentido de palavras que usamos com tão leviana frequência como *liberdade, paz, direito e justiça*? Quanto ao Palavrão, *verdade*... que bicho é esse? Quantas verdades existem no mundo de nossos dias? Conheço tantas... A da Casa Branca. A do Kremlin. A do Vaticano. A da Wall Street. A da Broadway. A da United States Steel Corporation. A da A.F.L. Sim, e convém não esquecer a da Madison Avenue, talvez a mais fantástica de todas. (VERISSIMO, 1997, p. 04).

William B. Godkin começa a sua carreira de correspondente internacional com a escrita de uma dissertação sobre as práticas políticas na América Latina, intitulada *Radiografia das ditaduras latino-americanas*. O sucesso do estudo o leva a trabalhar na *Amalgamated Press* e, em seguida, é enviado para uma “republiqueta” da América Central onde se esperavam problemas às vésperas de uma eleição presidencial. Nesta ocasião, não houve nada de especial, uma eleição sem revolução, mas logo surgiria para o jornalista uma grande oportunidade de escrever a história.

Na República do Sacramento, onde Don Antonio Maria Chamorro (“El Chacal del Caribe”, como era chamado) exercia uma ditadura há quase 25 anos, o tenente Juventino Carrera revoltou um batalhão do Exército e refugiou-se com seus soldados nas montanhas, de onde deu início a uma guerrilha contra os federais. O repórter decidiu realizar uma entrevista pessoal com Carrera, em seu reduto rebelde, mesmo sem o entusiasmo do chefe de redação e do embaixador americano. Apesar de o Sacramento ser um país sem importância e de Chamorro estar bem estabelecido no poder, apoiado pela Igreja e por grandes empresas norte-americanas, a empreitada valia a pena, pois Godkin “simpatizava com a causa dos rebeldes” (VERISSIMO, 1997, p. 15).

De volta a Washington, o jornalista escreve uma série de artigos favoráveis aos revolucionários e contrários à ditadura de Chamorro. As reportagens ajudam a causa rebelde e, no ano seguinte, Juventino Carrera derruba o ditador e acaba sendo eleito presidente da República. Godkin é convidado para a cerimônia de posse e presenteado com uma entrevista exclusiva. Passa então a ser considerado um especialista em temas latino-americanos, e é promovido a correspondente itinerante.

Com a promoção, o jornalista norte-americano tem a oportunidade de ouvir e dar voz a grandes personalidades da política latino-americana. Entrevista Getúlio Vargas quando este assume o poder, em 1930, e Augusto Cesar Sandino, na Nicarágua, poucas semanas antes de o assassinarem. Também é enviado à Argentina logo após o governo de Castillo ser deposto por um golpe militar. Nesta ocasião, o repórter denunciou a ligação dos revolucionários com os nazistas, o que lhe rendeu um ataque de dois desconhecidos, vários ossos quebrados e a expulsão do país. Antes da Argentina, porém, Godkin presencia a guerra entre Bolívia e Paraguai pelo controle territorial da região de Chaco

Boreal, conflito no qual o jornalista pôde comprovar a participação direta dos Estados Unidos e a posição da imprensa norte-americana no conflito².

Em relação ao caso do Sacramento, a posição do jornalista, que se considera um cidadão liberal, é de arrependimento por ter apoiado a revolução de Juventino Carrera no passado. Este sentimento o inquieta porque Carrera “seguiu a regra geral latino-americana. Derrubou o tirano e acabou tornando-se também um tirano” (VERISSIMO, 1997, p. 19). Em outras palavras, Carrera implantou um regime de censura e perseguições, não diferente de seu antecessor.

O braço direito de Carrera, Gabriel Heliodoro Alvarado, um dos líderes na revolta em 1925, acaba de assumir a embaixada do Sacramento em Washington e uma das cadeiras da Organização dos Estados Americanos (OEA). A principal missão de Alvarado é usar a sua habilidade e simpatia para arrancar um empréstimo financeiro junto ao tesouro norte-americano. O dinheiro seria aplicado numa mega-obra rodoviária na ilha, projetada para aumentar o apoio popular a Carrera e convencer a Câmara dos Deputados a aprovar uma emenda constitucional que permitiria a sua reeleição. Com a resistência do poder legislativo, aumenta o risco de o presidente arquitetar um golpe militar para permanecer no poder. No entanto, o embaixador não consegue o dinheiro e, quando estoura a rebelião no país, o governo norte-americano permanece neutro no conflito e se recusa a atender aos pedidos de auxílio de Heliodoro.

Apesar de haver muitas semelhanças entre a história da fictícia Sacramento e Cuba, Erico Verissimo trata de afastar a possibilidade de uma paródia direta à ilha. Para conseguir isso, o narrador faz referências ao país controlado por Fidel Castro durante a narrativa. Numa delas, o jornalista se pergunta o que estaria acontecendo em Cuba no momento em que continuavam os fuzilamentos dos partidários de Fulgencio Batista e o governo revolucionário ensaiava a nacionalização de empresas norte-americanas.

Como se portaria diante desses fatos o governo dos Estados Unidos? Bill sabia que eventualmente um que outro congressista do país invocaria os direitos humanos, faria um discurso no Capitólio, protestando contra os fuzilamentos em Havana, mas os Pais da Pátria só ficariam mesmo indignados, ameaçando o céu e a terra, quando Fidel Castro começasse a confiscar os bens de cidadãos norte-americanos. [...] lembrou-se de que Maquiavel aconselhara ao Príncipe que mandasse assassinar seus súditos, quando necessário, mas que evitasse tocar em suas propriedades, porque um homem com mais facilidade esquece a morte do pai do que a perda de seu patrimônio. (VERISSIMO, 1997, p. 08).

No entanto, as evidências dessa relação Sacramento/Cuba são visíveis na representação histórica do romance³. Coincidência ou não, o ano em que transcorre a ação da ficção coincide com o ano de início da Revolução Cubana. Outro aspecto a se considerar é que, na ficção, o governo norte-americano não interfere na crise política instalada. Sobre a interferência dos Estados Unidos na

² A inclusão de eventos e pessoas da realidade na narrativa ficcional de Erico Verissimo não é uma exclusividade desse romance. Ao contrário, consiste numa técnica recorrente do escritor amarrar situações e personagens reais da história à fábula romanesca, o que confere um efeito de veracidade à ficção. Pode-se constatar esse recurso em romances como *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*. Pesavento já observou que Erico Verissimo faz uso de marcas da historicidade explícitas e implícitas, mesclando personagens históricas com fictícias, e procura uma datação precisa no desenrolar da trama ao longo do tempo. “Este recurso é de tal forma perfeito que funciona quase que como uma nota de rodapé ou citação do texto histórico: recurso de autoridade e erudição, o autor como que desafia o leitor a refazer o seu caminho de pesquisa nos arquivos para certificar-se a concordar com ele. Nesta medida, o texto tem um sabor de real, e as situações e personagens foro de veracidade” (PESAVENTO, 2005, p. 05).

³ Em carta enviada a Daniel Fresnot, em 1975, Erico Verissimo escreveu: “O livro comportaria uma continuação à luz dos acontecimentos destes últimos cinco ou dez anos. Claro que muitos governos da América Latina têm a bênção do Irmão Maior... No caso de Sacramento era possível que se passasse o que se passou em Cuba. Julguei que isso tivesse ficado *quase* claro no romance” (FRESNOT, 1977, p. 55).

política dos países latino-americanos, Ianni (1976, p. 83-84) lembra que os desdobramentos dessas relações estão sempre ligados a fatos concretos, como o nacionalismo econômico e a política externa independente ensaiada em algumas nações, o aparecimento de núcleos guerrilheiros e a Revolução Cubana.

Ainda segundo Ianni (1976, p. 83-84), para manter a condição de nação hegemônica os Estados Unidos precisam manter a “estabilidade” na América Latina e, para isso, “não se admite a ‘deserção’ de qualquer outra nação, ao modo de Cuba”. A partir do que ocorrera em Cuba, os norte-americanos temem novas revoluções socialistas nos países vizinhos e passam a realizar intervenções militares pontuais, a exemplo da Guatemala, em 1952, da República Dominicana, em 1965, e da Bolívia, em 1967.

Embora no romance não exista a ação direta dos Estados Unidos, e isso parece mais uma opção de direcionamento narrativo do que um significado oculto a ser desvendado, não resta dúvida de que a imaginária República do Sacramento representa a realidade política dos países latino-americanos no século XX, tomando Cuba como referência. Em qualquer análise sobre o tema presente em *O senhor embaixador* não se pode desprezar a posição crítica de Erico Verissimo em relação ao que ocorria no Brasil e nos demais países latino-americanos. Afinal, essa é a primeira incursão ficcional do escritor em questões de política externa. Os romances e contos anteriores se restringem a assuntos “regionais”, do Rio Grande do Sul e do Brasil.

Segundo entendimento da crítica, o descontentamento com a situação política do país – particularmente o regime de censura e opressão do Estado Novo – teria sido um dos motivos que levaram o escritor a aceitar um convite para trabalhar nos Estados Unidos, entre 1943 e 1946, onde exerce a cátedra de Literatura Brasileira na Universidade de Berkley e, posteriormente, Literatura e História do Brasil no Mills College, de Oakland, ambos na Califórnia. Anos mais tarde, o escritor foi indicado para o cargo de diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos em 1953, sucedendo a Alceu Amoroso Lima. Verissimo fixou residência em Washington e, durante o exercício da função, percorreu vários países da América Latina, pronunciando palestras e conferências. Nessas ocasiões, ele pode observar de perto o resultado das deposições e golpes que atingiram a maioria dos países da América Latina no século XX⁴.

No romance, fica evidente o tom crítico e satírico que coloca em evidência a fragilidade das relações políticas e sociais interamericanas. As fraquezas da latinidade – projetadas no caudilhismo, na censura, na imaturidade política e na instabilidade do desenvolvimento econômico e social – aparecem esgarçadas na representação de uma revolução armada e violenta, em que uma tirania é implantada para substituir outra.

Quando Juventino Carrera concretiza o seu golpe militar e Miguel Barrios deflagra o levante contra o governo, a ação da narrativa sai dos salões de Washington para as ruas do Sacramento. Conforme as colunas revolucionárias se movimentam em direção às principais cidades da ilha, os personagens da trama começam a assumir uma posição no conflito. Se antes o quadro era apresentado a partir da posição ética dos personagens, com suas ambições e frustrações num ambiente diplomático de falsidade e aparências, nesse momento o foco volta-se para os infortúnios das massas, vítimas de representantes que não hesitam em aderir à violência e à censura para defenderem sua posição ideológica.

⁴ Levantamento de Barber e Ronning, anotado por Ianni (1976, p. 92), mostra que entre 1930 e 1965 houve um total de 106 substituições ilegais e não programadas de governantes na América Latina, sendo a maioria por golpe militar. Somente em 1962 e 1963, pouco antes da publicação de *O senhor embaixador*, ocorreram oito golpes, deposições ou renúncias. É preciso constar ainda que o romance foi publicado um ano após o golpe militar de 1964 no Brasil.

Pablo Ortega, que, mesmo sendo funcionário da embaixada sempre fora um crítico da ditadura de Carrera, decide juntar-se aos revolucionários e ocupa um cargo de destaque no comando da revolução socialista. O embaixador Gabriel Heliodoro não abandona seu antigo companheiro e retorna à pátria para resistir ao lado do presidente. O jornalista, por sua vez, fica ao lado dos revolucionários e encara o momento como uma oportunidade de fechar o círculo de sua vida profissional, entrevistando, na mesma montanha, o homem que quer derrubar o ditador – aquele que um dia derrotou outro ditador e falou ao mundo por intermédio do mesmo repórter⁵.

O posicionamento do jornalista justifica-se não somente pela amizade com Pablo Ortega ou pelas atrocidades de um governo corrupto e opressivo, mas pela necessidade de corrigir um erro cometido no passado. O norte-americano acredita ser um cúmplice da ditadura de Carrera e precisa livrar-se do sentimento de culpa. Um dos momentos mais significativos dessa fase da narrativa é a entrevista concedida por Miguel Barrios a Godkin. Para ser recebido pelo chefe revolucionário, o jornalista aceita algumas condições, entre elas submeter o texto definitivo à aprovação prévia e entregar a fita logo após fazer a transcrição gráfica. Alguns trechos da entrevista são elucidativos:

Às quatro horas em ponto, Miguel Barrios entrou na sala. Os oficiais presentes ergueram-se, fizeram continência e se retiraram. Vendo aquela figura alta e magra como um Quixote, as barbas longas e negras num acentuado contraste com a amarelidão malsã da testa e dos maldres, Godkin se perguntou a si mesmo por que os caudilhos da América Latina, quando não imitavam Simón Bolívar, procuravam parecer-se com Jesus Cristo.

[...]

— Gen. Barrios, qual o objetivo desta revolução?

— Suponho que se trate duma pergunta retórica, senhor jornalista. Mas vou responder. Nosso objetivo é duma clareza meridiana: deitar por terra o Governo atual e instituir um Governo popular, capaz de promover nesta república a justiça social e o progresso.

— Pretende o Governo Revolucionário seguir o exemplo de Cuba?

— Consideramos os cubanos nossos amigos e aliados, mas seremos independentes tanto de Cuba como de qualquer outra nação do mundo. Buscamos uma verdadeira autodeterminação para a nossa pátria, situação da qual ela jamais gozou.

— Espera então restabelecer a democracia nesta ilha...

[...]

— *Reestabelecer* não é o termo exato, Mr. Godkin. Não se pode reestabelecer o que nunca foi estabelecido.

— Bom, substituindo o verbo, digamos *estabelecer* a democracia...

— Sim, queremos para o Sacramento a democracia de que falava Lincoln: do povo, pelo povo e para o povo. Mas devo advertir à imprensa americana e à do resto do mundo de que não estamos interessados em definições verbais e acadêmicas do termo democracia. Procuraremos principalmente atingir a democracia econômica, sem a qual a social e a política não poderão realmente existir.

[...]

— Qual será a atitude do Governo Revolucionário com relação às companhias americanas? – perguntou o jornalista.

— No devido tempo elas e o mundo saberão – respondeu o Chefe.

⁵ Essa tomada de posição dos personagens, bem como a circularidade da tirania insinuada em *O senhor embaixador*, se aproxima muito do pensamento de Paz (1976, p. 65-66), quando este aponta que: “A produção em massa se consegue através da confecção de peças soltas que a seguir são reunidas em oficinas especiais. A propaganda e a ação política totalitária, assim como o terror e a repressão, obedecem ao mesmo sistema. A propaganda difunde verdades incompletas, em série e em peças soltas. Mais tarde esses fragmentos se organizam e se convertem em teorias políticas, verdades absolutas para as massas. O terror obedece ao mesmo princípio. A perseguição começa contra grupos isolados - raças, classes, dissidentes, suspeitosos -, até que gradualmente alcança a todos. Ao iniciar-se, uma parte do povo contempla com indiferença o extermínio de outros grupos sociais ou contribui para a sua perseguição, pois os ódios internos são exasperados. Todos se tornam cúmplices e o sentimento de culpa se estende a toda a sociedade. O terror se generaliza: só existem agora perseguidores e perseguidos. O perseguidor, por outro lado, transforma-se muito facilmente em perseguido. Basta um giro da máquina política. E ninguém escapa a esta dialética feroz, nem os próprios dirigentes.”

- O Governo Revolucionário tratará imediatamente da reforma agrária?
- É evidente.
- Em que bases?
- Também não estamos interessados numa definição literária dessa reforma. Procuraremos a que der resultados mais positivos e rápidos para o país. Em suma, faremos o que julgarmos melhor para o povo.
- Pode me dizer o que entende por *povo*?
- [...]
- Considero sua pergunta fútil e jocosa. Não perderei tempo com ela. (VERISSIMO, 1997, p. 319-320).

A observação que o jornalista faz do chefe da revolução, comparando-o a Jesus Cristo, realça de certa forma o estereótipo que cerca os líderes de campanhas semelhantes nas Américas. A imagem de um herói forte, corajoso e idolatrado, disposto a morrer pelo povo, remete diretamente à figura divina e mitológica do salvador⁶. Afora isso, percebe-se, no tom das perguntas da entrevista, que o jornalista vai direto aos temas essenciais para dar voz ao chefe revolucionário – uma espécie de entrevista dirigida para se obter respostas que interessam. Apesar de sua tentativa de testar Barrios com uma questão retórica sobre a definição de “povo”, no restante da interlocução o que fica evidente é o desinteresse do repórter em lançar perguntas que possam embaraçar o entrevistado ou pôr em dúvida a legitimidade dos ideais do movimento. A vitória da revolução, com apoio indireto da imprensa norte-americana, representada pela *Amalgamated Press* e seu enviado especial, completa-se com a fuga de Carrera e a prisão de Heliodoro.

A postura profissional de William B. Godkin na cobertura jornalística da revolução na República do Sacramento não evidencia necessariamente liberdade de imprensa, por sinal uma condição que o escritor sempre defendeu enquanto intelectual⁷. Primeiramente, não pode haver liberdade quando um censor diz o que pode e o que não pode ser publicado. Esse seria o primeiro sinal de que o novo regime repete velhas práticas.

Além disso, é preciso voltar às primeiras páginas do romance para entender a posição do jornalista frente ao conflito, quando ele diz que “quando eu tinha a idade desse moço, orgulhava-me de só noticiar fatos. Hoje, na adolescência da velhice começo a ter minhas dúvidas” e afirma pertencer a um jornalismo em processo de liquidação, “em que os correspondentes escreviam sobre os acontecimentos” (VERISSIMO, 1997, p. 03-04). Se antes Godkin apenas noticiava os fatos, agora ele contribui para direcioná-los à maneira que melhor sirva aos seus interesses pessoais. Essa atitude de engajamento, partindo de um jornalista norte-americano que divulga para todo o mundo as informações de uma revolução socialista numa república latino-americana, tem um significado que não pode ser desprezado numa apreciação ética de *O senhor embaixador*.

Não se pode confundir liberdade com parcialidade, como o narrador deixa claro nos apontamentos do caderno de notas do repórter. Ao fazer algumas observações sobre os acontecimentos no Sacramento, o jornalista revela a sua posição no conflito. Não haveria nada de condenável nisso, desde que sua postura não influenciasse a cobertura dos fatos. Afinal, como bem constata Callado, “[...] a censura não nos priva apenas da liberdade de imprensa:

⁶ Interessante a descrição de Pablo Ortega sobre o chefe: “Os camponeses o adoram. O mais notável é que nestes curtos meses de revolução, já se criou toda uma mitologia em torno da figura do Chefe. Entre gente humilde, correm histórias de milagres feitos por Barrios. Conta-se que o simples toque de seus dedos na testa dum doente é o bastante para curá-lo. Uma vez espalhou-se a lenda de que Miguel Barrios tinha sido visto ao mesmo tempo em três lugares muito distantes um do outro: a Serra, Oro Verde e Páramo. O que muito ajuda, Bill, é que, com sua barba negra, ele tem uma semelhança extraordinária com Juan Balsa, o grande santo do martiriológico popular da ilha.” (VERISSIMO, 1997, p. 328).

⁷ Bordini comenta que William Godkin seria uma “figura observadora de toda a trama” e que “Erico presta uma homenagem indireta à independência e à busca de objetividade da melhor imprensa norte-americana, que ele admirava” (BORDINI, 2004, p. 216), o que não parece se confirmar.

também pode acabar nos privando das noções de verdade e honestidade” (CALLADO, 2006, p. 34).

Usando quase sempre a primeira pessoa do plural, Godkin coloca-se como um aliado do movimento, assumindo inclusive a função de narrador da ação romanesca. Com este recurso, o autor da ficção direciona os rumos da narrativa para a voz do jornalista, que mescla comentários sobre os eventos com julgamentos pessoais, atuando como uma testemunha ocular dos fatos nos bastidores das atividades revolucionárias. Esses apontamentos enaltecem ainda mais a altivez do chefe revolucionário e reforçam a imagem de uma divindade salvadora.

22 de outubro – *Sou agora persona grata do Supremo Comando Revolucionário. Valencia aprovou o texto de meu colóquio com Barrios sem lhe cortar sequer uma vírgula. A Almapress, para minha surpresa, distribuiu-o também sem mutilações. Tenho já comigo um exemplar do Washington Post em que minha entrevista com Barrios foi publicada na íntegra, em três colunas, e com um retrato do herói. Nela apresento o barbudo líder e uma luz muito favorável, e lanço um apelo às nações da América para que dêem seu apoio moral aos rebeldes. Em suma, faço minha penitência por ter um dia, na medida de minhas possibilidades, contribuído para que Juventino Carrera tomasse o poder.*

23 de outubro – *Boas notícias! A guarnição federal de Puerto Esmeralda revoltou-se inteira, aderindo à causa dos rebeldes. Por ordem do Comando Revolucionário, marchou sobre Los Plátanos, cuja queda está iminente. Preparamo-nos (cá estou eu a usar o plural) para a ofensiva final contra Cerro Hermoso, “para golpear o monstro na cabeça” – como diz Barrios [...]*

25 de outubro – [...] *Faço entrevistas-relâmpago com elementos do povo. Uma velha me assegura que Barrios é Jesus Cristo. Um octogenário me afirma que o Chefe é uma nova encarnação de Juan Balsa, ao lado do qual ele próprio lutou na Sierra entre 1914 e 1915. Mães trazem seus filhos nos braços para que o chefe da revolução imponha as mãos sobre as cabeças dos pequeninos. Miguel Barrios, que jamais sorri, parece compenetrar-se de sua função de profeta. É inegavelmente uma figura impressionante – alta, esguia, os longos cabelos e barbas agitados pela brisa, os olhos postos num horizonte que parece estar mais no tempo que no espaço. [...]*

(VERISSIMO, 1997, p. 332-334 – grifos do autor).

Os momentos de maior tensão do romance são reservados ao julgamento de Gabriel Heliodoro pelos revolucionários. Pablo Ortega se oferece para fazer a defesa do ex-embaixador, mesmo sabendo que não poderá salvar o réu da condenação à morte. A descrição do julgamento, desde os pronunciamentos da defesa e da acusação, até o clima de espetáculo que envolve o teatro da justiça revolucionária, parte mais uma vez da escrita de Godkin. A narração deste trecho do romance se estende por dez páginas, nas quais o repórter deixa de lado a objetividade imparcial que a função jornalística exige e registra também suas próprias emoções. Consciente de que a agência deve cortar (censurar) a maior parte de sua narrativa antes de enviá-la aos jornais, Godkin não se importa com isso, pois “poderia usar todos aqueles elementos num livro em que os redatores de sua agência não teriam o direito de meter o nariz nem o lápis azul mutilador” (VERISSIMO, 1997, p. 376).

Neste ponto, o jornalista dá voz aos argumentos acusativos dos debatedores, que por vezes esquecem o réu e discutem temas como o conceito de justiça, vingança e ideologia dentro de uma revolução. O que acaba sendo julgado é a legitimidade da revolta e a repetição dos erros cometidos pelos governos anteriores. Por isso, a ênfase do discurso fica com Pablo Ortega e a

sensação é de que as palavras repetem o pensamento do próprio autor⁸, quando o personagem diz que “se acharmos que para os alicerces do novo Sacramento que vamos edificar, a melhor argamassa é a carne e o sangue de nossos inimigos, ou daqueles que discordam de nós, estaremos correndo o grave perigo de repetir a triste, trágica balada das ditaduras latino-americanas” (VERISSIMO, 1997, p. 384).

Apesar de o jornalista ter tomado o partido da causa revolucionária, a mensagem que ele transmite em suas anotações, nos diálogos com Ortega e em seus fluxos de consciência, é de que a história se repete. Muito embora ele seja conivente com a violência revolucionária, não há em William B. Godkin sinais de entusiasmo com os feitos da revolução. Ajudando a convencer os outros países sobre a importância na mudança de governo no Sacramento, ele se redime de uma atitude equivocada do passado, mas sabe que pode estar repetindo o erro, uma vez que os atos de censura e opressão devem continuar no novo governo. O discurso do jornalista está carregado de certa relativização da eficácia de posições ideológicas e práticas de liderança, pelo menos no universo latino. Tanto que logo após o julgamento e a condenação de Gabriel Heliodoro, o jornalista retira-se de cena, deixa a ilha e retorna para a segurança de seu país. Ele nem presencia os primeiros atos de vingança do comando revolucionário, nos chamados julgamentos públicos que levam mais de 500 pessoas à morte.

A descrição do fuzilamento do ex-embaixador Heliodoro fica a cargo do cronista político do jornal *Revolución*, o único periódico autorizado a circular na República do Sacramento após a revolução. Segundo o cronista, aquela manhã de 15 de novembro de 1959 constituiria “um espetáculo inesquecível pelo seu sentido simbólico e histórico” (VERISSIMO, 1997, p. 398). De fato, mais de 30 mil pessoas assistem à execução de Heliodoro por um pelotão de fuzilamento. Quem ficou em casa viu pela televisão uma “cobertura dramática e realista da execução” (VERISSIMO, 1997, p. 399).

O controle da imprensa pelo novo regime sinaliza que, não diferente dos governos anteriores, a libertação do povo do Sacramento começa com restrições à liberdade de expressão. Apenas informações aprovadas pelo governo podem ser divulgadas. A censura imposta pelos que não aceitam opiniões divergentes repete uma história já conhecida dos países latino-americanos. A história da República do Sacramento, nesse sentido, sinaliza o ápice de um período de instabilidade política e intensas lutas pelo poder, cujos resultados se manifestam com maior violência nas ditaduras militares dos anos 60 e 70 do séc. XX.

ALVES, M. M. Revolution and censorship: notes of a north-american journalist in the novel *O senhor embaixador*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 78-87, 2014.

Referências

BORDINI, M. G. A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em *O senhor embaixador*, de Erico Verissimo. In: ZILBERMAN, R. *et al.* *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 199-275.

⁸ “Sou contra as revoluções armadas. Você poderá retrucar que todas as grandes mudanças da história foram feitas com revoluções ou guerras. Ora, entre observar esse fato e aceitá-lo como norma há uma diferença colossal. [...] Só aceito um tipo de violência: é a violência contra a violência. Acho um erro sinistro pensar que, se fuzilarmos no *paredón* alguns milhares de políticos que um tribunal revolucionário apressado e excitado achar culpados das nossas desgraças políticas, econômicas e sociais, esse castigo implicará necessariamente a salvação do povo brasileiro”. (VERISSIMO, 1999, p. 19).

CALLADO, A. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FRESNOT, D. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

IANNI, O. *Imperialismo e cultura*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

PAZ, O. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

PESAVENTO, S. J. Encontros e desencontros da ficção com a história. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 abr. 2005. Cultura. p. 05-06.

VERISSIMO, E. *O senhor embaixador*. 21 ed. São Paulo: Editora Globo, 1997.

_____. *Solo de clarineta*. 20 ed. São Paulo: Editora Globo, 1995. v. 1.

_____. *Solo de clarineta*. 10 ed. São Paulo: Editora Globo, 1997. v. 2.

_____. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1999.

MEMÓRIA, RASTRO E DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM BERNARDO CARVALHO

Milena Mulatti Magri*

Resumo

A memória dos anos de ditadura militar brasileira é frequentemente abordada na literatura brasileira contemporânea. O romance *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), de Bernardo Carvalho, recupera de modo fragmentário passagens desse período conturbado e pouco compreendido da história recente do país. Propomos uma leitura do romance a partir da figura do *chiffonnier* do filósofo Walter Benjamin ("Paris do Segundo Império", 1989). O *chiffonnier* é aquele que vive das sobras e daquilo que não tem serventia aparente. É uma imagem do rastro, do vestígio e da memória. O romance de Bernardo Carvalho apresenta uma narração que se constitui da recolha de histórias aparentemente desconexas que dialogam entre si por meio dos detalhes, do periférico em cada uma delas. Além disso, apontamos para a centralidade da noção de testemunho, no romance. Este se relaciona, ao mesmo tempo, com a construção da memória da ditadura militar brasileira e com a elaboração de uma narração fragmentária, que não consegue apresentar de modo linear um evento vivenciado como trauma. O testemunho se faz presente, no romance, a partir de diferentes perspectivas: a experiência do sobrevivente; a narração incompleta; o rastro. Por fim, destacamos, na leitura do romance, a metáfora do risco iminente da perda da memória dos anos de ditadura militar na imagem da doença.

Palavras-chave

Bernardo Carvalho; *Chiffonnier*; Ditadura Militar Brasileira; Memória; Rastro.

Abstract

The memory of the Brazilian military dictatorship is frequently discussed by the contemporary Brazilian literature. The novel *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), by Bernardo Carvalho, recovers by a fragmentary way moments of this troubled and mistaken period of the recent history of the country. This paper proposes a reading of the novel from the figure of the *chiffonnier* proposed by philosopher Walter Benjamin. The *chiffonnier* survives from scraps and what does not have apparent usefulness. He is the image of the trace, of the vestige and of the memory. Bernardo Carvalho's novel presents a narration which constitutes itself by collecting apparently disconnected histories which dialogue between themselves by details, by what there are of peripheral on each ones. Furthermore, the paper points to the importance of the notion of testimony, in the novel. It is related to, at the same time, the construction of Brazilian military dictatorship memory and the elaboration of a fragmentary narrative, which cannot presents linearly a traumatic event. The testimony is present on the novel by different perspectives: the survival experience; the incomplete narration; the trace. Lastly, we point on the reading, the metaphor of the imminent risk of losing the memory of Brazilian military dictatorship years on the image of the disease.

Keywords

Bernardo Carvalho; Brazilian Military Dictatorship; *Chiffonnier*; Memory; Trace.

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – SP – Brasil. Bolsista FAPESP. E-mail: milenamagri@yahoo.com.br

O romance *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), de Bernardo Carvalho, recupera memórias e traumas da ditadura militar brasileira de modo fragmentário. O personagem principal, Guilherme, é um ex-estudante de medicina que se alista no exército depois de descobrir que tem um tumor no cérebro, cujo desenvolvimento acarretará a transformação de sua personalidade, de tal maneira que ele aos poucos não mais se lembre de sua própria identidade. Diante disso, ele decide entrar para o exército para ficar próximo de seu ex-namorado e amigo de infância, Jorge. No exército, Guilherme recebe uma ordem para participar do repatriamento sanitário de um psiquiatra brasileiro que foi encontrado, no Chile, e que apresenta sinais de insanidade. No avião, no trajeto de volta para o Brasil, o psiquiatra revela um episódio de seu passado para o protagonista. Ele havia servido aos militares durante a ditadura, acompanhando as sessões de tortura. Numa dessas sessões, um homem morreu em suas mãos, mas, antes de morrer, ele lhe contou sua história e lhe entregou uma carta, que pedia que fosse entregue para sua esposa. Depois desse dia, o psiquiatra desapareceu, reaparecendo misteriosamente, dez anos depois, no Chile. Ao terminar sua história, o psiquiatra mostra a carta ao protagonista e pede para que ele a entregue, finalmente, à sua destinatária. Guilherme abre a carta e reconhece o nome da mulher que deveria recebê-la. Trata-se de uma norte-americana que o resgatou em um acidente de avião, quando era criança, em que morreram seu pai e seu irmão.

O enredo do romance aponta para a centralidade que a noção de testemunho tem na obra. O narrador, ele próprio, é o sobrevivente de um acidente grave, a queda de um avião na baía de Guanabara, quando ia levantar voo. Por ser muito criança, na época, o protagonista não tem memória desse episódio traumático em que perdeu seu pai e seu irmão mais novo, ainda bebê. Já no primeiro parágrafo do romance, lemos:

Quando nos acidentes há uma testemunha, alguém que estava passando pelo local por uma coincidência ou que vivia no local e foi surpreendido pelo acidente, essa pessoa tem uma função e seu testemunho não serve apenas para fins legais ou jornalísticos, mas para alguma outra coisa que eu nunca soube bem o quê, e foi ainda no meio desse raciocínio confuso e inacabado que decidi procurar a mulher que tinha sido entrevistada pelos jornais da época. (CARVALHO, 1996, p. 11).

O testemunho é, se não o principal objeto de reflexão desta narrativa, pelo menos, um dos mais relevantes. O narrador, Guilherme, reconhece a importância de uma testemunha não só como documento, mas como elo entre aquele que sofreu um trauma e o passado inacessível e doloroso. O fragmento acima apresenta marcas narrativas recorrentes em todo o romance, com as manifestações de incerteza do narrador. A hesitação é um traço característico próprio do testemunho, uma vez que o impacto do trauma bloqueia o acesso à linguagem, impondo uma dificuldade para que a testemunha e/ou o sobrevivente possa narrar o ocorrido.

O testemunho se desdobra, no romance, em várias dimensões. Além de, como já visto, o próprio protagonista ser o sobrevivente de um evento traumático – a queda do avião –, ele se depara com a narrativa de um episódio violento do passado. Trata-se da história do psiquiatra, da qual, ao escutá-la, se torna testemunha.

“No começo, eu achava que não morriam por minha causa, que só eu sabia até onde podiam ser levados. Achava que estava ali para colocar os limites. De um certo ponto de vista, o meu limite, mas forjado pelo deles, eu era a lei, você entende?, a nova lei que era criada ali dentro, numa realidade totalmente extrema. Mesmo a barbárie tem as suas regras e achei que eu era o representante delas no meio dos animais. Dos males, eu era o menor. E se era

preciso que houvesse alguém naquele papel, o melhor era que fosse eu mesmo. Queriam que eu pensasse assim. E era fácil. Todo mundo pensa assim no começo. Depois, a confusão vai se desfazendo, e talvez você até tenha um minuto de consciência, um lapso, mas aí já é tarde, você já está dentro, não dá mais para sair. E quando percebe, quando quer sair, é porque já matou.”. (CARVALHO, 1996, p. 59).

O depoimento particular do psiquiatra sugere a brutalidade com que agia o Estado na eliminação de seus opositores. Para além disso, seu depoimento revela um jogo de forças entre a lei e o poder, apelando para os limites de cada um. O psiquiatra diz que acreditava ser ele próprio a lei – uma lei que variava de acordo com limites subjetivos, e não objetivos. Essa postura se deve a um desejo de poder, um desejo de ditar as regras do jogo e, até mesmo, de acreditar fazer o bem, “dos males, eu era o menor”. Essa inversão de valores teve impacto direto sobre seu ego e, quando foi capaz de perceber, o psiquiatra já havia assumido a posição de algoz. A menção do romance às sessões de tortura com a participação do psiquiatra resgata um momento traumático da história brasileira recente e, ao escutar esta narração, o protagonista se vê inserido em uma cadeia de acontecimentos, reconhecendo que ela também diz respeito a si mesmo: “as cartas voltaram a se embaralhar e fui novamente capturado pelo que ele tinha a dizer, até a surpresa final, para mim pelo menos, por me incluir de certa maneira naquele delírio, tornando-me personagem virtual” (CARVALHO, 1996, p. 58).

No final do relato do psiquiatra, Guilherme descobre que a viúva, Elena Filkelstone, que deveria receber a carta do marido assassinado, era a mesma mulher que havia sobrevivido ao acidente de avião e que o havia resgatado. Essa revelação entrecruza, novamente, a história das vítimas, que alternam suas posições de sobrevivente e testemunha. Ambos são sobreviventes do acidente de avião, mas só Elena é testemunha do que aconteceu, uma vez que Guilherme, por ser ainda muito novo, não tem memória do ocorrido. Agora, Guilherme torna-se testemunha da narração da morte do marido de Elena – em certo sentido, ela também sobrevivente dos crimes cometidos pelo regime militar, como familiar de um desaparecido.

No entanto, o entrecruzamento da história do psiquiatra com a de Guilherme não se restringe à coincidência de vínculos com Elena. Guilherme, assim como o psiquiatra, no passado, está a serviço do exército – “[...] numa época em que não podia passar pela cabeça de ninguém se tornar um militar. O que era contra tudo o que eu era, ou tinha sido.” (CARVALHO, 1996, p. 23). Importante ressaltar que este momento da narrativa se passa no fim dos anos 1970, ou seja, ainda dentro do período do governo militar. Antes de embarcar para o Chile, Guilherme toma um táxi que “Tinha um plástico pela ‘anistia ampla, geral e irrestrita’ no vidro traseiro.” (CARVALHO, 1996, p. 26). O repatriamento sanitário, neste caso, não se deve apenas ao fato de ser um cidadão brasileiro com sinais de insanidade no exterior e que precisa ser trazido de volta. Trata-se de uma testemunha das sessões de tortura. Logo ao desembarcar no Brasil, Guilherme percebe que o psiquiatra havia sido trazido de volta ao país para ser preso pelos militares:

Devia saber demais. E agora, logo quando tudo estava às vésperas de terminar, não podiam perder a última chance de eliminá-lo antes que pudesse revelar alguma coisa, na minha cabeça. Carregaram-no como a um preso. Ele não resistiu nem por um segundo. Mas podia. Podia ter gritado, esperneado, alardeado ao mundo a sua história. Mas não. Estava louco. Não via mais saídas. Não deixava de ser um tipo de loucura, afinal. Ou talvez ainda estivesse sob o efeito do choque, como o sonâmbulo que é acordado em plena deriva no meio da noite. [...] eles podem até morrer se acordados no meio do sono, pegos em flagrante, quando na realidade só querem dormir. (CARVALHO, 1996, p. 65).

Só então Guilherme admite que fez parte de uma operação militar que desencadearia na prisão e, provavelmente, na morte do psiquiatra. Logo, ele próprio se reconhece na posição de algoz, embora pareça não se importar com isso. Guilherme se impressiona com a passividade do psiquiatra ao ser preso sem reagir e o compara a um sonâmbulo – imagem que faz referência ao título do romance. Não só a passividade, mas, sobretudo, a recusa a se reconhecer dentro de um determinado contexto são características atribuídas ao sonâmbulo. Neste caso, a imagem dos sonâmbulos é a metáfora do comportamento do próprio protagonista, de indiferença com relação ao que acontece à sua volta, ao cotidiano de crimes e violência cometidos pelo Estado. Da mesma forma que o psiquiatra havia sido não só conivente, mas também cúmplice dos militares durante as sessões de tortura, também agora Guilherme é responsável pela prisão e provável morte do psiquiatra. Este entrecruzamento entre a experiência do psiquiatra e de Guilherme já é apontada pelo próprio psiquiatra, enquanto contava sua história, no avião:

“O serviço apareceu; eu peguei. No começo, não passava de um serviço. Uma assistência, se você preferir. Não era eu o responsável, você entende? Imagino o desprezo que tem por mim. Como eles tinham. Vai me dizer agora que não faria, não é? Mas então por que está aqui? Se não aceitaria na época, por que aceitou agora?”, ele disse. (CARVALHO, 1996, p. 59).

A passividade e a ignorância deliberada frente aos crimes cometidos pelo governo militar é visível não só no comportamento de Guilherme e do psiquiatra, mas também nas várias reações da sociedade brasileira, frente a essa situação. Desde o primeiro momento em que o marido de Elena desaparece, no fim dos anos 1960, ela tem que lidar com a reação de diferentes pessoas que preferem ignorar a seriedade do problema:

“O pior é não saber se ele está morto”, disse ao primeiro advogado, que ela procurou logo, ao compreender, mais por causa das ameaças, o tipo de situação em que estava envolvida, e que tentou dissuadi-la e recusou o caso, alegando que “os tempos não podiam ser piores.”. (CARVALHO, 1996, p. 104).

A narrativa apresenta em várias circunstâncias passagens que denotam a passividade e a apatia das pessoas ao redor de Elena: “Nem todos souberam no mesmo dia o que havia acontecido, e quando souberam esqueceram.” (CARVALHO, 1996, p. 102); “o policial virou-se para eles e disse: ‘Digam a ela que ele fugiu. É melhor. Assim, vai ficar com raiva e sofrer menos’.” (CARVALHO, 1996, p. 102); “não queriam imaginar outra coisa, como se só imaginar já fosse comprometedor” (CARVALHO, 1996, p. 103); “Você nunca o conheceu. Ele nunca existiu. Eu também estou tentando. Ele não vai voltar. Todos nós sabemos o que aconteceu.” (CARVALHO, 1996, p. 105). Sua história e a memória de seu marido são condenadas ao esquecimento, tratadas com futilidade. Atrás de um aparente medo da sociedade, se esconde uma apatia profunda que se revela como conivência.

É possível que, no fundo, inconscientemente, todos ali soubessem (e não apenas o rapaz e os que viram aquele outro carro que passou pelo sítio, antes que chegassem, procurando por ele), menos ela, foi o que acabou concluindo com os anos, quando começaram a se afastar e a chamá-la de louca. (CARVALHO, 1996, p. 102).

A reação das pessoas ao redor, ao passar a ignorá-la, corrobora a ação violenta do regime militar, ao desaparecer com, torturar e eliminar seus cidadãos. Nesse sentido, a imagem do sonâmbulo – aquele que continua dormindo apesar dos acontecimentos ao seu redor – é metáfora do

comportamento da sociedade brasileira como um todo. A referência aos sonâmbulos já no título do romance revela-se uma crítica mordaz à convivência da sociedade brasileira com as atitudes criminosas do governo militar. Por trás de uma aparente ignorância, não faltavam indícios de que o Estado estava cometendo crimes contra a integridade dos cidadãos e, no entanto, a decisão de grande parte da população, por anos, foi a de não se envolver e de fingir que nada de anormal estava acontecendo.

Ainda com relação ao título do romance, outra imagem que aparece é a do bêbado. Não há muitas referências a esta imagem, ao longo da narrativa, contudo, uma passagem que se refere especificamente a Jorge chama a atenção: “Era óbvio o conflito de sua vida dupla; tenente sóbrio de dia, bêbado à noite”. (CARVALHO, 1996, p. 68). A associação da imagem do bêbado ao personagem que fazia parte do exército aponta para o estabelecimento de uma relação de identidade entre ambos. Na sentença, o narrador se refere a um conflito interno do personagem Jorge, que apresentava um comportamento de acordo com o esperado, durante o dia, e um comportamento desviante, fora dos padrões habituais, durante a noite. Esse conflito apontado pelo narrador pode ser compreendido, de modo análogo, como uma crítica do romance à postura do governo militar. Por meio da sinédoque, entendemos que Jorge, por ser um membro do exército, se torna representativo de todo o grupo. Desse modo, podemos estabelecer uma correlação entre o conflito de personalidade do personagem e a postura do governo militar que, às vistas de todos, agia de acordo com a lei, garantindo direitos e a integridade de seus cidadãos. No entanto, às escondidas, descumpria a lei e atentava contra os direitos e a integridade das pessoas, sobretudo, dos seus opositores. O conflito do personagem Jorge remete ao cinismo do governo militar que subscrevia a Carta dos Direitos Humanos e assassinava, às escondidas, nos porões da ditadura. A própria imagem da embriaguez como característica de um militar já é uma crítica ao regime, pois ela aponta para uma atitude insana, insensata, fora do controle.

A contradição desta vida dupla – sobriedade e embriaguez; garantia da lei e atentado contra a lei – encontra seu limite na experiência do psiquiatra. Ao tomar consciência das consequências de suas atitudes, ainda que tarde, ele se depara com um conflito interno que o dilacera, levando-o a uma situação de insanidade e de recusa da realidade:

“Muita gente morreu. Mas é diferente. Eu nunca tinha matado um homem. Não estava inconsciente. Carreguei aquela consciência por nove anos praticamente. Todo mundo enlouquece para poder viver. Eu fui embora. Só isso. Depois de nove anos, achei que tinha vencido a consciência, mas ela foi me buscar no fim do mundo e se disseminou dentro da minha loucura, me fez despertar nas mãos do inimigo.”. (CARVALHO, 1996, p. 56).

O estado de atordoamento do psiquiatra, no entanto, deixa margem para uma ambiguidade que não se resolve. O protagonista, antes de encontrá-lo, recebe um dossiê, em que constavam alguns documentos e relatórios de atendimento a pacientes que o psiquiatra havia escrito ainda no exercício da profissão. Estes relatos apontavam, constantemente, para problemas de delimitação da identidade dos pacientes. Um deles, por exemplo, era frequentemente confundido com um homônimo – curiosamente, apresentado com as iniciais B. C. (também iniciais de Bernardo Carvalho, autor do livro). Essas situações de confusão o levaram a pôr em crise a sua própria identidade:

Aos poucos, sem se dar conta, o diplomata passou a assumir não a personalidade do outro mas uma postura cética em relação a sua própria identidade. No final desse processo “insidioso”, segundo o psiquiatra, já não acreditava mais em uma palavra do que dizia. Era como se tudo o que

dissesse fosse a voz do outro. Como se seu nome fosse apenas um curinga, insuficiente para a construção de uma singularidade, nas palavras do psiquiatra, de uma identidade, já que servia a muitas, e a qualquer um. Era uma carta à disposição do mundo. (CARVALHO, 1996, p. 30).

A homonímia é um recurso estilístico frequente na obra de Bernardo Carvalho e, geralmente, provoca uma espécie de curto-circuito, na narrativa. *Os bêbados e os sonâmbulos* lança mão deste recurso e provoca uma desestabilização da narrativa em diferentes planos. Para além de gerar a crise de identidade do personagem – o diplomata assistido pelo psiquiatra –, o romance sobrepõe o plano do enunciado e da enunciação por meio da identificação das iniciais do personagem com a do próprio autor. Deste modo, quando lemos que o personagem entra em crise por ser confundido com um desconhecido que também tem as iniciais B. C., o romance aponta para fora da própria narrativa, aludindo ao nome do próprio autor do romance. Como se não bastasse, o efeito provocado pela crise do personagem é, justamente, a deslegitimação de sua própria identidade e de suas próprias palavras. O diplomata B. C. passa a não mais acreditar em nada do que fala. Por meio da homonímia entre personagem e autor, a narrativa cria uma outra sobreposição que aponta para fora do romance e, nesse jogo de espelhos, cria a possibilidade da dúvida sobre aquilo que o autor nos apresenta como obra. Por meio da homonímia, a narrativa cria um efeito de deslegitimação de si mesma e, ao mesmo tempo, implode os limites entre narração e narrado; autor, narrador e personagem. Este procedimento resulta num efeito vertiginoso no qual, no fim, o leitor sente-se desamparado, não sabendo em quem acreditar.

Já diante deste impasse, o leitor se depara com uma série de surpresas que põem ainda mais em descrédito a veracidade daquilo que lê. Durante o voo, o psiquiatra afirma ao protagonista que seus relatos de atendimento foram inventados. E este dado é significativo para o final da história. O protagonista, minutos antes de morrer, por causa do desenvolvimento do tumor, consegue entregar a carta para a esposa do homem que havia morrido em sessão de tortura, nas mãos dos militares. A carta, no entanto, revelava que o marido estava vivo e que tinha assassinado o psiquiatra e assumido o lugar dele. Acuado, ele decide fugir para não pôr em risco a vida da própria esposa.

“... O erro deles foi tê-lo deixado a sós comigo. Era um garoto. Um iniciante. Talvez tivesse ainda algum princípio. Eu seria capaz de tudo. Estava encurralado. Eu sou mortal, eu disse para ele, e o matei. Matei o psiquiatra naquela mesma noite em que, se não matasse teria morrido. Tomei o lugar dele, fiz dele o meu corpo dilacerado e irreconhecível. Fugi para o fim do mundo. Estava apavorado. [...]”. (CARVALHO, 1996, p. 111).

Este desfecho, em vez de solucionar o problema do desaparecimento do marido, ao contrário, apresenta de modo ainda mais intenso uma série de ambiguidades anunciadas durante a narração: será de fato o marido que assumiu a posição do psiquiatra ou será o psiquiatra que, fortemente abalado com sua situação de alçó nas sessões de tortura, põe em crise a sua própria identidade, assumindo a identidade da vítima, com quem se confunde? Já no depoimento do psiquiatra, no avião, há indícios de uma ambiguidade no que diz respeito à delimitação de sua identidade:

“O pavor enlouquece. Você é capaz de tudo. Era eu e ele. Estávamos frente a frente. Não havia mais ninguém para testemunhar. Eu soube depois que havia outros como ele, mas para mim era o primeiro e o único. Aquele encontro seria fatal para mim. Eu acho. Foi o meu fim. Nunca tinha matado. [...]”. (CARVALHO, 1996, p. 62).

O personagem que apresenta essa fala – até então, o psiquiatra – aparenta sentir-se ameaçado, sendo levado, por esse motivo, a cometer um assassinato. No entanto, podemos ler, ao mesmo tempo, a possibilidade de que ele não tenha prestado o devido socorro à vítima e, por isso, sente-se responsável pela morte do outro. O fragmento comporta, ainda, a interpretação de que ao se reconhecer responsável pela morte do outro, o psiquiatra reconhece uma aniquilação de si mesmo; por isso esse seria um encontro fatal e o seu fim. A convivência com a morte do outro gera um abalo psicológico tão intenso no próprio psiquiatra que este passa a reconhecer a morte do outro como, também, a sua própria morte. Há, contudo, um sinal físico que Guilherme observa no corpo do outro personagem: “Nesse instante, pela primeira vez, notei as cicatrizes na têmpora esquerda e ao lado do nariz.” (CARVALHO, 1996, p. 57). Este dado é apresentado como circunstancial, mas é o suficiente para compreender que aquele corpo havia sido submetido a alguma dimensão de sofrimento físico. No entanto, não há informação de como aquelas cicatrizes teriam surgido, não sendo possível afirmar se seriam, de fato, resultado de uma sessão de tortura, embora seja possível. Sem informações suficientes advindas de um narrador que não apresenta certeza sobre o que fala, resta ao leitor a dúvida e a ambiguidade de um conflito que não se resolve.

Por fim, uma outra dimensão do testemunho significativa para o romance é o fato de que o protagonista foi diagnosticado com uma doença grave, um tumor no cérebro. O convívio com os sinais da doença e da iminência da morte caracterizam o protagonista como um sobrevivente cuja narração se apresenta como um testemunho. Segundo Shoshana Felman a narrativa do doente, aquele que se encontra em perigo de morte, já é uma primeira dimensão do testemunho (FELMAN, 2000, p. 21-24). A possibilidade da morte iminente provoca uma série de alterações no protagonista de *Os bêbados e os sonâmbulos*, a começar pelas transformações no âmbito social e que culminará em sua transformação física, com o esquecimento de sua própria identidade e, por fim, com a própria morte. O protagonista corre contra o tempo para tentar esclarecer pontos de sua vida que permaneceram obscuros ou mal resolvidos – o acidente de avião, a morte do pai e do irmão, o relacionamento amoroso com Jorge.

O neurologista me disse que o tumor não era tão grande – e provavelmente benigno – mas que, embora de desenvolvimento muito lento (achava que seria como os meningiomas das minhas tias), ia mudar, primeiro de forma mais imperceptível e depois radical, o meu comportamento, a minha personalidade, sem que eu me desse conta ia me transformar numa outra pessoa antes de me matar. Não falou com essas palavras. Foi mais humano. Aos poucos me tornaria um outro e o que eu era desapareceria [...] (CARVALHO, 1996, p. 14).

O romance de Bernardo Carvalho apresenta-se de modo fragmentário. Ele está organizado em duas partes, “Os bêbados e os sonâmbulos” e “Os executivos: uma farsa”. A primeira parte é dividida em quatro capítulos: “O repatriamento sanitário”, “A língua geográfica”, “As nuvens” e “A brasileira”. Cada um desses capítulos apresenta um novo ponto de vista sobre uma história, a partir da constituição de um novo narrador. Desse modo, “O repatriamento sanitário” é narrado por Guilherme, personagem principal do romance. A afirmação de que Guilherme seja o personagem principal se deve ao fato de que todos os diferentes pontos de vista e narradores remetem de modo direto ou indireto à história de Guilherme. Neste capítulo acompanhamos a viagem do protagonista ao Chile e as revelações que lhe são feitas pelo psiquiatra.

“A língua geográfica” também é narrado por Guilherme. Ele apresenta os desdobramentos do que aconteceu logo que retornou ao Brasil, depois de concluir o repatriamento sanitário do psiquiatra. Guilherme conhece, no

aeroporto, um norte-americano com quem se envolve. Este homem participa de uma transação clandestina de venda de obras de arte. Sem querer, Guilherme se envolve nesta história ao mencionar que tinha visto em um apartamento um dos quadros que se parece com a obra que o outro procura.

“As nuvens”, terceiro capítulo da primeira parte, apresenta um ponto de vista narrativo completamente novo e inesperado, o que provoca um forte estranhamento na leitura. Trata-se da narração da filha do pintor da obra que está sendo negociada de forma clandestina. Esta obra tem como principal atrativo o contexto em que foi produzida. Quando jovens, um grupo de artistas realiza um pacto no qual prometem que, quando um deles morresse, os outros recolheriam o seu corpo e o retrataria em uma paisagem natural, num quadro. Os quadros do principal pintor são conhecidos por serem dípticos. Em uma das peças estão dispostas as personagens vivas. É este quadro que Guilherme tem a oportunidade de ver. São cinco banhistas ao sol, em uma paisagem desértica. A outra metade da obra apresenta o cadáver de uma mulher. A narração deste capítulo é feita pela filha do pintor, que revela ter ajudado o pai a pintar a própria mãe morta.

Em “A brasileira”, quarto capítulo da primeira parte, acompanhamos a história do casal de norte-americanos que mora no Brasil, cujo marido desaparece, supostamente, nas mãos dos militares, durante a ditadura. Após seu desaparecimento, a esposa permanece no Brasil por mais alguns anos em busca do paradeiro do marido, até convencer-se de que ele estaria morto. Esta história é narrada por um suposto vizinho da mulher, nos Estados Unidos. Este narrador não dá informações sobre si mesmo, mas apresenta indícios de que era um jovem quando a mulher retorna do Brasil. Ele apresenta a história da “brasileira” em detalhes, mas revela, por inúmeras vezes, que não tem certeza sobre o que narra e nem mesmo se teria condições de provar esta história. Ele pode afirmar, apenas, que a viu chegar e que, um dia, a viu receber a visita de um rapaz que lhe entregou uma carta e logo em seguida morreu na calçada. A mensagem da carta revela que o marido estava vivo e que havia assassinado um psiquiatra e tomado o lugar dele.

Por fim, a segunda parte do livro, “Os executivos: uma farsa”, apresenta um novo deslocamento narrativo. O narrador é um escritor brasileiro que vive nos Estados Unidos e que se envolve com um homem de negócios sedutor e perigoso. A descrição deste homem coincide com a do norte-americano que Guilherme conheceu no aeroporto do Rio de Janeiro, em “A língua geográfica”. O narrador afirma que tê-lo conhecido foi inspirador para que ele escrevesse uma história, que coincide com a história de Guilherme.

Como observado na descrição do romance, este conta com a elaboração de quatro narradores diferentes para uma mesma obra. A narração, contudo, não é apenas a alteração do ponto de vista de uma mesma história, pois, a cada mudança de narrador, são apresentadas novas informações a respeito dos acontecimentos e dos personagens. O acúmulo de informação, contudo, em vez de apontar para um esclarecimento dos fatos, ao contrário, gera cada vez mais dúvidas sobre o que está sendo narrado. Não há um desfecho conclusivo, pois as ambiguidades são mais fortes que qualquer possibilidade de resolução.

O procedimento de criação de um novo narrador para diferentes capítulos também sugere uma espécie de narrativa em abismo. A cada novo narrador, parece que estamos diante de uma narrativa que foi retirada de dentro da outra e assim sucessivamente, até chegarmos ao ápice, quando o último narrador dá a entender que a história que lemos seja invenção dele mesmo. Em vez de uma resolução do problema, que apontaria para a interpretação de que a verdadeira identidade do narrador havia finalmente sido revelada, ao contrário, o que vemos é um gesto limite em que o narrador, ao revelar o seu caráter inventivo e

fabuloso, coloca em xeque a própria legitimidade do que está sendo narrado. Estamos diante de um narrador que, a todo momento, questiona sua própria autoridade na elaboração do romance.

Este procedimento é frequente na obra de Bernardo Carvalho e, por vezes, se realiza de outras formas. Seu livro de contos *Onze* (1995), por exemplo, apresenta uma estrutura semelhante em que são apresentadas onze histórias diferentes que se encontram, no final, num desfecho catastrófico em um aeroporto, onde as mesmas onze personagens são assassinadas. São personagens que não tinham nenhum vínculo entre si, a não ser a coincidência de estarem no mesmo dia, no mesmo local e morrerem na mesma circunstância. Outros romances, como *Teatro* (1998), *Medo de Sade* (2000) e *As iniciais* (1999), também apresentam uma divisão em duas partes em que cada uma apresenta um narrador diferente, com histórias que se comunicam de modo tangencial. A sugestão de intersecção entre as duas histórias intensifica os conflitos expostos em cada uma delas, potencializando as ambiguidades, em vez de apresentar um desfecho satisfatório que resolva o problema vivenciado pelos personagens.

Esta estrutura fragmentária, que aponta constantemente para o próprio interior da narrativa e, com isso, questiona o poder de autoridade do próprio narrador, nos remete à ideia do *chiffonnier* benjaminiano. A figura do *chiffonnier* (literalmente, o colecionador de trapos) torna-se emblemática do esforço de recuperação do passado e da memória, na literatura benjaminiana. Ele se aproxima da figura do sucateiro ou do trapeiro, que recolhe os restos e os fragmentos, a fim de não deixar que nada se perca. Esse “narrador sucateiro” está interessado em “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). O trabalho de recuperação e rememoração do *chiffonnier* concentra-se sobre os fragmentos de história e de memória, que foram relegados ao esquecimento.

O romance de Bernardo Carvalho se apresenta como uma grande recolha de histórias independentes, mas que se comunicam. A intersecção das histórias só é perceptível por meio dos detalhes. Neste sentido, entendemos que recolher histórias aleatórias, cuja relevância se apresenta por meio da atenção aos detalhes, é um gesto narrativo semelhante ao realizado pelo *chiffonnier* – aquele que recolhe os restos para que nada se perca.

Uma imagem significativa do fragmento, no romance, são os dípticos. São quadros, a princípio, rejeitados pelo cânone e que são inesperadamente redescobertos por interessados em arte. A própria ideia da obra aponta para a necessidade de recolha de fragmentos, restos e ruínas. A começar pelo pacto dos jovens pintores que tem por objetivo resguardar a imagem do morto, do cadáver. O esforço de delimitar a imagem da morte – a imagem de um corpo que está prestes a desaparecer – se assemelha ao gesto do *chiffonnier*. Também o fato de que da obra não pode ser desconsiderada a sua história – ou seja – o contexto em que foi produzida, também remete à figura do *chiffonnier* benjaminiano. Por fim, o próprio quadro aponta para a ideia de fragmento e detalhe. Isso porque a única peça que é identificada no romance é aquela em que aparecem os banhistas, numa paisagem desértica. A imagem do cadáver da mulher é apenas mencionada. O retrato dos banhistas é a imagem lateral, uma vez que o centro da obra seria o cadáver. Logo, a posição dos banhistas no quadro é a do detalhe, do periférico, do dispensável. Mas é justamente o que é acessível e possível de ser recuperado. O fato de serem duas metades de uma mesma composição também é significativo da importância do fragmento. Também é relevante o fato de os banhistas serem testemunha do cadáver, que não é visto por mais ninguém. O desaparecimento da metade principal com a

imagem do cadáver da mulher é significativo da ideia de rastro, recuperável apenas pela outra metade, com a presença dos banhistas que testemunham terem estado diante do cadáver.

O romance de Bernardo Carvalho apresenta uma imagem do passado referente ao período de ditadura militar que repercute no presente da enunciação. De modo accidental, o protagonista se depara com fragmentos deste passado que de modo incompreensível se relaciona com sua própria história. Para além da simples coincidência, trata-se de um vínculo inexplicável entre o protagonista e a mulher que o resgatou no acidente de avião, em que as posições de sobrevivente e testemunha se alternam ao longo dos anos – ela é testemunha do acidente de avião e da morte do protagonista em frente à sua casa; ele é testemunha da narração da suposta morte de seu marido em sessão de tortura, durante o regime militar.

A imagem do passado ganha, ainda, outra dimensão com a descoberta da doença do protagonista. Guilherme descobre que, assim como sua mãe, tem um tumor no cérebro cuja consequência será o apagamento de sua memória e o esquecimento de sua própria identidade. Esse drama vivenciado pelo protagonista aponta para uma dimensão que compreende o próprio passado como essa imagem que está prestes a se perder, a ser esquecida para sempre. As referências desconexas e inexplicáveis sobre a ditadura militar, no romance, revelam-se um desdobramento dessa imagem do passado que corre o risco de se perder para sempre. O fato de o protagonista portar uma doença cujo risco é o esquecimento completo de sua própria história e ser, ao mesmo tempo, o responsável por revelar à viúva a morte de seu marido durante a ditadura militar brasileira é significativo de como a memória dos anos de regime militar corre o risco de ser apagada completamente e que é preciso um grande esforço para que ela não se perca, para que ela possa ser repassada. Em suma, o risco concreto do apagamento da memória do protagonista é uma metáfora do risco de esquecimento completo dos mortos e dos anos de ditadura.

MAGRI, M. M. Memory, Trail and Brazilian Military Dictatorship in Bernardo Carvalho. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 88-97, 2014.

Referências

BENJAMIN, W. Paris do segundo império. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 09-101.

CARVALHO, B. *Onze: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FELMAN, S. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In.: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

GAGNEBIN, J-M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ESTÉTICA E CRÍTICA SOCIAL NA NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU DURANTE A DITADURA MILITAR: UM ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

Cyro Nascimento*

Resumo

A produção literária brasileira nos anos 1970, especialmente no campo da narrativa, foi fortemente marcada por uma conexão entre uma crítica social ao regime militar e um esforço por inovações estéticas na expressão dos textos. No presente artigo, investigamos os principais aspectos que marcaram essa literatura, tanto formal como materialmente, tomando como principal referência os contos de Caio Fernando Abreu. Na análise das narrativas da época, vemos como se deu a assunção de valores propagados por nossa literatura desde o advento do Modernismo, passando pelo romance social da década de 30 e as vanguardas poéticas da década de 50. A novidade da geração que publicou nos anos 1970 consiste na reunião de aspectos como inovação estética e denúncia social num único espaço textual, o que os levou a adquirir novos significados por meio de sua fusão em uma realidade de intensa repressão social. Nesse esteio, as experimentações formais se revelam fundamentais para internalizar o contexto histórico na estrutura das narrativas dos anos 1970. Ao abordar temas como violência, repressão, exclusão social e fuga da realidade, os romances e contos se veem obrigados a reunir recursos formais associados à literatura moderna, especialmente quando consideramos que a exposição de temas polêmicos por meio da narrativa tradicional facilitaria sua censura. Logo, a reiteração desses recursos vai além de uma mera opção dos autores: ela se revela fundamental para que se possa representar o contexto histórico. Também a representação de temas tão complexos e carregados de um profundo deslocamento em relação a um discurso social tradicional enseja uma escrita em que a fragmentação da narrativa medeia literariamente a fragmentação social que marca os anos de ditadura e eleva o recurso da arte narrativa a uma forma de resistência.

Palavras-chave

Anos 1970; Caio Fernando Abreu; Ditadura militar; Fragmentação narrativa; Fragmentação social.

Abstract

The Brazilian literature of the 1970's, especially in the field of narrative, was strongly marked for a connection between a critical to military government and an effort for esthetical innovations in the expression of texts. In the present article, we investigate the main aspects of this literature, the formals aspects as well the materials ones, taking as principal reference the short stories of Caio Fernando Abreu. Analyzing the narratives of that time, we see how happened the appropriation of values present in our literature since the Modernism, going through the social novel in the 1930's and the poetical *avant-gardes* in the 1950's. The novelty to the 1970's writers consists in put together aspects as esthetical innovations and social denouncement in only a textual field, what made the narrative to acquire news significations by the fusion of these aspects in a reality of intensive social repression. In this way, the formal experimentations reveal themselves as fundamental to internalization of historical context in the narratives structure of 1970's. Talking about themes as violence, repression, social exclusion and scape from reality, the novels and tales force themselves to reunite formal means from modern literature, specially while we consider that the exposition of such polemic themes would make censorship easier. So, the reiteration of these resources goes beyond a mere option of the writers: it reveals itself fundamental to the representation of historical context. Also, the representation of themes so complexes and dislocated from a traditional social discourse asks for a writing in which the fragmentation of narrative mediates literarily a social fragmentation that marks the years of Dictatorship and elevates the resource of narrative art to a way of resistance.

Keywords

Military dictatorship; Caio Fernando Abreu; 1970's; Narrative fragmentation; Social fragmentation.

* Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – Natal – RN. Email: cyro@jfrn.jus.br

Introdução

A produção literária brasileira nos anos 1970, especialmente no campo da narrativa, foi fortemente marcada por uma tentativa de conexão entre uma crítica social ao regime militar e um esforço por inovações estéticas na expressão dos textos.

No presente artigo, investigamos os principais aspectos que marcaram essa literatura, tanto formal como materialmente, tomando como principal referência os contos de Caio Fernando Abreu. Justificamos nossa escolha pelo autor não apenas pelo crescente interesse acadêmico por sua obra, mas também porque esta pode ser considerada um painel dos anseios da geração identificada com os valores da contracultura.

Da análise das narrativas da época, veremos como se deu a assunção de valores propagados por nossa literatura desde o advento do Modernismo, passando pelo romance social da década de 30 e as vanguardas poéticas da década de 50. A novidade da geração que publicou nos anos 1970 consiste na reunião de aspectos como inovação estética, denúncia social e narrativa fragmentária num único espaço textual, o que levou os recursos formais e o conteúdo a adquirirem novos significados por meio de sua fusão em um contexto social específico de intensa repressão social.

Literatura e anos 1970: um espaço de resistência

Ao tratarmos do contexto histórico em que os contos de Caio Fernando Abreu foram produzidos, não podemos olvidar sua complexa relação com a produção literária dos anos 1970. Dizemos *complexa*, pois o próprio Caio fez questão de se dizer um escritor alheio aos hábitos do mercado editorial. Não à toa, afirmou em entrevista:

Sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira [...] porque sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui *punk*. Não faço vida literária, corro por fora. Não conheço o lobby das universidades, não vou a lançamentos de livros, só vou quando sou amigo do escritor [...] lido com o *trash*, de onde tiro não só “boa” literatura, mas também vida pulsante. E acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. (BESSA *apud* POSSO, 2009, p. 128).

Na mesma entrevista, ele diz:

Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos (BESSA, 2002, p. 78).

Ao mesmo tempo em que o escritor afirma sua atipicidade quanto à literatura brasileira, ele reivindica sua identidade de geração (“fui *hippie*, fui *punk*”). Assim, ainda que não haja um esforço voluntário por fazer parte de um contexto de criadores literários, os temas abordados nas narrativas de Caio não lhe são exclusivos e o escopo de uma literatura pessoal que marca os demais autores dos anos 1970 implica numa coincidência não gratuita de temas.

Compreender a relação entre sua narrativa e a dos demais escritores da época se revela pertinente, uma vez que é no início desta década que Caio publica seus primeiros livros e é também nela que se forma a temática que o autor explora em suas narrativas. Os valores da contracultura irão marcar sua escrita tanto naquilo que ele publica nos anos 1970 como nas obras produzidas e

editadas a partir dos anos 1980, mas que se voltam para uma análise do que teria sido o projeto da geração do escritor.

Aqui, centramos na produção narrativa por se desenvolver mais próxima que a poesia do universo dos contos analisados, embora caiba citar a relevância da produção poética, especialmente na segunda metade da década, em sua face dita *marginal*. Citaremos narrativas de outros autores que sirvam de comparação ou contraponto aos contos de Caio Fernando Abreu sem a intenção de apresentarmos um rol exaustivo, já que, segundo dados da Biblioteca Nacional, teriam sido publicados aproximadamente duzentos romances no período, além de outras formas narrativas como contos e crônicas (MACHADO, 1981, p. 15).

Iniciada sob o signo do recrudescimento do regime ditatorial e finalizada sob as perspectivas de redemocratização e abertura política, a década de 1970 desde seu início é marcada por um crescimento da indústria cultural. Essa indústria vai, na primeira metade da década, determinar uma produção editorial voltada para o consumo de classes médias com a proliferação de “enciclopédias em fascículos, tipo Abril e congêneres, as coleções as mais variadas, do mundo animal à filosofia grega, da Bíblia às revistas especializadas” (HOLLANDA, 1980, p. 11). A forte perspectiva da cultura como mercadoria inicialmente exclui, em parte, o produto brasileiro: “cerca de 50% dos livros editados no Brasil são traduções, mais de 50% das músicas lançadas são estrangeiras (sem contar versões)” diz Zuenir Ventura (GASPARI, HOLLANDA, 2000, p. 49) em texto publicado em 1971 sobre o *vazio cultural*¹ que teria marcado o início da década.

Já a partir da segunda metade da década, dá-se o que se chamaria de boom literário, com o surgimento de novos autores e a retomada de prestígio por parte de outros integrantes do mercado editorial desde a década anterior.

Entretanto, esse dito *boom* não se daria sem conflito com o regime político, ainda que o campo literário possa ter sofrido menos controle que as demais artes durante os anos 1970. Segundo o escritor Júlio Cesar Monteiro Martins², ao discorrer sobre a emergência da ficção em meados da década em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda:

havia um certo consenso de que a literatura, por não ser um veículo de massas no Brasil, não oferecia tanto perigo ao regime político em vigência, pois seu consumo era limitado a umas poucas dezenas de milhares de leitores [...]. Essa propalada negligência da censura pela obra literária provocou uma procura crescente pelo produto escrito, arregimentado leitores e criadores neófitos, confiantes na possibilidade, que se mostrou verdadeira, de passar pela literatura dados e juízos de valores impossíveis nas demais expressões artísticas. [...] As editoras perceberam ou intuíram que havia um público potencial disponível para a literatura muito mais numeroso que aquele que estava sendo ativado. [...] Surgiu a necessidade de arregimentar novos nomes e novas obras, e reabilitar nomes esquecidos ou obras cujo potencial de sucesso jamais havia sido ativado por razões várias. (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 71-72).

Este “menor” controle não impediria, contudo, que mesmo durante o início da abertura política obras fossem censuradas, como, p.ex., *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, concluído em 1969, e publicado inicialmente na Itália em 1974, e apenas no ano seguinte no Brasil, para, então, ser retirado do mercado e liberado apenas em 1979. Dois anos antes, se dá a prisão de Renato Tapajós,

¹ A ideia de um suposto vazio que teria marcado o início da década como consequência do AI-5 marcou o debate cultural de então. Hollanda refuta a ideia na obra que citamos acima, ao ressaltar a vitalidade literária a partir de 1975, mas, também, ressaltando a persistência de outros autores desde o início da década, como as publicações dos romances de Antônio Callado e Érico Veríssimo, *Bar D. Juan* e *Incidente em Antares*, ambos de 1971.

² Autor, entre outros, dos volumes de contos *Torpalium* (1977), *Sabe Quem Dançou?* (1978), dos romances *Artérias e Becos* (1978) e *Bárbara* (1979). Atualmente, reside na Itália, escrevendo e publicando na língua local.

por sua obra *Em câmera lenta*, romance de tons autobiográficos que relata a experiência da guerrilha. Registre-se que sua prisão se dá não pela censura federal, mas pela polícia de São Paulo.

Quanto a Caio Fernando Abreu, três contos de seu volume *O ovo apunhalado* (1975) foram censurados pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, órgão que, no mesmo ano, censurou sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. Deu-se, também, o que podemos chamar de auto-censura: o próprio autor excluiu os contos “De várias cores, retalhos” e “Creme de alface” do volume publicado em 1975, considerando, com relação ao primeiro, que “não havia espaço algum para uma história como esta” (ABREU, 2002, p. 90) ou, com relação ao segundo, que “com a censura da época, seria impossível publicá-lo” (ABREU, 2002, p. 127).

Curioso notar a ausência de um critério claro com relação à censura de textos. Ao mesmo tempo em que alguns contos de *O ovo apunhalado* foram censurados por seus temas, outros conseguiram ser publicados mesmo fazendo alusão ao regime militar, como “Oásis”, que apresenta uma visão infantil sobre os acontecimentos de 1964, ou à homossexualidade e ao incesto, como “Eles”.

A modernização promovida pela ditadura promove a urbanização do Brasil e uma série de mudanças sociais profundas que encontram, na narrativa dos anos 1970, um profícuo plano de reflexão. Associada ao contexto histórico, a narrativa brasileira se debruçará sobre temas específicos trazidos por essa nova realidade. Assim, contos e romances

revelam claramente os entrecosques da cidade grande, o estraçalhamento de personalidades, o problema do êxodo rural e da marginalização, a violência implícita ou explícita naquele viver, a inadaptabilidade em muitos casos ao novo meio – e as consequências advindas de tudo isto. (MACHADO, 1981, p. 06).

A questão da migração é abordada por Caio Fernando Abreu desde seu romance inaugural, de cunho fortemente autobiográfico, ao narrar a vida de um jovem que sai da casa dos pais no interior para morar na capital. O tema é retomado em diversos contos, inclusive em “Aqueles dois” e “Pela noite”³. No primeiro deles, os dois protagonistas vieram do Sul e do Norte do país, numa referência ao processo migratório que marca a urbanização brasileira, levando milhões de pessoas aos grandes centros do Sudeste. No segundo, os dois protagonistas vieram da cidade fictícia de Passo da Guanxuma, citada reiteradamente em diversos contos do escritor.

Esta mesma questão migratória também está representada em *A festa*, de Ivan Ângelo, publicado em 1976. O romance relata o aniversário de um pintor na Belo Horizonte de 1970, concomitantemente à chegada de um grupo de migrantes nordestinos, fato que se revela um transtorno à cidade. Em *A festa* dialogam questões sociais, como a pobreza e a migração, com temas de cunho subjetivo, como os dilemas pessoais das personagens e sua hesitação diante de uma militância política.

Num plano geral, podemos reconhecer a narrativa dos anos 1970 como uma fusão entre a representação dos temas ligados ao contexto político com a expressão de temas de cunho subjetivo. Se nos contos de Caio Fernando Abreu prevalecem os valores da contracultura, sua obra não se furta de mencionar a repressão impingida pelo regime político, seja na forma metaforizada do já citado “Oásis”, seja na agressão explícita de “Garopaba mon amour”, em que um grupo de jovens é preso e torturado pela polícia.

³ Embora os contos tenham sido publicados já nos anos 1980, eles propõem uma reflexão sobre as questões da década anterior. No caso de “Aqueles dois”, sua escrita se deu ainda nos anos 1970.

Já outros autores, também marcados por suas experiências pessoais, preenchem suas narrativas com uma crítica mais explícita ao regime e uma referência a uma militância organizada contra esse. É o caso de *Em câmera lenta*, escrito na prisão por Renato Tapajós, relatando sua experiência de luta armada e a morte de uma companheira de organização nas mãos dos agentes estatais.

Dentro de tal contexto repressivo, personagens recorrem à fantasia para sobreviver, como em *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Santana. A fuga para um mundo fantasioso também está na narrativa de Caio Fernando Abreu, como a jovem ingênua que não compreende a prisão política do pai em "Rubrica", conto publicado em *Pedras de Calcutá* (1977).

A fantasia também dá lugar à loucura, tema que seria incorporado pelas narrativas como forma de oposição ao racionalismo da modernização autoritária. Em *Quatro olhos*, Renato Pompeu retrata um escritor que teve seu romance apreendido pela polícia e, após ter alta de uma internação psiquiátrica, tenta reescrever a obra perdida. A narrativa "tematiza a loucura como forma de lucidez mais eficiente que a razão, ao mesmo tempo em que, sendo consequência, é uma solução para o estado de coisas a que se reduz o inóspito contexto social." (MACHADO, 1981, p. 47). Assim, a fuga para a fantasia ou para a loucura é um refúgio a uma dura realidade social que as personagens têm dificuldade de enfrentar.

Outra espécie de fuga seria a violência social e sexual, como representada em *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca, em que a busca por novas experiências tenta afastar as personagens do vazio que marca suas vidas. O protagonista Morel/Moraes "entrega-se à busca de sempre novas experiências, até atingir um ponto de desgaste que coincide com a depressão, a solidão e a falta de motivação para retornar aos padrões habituais de comportamento." (MACHADO, 1981, p. 130). Preso, acusado de matar sua amante, Morel escreve um romance dando a sua versão dos fatos, que seu advogado tentará editar e publicar.

Nos contos de Caio Fernando Abreu, esse comportamento extremo pode ser verificado em "Caçada", de *Pedras de Calcutá*. Nele, dá-se uma flagrante tensão entre desejo e violência, em que a satisfação do primeiro implica em um flerte com a segunda. A narrativa fragmentada traduz o ambiente caótico e sujo em que se manifesta o desejo das personagens:

Três passos, mediu, entupido de álcool, fumo, decibéis e corpos, tem fogo, pode me dizer as horas, qualquer coisa assim, mas o mulatinho cortou o impulso, [...] deslocando cheiros, gim, suor, esmegma, lux, patchuli, inesperada barreira entre alvo e mira. (ABREU, 2007, p. 70).

A personagem embriagada, em busca de sexo anônimo, está presa num submundo em que imagens clichês apresentam o código sexual vigente: a travesti no palco, o mulato másculo, excesso de álcool, vômito, a loura travestida que masturba o marinheiro negro e alto, o banheiro inundado de urina...

Todos esses signos remetem à permissividade das personagens, a necessidade de realização do desejo longe de um modelo padronizado de comportamento. Quando o protagonista enfim encontra o parceiro que procura, a narrativa nos lembra a marginalidade de seu desejo: "irmãos de maldição tão solitários que mesmo nos iguais há sempre um inimigo" e ainda "narinas escancaradas para o cheiro acre das virilhas, mijo seco, talco, sebo, esperma dormido, salivas alheias..." (ABREU, 2007, p. 72). A sujeira do ambiente e a sujeira dos corpos parecem indicar a impossibilidade de realização do desejo desviante e revelam a violência como única certeza. Vítima de uma emboscada promovida por seu objeto de desejo, a personagem é apedrejada e espancada,

sofrendo não apenas pela dor física, mas “pelo que estava pensando, não pelo punho fechado muitas vezes contra a barriga, só queria, desesperadamente, um pouco de. Ou: qualquer coisa assim” (ABREU, 2007, p. 73).

A narrativa fragmentada e a elipse daquilo que a personagem de fato queria revelam um artifício recorrente da narrativa dos anos 1970. Aliada a uma preocupação em representar o contexto histórico, dá-se um esforço dos autores em buscar novas formas de expressão desse conteúdo. Recuperando recursos formais utilizados pela literatura brasileira desde o advento de nosso romance moderno, os autores concentram e reiteram o uso desses recursos, fazendo com que atribuam novos significados à narrativa.

Assim, a preocupação com a renovação estética do Modernismo da década de 1920, a denúncia social do romance regionalista da década de 1930 e o foco na palavra das vanguardas poéticas das décadas de 1950 e 1960 serão incorporados pelos escritores da década de 1970, reforçando a intenção destas correntes com a criação de um novo modelo de representação literária. Embora faça uso de recursos formais já conhecidos, a junção de todos eles é que determina a especificidade da narrativa dos anos 1970, em que a denúncia social não se dá apenas pelo conteúdo, mas também pela fragmentação que marca o texto literário.

A narrativa fragmentada de “Caçada” e a elipse daquilo que a personagem de fato queria ajudam a revelar a impossibilidade de realização dos desejos pessoais e de um projeto coletivo num contexto autoritário.

Retomando *A festa*, de Ivan Ângelo, vemos que

através de recursos sintáticos (pontuação e estrutura frásica), morfológicos (vocabulário agressivo, mas necessário à situação narrada), a linguagem envolve-se no conteúdo desequilibrado que veicula. Figura, objetivamente, o caos e a fragmentação que tudo marca e tudo caracteriza, inclusive ao próprio texto. (MACHADO, 1981, p. 59).

Nesse esteio, as experimentações formais serão fundamentais para internalizar o contexto histórico na estrutura das narrativas dos anos 1970. Ao abordar temas como violência, repressão, exclusão social e fuga da realidade, os romances e contos se veem obrigados a reunir recursos formais associados à literatura moderna, especialmente quando consideramos que a exposição de temas polêmicos por meio da narrativa tradicional facilitaria o controle exercido pela censura militar.

Logo, a reiteração desses recursos formais vai além de uma mera opção dos autores. Ela se revela fundamental para que se possa representar o contexto histórico de uma forma metaforizada, o que facilitaria a aprovação do texto pelos censores. Também a representação de temas tão complexos e carregados de um profundo deslocamento em relação a um discurso social tradicional enseja uma escrita adequada, em que a fragmentação da narrativa seja a representação literariamente mediada da fragmentação social que marca os anos de chumbo da ditadura e eleva o recurso da arte narrativa a uma forma de resistência.

Em *O caso Morel*, por exemplo, o protagonista busca escrever suas memórias sobre o assassinato de sua noiva, fato que o levou à prisão. Contudo, seu advogado Vilela procura editar o texto, inserindo notas ao pé da página e justificativas para o texto do seu cliente. O leitor do texto se depara com dois pontos de vista dentro da narrativa, sendo seu papel diferenciá-los e tentar separar a *realidade* da ficção no texto.

Logo, o esforço exigido do leitor revela o não acabamento da obra até que se dê sua leitura. Se esta é uma constante em qualquer texto tradicional, na narrativa dos anos 1970 essa característica não só está mais presente como é tornada clara ao seu leitor ao abrir mão da pretensão de trazer um sentido fixo e

ao revelar a arbitrariedade de qualquer texto que se suponha com um padrão de interpretação único e pré-determinado. Também o esforço exigido do leitor pode *proteger* os significados do texto de uma temida censura oficial prévia.

Outros romances aqui citados, como *A festa* recorrem aos mesmos recursos formais. Ivan Ângelo apresenta sua obra como não acabada e insere nos capítulos reflexões sobre o que deveria ser o texto, como quando diz: "Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que *não sabe ainda se identificará mais adiante*" (ÂNGELO *apud* MACHADO, 1981, p. 54).

Caio Fernando Abreu usa em diversos contos o recurso da fragmentação para ressaltar o aspecto arbitrário de construção de sentido da narrativa. Em "O afogado", conto de *O ovo apunhalado*, por exemplo, a voz dos dois protagonistas aparece lado a lado, em duas colunas paralelas, ressaltando que não existe uma sucessividade no que as personagens sentem um pelo outro, mas que seu sentimento se constrói simultaneamente à medida que se conhecem e é nessa forma simultânea que esses sentimentos aparecem no texto.

A experimentação formal segue caminhos ainda mais radicais em *Quatro olhos*, de Renato Pompeu. Ao narrar a tentativa de um escritor de reescrever seu romance apreendido pela polícia, misturam-se diversos níveis de narrativa, até um ponto que não se saiba se o que se narra se deu no romance perdido ou naquele que lemos. Ou, mesmo, não sabemos se podemos distinguir entre eles.

Pompeu, assim como a personagem, também enfrentou uma internação psiquiátrica e passou por diversos dos problemas de sua personagem. Esse caráter testemunhal e autobiográfico também é uma das características da literatura da década, desde seu início: "Há por todo lado uma necessidade de contar – e ao mesmo tempo de ouvir – que se desenvolve em formas cada vez mais próximas do testemunho: seja memorialismo, seja o registro alegórico ou quase, da história imediata." (HOLLANDA, 1980, p. 19). Esses testemunhos ganharão mais força em fins de década, com a publicação dos relatos pessoais de vários exilados políticos que regressavam ao Brasil, podendo-se citar o clássico *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira. O sucesso desse e de outros relatos indica uma avaliação da trajetória existencial dessa geração, mesma avaliação que Caio Fernando Abreu propõe em *Morangos mofados*.

Por fim, cumpre-nos brevemente ressaltar os caminhos da poesia a partir de meados da década de 1970, em que a dita poesia marginal procuraria meios alternativos e não institucionalizados de circulação, como textos mimeografados e edições de pouca técnica industrial. Essa poesia se volta, principalmente, à experiência individual, pouco ligada à crítica social de vários autores de romances e contos.

Esse foco na subjetividade vai marcar os rumos, também, da prosa de início da década de 1980. João Gilberto Noll, contemporâneo de Caio Fernando Abreu no curso de Letras da UFRGS nos anos 1960, lança, em 1981, um romance anárquico de 270 páginas sem divisão em capítulos e sem empenho algum de crítica social, abandonando qualquer preocupação em pensar o projeto de geração ou construir qualquer crítica à ditadura. Em *A fúria do corpo* imperam viagens de seus personagens em uma anarquia sexual que refutava rótulos e identidades pré-definidas, permitindo-se mesmo a libertação de narrar como se narra na literatura pretensiosamente séria, algo como:

e o menino urrava e da minha boca era expelida a saliva da consagração e eu mordida os cabelos do menino e arrancava com os dentes feixes de seu cabelo e o menino urrava e eu blasfemava contra a Criação e o menino fechava os olhos e sacudia a cabeça e urrava e seu cu era fundo e o meu caralho sempre avançava mais... (NOLL, 2008, p. 64).

Caio Fernando Abreu somente alcançaria essa libertação temática com a publicação, em 1988, de seu volume de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, mantendo sua narrativa dos anos 1970 e início dos anos 1980 ainda ligada aos temas de sua geração.

Considerações finais

No presente artigo, vimos como a narrativa de Caio Fernando Abreu e outros autores dos anos 1970 realizou uma crítica ao regime ditatorial ao reunir inovação estética, denúncia social e narrativa fragmentária num único espaço textual. A representação de temas conflitantes com o discurso autoritário vigente ensejou uma escrita em que a fragmentação da narrativa medeia literariamente a fragmentação social que marca os anos de ditadura e eleva o recurso da arte narrativa a uma forma de resistência.

O esforço dos autores em unir recursos formais e conteúdo literário não resultou apenas em narrativas menos suscetíveis à censura oficial, mas também fez com que elas adquirissem novos significados por meio dessa fusão de estética e crítica social em um contexto de intensa repressão política.

NASCIMENTO, C. Aesthetics and Social Criticism in Caio Fernando Abreu's Narrative During the Brazilian Military Dictatorship: a Space of Resistance. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 98-106, 2014.

Referências

ABREU, C. F. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L & PM, 2001.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002b.

_____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005b.

BESSA, M. S. Retrovírus, zidovudina e Rá! Aids, Literatura e Caio Fernando Abreu In. GARCIA, W.; SANTOS, R. (Org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lesbic@s no Brasil*. São Paulo: Editora Xama, 2002. p. 77-96.

HOLLANDA, H. B.; PEREIRA, C. A. M. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MACHADO, J. G. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

POSSO, K. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

VENTURA, Z.; GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

AS MEMÓRIAS DE ALEKSANDER HENRYK LAKS E OS PARADIGMAS DO TESTEMUNHO

Tânia Sarmiento-Pantoja*

Resumo

O livro de memórias intitulado *O sobrevivente*, do judeu polonês naturalizado brasileiro Aleksander Henryk Laks, escrito em parceria com Tova Sender, se configura como relato das experiências vividas por Laks em sua peregrinação por campos de concentração durante seis anos. O relato está constituído como escritura da *Shoah* e como tal se enquadra nas características apresentadas por essa forma de relato testemunhal. Está nele presente a necessidade de narrar como dever de memória, o ato de denúncia, o aprendizado para as novas gerações, o gesto humanitário enquanto admoestação, a prevenção contra a repetição de episódios como o da *Shoah*. Contudo, uma das principais singularidades no relato de Laks é justamente a parceria com Tova Sender, o que o aproxima também da forma do *Testimonio*, além de outras possibilidades. Com base nessas projeções pretendemos verificar como *O sobrevivente* se faz escritura constituída como híbrido de formas testemunhais, dentre as quais destacamos o *Zeugnis* (Alemanha) e o *Testimonio* (América Latina).

Palavras-chave

Aleksander Henryk Laks; Memória; *O sobrevivente*; *Shoah*; Sobrevivência; Testemunho; Tova Sender.

Abstract

The memoir titled *O sobrevivente*, the Polish Jew naturalized Brazilian Aleksander Henryk Laks, written with Tova Sender, is configured as the experiences reported by Laks on his pilgrimage to concentration camps for six years. The report is comprised of the *Shoah* as scripture and as such fits the characteristics presented by this form of eyewitness account. It is the need to narrate this as a duty of memory, the act of termination, the learning for future generations, while warning the humanitarian gesture, to prevent the repetition of episodes such as the *Shoah*. However, one of the leading singularities in reporting Laks is precisely the partnership with Tova Sender, which also approximates the shape of the *Testimonio*, among other possibilities. Based on these projections intend to see how *O sobrevivente* is done deed of witness constituted as hybrid forms, among which we highlight the *Zeugnis* (Germany) and the *Testimonio* (Latin America).

Keywords

Aleksander Henryk Laks; Memory; *O sobrevivente*; *Shoah*; Survival; Testimony; Tova Sender.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Faculdade de Letras, Instituto de Letras e Comunicação (FALE- ILC) – Universidade Federal do Pará – UFPA – Belém – PA – Brasil. Email: nicama@ufpa.br

Zeugnis e Testimonio

O professor e crítico literário Alfredo Bosi, no texto intitulado “A escrita do testemunho em Memórias do cárcere”, afirma o seguinte:

O testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mimese de coisas e atos apresentando-os “tais como realmente aconteceram” (conforme a frase exigente de Ranke), e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, às situações evocadas. (BOSI, 2008, p. 222).

Por sua vez, Giorgio Agamben nas linhas iniciais de um ensaio sobre a testemunha, que se encontra em *O que resta de Auschwitz* ensina: “No campo, uma das razões que leva um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha” (AGAMBEN, 2008, p.25). Testemunhar o que aconteceu, denunciar o que foi vivido no campo de concentração, está, segundo Agamben, entre as justificativas apresentadas para se testemunhar. Diante das barbaridades sofridas, alguns sobreviventes optaram pelo silêncio. Outros escolheram falar. Ao comentar sobre Primo Levi, um dos mais conhecidos sobreviventes da *Shoah*, autor de dois romances e vários relatos testemunhais, Agamben argumenta: “ele não se sente escritor, torna-se escritor unicamente para testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 26). E depois de estar com um conjunto considerável de narrativas publicadas Primo Levi, citado por Agamben, pode finalmente dizer: “Estou em paz comigo porque testemunhei”.

Avalio que esses aspectos envolvidos na produção de Primo Levi também se fazem presentes na narrativa testemunhal intitulada *O Sobrevivente*, de Aleksander Henryk Laks, escrito em parceria com Tova Sender. O livro, sem dúvida, nasce do desejo de testemunhar.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, um dos estudiosos brasileiros que incansavelmente tem se debruçado sobre um *corpus* de relatos de sobrevivência, o livro *O Sobrevivente*, enquanto relato de sobrevivente da *Shoah*, é um texto que “não apresenta muitas marcas da oralidade. No livro o eu narrativo é o do próprio Laks, com exceção de uma página de introdução e das 4 páginas finais, onde Sender assume seu eu-escritural” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 06).

O pesquisador brasileiro ainda ressalta algumas contribuições referentes a uma espécie de arquivo histórico e clínico acerca da condição humana, que se fazem presentes no livro de Laks e Sender, como as dubiedades do presidente do Judenrat, Chaim Rumkowski, e a denúncia acerca do terror que se estabeleceu nos guetos e nos Campos; também ressalta a abordagem bastante detalhada das torturas e mutilações pouco ou nunca reportadas em outros testemunhos da *Shoah*, como os espancamentos levados a termo em Auschwitz, verdadeiras sessões de tortura, que provocavam a morte do espancado. Vejamos alguns fragmentos que remetem o leitor a esses momentos no relato de Laks e Sender:

Os judeus religiosos tinham as barbas arrancadas com a própria pele. Isso ocorreu também a meu avô – que nunca se curou das feridas. Meu avô foi o primeiro membro de nossa família a ser deportado e exterminado em câmara de gás móvel camuflada. (LAKS; SENDER, 2014, p. 35).

Em Auschwitz, havia uma tortura instituída que consistia em vinte e cinco pancadas no traseiro. As vinte e cinco pancadas eram aplicadas sem motivo algum. Era mais um método para produzir a morte, sob qualquer pretexto [...]. O prisioneiro tinha que se colocar em cima de um cavalete, com as mãos amarradas á frente e eles batiam atrás. Aos primeiros golpes a pessoa gritava, mas depois de dez pancadas não gritava mais. Os ossos quebrados e esmagados se misturavam à pasta de sangue. Os músculos ficavam tão contraídos, que era difícil retirar os cadáveres do cavalete” (LAKS; SENDER, 2014, p. 99-100).

Para Seligmann-Silva, esse teor descritivo relacionado às atrocidades se encontra “ausente de relatos cronologicamente não muito distantes, como o de Ruth Klüger, que preferiu focar seu relato na situação psicológica dos prisioneiros e na própria construção da sua memória da *Shoah*” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 06). De todas as observações propostas por Seligmann-Silva, uma das que mais me chamou atenção diz respeito ao formato da narrativa de *O Sobrevivente*. Diz Seligmann-Silva que, dentre os relatos de sobreviventes da *Shoah*, *O Sobrevivente* apresenta “uma interessante e rara dupla autoria, uma vez que Tova Sender, uma psicóloga, é quem redigiu o texto narrado a ela por Laks” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 06). Guardadas as devidas diferenças entre características estéticas relacionadas ao testemunho, meu argumento, aqui, é: no que diz respeito a esse aspecto *O Sobrevivente* guarda correlações formais com o chamado *Testimonio latino-americano*, como procuro verificar mais adiante.

De acordo ainda com Seligmann-Silva (2003, p. 8), de modo geral o termo testemunho pode apresentar três definições, sendo a primeira de sentido jurídico: o testemunho enquanto relato da testemunha ante o tribunal, como prova de uma atrocidade cometida contra um indivíduo ou uma coletividade e abrindo caminho para a punição legítima do perpetrador. A segunda definição tem sentido histórico e etológico, na medida em que o testemunho serve ao registro de um determinado período e de uma matéria histórica, além de oferecer a possibilidade de compreensão para o caráter e o comportamento humano em condições catastróficas de deterioração da humanidade. O terceiro sentido vincula-se à necessidade de narrar a “sobrevivência” em face do evento-limite. Essa necessidade de narrar, por sua vez, se realiza em duas perspectivas: a de denúncia relativa à ofensa contra a condição humana e a da compreensão, por parte do sobrevivente, sobre o que se passou consigo mesmo. Ressalto que um mesmo testemunho pode conter as três definições.

Para grande parte dos estudiosos da teoria do testemunho há duas grandes vertentes testemunhais: o *Zeugnis* e o *Testimonio*.

Zeugnis, termo alemão, deriva de *Zeugen* que significa “não só testemunhar, mas também gerar, procriar no sentido do papel do homem na reprodução” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 29). O testemunho é uma narrativa criada com base nas relações entre um acontecimento e a dimensão pessoal. Considerando os aspectos filológicos do termo alemão, a testemunha relata com base em uma experiência vivida e, nesse sentido, o testemunho resultaria de um ato criativo.

O *Zeugnis* possui as seguintes singularidades: apresenta matéria histórica concentrada na Segunda Guerra, no Nazismo e, mais particularmente, na *Shoah*; delinea-se com base nos signos de uma experiência verídica: o testemunho é o resultado da transformação da vivência em discurso; nos coloca em face dos signos da ofensa: a verbalização de afetos que envolvem o desamparo, a nudez, o despojamento, o medo, a dor, etc., presentes na experiência concentracionária. É uma narrativa cuja estrutura formal é marcada pela tentativa de verbalizar o que foi vivido, algo a que Seligmann-Silva (2003, p. 123-124) chama de literalização. Essa verbalização, por sua vez, por ser constituída por um processo de rememoração, pode se apresentar de forma fragmentada. Em outras palavras, é difícil que uma narrativa de testemunho seja construída de maneira coerente e ordenada. Tem uma função terapêutica que é a de dar voz à vítima e, nesse sentido, o texto se faz um espaço de fala. São, ainda, narrativas marcadas pela presença de cenas de extrema violência, evocadoras das situações-limites experimentadas.

O *Testimonio* é a segunda vertente teórica do testemunho. Entre suas características, destaco a presença da matéria histórica relacionada à exploração e expropriação de comunidades tradicionais – indígenas e quilombolas na América Latina – que podem ou não estar correlacionadas às experiências resultantes das ditaduras nesse território. Apresenta duas ramificações que podem se apresentar interligadas: a primeira trata da recomposição da história dos excluídos. Esse conjunto possui caráter de denúncia, visando chamar a atenção para a permanência de diferenças sociais e mecanismos de exploração, ao mesmo tempo em que reclama pela reparação das injustiças sociais. A segunda ramificação compõe-se do relato das vítimas dos regimes militares ditatoriais implantados na América Latina entre as décadas de 60 e 80 do séc. XX. Também apresenta caráter de denúncia, especialmente em relação às prisões por motivações políticas, à perda do direito à fala, as torturas, assassinatos e desaparecimentos perpetrados pelo braço armado do regime ditatorial. O *Testimonio* pode agregar diferentes discursos (literário, arquivístico, jornalístico, confessional) ou por mimetismo ou pela inserção de paratextos no corpo do testemunho, daí provém um intenso teor documental. No *Testimonio* é, também, comum o testemunho mediatizado, uma forma de testemunho que apresenta no discurso um mediador, um terceiro, cuja função é a de registrar a fala de quem testemunha, inserido no discurso como coautor ou co-narrador. De acordo com Valéria De Marco:

Essa corrente propõe tópicos para construir uma definição de literatura de testemunho e para esboçar a caracterização de uma forma. Ela supõe o encontro de dois narradores e estrutura-se sobre um processo explícito de mediação que comporta os seguintes elementos: o editor/organizador elabora o discurso de um outro; este outro é um excluído das esferas de poder e saber na sociedade; este outro é representativo de um amplo segmento social ou de uma comunidade e, portanto, por sua história ser comum a muitos, ela é exemplar. Por serem estes seus pilares de estruturação, são considerados “pré-textos” os testemunhos imediatos – depoimentos, cartas, diários, memórias, autobiografias – bem como outros discursos não ficcionais – biografias, testemunhos etnográficos e historiográficos. Do convívio, no livro, de dois discursos – o do editor e o da testemunha – brotariam as tensões que configurariam o perfil literário do texto. Estas tensões se dariam entre o fictício e o factual, entre literariedade e literalidade, entre a linguagem poética e a prosa referencial. (DE MARCO, 2004, p. 47).

Vale ressaltar, ainda, que tanto o romance-testemunho quanto o testemunho romanceado são oriundos da forma mediatizada do testemunho (DE MARCO, 2004, p. 47): no testemunho romanceado há a presença de um autor que cumpre o papel de editor ao compor o conteúdo testemunhal com base em depoimento dado a ele por um testemunhante e pela inserção no texto de uma série de paratextos (prólogos, notas e outros dados factográficos) que cumprem a função de atestar o que está sendo afirmado e as circunstâncias de produção textual, procurando marcar, “ao menos aparentemente, a separação entre ambos os discursos” (DE MARCO, 2004, p. 47).

O romance-testemunho se diferencia por ser concebido com base no manuseio de diferentes relatos testemunhais e/ou formas documentais para reelaborar criativamente, e segundo aspectos estruturantes próprios da ficção literária, uma matéria historiográfica específica relacionada a eventos catastróficos. Ainda para Cecília Inés Luque o romance-testemunho configura-se como “textos narrativos nos quais o autor – no sentido convencional do termo – inventou uma história que se assemelha a um testemunho ou trabalhou literariamente um relato testemunhal (próprio ou alheio)” (LUQUE, 2003, p. 17). Paradigmáticos dos romances-testemunhos, de acordo com De Marco, seriam

Operación Massacre (1956), de Rodolfo Walsh, e *La noche de Tlatelolco* (1971), de Helena Poniatowska.

Apesar de essas fronteiras formais parecerem razoavelmente delineadas, as possibilidades de ficcionalização do testemunho têm remetido a certas experiências literárias que podem agregar elementos comuns aos dois formatos, tornando menos tranquilas tais definições. Cito, a título de exemplo, o romance *Soledad no Recife*, do brasileiro Urariano Mota, que se apresenta como reelaboração do massacre da Chácara São Bento, conhecido episódio ocorrido no interior das ações repressivas da ditadura civil-militar de 1964 e que apresenta o protagonismo da militante paraguaia Soledad Barret Viedma como ponto chave. Nesse romance, encontramos o processo re-elaborativo conjugado a uma série de paratextos, com claro conteúdo factográfico, com especial atenção para a presença de um conjunto de fotografias de Soledad em momentos distintos de sua atuação como ativista política.

Outro importante aspecto a ser salientado no que concerne ao romance-testemunho diz respeito ao manuseio da figura do terceiro como mediador, fundamental para a escrita do testemunho romanceado e que, no entanto, se apresenta mais diluído no romance-testemunho, na medida em que neste surge enquadrado como um personagem-narrador.

A escrita de *O Sobrevivente* no limiar entre o *Zeugnis* e o *Testimonio*

Para Patrícia Lilenbaum:

No Brasil, os escritos de testemunho do Holocausto ou de vivências paralelas a ele não são tão numerosos. Os sobreviventes que vieram para o Brasil no pós-guerra não produziram depoimentos e/ou obras literárias em número expressivo. Há, de maneira mais expressiva, uma literatura que testemunha a sobrevivência do judeu na diáspora (e, nesse caso, a diáspora é tanto relativa à terra de Israel quanto à própria Europa, berço judaico por tantos séculos). (LILENBAUM, 2007, p. 07).

Esse parece ser o caso de Aleksander Henry Laks. O livro *O Sobrevivente*, escrito com Tova Sender, relata as atrocidades vivenciadas e testemunhadas por Laks em sua peregrinação por vários campos de concentração, incluindo o temido campo de Auschwitz, e ao mesmo tempo agrega a história de sua migração para o Brasil.

O caráter testemunhal é reiterado já na introdução do livro. No processo de rememoração, Laks recupera a memória de sua vida desde o seu nascimento, na cidade de Lodz, Polônia, em 1927. O ponto crucial da narrativa nos parece ser, sem dúvida, o que corresponde à experiência concentracionária, que agrega parte da infância e da juventude de Laks. Suas recordações mostram como a família era engajada politicamente, como ele recebeu formação socialista, bem como o primeiro contato com atos repressivos de um estado autoritário (LAKS; SENDER, 2014, p. 22), o ponto de abertura das atrocidades cometidas por Hitler (LAKS; SENDER, 2014, p. 15) e a invasão da Polônia pelas forças nazistas (LAKS; SENDER, 2014, p. 28).

Vale ressaltar que a valorização da vida humana, aspecto caro às narrativas de testemunho da *Shoah*, se coloca como imperativo já no início do relato de Laks e Sender:

Até então, achávamos que a vida humana tinha valor. Pensávamos que não havia nada mais valioso, nada que superasse a importância de uma vida. No entanto, o que vimos no dia seguinte compromete a dignidade humana. É algo inimaginável, até mesmo para a mente mais cruel. A partir daí a morte passou a ser uma rotina. (LAKS; SENDER, 2014, p.28)

Márcio Seligmann-Silva observa que em muitas narrativas de sobreviventes da *Shoah* que fizeram a diáspora é possível encontrar o discurso do triunfo. Porém, diz ele “o testemunho de Aleksander Henryk Laks, apesar de publicado em 2000, não tem as marcas deste testemunho calcado no “triunfo” do pós-guerra” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 06).

Como observo na primeira parte deste texto, o testemunho de Laks e Sender, notoriamente um testemunho da *Shoah*, pois esta é a sua matéria histórica, apresenta uma característica que o aproxima do *Testimonio* na forma do testemunho romanceado: a presença da mediação em virtude da coautoria com Tova Sender. Adiante, procuro verificar de maneira mais pormenorizada esta relação.

O *Testimonio* remonta ao “discurso indígena destinado aos estranhos”, conforme ressalta Martín Lienhard, citado por Dorcas Damasceno, e surge no interior do sistema colonial. Desde seus primórdios esteve comprometido em “denunciar situações de opressão e reivindicar melhores condições e o reconhecimento de direitos, ao mesmo tempo em que buscava afirmar identidades em conflito, implicando a prática de ‘um diálogo intercultural’” (LIENHARD apud DAMASCENO, 2009, p.32):

O precursor do testemunho latino-americano é o escritor cubano Miguel Barnet, com a obra *Biografía de un cimarrón*, publicado em 1966, que consiste na transcrição dos relatos orais de um ex-escravo, também cubano, Esteban Montejo, e que descreve, além dos horrores da escravidão dos negros em Cuba, aspectos interessantes da cultura e da religião afro-cubanas. (DAMASCENO, 2009, p.51).

Nesse texto precursor, a mediação de um terceiro, no caso, o próprio Miguel Barnet, e a consequente coautoria com a testemunha, a exemplo do que ocorre com o posterior testemunho de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos, já se faz presente, embora não assumida no projeto editorial: na capa e nas demais sessões do livro há apenas o nome de Barnet como autor. Para Elzbieta Sklodowska (DAMASCENO, 2009, p. 52) o sucesso do texto produzido por Barnet, que se tornou internacionalmente conhecido, foi o responsável imediato pela agregação do termo “testemunho” ao vocabulário da crítica especializada. A incorporação definitiva viria quatro anos depois com a criação do Prêmio Testemunho em 1970, por sugestão do escritor Ángel Rama. O prêmio foi instituído pela Casa de Las Américas, sediada em Cuba. Para a implantação do Prêmio, um documento da Casa de Las Américas procurava conceituar o *Testimonio* da seguinte forma, estabelecendo parâmetros para a seleção dos textos:

[...] documentarão, de fonte direta, um aspecto da realidade [...]. Entende-se por fonte direta o conhecimento dos fatos pelo autor, ou a recopilação, por este, de relatos obtidos dos protagonistas ou de testemunhas idôneas. Em ambos os casos, é indispensável a documentação fidedigna, que pode ser escrita e/ou gráfica. A forma fica à escolha do autor, mas a qualidade literária é também indispensável. (SKLODOWSKA apud DAMASCENO, 2009, p. 52).

O mais famoso *Testimonio* premiado pela Casa de Las Americas é o de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos intitulado *Me llamo Rigoberta Menchú*, de 1982-83. Também é considerado pelos estudiosos da teoria do testemunho como paradigma do *Testimonio*. Nesse livro já é clara a coautoria entre a testemunha e o narrador na condição de terceiro, no caso, Rigoberta Menchú e a compiladora Elizabeth Burgos. O livro é o resultado de uma série de entrevistas concedidas por Menchú a Elizabeth Burgos, que, por sua vez, as compilou e organizou o texto. Menchú foi agraciada em 1992 com o Nobel da Paz em razão de seu

testemunho e, sobretudo, por seu ativismo político na luta pelo reconhecimento dos povos indígenas da Guatemala. Como vimos, esse paradigma seria aquele delineado por Valéria De Marco como sendo o testemunho romanceado.

É possível observar que a categorização do *Testimonio* tal como construída pela Casa de Las Americas se encontra no testemunho de Laks e Sender. Nele, como já citado anteriormente, encontramos “o conhecimento dos fatos”, a recopilação com base em “relatos obtidos dos protagonistas ou de testemunhas idôneas”. No caso, a recopilação é baseada no conhecimento de Laks, que, por sua vez, assume as funções de testemunhante e de narrador. Sander é a copiladora ou editora e em apenas algumas partes do livro assume a voz narrativa. Além disso, o testemunho de Laks apresenta também aquela “documentação fidedigna, que pode ser escrita e/ou gráfica”, conforme consta do documento da Casa de Las Américas. De fato, em *O sobrevivente* há uma série de paratextos que legitimam e ampliam a veracidade do que está sendo dito/testemunhado. Márcio Seligmann-Silva foi o primeiro pesquisador a salientar a presença desses paratextos. Diz ele:

O livro de Laks e Sender possui também uma série de imagens, fotos dos pais, do autor quando criança, de manuscritos de letras de canções em ídiche compostas no gueto, do dinheiro do gueto, de documentos etc. Apenas a última das imagens de seu livro retrata o sobrevivente, Laks, mais recentemente, em 1996. Coerentemente com o tom geral do livro, a ênfase na escolha das imagens recai na documentação do período da *Shoah*. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 06-07).

Esses registros procuram traçar um paralelo entre diferentes etapas da existência de Laks – a infância ainda sem o contato com a guerra, a imersão na experiência catastrófica, a recuperação da vida ordinária após a imigração, momento em que também se efetiva a (re)organização da memória dos sucedidos. Para consolidar ainda mais a função desses registros, o relato é composto segundo uma estruturação que procura realçar o modo circunstanciado das desventuras vividas por Laks, em particular a partir da etapa em que ele é aprisionado em Auschwitz, sem perder de vista a sequencialidade dos acontecimentos. Nesse sentido, o próprio sumário já se apresenta como micronarrativa da narrativa propriamente dita.

Além da presença da escrita mediada e da documentação – apresentada como paratexto, destacamos também a inserção do Prólogo como um elemento singularizador do *Testimonio* e, também, uma presença no livro de Laks e Sender. De acordo com Alvaro Kaempfer (2000) o prólogo é um tipo de paratexto que no *Testimonio* adquire caráter fundamental, pois é nesse espaço da escrita que, com esforço autoexplicativo, o compilador ou editor “legitima o testemunhante, mostra os parâmetros de sua criação textual e prescreve como seu texto deve ser lido” (KAEMPFER, 2000, s/p).

Sobretudo, na relação entre testemunha e compilador, o prólogo é o espaço que permite ao compilador “transformar o *Outro* (seu relato e sua história) em um objeto de conhecimento compatível com o que Michel Foucault chama de regime de verdade”, ou seja, os tipos de discurso que a sociedade acolhe e faz funcionar como verdadeiros (FOUCAULT, 2003, p. 12). O regime de verdade presente nos *testimonios* relaciona-se, em geral, com a busca por realçar o protagonismo da testemunha naquilo que é relatado, defendendo sua condição de “legítimo ator” no interior da matéria histórica; pontuar a condição do compilador enquanto terceiro e, portanto, de sujeito não inserido nos episódios relatados; mostrar as diretrizes das motivações éticas e políticas voltadas à matéria narrativa apresentada: busca por conhecimento, denúncia, justiça, reparação, alerta contra novas ocorrências de atrocidades, etc.

O prólogo pode, nesse caso, ter vários formatos: prefácio, introdução, advertência etc. A extensão também pode variar bastante. No caso de *O Sobrevivente*, o prólogo apresenta-se como “Introdução”, e é muito conciso: tem apenas um parágrafo. Mas, nele, é possível ver que Tova Sender, a compiladora, ao mesmo tempo em que enfatiza a figura da testemunha, Alexander Laks, destaca também a sua condição de terceiro. Diz ela, logo nas primeiras linhas:

Os fatos que vou relatar aqui não os li nos livros de História. Eu os ouvi pessoalmente de um sobrevivente que, por sua vez, não leu nos livros de História os fatos que me relatou. Para o seu pesar, ele os viveu na pele, no sangue, nos ossos, nos nervos, em cada sopro de sua vida (LAKS; SENDER, 2014, p. 15).

São fatos que “ocorreram de verdade”. Ela também enfatiza a proximidade com a testemunha ao referir-se a ele utilizando uma alcunha de família: “junto com meu amigo Heniek” (LAKS; SENDER, 2014, p. 15), estratégia que amplia a consistência do relato enquanto resultado de uma compilação. As motivações éticas e políticas são, também, evidentes, e buscam a empatia do leitor: “o que ocorreu a ele poderia ter ocorrido a qualquer um de nós” (LAKS; SENDER, 2014, p. 15).

Por esses aspectos levantados, a título de finalização, observamos que mesmo voltado à *Shoah*, fundamento do *Zeugnis*, o testemunho de Laks e Sender apresenta características do *testimonio* – o que faz dele um testemunho híbrido e uma narrativa singular para o *corpus* das duas vertentes, condição que, sem dúvida, está projetada no subtítulo da narrativa: “memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz”.

SARMENTO-PANTOJA, T. The Memories of Aleksander Henryk Laks and the Paradigm of Testimony. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 107-115, 2014.

Referências

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BOSI, A. A escrita do testemunho em Memórias do cárcere. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 309-322, 1995. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a20.pdf>>. Acesso em 02/10/2013.

DAMASCENO, D. V. O Testemunho Hispano-Americano no Século XX: Aspectos Principais. In: _____. *Me Llamo Rigoberta Menchú: Heterogeneidade, Hibridismo e Relações de Poder*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/dorcasvieiradamascenomestrado.pdf>>. Acesso em 07/10/2013.

DE MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Revista Lua Nova**. São Paulo, s/v., n. 23, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62>>. Acesso em 02/10/2013.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2003.

LILEMBAUM, P. C. Testemunho: uma breve reflexão sobre ética e estética na literatura judaica. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, s/p., out./2007. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/978>>. Acesso em 09/11/2013.

LUQUE, C. I. *Balún Canán* de Rosários Castellanos: un ejemplo de memórias pseudotestimoniales. **Contribuciones desde Coatepec**, v. 2, n. 4, p. 17-34, enero-junio/2003. Disponível em <<http://www.redalyc.org/pdf/281/28100402.pdf>>. Acesso em 21/10/2013.

KAEMPFER, A. Los prólogos testimoniales: paratexto, otredad y colonización textuale. **Estudios Filológicos**, Valdivia, n. 35, 2000. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132000003500013>. Acesso em 21/10/2013.

SELIGMANN-SILVA, M. "Zeugnis" e "Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: **Letras**, Santa Maria, s./v., n. 22, p. 121-130, jan.-jun./2001. Disponível em <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11829/7257>>. Acesso em 05/10/2013.

_____. Literatura da *Shoah* no Brasil. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, s/p., out./2007. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/977/1086>>. Acesso em 09/11/2013.

MEMÓRIA RECONSTRUÍDA, MEMÓRIA MODIFICADA: O PRESENTE PERTURBADOR EM CONTOS DE ROBERTO DRUMMOND E CAIO FERNANDO ABREU

Juliana Silva Dias*

Resumo

“Com o andar de Robert Taylor”, do livro *Quando fui morto em Cuba* (1982), de Roberto Drummond, e “Aconteceu na Praça XV”, da obra *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu, são contos em que a memória atinge de forma profunda o presente, sobretudo, o presente das personagens protagonistas. A sensação dos protagonista diante da verdade de que não é mais possível voltar atrás implica em uma reestruturação na forma com que eles entendem o presente. Dessa forma, analisamos os contos supracitados e traçamos algumas considerações entre ambos. Dentre os temas que as aproximam, destacamos o que é norteador pelo tema da ditadura militar. Para tanto, foram utilizados alguns trechos da teoria da memória coletiva elaborada Maurice Halbwachs, de *A memória coletiva* (1950), para que pudéssemos analisar e interpretar algumas manifestações memorialísticas que aparecem nos contos. Além da atenção especial à questão do “espaço” relacionado à memória, nosso aporte teórico também é formado por alguns trabalhos específicos que envolvem a obra de Drummond e Abreu e, que, de certa forma, estão alinhados à perspectiva adotada na construção deste trabalho.

Palavras-chave

Caio Fernando Abreu; Conto; Ditadura militar; Espaço; Memória; Roberto Drummond.

Abstract

“Com o andar de Robert Taylor”, from the book *Quando fui morto em Cuba* (1982), written by Roberto Drummond, and “Aconteceu na Praça XV”, from the book *Pedras de Calcutá* (1977), written by Caio Fernando Abreu, they are both short stories where we can observe memory's presence in the present time in a very deep way, above all, the protagonists character's present time. The protagonists sensation related to the true that it's not possible to came back to the origin state after a great happening in their life, it implies in a restructuration of the way that they understand the present time. Keep in mind this fact, we analyze theses short stories and established some considerations and comparisons between them. Among the themes figured out in narratives, the military dictatorship was the one highlighted for us that really approximate both text. As a method of work, we consider some concepts about Maurice Halbwachs's collective memory theory, from the book *The collective Memory* (1950). Take into account this theory, we analyzed and interpreted some memory manifestations in short stories. Spite of the special attention that we dedicated to the space question related to the memory, our theoretical support is also composed not only by some works linked to Drummond and Abreu's works but also by some studies related to the theoretical perspective adopted by us.

Keywords

Caio Fernando Abreu; Memory; Military Dictatorship; Roberto Drummond; Short Story; Space.

* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP - São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: julianasilvadias@gmail.com

— Pior, Ju, não é a morte no gatilho, pior é quando nos matam e nos deixam com a sensação de que estamos vivos [...] essa morte com tiros silenciosos e que transforma nosso coração num pássaro empalhado que já não canta...

"Por falar na caça às mulheres", Roberto Drummond

Introdução

Reencontro, sentimentos do passado e do presente, os contos "Com o andar de Robert Taylor" e "Aconteceu na Praça XV", respectivamente, dos livros *Quando fui morto em Cuba* (1982) e *Pedras de Calcutá* (1977), revelam, cada um à sua maneira, o tecido de uma memória tanto individual quanto coletiva, trabalhado no espaço e no tempo do presente nos quais se situam ambas as personagens protagonistas. Guiados por narradores que estabelecem forte conexão com as personagens principais, pedaços da memória dos, digamos, tutelados desses narradores, vão surgindo, formando um arranjo textual que oferece subsídios para o entendimento de importantes acontecimentos, mais especificamente, aqui, os reencontros. Por meio dos encontros casuais que acontecem no presente, fatos do passado são revelados, revitalizados ou, até mesmo, "modificados". É assim que eventos que nos parecem somente individuais se transformam também em acontecimentos coletivos e vice-versa: referências temporais, algumas situações vividas pelas personagens, marcas de produtos, nomes de personagens e artistas que pertencem ao "nosso" real, "comportam-se" como dados particulares e coletivos, tanto em relação ao texto quanto em relação ao que poderíamos chamar de realidade da sociedade brasileira ficcionalizada nos textos de Drummond e Abreu. Promovendo esses múltiplos encontros, temos o espaço, o lugar em que se viveu no passado, no caso do conto de Drummond, e a praça XV, em se tratando do conto de Abreu. Esses espaços parecem ser o elemento que estabelece a conexão entre passado e presente. Para tanto, os referidos contos serão analisados separadamente e, depois, analisaremos alguns aspectos marcantes que, de certa forma, aproximam essas duas narrativas.

Sozinho em meio ao (seu) público: o abandono de Leopoldo em "Com o andar de Robert Taylor"

— Era a fase mais negra da repressão no Brasil – e ele está pensando – mas eu era estupidamente feliz...

"Com o andar de Robert Taylor", Roberto Drummond

Decorrido o tempo de tortura e exílio, a personagem protagonista Afonso, de "Com o andar de Robert Taylor", de Roberto Drummond, ao mesmo tempo em que volta e caminha pelo local que viveu com sua companheira Patrícia sob a vestimenta de revolucionário na época da ditadura militar brasileira, também recorda fatos desse passado. Ao chegar a esse espaço, a personagem passa pela rua em que morava, permanece por alguns instantes debaixo da árvore em que foi preso e, em seguida, dirige-se para o supermercado onde ele, outrora, marcara um encontro com Patrícia. Encontro, este, que não aconteceu em virtude de sua prisão. No supermercado, inesperadamente, ele reencontra Patrícia e descobre que foi sua antiga companheira quem o denunciou à polícia. Após a revelação, ele sai do supermercado, deixando Patrícia, com a ajuda de Robert Taylor.

Menos do que simplesmente andar pelo bairro de outrora, Afonso revisita um lugar que fora muito significativo em seu passado e, conseqüentemente, também revisita seus sentimentos de antigamente. Mesmo na condição atual de

anistiado político, Leopoldo – nome de batismo de Afonso – aparenta preferir mais o passado em meio a esconderijos e a trabalhos junto à guerrilha do que os tempos "de paz" em que, agora, vive. Aparenta, na verdade, não conhecer outro modo de se viver senão aquele no qual vivera no passado, como afirma o narrador em: "Mas voltemos ao nosso personagem, antes que vocês o percam de vista, pois mesmo hoje, que está anistiado, *ele não perdeu o costume de despistar seus seguidores, imaginários ou não*" (DRUMMOND, 1994, p. 35-36, grifo nosso).

Dáí suas palavras denotarem um certo apego aquilo que já se passou, como em: "– É mais fácil um homem enfrentar um pelotão de fuzilamento do que enfrentar a solidão do amor..." (DRUMMOND, 1994, p. 35); "– Era a fase mais negra da repressão no Brasil – ele está pensando – mas eu era estupidamente feliz..." (DRUMMOND, 1994, p. 36). A lembrança de um relacionamento que teve seu curso interrompido e a lembrança do abandono de uma causa pela qual ele lutara no passado, sendo ambas ações consequências do fato de Leopoldo ter sido preso, fazem com que ele refugie-se, ao chegar no Brasil após o exílio, no passado, buscando o espaço no qual amor e guerrilha nasceram e desenvolveram-se.

Ao chegar a esse "lugar do passado", notamos que o protagonista, por meio de seus pensamentos e ações, em certo sentido, hipervaloriza tanto o espaço quanto o passado e, quiçá, àquilo que poderia ter acontecido caso ele não tivesse sido preso. Refazer esse caminho e, principalmente, ser engolfado por uma onda de sensações e sentimentos originados no passado, só lhe é possível graças ao que Halbwachs (2006) denomina de "permanência do tempo" mesmo diante de lugares que sofreram modificações estruturais:

[...] quando em uma sociedade que se transformou subsistem vestígios do que primitivamente foi, os que a conheceram em seu estado primeiro também podem fixar sua atenção nos vestígios antigos que lhe proporcionam o acesso a um outro tempo e um outro passado [...] *a subsistência desses vestígios basta para explicar a permanência e a continuidade do tempo próprio para esta sociedade antiga e para que nos seja possível nela penetrar pelo pensamento a qualquer momento* (HALBWACHS, 2006, p. 152-153, grifo nosso).

Qualquer momento, qualquer tempo. Muitas são as noções e concepções de tempo que podemos encontrar durante essa caminhada feita por Afonso pelo bairro que o acolheu no passado. O tempo presente, aquele no qual se passa a narrativa, se estabelece como meio produtivo para que o tempo passado possa reaparecer por meio das lembranças da personagem protagonista. Essa mescla de tempos a formar um dado texto, é uma espécie de propriedade, uma marca da obra drummondiana como um todo apontada por Guelfi (2007), segundo a estudiosa:

A marcação de tempo é bastante elaborada, havendo, como é frequente nos livros do autor, uma alternância do tempo real, cronológico e psicológico, com o tempo mítico, do eterno retorno, do recomeço infinito de todas as coisas, que supera até mesmo no devir histórico (GUELFÍ, 2007, p. 125)¹.

Voltando à questão do espaço, já que é ele que abriga em si todas essas noções de tempo, dois apresentam-se especiais para Leopoldo: o edifício em que morou e o supermercado do bairro. Notamos que a relação de Afonso com estes ilustra bem a forma com que a personagem lida com o passado. Afonso, ao caminhar pela rua onde morava, notar angustiado que poucas construções

¹ Essa descrição sobre o tempo feita por Guelfi tem como texto-base o livro *Hitler manda Lembranças* (1984), outra obra de Roberto Drummond. Contudo, é possível notar essa mesma configuração de tempo também no conto aqui analisado por nós.

daquela época haviam restado e descobrir que o prédio em que morou havia sido implodido e que em seu lugar construíram o "Golden Center", permite que o narrador possa estabelecer uma comparação que nos revela, de maneira geral, qual é a disposição e o sentimento do protagonista diante das novas construções do bairro: "Era como se tivessem implodido um pedaço dele [...]" (DRUMMOND, 1994, p. 36).

Quando ele chega ao supermercado e nota que o estabelecimento comercial não é mais o mesmo, tem-se, nesse instante, revelada a última pista, fornecida pelos espaços: a de que grandes mudanças haviam ocorrido desde que Leopoldo deixara a vizinhança. Ou seja, é através dos espaços, que são caros a Leopoldo, que o narrador também vai deixando vestígios, pistas, de que uma série de implosões, principalmente no campo dos afetos, aconteceria neste seu retorno, sendo a última e derradeira, a destruição da imagem que ele havia construído de Patrícia. Os resquícios das perdas que Afonso teve, deixadas nos lugares pelos quais ele passa, têm seu peso redimensionado quando correlacionamos esse procedimento narrativo – o de encontrarmos uma certa equivalência, digamos, destrutiva, entre as modificações tanto nos espaços quanto nos sentimentos da personagem protagonista – aos escritos, mais uma vez, de Halbwachs:

Aquele morador – de cujo pequeno universo faziam parte essas velhas paredes, essas casas decrepitas, essas travessas obscuras e esses becos sem saída, cujas lembranças se prendem a essas imagens agora apagadas para sempre – sente que toda uma parte sua morreu com essas coisas e lastima que não tenham durado pelo menos o tempo que lhe resta de vida (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Entendemos, por meio deste excerto do sociólogo francês, não somente o lamento da personagem quanto à perda das construções de antes que compunham o espaço que, hoje, abriga edificações diferentes, mas também, o seu lamento por não ter mais a chance de usufruir das mesmas condições e possibilidades de outrora, em que ele poderia estabelecer determinadas relações com membros de "seu antigo" grupo social. Como podemos ver em:

Sente falta de uma casa cor de chocolate em cuja janela um velho de pijama, a pele muito branca, conversava sozinho:
– Era tão bom olhar a casa cor de chocolate – ele segue pensando – e eu sentia vontade de conversar com o velho de pijama... (DRUMMOND, 1994, p. 36)

Mesmo sendo um guerrilheiro e tendo, em consequência disso, a necessidade viver de forma clandestina, sua condição não o impedia de observar alguns dos acontecimentos do bairro em que vivia e, dessa forma, imprimir suas marcas neste e registrar certos eventos: independentemente da intensidade das relações que o protagonista estabeleceu com os moradores do bairro, Afonso pertencia aquele grupo. Contudo, nenhum passante parece entender a situação, o drama pelo qual passa a personagem protagonista, visto que "[...] esses pesares ou essas inquietações individuais não têm consequência porque não tocam a coletividade" (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Dessa forma, durante a caminhada de Leopoldo, temos a impressão de que cada passo dado por ele é como se uma pá de cal fosse jogada no buraco de suas esperanças, na possibilidade de poder reaver aquilo que, de alguma forma, ele acredita que lhe pertence. Mais do que isso, o passado vivido nesse espaço não parece ser somente o único bem que lhe restou: este lugar abriga o que de Afonso restou para ele mesmo, pois:

Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem.

O grupo se fecha no contexto que construiu. *A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém com este passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo* (HALBWACHS, 2006, p. 159, grifo nosso).

Dessa forma, podemos entender que não é somente uma retomada da vida que Afonso tenta fazer quando decide voltar ao bairro. Tendo ficado exilado durante tanto tempo, seu objetivo é o de reencontrar a sua imagem nos lugares em que, no passado, ele deixara impressas as suas marcas. E é justamente essa angústia, essa decepção da personagem protagonista, que vemos ser, em larga medida, exploradas pelo narrador drummondiano: "Muita atenção, que nosso personagem caminha agora para o local em que foi preso: estão vendo aquela árvore lá na frente, quase na esquina? Pois foi debaixo dela que ele caiu numa emboscada" (DRUMMOND, 1994, p. 37).

Aprofundando um pouco mais essa questão sobre a forma com a qual o narrador lida com o protagonista de "Com o andar de Robert Taylor", vale dizer que, em linhas gerais, o conto é marcado por uma trama com forte apelo a uma espécie de espetacularização dos fatos da própria narrativa. É como se o drama de Afonso fosse transformado em espetáculo a ser deliciado pelo público. A forma com a qual o narrador nos apresenta os fatos relativos à vida da personagem protagonista, descentraliza a questão do exílio e da ditadura, que são as grandes questões representadas na/pela narrativa e, no que se refere especificamente à condição de Afonso, o narrador suaviza, em dada medida, junto ao leitor, as cores fortes de sua situação de ex-guerrilheiro e de sua condição de se sentir um "para sempre" perseguido.

Esse procedimento narrativo, que muito nos lembra o movimento de uma gangorra, coloca na extremidade de cima o que é, por um certo viés, "mais leve", a história de amor entre Patrícia e Afonso. E, do outro lado, na parte de baixo do brinquedo, a assunto historicamente mais importante, a questão da ditadura com todo o seu "peso". Entendemos por meio dessa imagem que elaboramos a partir do texto literário, que é justamente o peso do segundo que oferece visibilidade ao primeiro e o inscreve narrativamente com contornos mais fortes: Afonso não é somente um ser que teve um relacionamento interrompido, ele é um ex-guerrilheiro que foi traído por uma companheira de uma causa de ordem política.

Contudo, considerando o que anteriormente expomos, entendemos que, diferentes de muitas histórias em que o tema da ditadura militar brasileira se faz presente, o teor dramático do texto drummondiano se estabelece de uma forma singular. A superexposição dos pensamentos e da própria figura de Afonso, paradoxalmente, dá ares de caricatura a essa dolorosa situação na qual ele vive e viveu e, em dada medida, esse efeito caricaturesco nos distancia do drama coletivo que é trabalhado no texto, o da ditadura militar brasileira, e nos aproxima de um acontecimento particular que nos é aos poucos construído e revelado, o reencontro de Leopoldo e Patrícia². É por meio dessa espécie de suspense criado em torno do casal que o narrador procura prender a atenção do leitor. Essa composição, aqui descrita, assemelha-se muito ao que Guelfi (2007) nos diz sobre a presença do hiper-realismo na obra do autor mineiro:

O estudo do espaço, que tanto fascinava os artistas pop, aparece na exploração rigorosa dos detalhes. Os primeiros planos contrastam com os recursos que dão profundidade às cenas. Num jogo que reúne arte e vida, o artista escolhe objetos (incluindo nesta categoria as figuras humanas) e

² Interessante se faz lembrar aqui, que esse procedimento de colocar a história de amor "à frente" de um acontecimento importante, o que chamamos, aqui, de efeito gangorra, também aparece em outra produção de Roberto Drummond. Em *Hilda Furacão* (1991), é possível afirmarmos que o mesmo tema trabalhado no conto aqui analisado, o cenário político brasileiro, aparece como um verdadeiro pano de fundo *atrás* da história de amor entre Hilda Furacão e um frade franciscano.

fragmentos do real, aparentemente ao acaso, focaliza-os detalhadamente, ampliando alguns de modo exagerado, segundo a técnica do hiper-realismo. Por essa técnica, os artistas apropriavam-se de elementos do contexto político-social, da mesma forma que se apropriavam de objetos e símbolos do cotidiano, agrupando-os por meio da colagem. Recolhidos e reunidos em novo contexto, esses fragmentos criam efeitos de deslocamento, muitos próximos do estranhamento e do desvio surrealistas (GUELFÍ, 2007, p. 121-122).

Para tanto, temos, no texto de Drummond, um narrador cujos traços são compostos por características que muito nos lembram as de um locutor esportivo de rádio transmitindo uma partida de futebol. Imagem esta que nos vem à mente quando consideramos o nível de detalhamento do qual ele, o narrador, se vale ao descrever as ações da personagem protagonista. Conseqüentemente, há, nesse profissional, a necessidade de prender a atenção desse ouvinte, os leitores, já que é imprescindível que este, ao fazer uso desse meio de comunicação, dê condições para que seu ouvinte seja capaz de fazer uma construção mental das ações ("cenas") que se desenrolam na presença daquele que narra. Segundo Guelfi (2007), a presença desse locutor em toda a obra drummondiana "ênfatisa a artificialidade, a natureza da literatura como um 'show' ao vivo" (GUELFÍ, 2007, p. 123), como em:

A propósito, seu objetivo, enquanto caminha neste anoitecer, é rever o lugar em que foi preso, muitos anos atrás e, por coincidência, numa sexta-feira de julho fria como a de hoje. Portanto, não o percam de vista, alguns imprevistos podem acontecer (DRUMMOND, 1994, p. 35).

Essa espécie de mistura de vozes feita por Drummond ao compor o texto literário, é uma característica bem marcante de suas narrativas como nos afirma Guelfi (2007):

Marcadas pela ambigüidade, suas narrativas são construídas com elementos retirados da tradição literária misturados à reprodução de outras linguagens, numa intertextualidade com vários discursos do contexto social, especialmente da cultura de massa. (GUELFÍ, 2007, p. 02).

Nada mais relacionado à cultura de massa do cenário brasileiro do que a ideia da transmissão de uma partida de futebol.

Enfim, nessa altura, cientes estamos de que esse apresentador da ação protagonizada por Afonso sabe lançar mão de recursos de forma a cercar as informações que tem, dosando-as gradativamente na confecção de seu discurso para seu receptor até chegar ao grande acontecimento da história que ele, aparente e, arriscamos, verdadeiramente, se propôs a narrar: o encontro entre Afonso e Patrícia. Se em meados da história o narrador lança mão de uma indagação dando ares de suspense à história, "E se hoje Patrícia aparecer?" (DRUMMOND, 1994, p. 37), notamos que os comentários feitos por esse locutor, deste ponto da narrativa em diante, vão corporificando, alimentando cada vez mais a expectativa de seus expectadores/ leitores, por meio da exaltação da importância que Patrícia tem para Afonso e, dessa forma, torna-se mais fácil mensurar o impacto que esse encontro causa na personagem protagonista, visto que:

Foi por Patrícia, mais do que por suas convicções revolucionárias, que suportou as torturas, depois o exílio, contando os meses em que esteve doente, internado num hospital de Paris, sem ver nem ouvir um brasileiro durante cento e vinte dias, conversando sozinho para escutar a própria voz (DRUMMOND, 1994, p. 38).

Até mesmo nos momentos em que o narrador exalta a importância que Patrícia tem para Leopoldo, é possível notarmos que, na verdade, joga pistas

mais discretas que estão relacionadas à grande revelação que ao protagonista será feita: “Até hoje ele não sabe quem o entregou [...]” (DRUMMOND, 1994, p. 37). É hoje, no presente em que a narração é feita, que Afonso descobre quem o denunciou. É hoje que ele, ao recordar – e, de certa maneira, aos seus olhos e aos seus sentidos, “(re)viver” – uma situação do passado, a do dia em que foi preso, que ser-lhe-á feita a grande revelação:

Eis que, numa esquina dentro do supermercado, ele a fecha com seu carro vazio (enquanto o dela está cheio) e a olha sério, mas já a abraçando, espera um sorriso, mas Patrícia grita:

— Não me faça mal! Eu te imploro!

Ele a olha sem entender.

— Você não vai me fazer nada, não é mesmo? – ela fala. – Eu era muito nova! Foi por isso que eu te denunciei à polícia. Eu juro que não foi pelo prêmio que me deram!

[...]

— Eu te imploro! Não me mate! Você não acredita em Deus, mas eu te imploro por Marx, Engels, Lênin e Stálin! Não me faça nada! Eu era muito nova! Não foi pelo dinheiro que eu te denunciei! Eu só tinha dezessete anos (DRUMMOND, 1994, p. 38-39).

Ao considerarmos o valor que Patrícia tem para Afonso, é nos possível entender o quanto essa descoberta o desestrutura. Tendo em vista esse, bem como alguns dos trechos anteriores que, aqui, citamos, é fácil percebermos que a convicção revolucionária de Afonso fazia sentido a ele quando conjugada à presença de Patrícia em meio a essas vivências relacionadas às suas “convicções” e ações político-sociais. A existência da relação amorosa e o seu engajamento político, ambos por ele, aparentemente, representados na *persona* de Patrícia, pareciam ser sua grande razão de vida, mesmo hoje, no presente, em que não há mais lutas, não há mais guerrilha, não há mais revolução:

Há muitos anos que não vê Patrícia: ele foi preso, trocado pelo embaixador da Suíça, e esperou sempre, e em vão, que ela aparecesse numa leva de exilados vindos do Brasil, e quando, já anistiado, desceu no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro acreditava que fosse ver aquele vulto magro e louro, de olhos azuis e sardas no nariz, acenando para ele. Mas Patrícia não estava lá. (DRUMMOND, 1994, p. 37).

E, de forma a agravar ainda mais sua situação, é necessário salientar que ele vive na condição de ex-exilado, daquele que, no caso, foi obrigado a viver longe de sua terra, e, talvez, por isso, sinta a necessidade de retomar os fios de sua vida, já que, aparentemente, Afonso, mesmo distante, “viveu” neste passado³: um “estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade” (SAID, 2005, p. 70).

Dessa forma, entendemos que Afonso não somente reencontra Patrícia, que não é a mesma daqueles tempos (em todos os sentidos, nem não é, na verdade, quem ele imaginava que ela fosse...). E ele também reencontra o seu país, que também não é o mesmo de outrora. O que é saliente em relação à sua atual condição é que a única bagagem que ele carrega é de conteúdo memorialístico e, Afonso, ao tentar conectar, relacionar os seus pertences, os fios de sua memória, ao presente, percebe que isso não é possível, tanto em relação à Patrícia quanto em relação ao lugar em que vivera no passado.

³ Diz Halbwachs: “De fato continuo a sofrer a influência de uma sociedade mesmo que ela me tenha afastado – basta que eu carregue comigo em meu espírito tudo o que me permite estar à altura de me estar no ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu ambiente e em seu próprio tempo, e me sentir no coração do grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 146).

Descobrir ter sido denunciado por Patrícia, também é ver e ter perdido o sentido da luta que travara antes do exílio. Dessa forma, não tendo meios de retomar os fios para dar continuidade aos mesmos, ele abandona os ídolos de outrora – Marx, Engels, Lênin e Stálin – e agarra-se a outra imagem também pertencente ao seu passado, outro ídolo: Robert Taylor. Se a estabilidade dos outros símbolos de "sua causa" não mais existe, visto que eles perderam seu valor quando ela, a pessoa que o delatou, apelou para o valor dos mesmos ao implorar pela vida, outro ícone o guiará a partir de agora.

É assim que Afonso ele sai de sua singular condição de revolucionário, de um "aspirante a herói" no texto drummondiano e se junta à massa quando adota o andar de Robert Taylor e sai do supermercado. Adota um ídolo de seu passado, que era venerado por todos, principalmente por aqueles que se deixaram seduzir pela atmosfera dos *media* criada pelo cinema. Para o nosso protagonista não há outra solução já que, para ele, não há ídolos no presente nos quais ele possa se agarrar e seguir adiante. É como se o protagonista aniquilasse a sua condição de revolucionário, aniquilasse Afonso. Abandona uma vestimenta – agora, sem razão de ser – e adota outra, já que é necessário deixar Patrícia e seguir adiante.

Ciente de toda essa situação parece estar o narrador do conto. Em um pequeno trecho do excerto anteriormente destacado, "[...] ele foi preso, trocado pelo embaixador da Suíça, e esperou sempre, e em vão, que ela aparecesse numa leva de exilados vindos do Brasil [...]" (DRUMMOND, 1994, p. 37, grifo nosso), percebemos que esse narrador, quando consideramos toda a história, não somente faz uma consideração quanto ao passado de Afonso quando diz "e em vão". O que nos parece, na verdade, é que ele sabe qual será o desfecho da narrativa – principalmente pela exploração do recurso da expectativa como vimos em algumas páginas acima – e, quando tomamos pé desse domínio do narrador sobre os acontecimentos, esse "e em vão" redimensiona-se, torna-se um eco que se propaga por toda a narrativa, visto que esse cruel narrador é ciente do desfecho da história, mas, mesmo assim, apresenta Afonso de forma caricaturada. Em suma, verificamos que todas as ações da personagem relacionadas à sua volta ao bairro culminam em descobertas que, ao invés de o alimentarem positivamente, desestruturam-no por todos os lados, deixam-no incapaz de seguir na sua condição real, a de um solitário Leopoldo, e, por isso, necessita de Robert Taylor.

Um recurso interessante que nos indica, estilisticamente, essa forma com a qual o narrador se assenhoreia da narrativa é o uso de parênteses em certos trechos da narrativa. Aparentemente, esses parênteses contêm informações extras, que poderiam ser consideradas relativas aos "bastidores" da construção narrativa, mas, na verdade, o uso desse recurso culmina em interessantes efeitos de sentido ao texto.

Em certo trecho, "Essa cena (com o alívio e o incômodo que sentiu na hora), ele contava rindo em Cuba [...]" (DRUMMOND, 1994, p. 35), há uma espécie de reafirmação do extenso raio de ação do narrador no texto. Esse narrador não nos conta somente sobre aquilo que presencia no presente da ação que se desenrola, diga-se, pois, a volta de Afonso ao bairro em que ele viveu. Na verdade, ele é um grande soberano nesta narrativa já que é sabedor de todos os acontecimentos do passado da personagem protagonista relativos à sua vida como ativista político.

Contudo, há dados mais contundentes em outros excertos marcados pelo uso dos parênteses, como aqueles que abrigam informações sobre a memória do período da ditadura militar brasileira. Neste primeiro excerto que destacamos, "Havia mesmo um prêmio em dinheiro (*oferecido por industriais e banqueiros paulistas*) para quem desse sua pista à polícia. (DRUMMOND, 1994, p. 35, grifo nosso)", considerando a parte histórica, notamos que os parênteses atenuam

uma informação-denúncia que nos mostra o posicionamento da classe abastada paulista diante do regime político militar.

Considerado, ainda, o excerto anterior, notamos que, em relação à narrativa em si, fica-nos a dúvida sobre qual seria a fonte dessa informação da qual o narrador se vale ao fazer essa afirmação, mas, em relação ao trabalho do escritor e a própria questão da publicação do livro, esse detalhe da narrativa drummondiana nos põe a refletir. Se hoje, devido à distância que nos separa dos fatos, essa informação corre de forma aparentemente livre, já que esta colocação é espécie de ponto pacífico, é fato de conhecimento geral, em 1982, ano em que o livro foi publicado, vivia-se ainda em tempos em que era necessário se ter maior cautela ao se falar sobre o assunto. Mas, ironicamente, a adição dessa informação, da forma na qual foi feita, demonstra-nos, pela via estilística, justamente esse cenário: uma denúncia é feita, contudo, ela é realizada de forma discreta, tal como uma denúncia deve ser feita, posto que houve, sim, certa cautela: a denúncia não é colocada em destaque no texto, ela feita de modo sorrateiro, visto que está entre parênteses. Entendemos que esse procedimento narrativo redimensiona um dado/detalhe ao transformá-lo em representação estilística ambivalente quando o "confrontamos" com as informações intra e extra textuais.

Já neste outro excerto, "Podia ser a polícia, o Ibope ou mesmo as vendedoras da Avon Chama (*muitas das quais trabalhavam para o SNI e o DOI-CODI*), ele sentia um medo misturado com excitação sexual, quase um orgasmo" (DRUMMOND, 1994, p. 37, grifo nosso), vemos retratado o clima de tensão no qual vivia Afonso diante dessas espécies de estratégias das quais se valiam o regime político e militar em busca de informações sobre possíveis não simpatizantes da ditadura. Aqui, é claro que pouco nos importa, obviamente, saber sobre a legitimidade da profissão das vendedoras dos produtos Avon. O que é uma marca verdadeiramente interessante nesse excerto é ter o humor como produto de um dado, a princípio, sério, que tem, sim, o seu correspondente nas páginas do discurso histórico brasileiro: é de conhecimento de todos que os espões da ditadura tinham várias facetas, não tinham uma característica específica com a qual poderiam ser identificados entre a multidão, já que isso é o que, em partes, garantia o seu poder sobre os seus opositores.

É por causa dessa forma de agir desses agentes pró-regime militar, que os opositores desse sistema vigente direcionavam seu medo e suas inseguranças a todos e a qualquer um que deles se aproximavam. Aqui, Drummond, ao cutucar a imaginação de seu leitor, incitando-o a imaginar um representante da contundente ditadura militar brasileira travestido de vendedora de produtos Avon, ridiculariza e mostra o ridículo dos artifícios que o poderio militar se valeu no intuito de sobrepor a sua força à toda a nação brasileira.

Revisitando outro trecho, temos uma informação interessante no clímax da narrativa marcada pelo uso dos parênteses: "Eis que, numa esquina do supermercado, ele a fecha com seu carro vazio (*enquanto o dela está cheio*) e a olha sério, mas já a abraçando, espera um sorriso, mas Patrícia grita" (DRUMMOND, 1994, p. 38, grifo nosso). Se para Afonso o reencontro com Patrícia parecia ser, a princípio, uma espécie de retorno aos bons tempos, a informação entre parênteses, aparentemente banal, é uma pista visual que antecipa tanto a ele, o protagonista, quanto a nós, que essa retomada da vida a partir do passado "reencontrado" não é mais possível. A julgar por essa e também por outras diferenças pelas quais o protagonista se depara, aqui, "o carrinho cheio" de Patrícia é o sinal claro de que há uma diferença, de que foi criada e de que existe uma distância entre os dois. Leopoldo, como sabemos, volta ao seu país nas mesmas condições financeiras em que estava, parece ter parado no tempo em que fazia "magras compras" (DRUMMOND, 1994, p. 37)

com Patrícia no supermercado. Mais do que um monte de itens do supermercado, na verdade, esses elementos indicam que há um abismo separando-os, mas Leopoldo, aparentemente, só se assenhoreia disso quando Patrícia faz sua confissão.

De forma a abrigar todo esse espetáculo e dar condições para que a memória de Leopoldo venha à tona, há "a bela B..." (DRUMMOND, 1994, p. 34), o espaço em que ocorre a narrativa. Logo no primeiro parágrafo, deparamo-nos com dados interessantes, de naturezas distintas, que nos alertam para conteúdo ficcional e real presentes nesse texto literário:

Talvez seja porque hoje, enquanto caminha por uma rua de B..., a bela B... em que, nos piores dias da ditadura do general Médici, viveu com o codinome de Afonso, ele sinta a ligeira falta de ar dos amantes abandonados e seja perseguido por uma descoberta [...] (DRUMMOND, 1994, p. 34).

Ao analisarmos o trecho acima, notamos há uma espécie de preservação da identidade da cidade na qual acontecem os fatos do conto e também do nome do protagonista, pois somente nos é revelado seu codinome nesse início de narrativa. Essa manutenção do sigilo em relação à personagem, curiosamente, será conservada por quase todo o conto, visto que o nome, Leopoldo, só é mencionado uma vez, justamente no momento em que ele recebe voz de prisão. Acreditamos que, em certa medida, a salvaguarda dos nomes do lugar e da personagem desvincula esses dados de qualquer relação destes com fatos reais. E, ao mesmo tempo, a não existência desses vínculos acresce uma espécie singular atributo desses elementos: cidade e falso nome adquirem a capacidade daquilo que, aqui, chamamos de trânsito livre. Para nós, é como se essa propriedade incomum nos permitisse imaginar que *essa B...* e *esse Afonso* podem ser qualquer lugar e qualquer pessoa que estiveram sob o jugo do poderio ditatorial do general Médici, este último, sim, uma personagem real da historiografia brasileira. Esse novo horizonte interpretativo apresenta-se como uma espécie de reafirmação do caráter social e coletivo do texto de Drummond.

Em outras palavras, é assim que a narrativa rompe as fronteiras entre o ficcional e o real, misturando-os, "os frágeis limites entre esses universos são questionados, demonstrando-se a interação profunda entre os diferentes níveis de realidade [...]" (GUELFÍ, 2007, p. 123), confluência esta que não somente aparece quando a narrativa se apropria do tema da ditadura brasileira que é um fato histórico e, por isso, em dado tempo, coletivo⁴, mas também quando coloca a conversar esses elementos de origens distintas. Dessa forma, a conexão criada entre essas duas instâncias, uma de cunho real e outra de cunho ficcional, em dada medida, estende a história da personagem protagonista, a priori, inerente à narrativa, também àqueles (e a qualquer um) que estabeleçam empatia com essa história de um ex-exilado político neste texto literário. É assim que o texto literário de Drummond sai do que poderíamos chamar de sua "jurisdição" e passa a compreender outros campos tão necessários e importantes quanto o seu próprio.

Desdobrando um pouco mais essa possibilidade de entendimento desse conto, a relação ente real e ficcional, podemos perceber que, no nível da narração, o narrador se vale de estratégias para preservar o nome daquele que um dia fora vítima da ditadura, pois, ao especificar o nome do general Médici e ocultar o nome da cidade e o de Leopoldo, notamos que o narrador não somente menciona, mas, sim, denuncia o algoz de Afonso e preserva a identidade da vítima ao não revelar o nome do protagonista e da cidade em que ele vivera nos

⁴ Consideramos, aqui, a ideia de coletivo tomada por empréstimo de Halbwachs (2010) que estende o "limite" dessa noção de coletividade à vida, à sobrevivência dos membros do grupo em um dado tempo e que participaram, de alguma forma, de um dado acontecimento histórico.

tempos de guerrilha. Dessa forma, vale ressaltar que o nome de Afonso, Leopoldo, somente nos é dito quando a sua história do passado é reativada pelo narrador por uma necessidade de entendimento da narrativa que acontece no presente, pois, em relação ao protagonista: "Ele estava tão pouco acostumado a ouvir seu próprio nome que, por um momento, julgou que tinha havido um engano, que não era ele que queriam" (DRUMMOND, 1994, p. 38).

Nesse sentido, o que, na verdade, parece nos ser contada, é a história de Afonso. Mais adiante, já no fim da narrativa, esse processo ficcional criado na própria ficção por meio da troca de nomes, toma outro rumo a partir do momento em que as ações de Afonso são comparadas às de Robert Taylor. Ou seja, Leopoldo foi Afonso durante grande parte da história e "saiu" dessa mesma história como Robert Taylor. Confusa em um primeiro instante, essa questão do nome passa depois a nos soar natural quando entendemos que, na narrativa, a personagem, em nenhum momento, fora, de fato, Leopoldo: durante o período de revolução ele fora Afonso e, após a descoberta da traição de Patrícia, ele passa, por comparação, a ser Robert Taylor, o ídolo do cinema.

No início deste trabalho, valemo-nos de uma colocação de Guelfi (2007) em que esta afirma sobre a existência de um "tempo mítico, do eterno retorno, do recomeço infinito de todas as coisas, que supera até mesmo no devir histórico" (GUELF, 2007, p. 125) a marcar a obra de Roberto Drummond. Nesse sentido, entendemos que Leopoldo, no fim da narrativa, ao abandonar a sua vestimenta de Afonso e colocar outra, a de Robert Taylor, em certo sentido, marca uma espécie de novo recomeço para Leopoldo, fechando um ciclo e abrindo outro. Se no passado, Afonso abre um ciclo, esta antiga fase tem seu fim no exato momento em que Patrícia confessa a sua responsabilidade pela prisão do protagonista. Esse "novo apego", Robert Taylor, seria como um tipo de oportunidade de recomeço, de novo retorno, visto que, narrativamente, Leopoldo por ele mesmo, de fato, nunca existiu.

Os limites entre realidade, tanto a construída no texto literário quanto a que se refere à realidade fora do texto, e a ficção, não somente a narrativa em si, mas também a ideia da ficção tomada por empréstimo, a figura cinematográfica de Robert Taylor, são recorrente e insistentemente transpostos no evoluir do texto literário. Esse procedimento "crônico" no qual o texto é construído tem como efeito de sentido uma espécie de sensação de instabilidade constante da narrativa já que há uma multiplicidade de arranjos entre "real" e ficcional textualmente inscritos.

Desencontro no encontro: o protagonista de "Aconteceu Na Praça XV" sem a parte que lhe cabe neste latifúndio

Em, "Aconteceu na praça XV", de Caio Fernando Abreu, no fim do que parece ser um dia rotineiro de trabalho, um homem, envolvido em seus pensamentos, inesperadamente, reencontra uma mulher com quem tivera algum tipo de relação no passado. Os dois conversam, vão para uma espécie de bar, falam sobre algumas coisas do presente, recordam alguns fatos do passado, tomam chopes e, logo após, ela vai embora e ele permanece no bar, absorto novamente pelos seus pensamentos.

De forma a nos adiantar um pouco sobre a contextualização do conto, Abreu nos oferece uma pista logo no início, no título de sua narrativa: "Aconteceu na Praça XV". Na verdade, ao compararmos certa Praça XV do Rio Grande do Sul, com esta, construída por Abreu, notamos que a praça do autor gaúcho parece ser uma forma ficcionalizada da supracitada praça sul-riograndense. Esse processo de ficcionalização se torna ainda mais evidente quando

voltamos nossa atenção tanto para os nomes das ruas referenciadas na narrativa, “Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali [...]” (ABREU, 2007, p. 75), visto que estas também circundam a praça do Sul, quanto para o Chalé, que igualmente tem referência externa e é o lugar importante na narrativa: é por lá que as personagens estabelecem diálogo.

Somos, assim, primeiramente, como que apresentados a esse espaço real – conscientes ou não dessa particularidade quanto a essa referência extratextual – para depois nos depararmos com as peculiaridades desse espaço representado no conto, que, para a memória das duas personagens que ali estão, não é somente um recinto qualquer que abriga o Chalé da Praça XV: esse lugar também parece representar para as personagens que se reencontram uma espécie de variante de um certo bar que ambos frequentavam no passado. É por essa peculiaridade, notada e sentida pelas personagens, que esse espaço se estabelece como uma espécie de meio propício para que lembranças oriundas da época em que frequentavam o bar de outrora possam ser resgatadas. É a partir de uma configuração singular formada por um acontecimento, o encontro em si, e pelo espaço mais restrito da praça, o Chalé, que a mulher se recorda de fatos vividos com a personagem masculina e começa a falar sobre estes acontecimentos:

[...] e teriam ficado nesse clima por mais tempo se de repente ela não perguntasse se ele não se lembrava de um determinado bar e ele disse que sim e ela disse continuando, sabe que a garçonete nos conhecia tanto que outro dia me perguntou ué, tu não ia casar com aquele moço, e ela dissera que não, que eram apenas amigos. (ABREU, 2007, p. 76, grifo nosso).

É o espaço, mais especificamente, o Chalé que estabelece a ligação entre o que acontece e o que aconteceu, acrescido, é claro, da presença das duas personagens que compartilharam um mesmo espaço, de alguma forma, semelhante a este lá no passado. Desse momento em diante, as personagens travam uma conversa mesclada por fatos do presente e do passado, contudo, a disposição e o comportamento destes em relação à conversa são bem diferentes. Acerca da personagem protagonista, temos a impressão de que, para ele, rememorar certos acontecimentos é uma ação que lhe causa ora conforto ora desconforto. Talvez seja em virtude dessa oscilação de emoções que faz com que ele relute entre permanecer por mais tempo ou não na presença de sua conhecida do passado no início do encontro:

[...] uma hesitação entre mergulhar nas gentes entre um beijo e um me telefona qualquer dia e ficar ali e convidar para qualquer coisa, mas um medo que doesse remexer naquilo, e tão mais fácil simplesmente escapar que chegou a dar dois passos. Ou três. Mas de repente estavam sentados no Chalé com dois chopes um em frente ao outro [...] (ABREU, 2007, p. 75-76).

Reverter as coisas do passado ou seguir adiante? Perante esse dilema, o que se destaca é essa espécie de medo do enfrentamento “[...] tão mais fácil simplesmente escapar que chegou a dar dois passos. Ou três” (ABREU, 2007, p. 75). Ao decidir parar e tomar um chope, a personagem protagonista se torna vulnerável e, de certa forma, propensa a fazer considerações mais incisivas, em relação si, do que as que ele fazia antes do reencontro, já que o passado está ali, em sua frente, representado por alguém que parece ter compartilhado momentos importantes com ele e, principalmente, muito significativos para ele. Diferentemente dessa hesitação inicial, é ele quem, quase no desfecho do conto, parece querer, desejar que este momento não termine ou que, ao menos, se estenda por mais algum tempo. Em certa medida, ele pressente que, findo o

encontro, ele será, mais uma vez, jogado às suas incômodas sensações e indagações de antes.

Em uma só “golfada”, ou melhor, é por meio de um único parágrafo, que o narrador nos apresenta à Praça XV, às ações do presente e aos pensamentos originados do passado que passam a se desdobrarem nesse lugar. Vemos, dessa forma, construir-se a imagem de um verdadeiro espetáculo através dos olhos da personagem protagonista. A descrição pormenorizada do que se poderia chamar de “o instante” daquele, o protagonista, e daqueles, os que dividem um mesmo espaço no fim de um dia de trabalho, causa-nos, a nós leitores, a impressão de que todo essa confusão urbana está em pleno movimento e acontece em nossa frente:

Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali, entre o cheiro dos pastéis, gasolina, e o ardido-suor-dos-trabalhadores-do-Brasil, tentava inutilmente dar uma outra orientação ao cansaço despolitizado e à dor seca nas costas, alguém compreenderia? (ABREU, 2007, p. 75).

Essa estrutura ficcional imagética construída por Abreu, composta por trabalhadores, veículos, ruas, espaços, suor, cheiros, é quadro social que atesta também, e ao mesmo tempo, o caráter individual e coletivo dessas captações particulares feitas em um dado momento e em certo espaço. O arranjo singular desses elementos, feito e captado pelo sujeito quando situado neste todo, bem como suas marcas pessoais impressas nesse espaço e suas impressões acerca deste, é o que, mais uma vez, reitera caráter e a atuação individual desse sujeito nesse panorama social. Em outras palavras, notamos que os sentidos se põem, em conjunto, a trabalhar para a construção de uma imagem que transmite não somente os acontecimentos da ação que se passa, mas também, e principalmente, a condição do sujeito em meio ao cumprimento do seu dever tal como uma peça da “grande máquina social” que funciona ininterruptamente.

É assim que o texto literário de Abreu, apresenta-se como uma grande *performance* da condição do sujeito em meio à sociedade ao identificá-lo e mostra-lo diante de toda a sua vulnerabilidade nesse meio. No caso em particular, temos revelada a fragilidade do ser diante de uma espécie de inevitável e inesperado reencontro com o passado. A imagem – já bem difundida e, talvez, desgastada – do homem contemporâneo que se sente solitário mesmo sendo parte integrante de uma multidão, é bem evidente neste conto. Imerso no caos citadino, o conteúdo dos pensamentos do protagonista se alinha ao meio em que se encontra:

A tardinha não tinha a quem recorrer e precisava controlar a vontade de dizer para qualquer alguém, olha, venci mais um. Quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas, dos gritos e dos cheiros *havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa voz coletiva repetisse, olha, venci mais um*; e, quando além da não-irritação havia também um pouco de bom humor, conseguia até mesmo sorrir e falar qualquer coisa sobre o tempo com alguém da fila. (ABREU, 2007, p. 74, grifo nosso).

Estando em um lugar, mas aparentando situar-se em lugar algum, já que “tudo ou nada disso tinha importância” (ABREU, 2007, p. 75), pois o lugar onde se está apresenta-se como espécie de massa inerte em virtude das mesmas e repetidas ações que são praticadas há tempos nesse espaço, a “salvação” possível dessa personagem se abriga justamente no fato desta estar deslocada em relação aos outros. É através dessa condição que ela parece conseguir identificar e dimensionar a (“sua”) situação diante do quadro social em questão e, conseqüentemente, fazer questionamentos para si de forma a tentar

descobrir, identificar o seu lugar diante de tudo: “E para que tudo não doesse demais quando não era capaz de, apenas esperando, evitar o insuportável, fazia a si próprio perguntas como: se a vida é um circo, serei eu o palhaço?” (ABREU, 2007, p. 75). Por “[...] vive[r] em um local adaptado a seus hábitos, não apenas seus movimentos, mas também seus pensamentos pela sucessão de imagens materiais que os objetos exteriores representam para ele” (HALBWACHS, 2006, p. 163), o protagonista, paradoxalmente, distancia-se desse todo ao revelar uma mentalidade não conformada com a situação em que ele está, ele faz questionamentos, e, ao mesmo tempo, ele também demonstra certa unificação com esse todo visto que cumpre o seu papel nessa disposição social apesar de.

Diante dessa curiosa unificação em uma não integração, aparentemente, o protagonista deposita certa esperança nos acontecimentos pretéritos que subsistem na sua memória. No sentido de encontrar nestes algum acalento diante da constante não resposta que ele recebe do mundo quando elabora seus questionamentos. Parece ser a partir de seu reencontro com essa mulher do passado que ele se rende de vez e escancara seus desconfortos diante da vida de hoje por meio de sua fala e de seus pensamentos. E, assim, começam a aparecer as lembranças e, conseqüentemente, as inquietações:

Mas de repente estavam sentados no Chalé com dois chopos um em frente ao outro, e ela dizia que as nuvens pareciam o saiote de uma bailarina de Degas e tinha um céu laranja atrás dos edifícios e uma estrela muito brilhante que ela apontou dizendo que era Vênus e riu quando ele mexeu com ela e disse que podia nascer uma verruga na ponta de seu dedo, *e teriam ficado nesse clima por mais tempo se de repente ela não perguntasse se ele não se lembrava de um determinado bar e ele disse que sim e ela risse continuando, sabe que a garçonete nos conhecia tanto que outro dia me perguntou ué, tu não ia casar com aquele moço, e ela dissera que não, que eram apenas amigos* (ABREU, 2007, p. 75-76, grifo nosso).

Do trecho anterior até o fim do encontro, a personagem protagonista paulatinamente contrasta, mais a partir dos seus pensamentos do que pelas suas ações ou falas, o presente em que se encontra e as vivências de um tempo pretérito formado por diferentes valores e ações em relação ao presente. Diante de tudo aquilo de outrora que é pinçado para formar o tecido narrativo em construção, surge um momento relacionado ao tema da ditadura militar brasileira, contudo, ele aparece um tanto escondido, em meio aos pensamentos do protagonista que não são expostos durante a conversa:

E logo em seguida ele quis falar *duma passeata em que tinha apanhado dentro da catedral, e já fazia tanto tempo, todos gritando o-povo-organizado-derruba-a-ditadura-mais-pão-menos-canhão*, braços dados, mas não chegou a dizer nada porque ela estava contando que fizera vinte e oito anos semana passada e que tinha ficado completamente louca o dia inteiro [...] (ABREU, 2007, p. 77, grifo nosso).

Interessante notarmos não apenas o quão facilmente uma lembrança contundente é deixada de lado, mas também analisarmos o local em que o protagonista foi agredido lá no passado que a ele, agora, se apresenta. Apesar da menção ao acontecimento de ordem política e social se dar em poucas linhas, o narrador não se furta de denunciar, no mínimo, certa convivência da ordem religiosa em relação à atitude do opressor ao anunciar a catedral como o local em que ocorreu o ato violento. É esperado que a igreja seja um templo de comunhão entre os seres, um local de pregação da paz, contudo, não é possível extrair essa premissa desse ambiente religioso a partir da leitura do excerto anterior. Há uma verdadeira mudança quanto a essa disposição do poder de ordem religiosa. Mas será em algumas linhas mais adiante, através de uma

imagem que o protagonista faz menção, que poderemos mais bem entender essa nova ordem das coisas:

[...] e sem saber por que lembrou duma charge e falou, mas não se usa mais dizer assim, é *antediluviano*, diz *cartum*, nego, senão tu passa por desatualizado, e ele riu e continuou, um *cartum*, então, onde tinha um palhaço ajoelhado no confessionário aos prantos enquanto o padre atrás da parede de madeira furadinha morria de rir. (ABREU, 2007, p. 77-78, grifo do autor).

O trecho em destaque não somente corrobora o fato de que há, sim, uma modificação na ordem das coisas, mas também torna mais nítida e precisa a nova "imagem" dessa transformação: quando o padre ri do palhaço que chora nos é revelada a ideia de que há uma verdadeira inversão na ordem dos papéis quando se trata das atitudes de origem religiosa no tocante às manifestações de seu posicionamento no período político em questão sobre o qual a narrativa faz referência. Ou seja, é em virtude dessa nova ordem religiosa, e também política, que o protagonista apanha em um templo de suposta inspiração, manifestação e prática da paz.

De todas essas considerações acerca do ato de violência pretérito, notamos, em linhas gerais, que o assunto retido na consciência pela personagem por meio da não exposição de uma lembrança parece não apenas demonstrar o quando o tempo diluía a força do engajamento político outrora adotado pela personagem, visto que o tema surge muito rapidamente no conto e desaparece na mesma velocidade com a qual apareceu, mas também quanto certos assuntos parecem ter perdido seu poder, sua força. Dessa forma, impossível parece ser para ele estabelecer pleno diálogo com ela a partir desse ponto, por isso, nesse caso específico, ele opta por manter o fato recordado em seu pensamento, ele permanece somente para si.

Apesar dessa passagem relâmpago pelo tema da ditadura militar, vale lembrar que a literatura de Abreu é herdeira da chamada "cultura da derrota", que muito marcou "do início da década de 70" (FRANCO, 2003, p. 358), cultura essa:

[...] que se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco [...] que contaminava a esfera truculenta de então [...] ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidades de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição [...] (FRANCO, 2003, p. 358).

Quando a esse desconforto do escritor, notamos que, em dada altura do diálogo estabelecido na narrativa, a mulher menciona que, no dia em que fez 28 anos, pensou em fazer um conto e até chega a dizer a ele como seriam as primeiras linhas deste. Ele, após ouvir, incentiva-a a escrever, contudo, ela rebate, dizendo:

[...] cara, eu não sei desenvolver bosta nenhuma, tenho preguiça de imaginar o que vem depois, uma clínica, por exemplo, e se ele achava possível que um conto fosse só aquilo, uma frase, e ele quis dizer ué, por que não, Mário de Andrade, por exemplo, mas começou a soprar um vento frio e ela falou que tinha também um casaco de peles [...] (ABREU, 2007, p. 77).

Diante da possibilidade ou de criação artística – que poderia se configurar em uma chance de libertação desse automatismo no qual ela está imersa – ou de confecção de um entrave na estrutura deste – lugar no qual, vale dizer, se estabelecem as suas vivências no presente em que ela se encontra –, ela opta por aniquilar essa oportunidade de uma possível mudança justamente ao colocar essa possibilidade justo ao torvelinho de "assuntos banais" no qual a conversa se

apoia. Pois, para ela, *é duro imaginar o que vem depois*. Nesse sentido, entendemos que trazer à tona certos acontecimentos pretéritos seria também ter que enfrentar o desconhecido que se sucederia a esse verdadeiro enfrentamento do passado, daí a decisão da mulher pelo encerramento abrupto do tema do desenvolvimento artístico-literário nesse diálogo.

Vale, ainda, mencionar, que o lugar em que acontece o diálogo, um bar, é também, segundo Franco (2003), o lugar preterido pela literatura de começo de 70, posto que este é "[...] o local da boêmia, que é, a um só tempo, refúgio (in)seguro e local de oposição, fato sem dúvida bastante significativo, visto que tal espaço não é propriamente o da ação, mas o da tagarelice" (Cf. FRANCO, 2003, p. 358-359). Se o encontro como um todo é marcado por uma espécie de "diálogo sem futuro", uma tagarelice, um palavrório, vale enfatizar que é louvável a tentativa do protagonista de alterar essa espécie de *status quo* deste lugar pela via do pensamento. Contudo, os temas levantados pela mulher, em dada medida, não somente faz com que os pensamentos desnorteantes do protagonista estagnem em sua mente, mas também reafirmam o caráter de inativo desse lugar no qual se concentram os acontecimentos narrativos. Bar e mulher de um lado, homem (sozinho) do outro, esse dois a um marca a vitória da inércia, no presente, em relação ao temido e evitado enfrentamento dos fatos de outrora.

Outros assuntos também vêm à tona nos pensamentos da personagem protagonista e, estes sim, tomam parte da conversa. Velhos ídolos ou ícones, do cinema, da literatura, da música, reapresentam-se corporificando esse reencontro. Esse retorno ao passado por essa via só é possível devido ao tempo que, considerando a durabilidade deste em termos de coletividade social, não mudou e, nesse sentido, permite encontrar o ontem no hoje (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 146).

Uma das estruturas que recuperam esse ontem para o agora da narrativa é o *flashback*. Esse é um dos processos ligados à memória que aparece literalmente indicado pelo narrador. Se o procedimento do protagonista de associar a "cena" que se passa a sua frente à estrutura do flashback parece acontecer de forma involuntária, a utilização desse recurso em si acontece de forma proposital, consciente, em três trechos no conto:

[...] e ele pediu outro chope e foi ao banheiro mijar e quando voltou ela estava com um gato no colo sentada numa mesa de dentro, porque lá fora tinha esfriado muito e começava a chover, e ele pensou que se fosse cinema agora poderia haver um *flashback* que mostrasse os dois na chuva recitando Clarice Lispector, *para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doar*, meu Deus, tu decorou até hoje [...]
(ABREU, 2007, p. 78, grifo do autor).

Reunidos nesse excerto, vemos a atuação da memória a trazer elementos relativos ao cinema tanto para a estrutura narrativa presente em si que, de certa forma, abriga o dado memorialístico, quanto para a literatura, uma espécie de substância contida nessa estrutura. Processo esse que foi conduzido ativamente pelo protagonista por meio da imaginação.

Nessa técnica, o presente capta aquilo que visualmente o inspira e a este presente do protagonista está relacionado. Essa captação, por sua vez, é dominada pela imaginação que se volta para o passado para depois retornar a esse presente sob uma nova configuração já que este presente é o ponto de partida e, ao mesmo tempo, o ponto de chegada do *flashback*. O uso dessa chamada "linguagem de prontidão"⁵ (FRANCO (1998) *apud* FRANCO (2003)) é um artifício muito característico do "romance de resistência". Ainda segundo

⁵ FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

Franco (2003), a utilização de "outros meios expressivos [...], a qual confere ao romance um valor de atualidade, mesmo diante do imenso poder da televisão" deu novos ares ao romance da época (Cf. FRANCO, 2003, p. 366-367). No conto de Abreu, quando finda a utilização desse procedimento memorialístico e cinematográfico, o protagonista compartilha essa sua experiência com a mulher. Uma vez ocorrido esse primeiro *flashback*, abre-se precedente para que mais dessas ações sejam realizadas em cadeia na sequência do conto:

[...] aquele assim *todos acham que eu falo demais, e que ando bebendo demais*, cantarolou, a voz grave, e outro *flashback*, uma madrugada qualquer, cuba-libre e Maysa, *que eu não largo o cigarro*, tá todo riscado, então não interessa, ele afetou um ar de desprezo, logo a melhor faixa, e ela falou tu viu que horror fizeram na pracinha da ponta do Gasômetro, e mais um *flashback*, os dois sem dinheiro para assistir ao Arqui-Samba no Cine Cacique e Nara Leão dizendo *é a parte que te cabe neste latifúndio*, deitados na grama e o barulho do rio limpo, naquele tempo, corta [...] (ABREU, 2007, p. 79, grifo do autor).

Se o *flashback* em si é um recurso marcadamente visual, já que há um conjunto de imagens no presente que são ligadas a outro(s) conjunto(s) de imagens do passado, notamos, contudo, que o fio condutor que alinha, de certa forma, toda a utilização desse recurso no conto, é algo cuja origem é de ordem auditiva: ele *recita* Clarice Lispector e se apropria das e *canta as músicas* de Sylvia Telles, Maysa e Nara Leão.

É, dessa forma, por meio do *flashback*, que uma série de acontecimentos do passado se condensa e se apresenta como um quadro social de um grupo do qual tanto ele quanto ela pertencem e que, apesar de ter suas relações aparentemente um tanto enfraquecidas, ainda existe e persiste graças à ação do tempo e do espaço, pois:

Enquanto meu pensamento puder retroceder num tempo desse tipo [imóvel], aprofundar-se nele, explorar suas diversas partes com um movimento contínuo *sem esbarrar em obstáculo ou barreira que o impeçam de ver além*, ele se move num meio em que todos os acontecimentos se concatenam. (HALBWACHS, 2006, p. 146, grifo nosso).

Condizentemente ao excerto anterior, notamos que é ele, a personagem protagonista, quem parece mais se recordar do passado, ultrapassando uma série de entraves que dificultam o acesso à memória. Na maior parte da narrativa, ela demonstra se recordar dos fatos mais a partir das oportunidades que ele lhe oferece. Talvez, por isso, parece haver da parte desta mulher uma tentativa de, às vezes, trazer o diálogo para o presente para, dessa forma, conservar-se neste: enquanto ele traz de volta os ídolos do passado, ela fala de astronomia, enquanto ele se apega a essas lembranças, ela volta a falar do que acontece agora em sua vida ou volta a falar sobre as estrelas. Um tenta revolver o passado e o outro tenta permanecer no presente. A impressão que se tem a partir desse jogo estabelecido por meio do diálogo, é que essas personagens principais realizam uma espécie de duelo. Nesse sentido, notamos que mesmo que alguns comportamentos de outrora da mulher ainda subsistam no presente:

(ele achou engraçado, mas foi assim mesmo que ela disse, acentuando tanto a palavra que ele percebeu que o jeito dela falar não tinha mudado nada, sempre ironizando um pouco o próprio vocabulário e carregando de intenções o que a ela mesma parecia meio ridículo) (ABREU, 2007, p. 76)

E de algumas mudanças terem acontecido, "Ele acendeu um cigarro e ela outro e ele viu que ela havia mudado para Continental com filtro e que antigamente era Minister [...]" (ABREU, 2007, p. 76), é durante essa conversa

que ele pode perceber que o significado do ontem, para ele, não tem mais o suporte da mulher como uma espécie de referencial particular no qual seja possível que ele (ainda) se apoie. São ambos que nos revelam essa angústia por meio de suas atitudes durante o breve diálogo que travam. Todavia, é ele quem, depois do reencontro, parece ter sido jogado – aparentemente, contra a sua vontade – novamente à sua vida de suor e cheiros do presente:

[...] *ela olhou bem para ele, mas os dois baixaram a cabeça quase ao mesmo tempo e, começando a despedaçar a caixa de fósforos, ele disse que era incrível assistir como as ruas iam se modificando e de repente uma casa que existia aqui de repente não ocupava mais lugar no espaço, mas apenas na memória, e assim uma porção de coisas, ela completou, e que era como ir perdendo uma memória objetiva e não encontrar fora de si nenhum referencial mais e que.* Aí ela olhou o relógio e falou que precisava mesmo ir andando antes que a chuva apertasse e as ruas ficassem alagadas [...] (ABREU, 2007, p. 79, grifo nosso).

Não se pode afirmar, contudo, que ela não compartilhe dessas memórias, o caso específico parece ser que ela, na verdade, não quer ou evita agarrar-se tão fortemente a essas memórias tal como ele tenta se agarrar a estas durante o encontro. Talvez, seja por isso que ela deixe a frase pela metade e volta rápida e novamente a ocupar seu lugar de peça de engrenagem social: permanecer com ele, dando continuidade ao diálogo, seria correr o risco de perder "para sempre" a condição e a posição que ela ocupa no hoje e que, talvez, tenha lhe custado muito caro.

Por outro ângulo, poderíamos, também e talvez, imaginar que, para ela, dispor-se a levar adiante a conversa sobre os acontecimentos de outrora seria também um movimento de retirar a "aura" desse passado – a princípio, mais agradável, mais intenso, já que findo – ao contrastá-lo com o presente e quem sabe, assim, redescobri-lo, quiçá, tão infrutífero, tão sem sentido, tão exaustivo quanto o presente. Talvez...

Em virtude disso, somos, em dada medida, obrigados a rever a tal questão do enfrentamento que é evitada por ele no início da conversa, para tecermos novas considerações com base no que lá apontamos e no que podemos, agora, observar. Na verdade, o medo do enfrentamento parece pertencer a ela, pois ele assume-se deslocado e em desarmonia com o mundo em que vive desde o princípio, tanto antes de encontrá-la – "O dia se reduzindo à sua exiguidade de ônibus tomados e máquinas batendo telefones cafezinhos pequenas paranoias *visitas demoradas ao banheiro para que o tempo passasse mais depressa e o deixasse livre para*" (ABREU, 2007, p. 75, grifo nosso) – quanto depois – "Foi então que ela perguntou se ele ainda continuava com a análise e ele fez que sim com a cabeça, quase dois anos" (ABREU, 2007, p. 78). Ela, no entanto, quando, lá no fim da conversa, entra finalmente em uma espécie de sintonia possível com ele, opta por parar bruscamente de complementar os pensamentos dele, "nenhum referencial mais e que" (ABREU, 2007, p. 79), e foge se utilizando da desculpa clichê da sociedade contemporânea, daquele que se sente incomodado em uma situação que se encontra: a condição do tempo climático emendada na dificuldade de se chegar em casa caso as ruas se alaguem. Fecha-se, dessa forma, um ciclo promovido e encerrado pelo caráter imprevisível da vida cidadina. Ou seja, da mesma forma que se promove um reencontro ao acaso em meio a essa conjuntura social singular, é também aquilo que é da ordem do inesperado que se torna motivo ou mesmo desculpa para que a mulher abandone o protagonista em meio a solidão deste e dele se afaste.

Dessa forma, entendemos que ele, ao revelar que *ainda* faz análise, assume seu deslocamento diante da realidade e, ao mesmo tempo, oferece-nos um tipo de "prova clínica" dessa condição já que, como vimos, há outros momentos da

narrativa que apontam para essa característica da personagem. Quando analisamos o impacto do encontro para ele, vemos uma espécie de agravamento dessa disposição mental perturbadora visto que ele migra da posição de possível artista de seus pensamentos lá no início do conto para o lugar de alguém da plateia ou dos bastidores desse espetáculo: nessa vida, metaforizada por ele em circo, ele não atua, parece ser somente um sujeito tentando sobreviver em uma grande metrópole (Cf. LIMA, 2007, p. 45).

Já em relação a ela, notamos que esta também parece situar-se em lugar nenhum no presente e, nesse sentido, identifica-se com ele, contudo, ela prefere abandonar essa correspondência, essa empatia. Findo o encontro, o seu afastamento parece nos indicar uma espécie de conformismo em relação ao tipo de vida que leva. De alguma forma, o silêncio e a frase cortada ao meio parecem, para a mulher, ações que precisam ser realizadas. É como se ela vislumbrasse o fato inexorável de que ambos necessitam ficar separados para conseguirem se integrar ao sistema em que vivem. Logo, para ela, só lhe resta interromper a conversa e retomar o caminho.

Após analisarmos algumas peculiaridades e o impacto desse reencontro, relacionaremos esse à ideia do espetáculo no texto de Abreu. Como há pouco dissemos, no início do conto, o protagonista faz uma metáfora da vida quando a relaciona a um circo e se põe a indagar acerca de qual artista circense ele poderia ser. Findo o reencontro, ele retoma a metáfora, mas a reconstrói e seus questionamentos adotam outra perspectiva ele passa e se perguntar se, na verdade, ele seria um artista ou um espectador nesse espetáculo. A mudança é o grande indicativo do impacto que esse diálogo causou para essa personagem.

De forma a complementar esses pensamentos que persistem ao longo da narrativa, faz-se importante ressaltarmos, ainda, outra comparação que o narrador do conto de "Aconteceu na praça XV" estabelece no início da narrativa com a "sua" personagem, ele mesmo, e uma personagem da escritora Tânia Faillace. Ao término do conto, quando, já nas últimas linhas, ele reconsidera a comparação realizada no início e torna a fazer uma nova comparação, ele a faz, agora, entre a personagem protagonista e o leitor, afastando-se, de certa forma, de suas considerações ao aproximá-las do leitor: "ou quem sabe estava nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém" (ABREU, 2007, p. 80).

Se, ao fim do encontro, o protagonista redobra seus esforços com o intuito de, aparentemente, dar sentido aos pensamentos de antes do encontro e aos novos que, agora, pululam em seu pensamento, esse narrador, de forma a redimensionar o desconforto que paira nas últimas linhas do conto, vale-se de nova estratégia, ofertando novo fôlego à narrativa. Para tanto, o narrador também desestabiliza a posição confortável do leitor diante de sua narrativa, tornando-os também participantes e frágeis diante dos questionamentos de ordem existencial, quando conecta a rotina e o presente-passado da personagem à situação do leitor. De certa forma, ele convida esse leitor a revisitar seu posicionamento e a analisar seu próprio lugar: se no picadeiro ou compondo a plateia, assistindo aos outros.

Drummond e Abreu: mútuo apoio e desconsolo

Assim, cada sociedade recorta o espaço à sua maneira, mas de uma vez por todas ou sempre segundo as mesmas linhas, de maneira a constituir um contexto fixo em que ela encerra e encontra suas lembranças.

A memória coletiva, Maurice Halbwachs

De uma praça ou de um bairro. É do/no espaço urbano que as narrativas de Abreu e Drummond são geradas. Notamos que menos do que lugares nos quais simplesmente se ambientam as narrativas, os espaços são elementos profícuos que estabelecem uma conexão entre presente e passado e, no caso dos textos em questão, estabelece-se também uma conexão entre ficção e realidade, em que a última ficcionaliza-se em prol a plena realização da primeira. Sim, é através desses espaços, a partir destes que as tramas são construídas.

Em meio a um processo voluntariamente escolhido de trabalho com os fatos passados ou em meio a um chamado inesperado de trabalho com a memória acontecem os encontros. No conto de Drummond é a personagem que, ao se decidir voltar para o espaço de outrora, encontra a condição ideal para que suas lembranças ressurgam. É assim que suas lembranças formam uma espécie de reconstituição da cena que foi interrompida do passado, para Afonso, é como se o tempo não tivesse passado e a sua história do passado pudesse ter seu desfecho modificado no presente como, de certa maneira, foi alterado. Dessa forma, percebemos que a trama é construída partindo dos dados reconstruídos pela memória até se chegar ao encontro. Já no conto de Abreu, é a partir do encontro que momentos esparsos vividos no passado se reúnem no presente por meio da memória. Em ambos os contos, é o hoje, ou melhor, o que se vive nesse hoje que tem as condições ideais para que esses momentos de outrora possam vir à tona.

Para a personagem protagonista do texto de Drummond, a memória trabalha como uma espécie de conector que religa passado e presente, atualizando o último tanto no plano espacial quanto no campo dos afetos. Apesar dele sentir deveras as modificações que aconteceram no espaço, Leopoldo parece acalentar a esperança de reconstruir o trajetória interrompida no passado, e que é refeita no presente, de forma a lhe garantir um novo desfecho. É o seu desejo de mudança e sua devoção pela imagem de Patrícia que, em certo sentido, não permite que ele enxergue e redimensione a sua condição atual. É a traição de Patrícia – a sua pátria particular – que permite que enxergue os contrastes e o impossível retorno.

Ao contrário do texto drummondiano, na narrativa de Caio, os contrastes entre presente e passado são reconhecidos pelas personagens principais e profundamente sentidos, em particular, pelo protagonista, do começo até o fim do encontro. Pontos de verdadeiro xeque-mate nas narrativas, esses, na verdade, reencontros (já que apontam a continuidade, ou melhor, o desfecho de relações que tiveram início no passado), marcam a morte de certas verdades, atestam o falecimento de determinadas ilusões, por vezes, de forma abrupta e contundente.

Se há aproximações incontestáveis relativas aos acontecimentos das próprias narrativas, como o da existência do tema da ditadura militar, o do desconsolo das personagens masculinas, o da importância do significado das personagens femininas na vida dos protagonistas e, principalmente, o do reencontro, outra empatia ainda pode ser encontrada pela via da narrativa. No que se refere à memória relacionada ao espaço, notamos que o desamparo que vemos tomar conta de Afonso quando este retorna ao bairro e se depara com as modificações que nele foram feitas, parece ter uma explicação exata em um trecho do conto de Abreu que vale à pena ser, aqui, retomado:

[...] ele disse que era incrível assistir como as ruas iam se modificando e de repente uma casa que existia aqui de repente não ocupava mais lugar no espaço, mas apenas na memória, e assim uma porção de coisas, ela completou, e que era como ir perdendo uma memória objetiva e não encontrar fora de si nenhum referencial mais e que. (ABREU, 2007, p. 79).

É interessante notarmos, por meio da análise desses contos, a manifestação de três diferentes tipos de memórias: a histórica⁶, a coletiva e a individual (Cf. HALBWACHS, 2006). A primeira, relativa aos acontecimentos “tabelados” e datados, aparece nos textos quando é feita à menção ao período da ditadura militar brasileira. No caso do texto de Drummond, há, ainda, uma maior especificidade já que é feito um recorte em relação a esse período quando o narrador cita o General Médici e, dessa forma, sabemos que é feita uma representação desse tipo de memória pautada em um período que vai de 1964-1974.

Em relação à memória coletiva, esta surge ao revelar a situação específica das personagens em meio ao que é de ordem e drama coletivos, como, novamente, a questão da ditadura, que, no caso, influenciou as ações das personagens. O caráter coletivo é justamente, dessa forma, crido pelo fato de ter influenciado as ações e o comportamento das personagens e, por isso, mais próximo do sujeito do que a memória histórica (Cf. HALBWACHS, 2006). Notamos, aqui, que se a personagem do conto de Abreu cita seu envolvimento somente em uma passeata, “Com o andar de Robert Taylor” nos mostra um impacto mais profundo de um acontecimento coletivo na vida de um integrante dessa sociedade, já que Leopoldo torna-se Afonso, um guerrilheiro, um não simpatizante assumido do governo vigente. Mais do que uma confissão de derrota da esquerda, ambas narrativas demarcam a segunda derrota desses inconformes do regime militar ao retratar o futuro destes pós-período militante.

No que se refere à memória individual, esta se apresenta de forma plena e fundamental em ambos os textos, visto que é ela que nos aponta as diversas “memórias” do sujeito captadas a partir das diversas relações que este estabelece com o meio em que vive (Cf. HALBWACHS, 2006), ou melhor, com os grupos diversos dos quais as personagens fazem parte. Nesse sentido, podemos observar a memória de Leopoldo, na pele de Afonso, na sua relação com Patrícia, com um determinado período do governo militar brasileiro, com os vizinhos, com outras pessoas de outros países, entre outros grupos sociais presentes nessa narrativa.

Em “Aconteceu na Praça XV”, também há grupos que se entrelaçam para construir a memória da personagem protagonista, como o dos engajados políticos, o dos trabalhadores do Brasil, entre outros. Levando em conta que a narrativa de Abreu retrata um fim de tarde na vida da personagem, vale, ainda, enfatizar a quantidade de grupos distintos e de entrecruzamentos que acontecem entre estes a fim de que seja composto esse dia na vida da personagem.

Importante também ressaltar, após visualizarmos os caminhos escolhidos pelos narradores de Drummond e de Abreu, a diferença no procedimento de ambos ao trabalharem com a representação de elementos reais na construção de seus universos ficcionais. Drummond, ao intitular seu texto por “Com o andar de Robert Taylor”, fixa a construção do seu texto no campo ficcional ao se valer da imagem de uma estrela do cinema norte-americano, para, em seguida, aos poucos, inserir elementos do que poderíamos chamar de “campo real”, mais especificamente, sobre o período da ditadura brasileira e o período pós-ditadura, ao descrever a sensação de deslocamento de uma personagem que vive(rá) estes dois períodos.

Já Caio Fernando Abreu, ao compor “Aconteceu na Praça XV”, parte de um espaço não ficcional, já que, de fato, a Praça XV existe, e, assim, apresenta-nos outra Praça XV, essa, sim, ficcional já que é fruto das percepções de uma

⁶ Para a elaboração deste artigo, não nos ativemos às controvérsias do termo *memória histórica* esboçadas por Halbwachs. Optamos, aqui, por demonstrar o desdobramento e o entendimento dessas memórias dentro de um contexto inerente ao tema por nós, aqui, trabalhado.

personagem. É na praça de Abreu que os trabalhadores do Brasil, Sylvinha Telles e o palhaço do circo estabelecem uma comunhão pela via da representação

Dessa forma, narradores que seguem o compasso das personagens protagonistas nos conduzem em meio à evolução dos textos de Drummond e Abreu. Ora situando-nos no espaço atual da narrativa, ora revelando os pensamentos e o passado das personagens.

Notamos também que esses narradores, apesar de parecerem ocupar posicionamentos bem semelhantes nas narrativas⁷, na verdade, tecem os modos de narração de forma bem distinta em relação aos protagonistas. O narrador de Drummond escancara e espetaculariza os fatos da vida de Afonso expondo-o ao espectador/ leitor e, nesse sentido, apresenta-se de forma cruel para nós, pois aparenta fazer pouco caso dos sentimentos do protagonista tanto em relação à sua memória de teor dramático, relacionada aos tempos da ditadura, quanto em relação ao drama que ele vive no momento da narrativa. Na verdade, o que parece importar para este narrador é o Afonso-produto-a-ser-vendido-para-o-público". Afonso está ali meramente para entreter os espectadores desse narrador. Um cruel picadeiro é montado paulatinamente quando na construção do texto literário.

Em relação ao narrador de Abreu, é possível observar certo tom intimista deste tanto em relação à personagem quanto em relação ao leitor. Parece se compadecer, de certa forma, da situação de desconcerto em relação ao mundo pela qual passa a personagem protagonista. Contudo, apesar do fino trato de suas ponderações, que pode, sim, cativar o leitor, a forma com a qual ele traz o leitor para a narrativa no fim do conto, convocando-o a participar das reflexões do protagonista, pode induzir esse leitor a fazer considerações tão desestruturadoras quanto as de seu protagonista. Como efeito de sentido das estratégias dos dois narradores em relação ao leitor, é como se, em relação a Afonso, o observássemos de longe, como espectadores, mas, em relação ao protagonista de "Aconteceu na Praça XV", parece que estamos ao seu lado, sentindo com ele seu desconforto em um crescente na medida que a narrativa se desenrola.

Aprofundando mais esse aspecto da relação que envolve duas instância/lados, tanto em relação ao viés da personagem protagonista quanto em relação ao viés do narrador e outras personagens/espectadores/leitores, é nos perceptível verificar que essa espécie de "mormaço de fim do dia" que, de certa forma, parece sufocar o protagonista de Abreu, também parece incomodar àqueles que juntos com ele compõem o sistema. A sua voz e seus pensamentos parecem ser aqueles que foram pinçados e escolhidos em meio à multidão. Mas é ele que aparenta ter condições de compilar e expressar a disposição de todos em relação ao meio em que vivem, reiterando: "Quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas, dos gritos e dos cheiros havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa voz coletiva repetisse, olha, venci mais um" [...] (ABREU, 2007, p. 74).

É isso, talvez, o que amplifica nosso incômodo quando comparamos a situação dessa personagem com a personagem de "Com o andar de Robert Taylor". O inesperado reencontro entre Afonso e Patrícia, codinome "A menina", causa felicidade a Afonso, pelo fato dele poder ver novamente sua companheira do passado no momento em que refaz o trajeto de outrora. Contudo, a personagem-protagonista se depara, somente no presente, após serem criadas uma série de expectativas, com a verdade de que foi Patrícia quem o denunciou

⁷ Os dois são de terceira pessoa, ambos têm como foco uma personagem, os dois têm onisciência parcial, pois sabem apenas sobre os pensamentos de uma personagem, ambos acompanham de perto os acontecimentos das narrativas e, em termos estilísticos, os dois se utilizam dos parênteses para fazer certas considerações em relação às ações ou aos pensamentos que transmitem.

em seus tempos de guerrilha política. Esse é o grande choque do conto: a felicidade é substituída de forma implacável pela decepção e pela sensação de abandono.

Já no encontro de “Aconteceu na Praça XV”, apesar da nova perda que a personagem protagonista sofre após o momento em que a mulher o deixa no Chalé, fica-lhe, ainda, o resquício do olhar que ambos mantiveram no instante fugaz: “[...] ela olhou bem para ele, mas os dois baixaram a cabeça quase ao mesmo tempo [...]” (ABREU, 2007, p. 79). Entendemos, nesse sentido, que, para Afonso a perda de Patrícia é total, contudo, para a personagem protagonista de Abreu, mantém-se uma espécie de esperança, visto que essa personagem encontrou um olhar que se “manteve” ao seu mesmo que por um “instante fugaz”. Irônica e infelizmente, o personagem de Abreu, perde a companheira do passado no exato instante em que verdadeiramente a encontrou quando na troca de olhares. A importância desse encontro e do que chamamos de agravamento dos males dessa personagem de Abreu, parecem ocorrer pelo fato de que ele, quando revê a antiga companheira, ter a realidade do ontem, que lhe parece ser mais agradável, apesar de deslocada desse sistema em que vive, mais intensa aos seus olhos, “mais real”, visto que:

Quando encontramos um amigo de quem a vida nos separou, inicialmente temos de fazer algum esforço para retomar o contato com ele. Entretanto, assim que evocamos juntos diversas circunstâncias de que cada um de nós nos lembramos (e que não são as mesmas, embora relacionadas aos mesmos eventos), conseguimos pensar, nos recordar em comum, *os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós aos representá-los para nós.* (HALBWACHS, 2006, p. 30-31, grifo nosso).

A casualidade dos encontros, acrescido do peso significativo dos lugares nos quais se encontram as personagens protagonistas dos contos analisados neste trabalho, culminam em uma espécie de necessidade nas personagens de ressignificação do passado em relação ao que elas acreditavam até o momento do encontro.

Dessa forma, entendemos que sair do supermercado com o andar de Robert Taylor é abandonar a sua pretensa singularidade como “Afonso”, guerrilheiro, e buscar abraçar, com a ajuda da memória, os símbolos que encantaram e, de certa forma, “cegaram” a sua geração. Para Leopoldo não há saída senão a de ter que viver no passado, não há um presente do qual ele possa continuar. Viver por uma causa já não é mais possível visto que os tempos de revolução acabaram. Dessa forma, ele abandona a ilusão do passado, ao virar as costas para Patrícia no supermercado e, sem mais opções, adota outra ilusão que é oriunda de sua geração: Robert Taylor. Nesse sentido, notamos que a astronomia, lá no conto de Abreu, parece ser um recurso, do qual se vale a personagem feminina, cujo efeito, ao nosso entender, é parecido com o de Robert Taylor para Leopoldo. Em outras palavras, entendemos que não desejando, aparentemente, prolongar ou aprofundar um assunto do passado mencionado pela personagem masculina, ela, a mulher do conto de Abreu, desvia-se muitas vezes daquilo que ele relembra e começa a falar sobre astronomia. Dessa forma, ela foge de uma condição de vida de outrora com a qual ela parece se identificar, mas, que, contudo, ela, ao que tudo indica, não quer mais que volte a fazer parte de forma marcante no seu presente.

Voltando novamente nosso olhar para a personagem protagonista de Abreu, é possível percebermos que, após o reencontro, ele retoma os seus pensamentos, contudo, eles são um tanto modificados. Essa situação da personagem protagonista muito nos faz recordar de um conto de Clarice Lispector, “As caridades odiosas”, em que, após um encontro com um

desconhecido menino pobre, a personagem assim afirma que “E, agora sozinha, meus pensamentos voltaram lentamente a ser os anteriores, só que inúteis” (LISPECTOR, 1984, p. 383). Ora, se no início da narrativa, a personagem de Abreu cogitava “ser” uma personagem de Tânia Faillace e pensava sobre qual papel ocuparia na vida se esta fosse um circo, após o acontecimento, o reencontro, ele volta aos seus pensamentos e descobrem serem estes, em dada medida, “inúteis”, já que de personagem ele passa a sentir-se como espectador, como integrante dos bastidores ou mesmo como personagem de ninguém. Tanto em Caio quanto em Clarice, fica-nos clara a vulnerabilidade do sujeito diante do inesperado. Após os encontros, as personagens não podem nem ao menos voltar a “aparente” segurança de sua condição anterior, seja esse “antes” uma ilusão, uma situação de incompletude ou mesmo de insatisfação em relação à vida que se vive.

Enfim, analisar as obras de Drummond e Abreu é mergulhar em um misto de aproximações e contrastes que parecem realçar as já “cores fortes” de ambos os textos. Notamos, assim, que a memória atua de forma a reavaliar os acontecimentos do passado e contrastá-los com o presente, de forma a ressignificar o último em ambos os contos. A partir de um reencontro, em um dado espaço, personagens que seguem sua vida no presente são convidados a revisitar seus sentimentos, suas emoções, demonstrando, dessa forma, a importância da memória como desmascaradora de ilusões, como aquela que permite um novo enfrentamento em relação a algo que aparentemente já se foi. Nesse sentido, as narrativas tecidas por Drummond e Abreu apresentam-se como espécies de grandes acontecimentos que não somente atestam seus lugares em dados tempos fictícios, mas sim, tornam esse tempo pleno já que constroem uma realidade em que não só é possível observar os acontecimentos, mas também é possível que os sujeitos reencontrem as suas lembranças, em movimentos de contínua renovação e descobertas.

Agradecimentos

Agradeço à CAPES e ao CNPq, pelo apoio financeiro recebido de 2011 até o início de 2014.

DIAS, J. S. Reconstructed Memory, Modified Memory: the disturbing present time in Roberto Drummond and Caio Fernando Abreu's short stories. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 116-140, 2014.

Referências

ABREU, C. "Aconteceu na Praça XV" In: _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 74-80.

DRUMMOND, R. "Com o andar de Robert Taylor" In: _____. *Quando fui morto em Cuba*. 5 ed. São Paulo: Atual, 1994. p. 34-39.

FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 355-374.

GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 119-131, 2007. Disponível em: <<http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/8/cap011.pdf>>. Acesso em: 25/05/2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LIMA, D. M. A. *Imagens Contemporâneas de Espaço e Tempo em Caio Fernando Abreu*. 2007, 119f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade do Ceará, Fortaleza. Disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/7150>>. Acesso em 23/05/2010.

LISPECTOR, C. As caridades odiosas In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 380-383.

SAID, E. *Representações do intelectual*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ENTREVISTA

“FALAR DA TORTURA NÃO É FALAR DO TORTURADO E DA VÍTIMA, É FALAR DA SOCIEDADE QUE É CAPAZ DE TORTURAR” — ENTREVISTA COM O PSICANALISTA MARCELO VIÑAR*

Apresentação

O médico e psicanalista uruguaio Marcelo Viñar é conhecido, no Brasil, sobretudo, por seu livro *Exílio e Tortura*, publicado em 1992, e escrito em parceria com sua esposa Maren Viñar. O livro, que explora as relações entre psicanálise e contexto sócio-político autoritário, registrando o trabalho psicanalítico realizado com ex-torturados e exilados políticos, teve repercussão internacional, tendo sido publicado também na Argentina e na França.

Marcelo Viñar é membro titular da Associação Psicanalítica do Uruguai (APU) e membro titular da Associação Psicanalítica Internacional (IPA). Foi presidente da Federação Psicanalítica da América Latina, integrou a Clínica *La Chesnaie*, na França, onde também dirigiu a *École de Psychiatrie Institutionnelle La Chesnaie*. É autor de diversos artigos em revistas especializadas e desenvolve, também, um trabalho ligado à infância e à adolescência marginalizadas. É autor dos livros: *Psicoanalizar hoy* (Ediciones Trilce, 2002) e *Mundos adolescentes y vértigo civilizatorio* (Ediciones Trilce, 2009). De suas outras publicações, destacam-se, além do já citado *Exílio e tortura* (Ed. Escuta, 1992), *Fracturas de la Memoria – Crônicas para una memoria por venir* (Ediciones Trilce, 1993) – ambos escritos em parceria com Maren Viñar –, e a compilação *Semejante o Enemigo? entre la tolerancia y la exclusión* (Ediciones Trilce, 1998). Tem capítulos publicados nas seguintes coletâneas: *Identidad Uruguaya mito crisis o afirmación?* (Ediciones Trilce, 1992); *Antiguos crímenes - Edipo, Narciso, Caín* (Ediciones Trilce, 1994); *Uruguay: Cuentas pendientes: Dictadura, Memorias y Desmemorias* (Ediciones Trilce, 1995); *Memoria social* (Ediciones Trilce, 2001), *Adolescentes hoy* (Ediciones Trilce, 2005); *Niños fuera de la ley* (Ediciones Trilce, 2005).

A entrevista que apresentamos a seguir foi realizada em 2008, e abordou, dentre outros temas a relação entre poder, violência e memória, a tortura e suas representações. A tradução desta entrevista foi realizada por Wanderlan da Silva Alves.

Entrevista

Arnaldo Franco Jr. – Eu gostaria de lhe agradecer pela entrevista. Elaborei algumas perguntas, e gostaria de apresentá-las e ouvir o senhor. Pode ser assim? No seu livro, *Exílio e tortura*, com Maren Viñar, há uma crítica à separação entre a Psicanálise e o compromisso social, no sentido de que a teoria não pode desconsiderar a constituição do sujeito na relação com o tecido social. Eu gostaria que o senhor falasse um pouco sobre isso.

Marcelo Viñar – Bem, sua pergunta é muito importante e muito extensa. Eu poderia falar sobre isso durante várias horas.

Nos anos 60, essa questão era colocada de uma forma muito diferente da que se apresenta na atualidade. Trata-se da relação das Ciências Humanas na

* Entrevista concedida pelo psicanalista Marcelo Viñar ao professor Arnaldo Franco Junior em 21/08/2008. Tradução e notas: Wanderlan da Silva Alves.

Modernidade. O que é a Modernidade? Bem, nos anos 60, mais ou menos na Modernidade tardia, havia Ciências Humanas que exigiam campos e paradigmas muito concretos, por exemplo, o campo da Saúde Mental, o da Medicina, o da Psicanálise, o da História. Cada esfera tinha muito ciúme do seu campo de ação, do seu método, do seu objeto, e se acreditava, ou se pensava, à luz do pensamento iluminista da Ciência, na Modernidade tardia, que se devia preservar a especificidade de cada campo. E o campo freudiano era o do inconsciente e dos fenômenos psíquicos. A Psicanálise se especializava na sexualidade infantil, o plano da intimidade, na causalidade fantasmática, e tinha uma ideia muito fechada da experiência psicanalítica, muito presa ao consultório psicanalítico, onde os fenômenos transferenciais aconteciam ao vivo, na experiência psicanalítica. Tinha-se muita cautela em preservar essa especificidade. E nós, que pensávamos que se deveria dar espaço aos fenômenos sociais, éramos recebidos ou lidos como aqueles que diluíam, num espaço psicossocial indistinto, a qualidade específica do descobrimento freudiano de *A Interpretação dos Sonhos*, como se perdêssemos a especificidade da estrutura psíquica. Perdia-se o território. E, então, éramos tratados como uma maldição. Dizia-se: “isso não é Psicanálise”. A causalidade do inconsciente e o objeto da Psicanálise eram suficiências que aconteciam na intimidade. E se tinha certeza de certas variantes, da noção de família, da noção de prazer, da noção de censura.

Eu lhe diria que, ao final do século XX – alguns situam o fenômeno na década de 70, outros na de 80 –, na transição do que alguns chamaram de “o pensamento frágil da Pós-modernidade”, já se tinha menos ciúme do campo de ação de cada esfera. A transdisciplinaridade foi valorizada. Vimos como a associação de antropólogos, de cientistas políticos, de algumas formas de Sociologia, cuidando para manter a especificidade do ofício, para não misturar qualquer coisa com qualquer coisa, a partir da sua leitura, e da especificidade dela, às vezes, tocava em regiões de articulação. Um caso típico é o da antropologia levistraussiana com o freudismo, por exemplo, e a aplicação de certas noções da Psicanálise ao campo da Antropologia, no que se refere às leis de parentesco e à descoberta de que o horror ao incesto e a estrutura edípica se manifestavam tanto na intimidade do indivíduo quanto em toda a sociedade. Isso indicava que a interpenetração de campos, longe de ferir a especificidade do método, podia se mostrar enriquecedora. Ou seja, se trata de um fenômeno epistemológico geral de todas as Ciências Humanas, que eu prefiro chamar de Ciências do Sujeito ou Ciências do Discurso, em que o objeto tem a ver não com um objeto da natureza, mas, sim, com um objeto que é um produto da mente humana. Um lapso é um produto da mente humana, um sonho, um pressentimento é um produto da mente humana. Isto é, o que é específico para cada ciência são, na verdade, produtos. Como a criação literária, que é outro produto da mente humana, da mesma forma que ocorre com o modo de organização das diversas culturas. As Ciências do Sujeito têm em comum, então, o fato de que, a partir de métodos distintos, e privilegiando e ressaltando algumas particularidades, elas constituem olhares sobre como a mente humana funciona, em que a noção fundamental é a do indivíduo. Isso funcionava como uma maneira de opor-se às concepções tradicionais da Psicanálise à Psicologia ou à Sociologia, acerca das quais se dizia que uma se voltava para algo do indivíduo e a outra para os fenômenos concernentes às sociedades humanas. Então, em vez de separar para compreender, hoje, procura-se articular, ou tomar regiões de articulação e de fronteira entre diferentes áreas. Na atualidade, do ponto de vista do campo epistemológico, isso me parece um fato radicalmente diferente do que era nos anos 60 e 70, dentro dos limites de onde nós conduzíamos as relações entre a Psicanálise e o tecido social. O que estava separado e banido, naquela época, é, hoje, um ponto de atenção.

O próximo Congresso Internacional Latinoamericano de Psicanálise, que é realizado pela Federação Latinoamericana de Psicanálise, apresenta um grupo de trabalho que se intitula “Comunidade e Cultura”, e outro que se intitula “Psicanálise e os Direitos Humanos”, coisa dificilmente imaginável em congressos realizados há 30 ou 40 anos, em que se estudava a transferência, o narcisismo e os objetos típicos do corpo, a partir de Freud.

Por outro lado, eu não sei o que vem primeiro, se é a Epistemologia ou o que acontece no espaço urbano e do pensamento, se é a cidade que muda o pensamento e a cultura, ou se são influências recíprocas, mas alguns parâmetros que nós considerávamos irredutíveis mudaram suas posições-chave.

A revolução sexual, nos anos 60 e 70, que não é alheia à descoberta dos meios de controle da procriação, dos métodos contraceptivos, que viabilizam a existência de técnicas as quais permitem separar a finalidade reprodutiva da sexualidade de seus aspectos de prazer e de envolvimento. As mudanças no que se refere ao lugar da mulher na sociedade, a crise da família, os índices de divórcio e a família que se desfaz e se reconstrói, ou seja, o lugar do modelo patriarcal, que guiou o Ocidente durante séculos ou milênios, está muito diferente agora, muito fragmentado, degradado ou, ao menos, não apresenta mais a mesma força legislante, uma força de legitimação de uma ordem estabelecida, à qual, normalmente, a gente não podia se opor, que a gente podia respeitar ou podia transgredir, mas existia um referente ao qual podíamos aderir ou contra o qual nos rebelar. Hoje, com o declínio da figura da ordem patriarcal e com a queda dos metarrelatos, todo esse grande *Outro*, que colocava ordem em nossos ofícios e em nosso pensamento, está muito mudado.

Mudou a noção de família, a noção de sexualidade. A homossexualidade deixou de ser uma doença para ser algo legitimado pela sociedade e pelo Direito. É claro que as mudanças nunca são do branco para o preto, não são de cento e oitenta graus, mas houve uma época em que os psicanalistas pensavam que a sexualidade era uma doença, uma perversão, uma coisa curável, e hoje se acredita que é um direito legítimo que homens e mulheres ocidentais podem escolher, ao menos em um setor. E, além disso, os discursos do Direito e do Estado vão, cada vez mais, rumo a uma legitimação a esse respeito. O lugar da mulher, o lugar da sexualidade, o lugar da família, tudo isso muda as regras de parentesco. Com isso, do ponto de vista das mudanças epistemológicas, as relações entre o espaço sociopolítico e o espaço da intimidade mudaram muito nesses últimos quarenta-cinquenta anos. Certas coisas parecem ser muito determinantes em tudo isso. O aparecimento da televisão e do computador na vida cotidiana, o crescimento das cidades, como tantos autores dizem, isso muda as relações. Na minha infância, havia sedentarismo, as relações tinham um caráter pessoal, eram duradouras; hoje, não sei qual é o tamanho da sua cidade de São José do Rio Preto, mas São Paulo tem vinte milhões de habitantes, e, mesmo nas cidades pequenas, podemos ver a mobilidade das pessoas. E a violência do tempo social na relação com o tempo vivencial interiorizado muda todos os códigos de pertencimento. Isso, por sua vez, altera muito a relação entre o público e o privado. Bem, a sexualidade era um assunto da intimidade, um assunto da vida privada. Hoje, todos os dramas familiares e seus exageros e modelos dão os ibopes mais altos da televisão – o *Big Brother* é o espetáculo mais característico disso –, e muitas novelas mostram o adultério, o incesto, a perversão, o sadomasoquismo, a traição, com muita trivialidade, ou seja, o que era solene e sagrado se tornou trivial, se tornou banal, se tornou não sabemos exatamente o quê.

O senhor me conhece por meio do meu livro que se chama *Exílio e tortura*, no qual temos o modelo de sociedade em que a mentalidade latinoamericana de meados do século passado, e até os anos 70, tinha o político como um espaço,

um polo atrativo de referência. Éramos de direita ou de esquerda, éramos socialistas ou comunistas ou católicos, mas o referente político de como a sociedade de produção mudava funcionava como uma espécie de diálogo de bandeira, era uma razão de ser. Hoje, isso está muito fragmentado, muito desvalorizado, e os valores são a música, o sucesso ou a estética do corpo, a volta às religiões sincréticas, o que mostra as mudanças na mentalidade coletiva e seu alcance, entre o que chamamos o espaço político dos anos 70 e os da atualidade.

Eu era psicanalista, e não podia me furtar às situações de crueldade em meu país. O Uruguai era um país bucólico, um país manso, sem golpes de Estado. Para os uruguaios do século XX, esse talvez fosse o país mais tranquilo do mundo, um país de classe média, com poucas diferenças, sem tráfico e sem pobres, com escolas mistas de ambos os gêneros, aonde iam meninos e meninas, com a mulher com direito ao voto, uma mulher com direito de exigir o divórcio pela sua própria iniciativa, com um Estado separado da Igreja-com-Estado, pois, no Uruguai, a luta anticlerical aconteceu no fim do século XIX e início do XX, diferentemente de muitos países da América Latina, e quando eu vim ao mundo, em meados do século, ou ao mundo adulto, nós estávamos num país laico, progressista, a “Suíça da América”, que caiu. Aí começa o problema do ovo e da galinha: se foram os movimentos guevaristas ou inspirados na revolução cubana – o que se chamava “a ideologia marxista estrangeira” –, o que motivou a repressão armada, ou se foi a deterioração do espaço democrático e de justiça social o que incentivou os movimentos revolucionários. Isso já é um problema de leitura. O fato é que se passou de uma situação de convivência cordial democrática a uma situação de barbárie, e não foi uma decisão, como o senhor escolheu a Literatura, eu escolhi ser psicanalista, mas foi a vida de todos os dias, a crueldade, a presença de vítimas o que nos levou a tomar tudo isso como campo de estudos. Eu, como psicanalista, não podia fugir disso. Não silenciá-lo, e ver, cada vez com mais clareza, os modelos que a Psiquiatria e a Psicanálise nos ofereciam, para pensar as sequelas e o dano psíquico que o horror provocado por outros homens produzia, ou seja, a especificidade da tortura como trauma foi o que foi nos impondo uma espécie de campo de reflexão, um campo de estudos, um campo de auxílio. E, depois, eu tive de ir para o exílio. Então, mais do que qualquer outra coisa, foi o furacão da História o que nos impôs a eleição do campo de pesquisa.

Quando a gente tem uma formação, uma aprendizagem dentro de certos paradigmas, em que se situa a qualificação em Psiquiatria ou em Psicanálise, a gente é modelado por esse ensino e essa aprendizagem, e houve um momento em que a realidade clínica e a realidade dos fatos começaram a entrar em colisão, e aí os conceitos freudianos nos deixavam de calças curtas para o que queríamos pensar. E o que nos ajudou muito a pensar foi toda a literatura do universo da consciência, com Robert Antelme, Primo Levi, Kertész, Steinberg, Sarah Kofman¹... E nós fomos aprendendo como, às vezes, conseguir adentrar em quadros patológicos e como medicar a tortura eram modos de trair a realidade. Então, eu penso que alguns modelos da Literatura foram o que mais

¹ Robert Antelme (1917-1990), escritor francês que lutou na resistência aos nazistas e foi prisioneiro nos campos de concentração de Buchenwald e Dachau. Publicou, em 1947, o livro *A espécie humana*, no qual registrou a experiência vivida naqueles campos. Primo Levi (1919-1987), químico e escritor italiano, famoso pelo livro *É isto um homem?*, originalmente publicado em 1947 e escrito com base em sua experiência como prisioneiro em nos campos de concentrações de Auschwitz-Birkenau. Imre Kertész (1929-...), escritor húngaro sobrevivente da *Shoah*, de cuja obra se destaca *Sem destino* (1975), no qual narra a vida de um adolescente em Auschwitz-Birkenau. Samuel Steinberg (1928-2010), testemunha das atrocidades do nazismo. Sarah Kofman (1934-1994), escritora, filósofa e uma das mais importantes pensadoras do pós-guerra na França. Dentre suas obras, destacam-se, além dos estudos sobre psicanálise e filosofia, *Palavras sufocadas* (1987) e *Rue Ordener, rue Labat* (1994), em que a ação dramática decorre da prisão de seu pai pela polícia do governo de Vichy, simpático ao nazismo.

nos ajudou. Temos, também, algumas reflexões de Hannah Arendt, fundamentalmente, no que se refere à ideia de que os homens pensam não só a partir de determinações intrapessoais, mas a partir do modo como uma cultura e seus desajustes influenciam a sua maneira de viver em grupo, nas origens do Totalitarismo² e do Nazismo. Isso tudo foi o que mais nos deu força para reconectar essa experiência da intimidade, que a experiência freudiana da Psicanálise procurava, com as feridas e a noção medicada de trauma ou de estresse pós-traumático.

Agora está na moda a noção de *resiliência*³: são modos de se adentrar num campo muito estrito de conceitualização. A aventura humana de quando o homem vira o lobo do homem, quando o próximo vira inimigo. Procuramos, então, não interrogar a relação do torturado com a psicopatologia, mas do torturado com o espaço social e político em que vivia. Essa é, de modo geral, a orientação que inspirou o relato de casos e o relato de situações que tentamos fazer no livro que o senhor leu. Esse foi o passo inicial para desenvolver a reflexão. Ou é, ainda, o que caracteriza a leitura de Castella, a leitura de Zygmunt Bauman. Um tema que me deu, e a mim mais do que a qualquer outro, os limites da capacidade interpretativa de cada campo de reflexão.

No holocausto, íamos olhar as leituras não-psicanalíticas, a abertura de campos de reflexão diferentes dos específicos da literatura psicanalítica. Eu acredito que todos esses campos conduzem ao mesmo fim: de pensar o que é o cidadão do século XXI, o que é o homem da Pós-modernidade, como ele pensa, como ele sente. E, então, a partir do tema da tortura e do tema da violência política daquela década que vocês estudam, passamos a regimes sociais e psíquicos nos quais a noção de laço social e de vínculo entre grupos e multidões humanas é diferente do que era no meu tempo de jovem. E, ao procurar esses referentes e a articulação com essa invasão, o modo como se apresenta o mal-estar na cultura e na sintomatologia dos pacientes, sobretudo nos jovens e adolescentes, isso é, hoje, muito diferente do que antes se apresentava. Tanto é que alguns autores falam de novas patologias, ou, ao menos, novas formas de manifestação do transtorno mental que são diferentes. Chaves diferentes para entender o sujeito, a penúria do sujeito, que o psicanalista trata, agora, com chaves diferentes das que líamos há algumas décadas. Do mesmo modo, esboçamos uma compreensão de como, nessa Pós-modernidade e nessa revolução do político e do privado, o diálogo com historiadores da época contemporânea nos enriqueceu muito. Ajuda-nos a entender a sensibilidade, entender o fenômeno das tribos, das gangues, dos *piercings*, das tatuagens, das *maras*⁴ e todos esses que são fenômenos da atualidade de uma juventude destruída, de uma juventude ferida, de uma juventude que não tem lugar no espaço comunitário, que não tem um lugar de acolhida e que adota formas daninhas ou nocivas de convivência.

Antes, os pacientes nos contavam sua história como um conto, eram romancistas de si mesmos (digo: alguns, certo?); agora não, os sujeitos não costumam romancear sua existência, trazem sintomas, ou a droga, ou a bulimia e a anorexia, ou fenômenos, ou o ataque e a agressividade, ou seja, a sintomatologia, que antes se chamava transtorno psíquico, agora está ou no corpo ou nas relações com os demais, e há algo relacionado à perda de uma sensibilidade interior para pensar e sentir os conflitos. Há uma crise disso que chamamos de liberdade interior. E o que nós procuramos é escutar como isso se

² *Origens do totalitarismo* foi publicado originalmente por Hannah Arendt em 1951.

³ Conceito da Psicologia, derivado da Física, que indica a capacidade de um indivíduo de superar situações traumáticas e estressantes.

⁴ *Maras* ou *Marabuntas* são gangues compostas por jovens latinos de origem norte-americana deportados para países da América Central, atuando, particularmente, em El Salvador, Guatemala e Honduras. Atuam, também, nos Estados Unidos da América, seu país de origem.

junta com o que nós já sabíamos da escuta psicanalítica, com os modelos herdados.

Franco Jr. – A segunda pergunta diz respeito à representação a tortura. No seu livro, fica claro que aquele que sofre a tortura vai elaborá-la de modos distintos. O senhor fala de dois casos bastante diferentes: um que consegue dar uma resposta positiva na elaboração, e outro que sucumbe. Mas a minha pergunta se desloca para a representação no campo da arte. Porque, no seu livro, há passagens em que há uma tomada de posição contra formas de representação da tortura que podem satisfazer voyeurismos ou sadismos. Eu gostaria que o senhor falasse um pouco da relação entre a tortura e a representação deste tema, ou problema, pela arte.

Marcelo Viñar – O senhor faz umas perguntas muito interessantes e muito difíceis, mas muito inspiradoras. Eu precisaria de algumas horas para pensar em respostas adequadas, e o que eu vou lhe dizer é uma interpretação.

Tomemos um ponto de partida. O que constitui o humano e o sujeito é ter uma linguagem, é habitar um mundo de palavras. Por isso, o senhor e eu concordamos quanto ao fato de que – vocês na Literatura e eu na Psicanálise – o sujeito precisa ser um romancista de si mesmo. A tortura rompe essa capacidade porque transforma o sujeito em vítima. E a noção de vítima implica uma negação da singularidade do sujeito humano. Existe algo da criatividade humana que consiste no fato de que ele é semelhante a outros seres humanos, mas pode delinear um panorama de singularidade. Um dos apoios do enfoque freudiano no transtorno mental está em ressaltar esse caráter de singularidade. O mesmo estímulo, o mesmo trauma – a morte da mãe, de um ente amado da família, um terremoto, uma tragédia natural –, tudo isso, enfim...; a reação dos indivíduos a um mesmo estímulo daninho na guerra é muito diferente. Isso quer dizer que a tragédia humana, em vez de anular e apagar a singularidade, a acentua. E procurar categorias, como a de vítima, é unificar algo que é diferente para cada um. O modo como cada sujeito pôde viver depois de uma experiência num campo de concentração, ou numa prisão política latinoamericana, é muito diferente de um sujeito para o outro. O que mais me assusta é como o modo adaptativo é muito variado, o modo de capitular ou de se salvar dessa experiência de terror, isto é, a vida posterior. Insiste-se muito na noção de sequela, de dano, que alguém sofreu um dano em sua própria pele, que sofreu um dano na sua mente, que sofreu um dano em suas relações. Eu acredito que um torturado afeta o próprio torturador, mas, além disso, que o torturado é uma espécie de polo atrativo de efeitos sobre todo o seu redor, sobre seus amigos, seus descendentes, seus ascendentes, ou seja, a tortura não atinge apenas o indivíduo afetado, mas modifica todo o sistema de relações ao seu redor. Isto me parece uma noção básica: pensar o efeito sobre os arredores, isto é, para pensar o torturado há que pensar em sua esposa, em seu filho, em seu amigo, em todo o seu redor, porque um dos efeitos, ao menos Kertész define dessa maneira, e eu estou de acordo com ele, é algo da ordem da condição que dá origem ao ser humano, a diferenciação em relação ao rosto do semelhante, a identificação com um ambiente protetor na família. Isso é um requisito fundamental da humanização.

O senhor é como é e eu sou como sou porque tivemos, em nossos primeiros anos de vida, um meio que nos permitiu ou que nos deu uma mão durante um, dois, cinco ou quinze anos, que nos ajudou a começar a ser o que somos, e é difícil dizer se vamos ou não tomar o que herdamos em seu todo ou esquecê-lo totalmente. E é com base nessa herança que configuramos nossa própria singularidade, a partir da herança simbólica que recebemos de nossa cultura e

de nossa família. A tortura rompe esse calor, há nela uma ruptura básica da confiança em seu semelhante, a qual explode em todos os vínculos. E o trabalho que o indivíduo realiza, depois de um trauma extremo, depois de uma guerra, depois de um ódio, as sequelas de rancor que podem permanecer nesse nível, tudo isso opera não só durante anos, mas ao longo de décadas e gerações. Nós podemos ver isso na segunda ou terceira geração do holocausto judeu ou do genocídio armênio. Nós podemos ler tais marcas no afetado e em sua descendência — o que expressa a magnitude, o abalo que isso implica para a humanidade do indivíduo. Eu, em vez de falar de sequelas prefiro falar de marcas, para ver que a experiência do terror, a experiência da dor sofrida pode ir não na direção do próprio dano, mas também na direção de uma criatividade possível, por isso eu falo de marcas que podem ser conquistas ou que podem ser sequelas ou danos. Um filósofo e psicanalista francês que trabalhou o tema da tortura, Michel de Certeau, diz que é preciso pensar muito a fundo para entender que relação pode existir entre um ato de extermínio, como é o caso da tortura, da guerra, do genocídio, e uma iniciativa de representação. “Que relação existe, diz Certeau, entre um ato de extermínio e um empreendimento com palavras?” Eu acredito que existe um abismo terrível, que a ideia de que se pode voltar ao trauma original e exorcizá-lo mediante a confissão é uma história para criança, é uma história boba. Eu acredito que a gente nunca chega a reproduzir a experiência original do dano, mas apenas rodeá-la, e o que importa não é trabalhar sobre o trauma em si, mas com os efeitos metafóricos, os efeitos metonímicos, os efeitos elaborativos. A marca em si, a representabilidade da marca, nunca é total. Não existe nenhuma câmera, nem fotográfica, nem de cinema, nem nenhum artista plástico, nem nenhum literato que possa dar conta disso. Todos os autores que trabalharam seriamente sobre esse tema concordam que há um núcleo enigmático indecifrável para sempre, e que nós podemos, no máximo, rondar a representabilidade do terror, a gente só pode se aproximar dele. E, então, um terapeuta não deve procurar a confissão voyeurista do que fizeram ao paciente, a exposição do dano. Isso também vale para a violência sexual, o incesto e para todas essas coisas, e, ainda, para os caminhos tortuosos do que fazer com essa experiência, com essa marca do início, o que fazer com o resto da vida anímica, no resto do projeto profissional, por exemplo. Os sobreviventes de Auschwitz dizem que os que estiveram em Auschwitz não puderam sair de lá, e os que nunca foram para lá nunca poderão terminar de entrar lá. Ou seja, o abismo do incomunicável ou do representável da experiência tem seus limites. De qualquer modo, o que se projeta em cada um, ou no outro, é diferente. A diferença é diferente. É diferente ser um espectador livre do terror e ser uma verdadeira testemunha, isto é, ser um humano capaz de entrar numa relação de empatia, numa relação de proximidade, numa relação de calor humano com alguém, não para ver o inferno com ele, mas para ver quais marcas dessa visita ao inferno permanecem e o que pode ser feito com isso. Por isso, às vezes, os testemunhos crus, a declaração que se vê nos documentos, os processos, eles têm algo de monótono, algo de inexpressivo, algo no qual o ato da declaração tem muito menos força do que a criação literária, do que a criação plástica. Por isso Antelme dizia que para dar conta do horror é preciso ter uma qualidade de poeta. Ele diz: “é preciso inventar uma máquina de expressar”, de expressar metaforicamente, de dar-nos uma aproximação. É como a experiência do amor, que também não pode ser traduzida apenas com palavras, existe algo do corpo sensível, algo do corpo erótico e sensível que está presente e que nem sempre pode ser traduzido diretamente para o universo discursivo. E há que respeitar essa tensão ou essa distância de não poder colar a imagem, a ideia da imagem, à ideia da experiência, que são duas coisas muito diferentes. Alguém pode nos contar: me

deram choque elétrico, fizeram afogamento, e tudo isso pode produzir um testemunho monótono e, às vezes, até obsceno, diferente, por exemplo, do grito, do gemido de alguém que sofre, que se expressa numa de suas relações em seus vínculos, na sua experiência consigo mesmo. Estou sendo claro? Não sei se estou me fazendo entender.

Arnaldo F. Jr. – Sim, está. Corrija-me, por favor, se eu estiver errado: o senhor faz uma certa distinção entre a descrição crua e a narração dos efeitos...

Marcelo Viñar – ... e a criatividade dessa narração é muito variável de um indivíduo para outro...

Arnaldo F. Jr. – ... eu acredito, pela sua fala, que se pode pensar que a narração dos efeitos pode alcançar mais impacto de sensibilização do que a descrição crua dos atos.

Marcelo Viñar – Por isso, também, o sucesso dos filmes de Lanzmann⁵, de *Shoah*, que nos mostram que, sem mencionar um ato de terror, simplesmente o testemunho daqueles que sobreviveram a tudo isso, dos sobreviventes, conseguiu provocar um impacto muito comovente no espectador. Os livros do universo da consciência provocam um impacto muito diferente de ler o diário de um fugitivo, um material descartado por um torturador, ou, ainda, os declarantes dizendo o que fizeram a eles. Há, nisso, uma distância enorme. Há um trabalho do torturado em narrar e um trabalho do interlocutor, de passar da condição de espectador à condição de testemunha. Eu acredito que a condição de espectador de uma conversa é diferente quando há uma testemunha interessada – como o senhor está interessado, agora, no que eu digo – de quando alguém conta a outro, que, simplesmente, grava e registra, sem estar envolvido. Mas em todas as experiências extremas, a representabilidade é uma arte quase impossível. E, principalmente, respeitar a singularidade das narrativas. Todo esse princípio que existe nas Ciências Médicas, de recorrer a regularidades observáveis e a tal porcentagem de sintomas e etc., essas coisas, em vez de provocar um efeito terapêutico, provocam um efeito dessubjetivante, um efeito aniquilador daquilo que cada indivíduo precisa sentir como próprio e como único: a necessidade de se singularizar, a necessidade que todo ser humano tem, apesar de sermos seis bilhões no planeta, de ser único como expressão de vida. E isso, nas vítimas, nos afetados por traumatismos extremos, não se anula nem se homogeneiza numa categoria de vítima. Em vez disso, a dor exagera a diferença, não a anula. A dor a acentua, a enfatiza. Cada um tem seu método de sofrer e seu modo de elaborar o sofrimento, e é esta a ajuda que nós podemos oferecer: não anular essa singularidade com regularidades observáveis – o que é próprio das Ciências da Natureza, não da Literatura e da Psicanálise. Falar da tortura não é falar do torturado e da vítima, é falar da sociedade que é capaz de torturar e da sociedade que é capaz de conviver com o adversário e com o inimigo sem destruí-lo. Esse é um desafio para toda a humanidade. Por isso, pensar na tortura é pensar na humanidade do século XXI, pensar por que nós temos, no mundo todo, as condições para que se produzam fenômenos de barbárie, no Iraque, na África, nos Bálcãs... é uma pandemia cujos efeitos, se não forem vistos como coletivos, e como efeito macro, vão continuar sendo reproduzidos. Eu acredito que somente a tomada de consciência coletiva e de grandes massas, algo como uma geopolítica, pode barrar a reprodução desse dano da convivência.

⁵ Claude Lanzmann (1925-...), cineasta francês. Dentre sua filmografia, se destacam: *Shoah* (1985), *O relatório Karski* (2010), *O último dos injustos* (2013).

Agora, temos o fundamentalismo islâmico de Bin Laden, e tudo volta, como há mil anos, a dividir o planeta em duas partes que se odeiam.

Arnaldo F. Jr. – Sua última observação introduz, acredito, o tema do esquecer ou lembrar, que é um tema muito atual, hoje, no Brasil, que sofreu uma pressão da Corte Internacional de Direitos Interamericanos para abrir processos de investigação de Crimes contra a Humanidade cometidos na ditadura. Pelo que eu pude ler nos jornais, aqui o processo é semelhante, embora eu acredite que o Uruguai já esteja, de alguma maneira, tocando no problema de, enfim, retomar os casos de Crimes contra a Humanidade cometidos na ditadura, e instaurar processos para, ao menos, nomear os responsáveis. No Brasil, há uma espécie de defesa, certos setores que defendem o esquecimento – o que me parece preocupante. Eu gostaria que o senhor falasse um pouco sobre esse problema que se põe entre lembrar ou esquecer crimes de ditadura ou Crimes contra a Humanidade numa experiência que passa do individual para o coletivo.

Marcelo Viñar – Colocada como absoluta, essa dicotomia entre “lembrar” e “esquecer” é um falso dilema. É um falso dilema porque é uma ilusão ingênua e boba pensar que se pode esquecer o horror, por ordem de um decreto, que existe um mandato de esquecimento. Um helenista relata que já se tentou fazer isso. Um autor de teatro grego, não me lembro como ele se chamava, cinco séculos antes de Cristo, foi condenado à prisão porque fez uma representação teatral da guerra entre os oligarcas e a democracia, e o decreto dizia “proibido evocar desgraças”. E como ele infringiu essa proibição, essa ordem de esquecer as desgraças? Essa ilusão política de que se pode esquecer por decreto, como se fosse possível, é uma falsidade, eu penso que é uma falsidade, porque nenhum indivíduo, nenhuma comunidade pode viver sem o seu passado. São necessárias três gerações para se fazer um ser humano. O ser humano tem uma vida biológica, desde que nasce até quando morre, porém tem uma vida psíquica e social durante três gerações. Nós nos modelamos desde nossos avós e pais até nossos filhos, e é assim desde o princípio dos tempos, quer dizer que qualquer decreto, qualquer lei de anistia, de proibição de lembrar o passado, não é um problema. A prescrição do esquecimento é muito injusta e muito boba, porque é impossível, porque esse passado vai continuar ferindo a comunidade. O esquecimento é diferente depois que se produz uma catarse coletiva, depois que se elabora coletivamente o castigo para os culpados. Essa ilusão de que se pode esquecer e de que, a partir de hoje, somos outros e bola pra frente, faz, na verdade, é comunicar que o horror existiu, e fazemos como a avestruz, escondendo a cabeça debaixo da terra, ou seja, não comunicamos o esquecimento, mas, sim, propagamos uma banalização do horror. É como se alguém dissesse ao filho de um torturado: “você tem de fingir que não aconteceu nada”. Mas não é possível esquecer, Freud já disse isso há um século, em *Totem e tabu*, que nenhuma geração consegue ocultar o acidente, nenhum ato simbólico significativo. E a tortura é um ato tão simbolicamente significativo, que essa utopia de “apaga e bola pra frente”, de “esqueçamos o passado, e agora vamos ser todos irmãos daqui pra frente”, é uma utopia irrealizável, é impraticável, ao passo que se sabe que quando as gerações que ficam de luto elaboram os terrores do passado, podem, nesse mesmo ato, ir transformando a convivência. Quanto ao efeito, a ordem do mandato – a prescrição de esquecer – provoca paralisia, e isso é incompreensível para a vida anímica, que só ganha vitalidade no movimento de muitas memórias contraditórias, de memórias das batalhas, dos conflitos entre os que defendiam a revolução e os que defendiam a ordem do passado constitutivo, como está acontecendo agora, no Uruguai, trinta anos depois, como está acontecendo na Espanha, setenta anos depois da marcha

de morte de Franco. É essa mobilidade que dá uma vitalidade à sociedade que está envolvida. Eu sou um militante da memória, mas penso que nem toda memória é boa, por isso digo que a dicotomia entre esquecer e lembrar é falsa. Esquecer não, porque é impossível. Mas o que chamamos memória? É necessário matizá-lo, existe uma memória monumentalista, existe uma memória escatológica que detém a História no momento dos mártires e do martírio e que anula tudo o que acontece depois. Eu acredito que nossa tarefa mais complexa é termos que viver o presente e o futuro encarregando-nos de nossas dívidas com o passado. Como nivelar isso? As duas tarefas são simultâneas, e a simultaneidade das tarefas é imprescindível: lembrar, elaborar, memorizar, guardar os lutos junto com a tarefa de assumir. O passado também não contém toda a nossa verdade. Não podemos apagá-lo, mas também não podemos transformá-lo em um fetiche que contenha toda a verdade do presente. Então, temos de trabalhar na contradição: de arcar com o peso desse passado, de entender os conflitos, de aprofundar, em termos sociológicos, políticos, ideológicos, o que foi que deu lugar a essa guerra, enquanto construímos os debates políticos do presente. Eu acredito na luta pelo futuro, uma luta para construir um espaço democrático, um espaço que tolere as diferenças sem aniquilar o inimigo. Eu sei que pareço um utopista, dizendo isso, sim, eu pareço, mas estou certo de que sim, a democracia é uma negociação da hostilidade, é uma negociação da inimizade, e que, enquanto o conflito social estiver vivo, estiver ativo, estiver pressionado entre capital e trabalho, entre emprego e desemprego, entre ter um lugar no mundo e ser um excluído, esses dilemas, que são o presente e o futuro, vão exigir, também, assumir a herança, assumir os lutos e trabalhar o *como* isso acontece. Não só para monumentalizar o passado, não só para dizer que a única coisa que devemos fazer é adorar os nossos mártires. Eu tenho muito medo dessas memórias monumentalistas. Nossos países, o Brasil, o Uruguai, são povos jovens. A gente tem uma história de duzentos/trezentos anos de conquista, de barbárie, de evangelização forçada, todas essas coisas de morte, de escravidão... Todas essas coisas causam algo como um “não se esquecer de que somos herdeiros”, e que a angústia de hoje tem essa herança. Então, essa herança já é conhecida: aqui, é Artigas⁶, o “pai de todos os uruguaios”, lá o Grito do Ipiranga, a fundação de uma nação. Suas barbáries e suas conquistas civilizatórias exigem, também, um passado para construir um presente. Então, nem todas as memórias são boas, e a memória melancólica não é boa. Existe uma memória que afunda a vítima e os que estão a seu redor num luto perpétuo, que proíbe a felicidade. Em muitas famílias, os herdeiros sofrem tanto quanto os que sofreram na pele. Não é fácil ser um filho ou ser um neto das transmissões intergeracionais desses danos, ser filho de um torturado, ser filho de um negro, de um escravo. A história dos negros, nos Estados Unidos – e, agora, um candidato à presidência⁷ – mostra como é possível elaborar e transformar os conflitos sociais de segregação. Há sempre o risco de o Totalitarismo voltar. Bem, tivemos o século XX... O que dizem que se deve esquecer, eu acredito que, na verdade, incentiva a reprodução, no século XXI, dos horrores do século XX. Temos de arcar com nossos males e nossos ódios, e os levarmos como pudermos, para conseguir, não digo uma sociedade justa, mas, ao menos, o menos injusta possível. Porque o esquecimento é diferente depois que a lembrança e o luto aconteceram. E como é a experiência do luto? O homem tem de sobreviver a suas perdas e a seus valores e viver o hoje e o amanhã, não é mesmo? Eu acredito que os atos de justiça e as reivindicações dos Direitos Humanos são uma centelha de luz no centro da Humanidade, e são uma pequena e breve fagulha de toda a vocação de exame

⁶ José Gervasio Artigas (1764-1850), militar e político considerado um herói nacional do Uruguai.

⁷ À época da entrevista, Barack Obama.

do que os impérios têm. Mas é preciso continuar. Eu, ao menos, vivi tudo nesse caminho. Havia o caminho para o qual fazer justiça não era vingança, mas, sim, reconhecer, dar valor material e simbólico, condenar, sancionar as experiências. A fertilidade da verdade é mais fecunda, é mais rica do que o mandato de esquecimento, que é como uma lápide que esquece o passado. Não existe futuro sem passado.

Franco Jr. – A outra questão trata, mais propriamente, do exílio. No seu livro, há uma descrição da experiência do exilado como um sujeito incompleto, um sujeito que se estranha e que sofre, afastado de sua história, afastado de seus vínculos. Eu acredito que é um caso especificamente forte, no caso do exilado político. Mas eu gostaria de saber se o senhor vê uma relação entre essa experiência do exilado político e a experiência das identidades chamadas minoritárias, e que sofrem preconceito ou segregação: negros, homossexuais, crianças de rua...

Marcelo Viñar – O senhor quer um panorama pessoal ou quer saber sobre minha experiência pessoal?

Franco Jr. – Como o senhor quiser.

Marcelo Viñar – O exílio, no mundo atual, afeta a centenas de milhões de pessoas e, sobretudo, o exílio econômico, que é, sempre, numericamente maior. Poucos vão embora se estão bem. O exilado é alguém que foge, foge da perseguição política, e, então, é um exilado político, ou da pobreza material, e, então, é um exilado econômico. Diz-se que o exilado econômico vai embora com a ilusão de um futuro, com a ilusão de um mundo melhor, e que o exilado político vai embora com o peso da derrota. Esse me parece um esquema um pouco superficial. De qualquer modo, a experiência do transplante de um país para outro, de uma língua para outra, de uma cultura para outra ou de uma geografia para outra é uma experiência muito forte, dói. E, às vezes, a dor é algo bom, porque enriquece, mas, às vezes, é algo ruim, porque fere e provoca danos. É um processo misto. Eu, que sou um exilado, já estou na velhice, com todos os anos que o senhor pode ver, acredito que o exílio enriqueceu minha vida.

Arnaldo F. Jr. – Minha pergunta se centra na experiência do exilado. Seu livro descreve a experiência do exilado político, mas, além disso, eu gostaria de saber se é possível estabelecer relações entre essa experiência e a experiência do marginalizado socialmente, o que é vítima de preconceito, por exemplo.

Marcelo Viñar – Eu lhe dizia que existe uma diferença entre o exilado político e o exilado econômico, porque um vai embora com o peso da derrota e o outro vai em busca de um mundo melhor. Nos fatos, e nos dois caminhos, toda a experiência é diferente. Uma pessoa pode ir para o exílio quando criança, quando adulta, idosa, à força... Coube a mim ir na metade de minha vida. Todo exilado tem que saldar dívidas com sua cultura de origem e precisa integrar-se à cultura que encontra. Muitas vezes, saldar dívida com o que se deixou para trás é muito pesado, porque, quando se é um exilado político, há toda a angústia de ter se salvado, o que é todo um momento de felicidade, mas leva a pensar nos companheiros que ficaram na prisão, que ficaram mortos, machucados. Então, é como se fosse a culpa do sobrevivente: eu me salvei, mas deixo para trás os que não puderam se salvar. Às vezes, esse pode ser um peso muito grande. Outra possibilidade é se isolar num gueto, isto é, procurar reconstruir um fio, através

de atividades de solidariedade e através de tarefas de militância, tudo isso como sendo uma ponte imaginária com o país e a cultura que foram abandonados. Aqui, ainda hoje, temos a Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos, os italianos, os britânicos. Todas as comunidades mantêm algumas instituições que são símbolos das culturas de origem. No Brasil acontece a mesma coisa. Então, há um processo de saldar dívidas com a cultura de origem, e de assimilar a cultura à qual se chega. Isso implica uma mudança de costumes, principalmente uma mudança de língua, uma mudança nos códigos de relação. Minha experiência pessoal é entre o Uruguai, um país pequeno, e a França, em Paris, e eu guardo muita gratidão. Claro, eu fui um exilado universitário, não um exilado operário, pude manter minha profissão, meu ofício. Às vezes, há escrivãos ou arquitetos que acabam virando eletricitistas ou varredores de rua, ou seja, há uma perda do status social de reconhecimento. A gente vai construindo um lugar para si no grupo, um lugar simbólico de pertencimento. A gente é através do que produz, mas isso atravessa o reconhecimento que os demais nos dão. Então o senhor pode dizer “eu sou um professor de Literatura”, e isso implica que existe um grupo de pertencimento, ou seja, um grupo de lealdade. Eu acredito que ter esse âmbito de lealdades e pertencimento é uma condição de saúde e que perder essas referências é uma ferida muito dolorosa. No entanto, o trabalho de assimilação de uma nova cultura, de uma nova língua e de novos códigos nos lança no abismo da incapacidade ou nos leva a um trabalho de redescoberta que nos enriquece. E muitas das experiências de transplante também foram experiências de enriquecimento, de descobrimento de novas perspectivas. Montesquieu dizia: “eu viajo não só para descobrir novos mundos, mas para saldar dívidas com minha própria cultura”. Então, existe um ditado popular que diz: “é diferente olhar o bosque,/ quando se está dentro do bosque/ que é olhado lá de fora”. Olhar o país, a terra querida e o grupo de pertencimento, quando se faz parte do cotidiano, é diferente de quando a gente o olha com a perspectiva distanciada. O Uruguai é um país muito pequeno, é um país de vizinhança, onde muita gente se conhece, onde existe familiaridade, e isso também faz com que perfumes e venenos venham nos menores frascos. Desse modo, se o olharmos de longe, podemos descobrir que o mundo não termina no Aeroporto de Carrasco, e que existem outros mundos, outras sensibilidades e serem descobertas. O exílio me deu uma abertura à diversidade. E isso de ser uma minoria distinta é uma condição muito dolorosa, mas é, também, uma condição muito fecunda. Todos nós deveríamos viver essa experiência do exílio, inclusive dentro de nossa própria sociedade de origem, às vezes. O poder de se centrar, provocar uma pane no que a gente é, e criar uma identidade fechada e circular, a capacidade de se centrar e de se re-centrar no espaço de pertencimento e lealdade, tudo isso é uma condição de saúde psíquica. Eu escolhi voltar, a volta à minha língua materna foi muito importante. Eu não poderia lhe dizer, em francês, tudo o que eu lhe disse hoje, fluentemente, na minha língua materna. Voltar implicou deixar um filho lá, quer dizer, a volta dos exilados implica as rupturas familiares, e vice-versa. Quando a gente volta, não encontra mais o país que deixou, mas encontra um país que viveu durante esse imprevisto e, então, a gente volta a ser um exilado quando retorna, quer dizer, a experiência da volta é muito difícil, por um lado, e, por outro, pode ser ainda mais dolorosa, porque a gente vem acreditando que vai encontrar o que não vai encontrar nunca mais. Encontra a língua, encontra a luminosidade, o ar, a luz... Eu fico muito feliz de ter voltado ao Uruguai, e tenho muitos amigos uruguaios que permaneceram por lá, na França. E a saudade dura a vida toda. Na segunda geração, muitos optam por uma união de amor com suas origens, a metade, e existem outros que optam pela ruptura, de modo que, nisso também, a diversidade e a gama de reações ante um mesmo fato de transplante são, hoje,

muito diferentes. Há os que vão embora para nunca mais voltar, e há os que sempre voltam. E, então, o que define o homem em seu espaço é um lugar na família, a língua, o ar, a luz. São coisas muito elementares e muito importantes. Eu, quando estou fora, vejo desse modo, e sinto isso rapidamente no corpo, a saudade, a saudade do que foi perdido, mais ainda quando foi imposto, forçado pela conjuntura política e econômica, porque um exílio por própria escolha é diferente de um exílio imposto pela imposição da força. Eu também voltei, acho, para rebater o destino que tinha me imposto a ditadura, quer dizer, “por que você vai embora de Paris – me diziam – se Paris é o centro do mundo?” E eu respondia: “eu estou indo”. Mas, no fundo, nunca cheguei, eu sempre deixei um pedaço da minha alma lá. É diferente quando quem vai embora vai porque quer se instalar de forma definitiva, e, sem dúvida, existem projetos que se realizam melhor em alguns lugares. Por exemplo, para certas aptidões profissionais, provavelmente as oportunidades dos grandes países são maiores. O senhor sabe que os caminhos pelo Uruguai continuam, mesmo depois da ditadura, seguem até o Brasil, até a Argentina, até os Estados Unidos, até a Europa. Fala-se, a respeito do exílio, em forças exclusivas e em forças atrativas, mas, como psicanalista, o que eu destaco, na experiência de descentramento que o exílio proporciona, são a mudança de perspectiva e a abertura à diversidade, o efeito de estranhamento, com todos os aspectos da dor. Mas é, também, significativa a riqueza que tudo isso proporciona, o enriquecimento em ver que existem muito modos de enxergar as coisas. Pois um judeu que mora em Israel não vive seu Judaísmo do mesmo modo que outro que mora num país anti-semita ou um judeu da diáspora. O problema identitário que existe, hoje, entre os judeus da diáspora e os judeus de Israel é muito exemplar dessa diversidade das perspectivas humanas. Isso pode ser pensado em termos políticos e pode ser pensado em termos econômicos. Fala-se em fuga de cérebros. Pode ser pensado a partir de muitos pontos de vista. O tema do exílio admite muitas perspectivas. Eu o observo do ponto de vista da subjetividade, adiciono isso ao trabalho psíquico, que implica saldar dívidas com a sociedade que a gente abandonou e deixou para trás, e a assimilação dos desafios da sociedade que recebe a gente. O desafio é da ordem do trabalho, é linguístico, cultural, e é de como fazer para manter certa coerência consigo mesmo, nessas dívidas. E depois, vem o dilema do retorno, por exemplo, e a difícil decisão entre voltar ou ficar definitivamente no país que nos deu asilo. Eu estive na França durante quinze anos, e não tive nenhuma dúvida na hora de ir, porque ou era o exílio ou a prisão. Então, os militares tinham decidido por mim. Mas a escolha e o trabalho pessoal e familiar de decidir se vamos seguir cultivando o lugar que conquistamos – o lugar no trabalho, por exemplo, tudo isso a gente vai conquistando com os anos de trabalho – é um começar de novo, na metade da vida. E a volta, o desexílio, é, também, um trabalho muito mais pesado do que a gente imagina. Há um reencontro com o ambiente familiar, mas há muitos desencontros, porque o país que a gente encontra não é o país que a gente deixou. A ditadura alterou os códigos de vida, e dez anos mudam os perfis de um país. Quando a gente está dentro dele não percebe as mudanças. Eu vou à França o mês que vem e tenho certeza de que a França que eu vou encontrar não é a mesma França que eu deixei. Então, tudo isso que a gente assimila no dia-a-dia é como um rosto. A gente envelhece, mas, como se olha no espelho todos os dias, se acostuma. De repente, a gente se encontra, na esquina, com um amigo que não via há anos e pensa: mas como ele está velho, como está mudado. Às vezes, isso depende da gradação das mudanças e de como o lugar em que a gente está – certos gestos, reações, códigos, que são impostos pelo lugar onde a gente vive, pela terra querida – vai nos modelando. Então, é uma experiência de descentramento. E existe uma patologia do transplante. Existem pessoas que são feridas pelo exílio,

que as marca, lhes provoca danos. As taxas de suicídio e de doenças são mais altas entre os exilados. Bem, o senhor falava da experiência xenófoba, da experiência de aversão ao estrangeiro, da experiência de pertencer a uma minoria diferente, das dificuldades de ser “diferente”, seja pela maneira como fala, seja pela cor da pele ou pela forma do cabelo. Como cada um conduz seus estigmas, se o conduz com vergonha, com afronta ou com dignidade, isso é um trabalho muito difícil. As vezes, os capitalistas preferem contratar os operários exilados, porque eles estão tão desesperados para conquistar um lugar, que são muito mais eficientes do que aqueles que estão instalados confortavelmente em seu lugar e têm reivindicações. Como eu disse, é uma experiência. Hoje eu já estou nas últimas etapas da minha vida, mas eu tenho que agradecer por ter vivido essa experiência, essa vida. Eu vejo a experiência do exílio e do retorno como uma experiência de solidariedade e de xenofobia. Em muitos casos, a solidariedade foi maior do que a xenofobia, mas pode acontecer o inverso, em questões de trabalho, por exemplo. E, ainda, ser diferente por ser um estrangeiro é, muitas vezes, uma vantagem, uma distinção. É sempre um balanço acerca de como age quem está procurando e como é recebido. As leis de hospitalidade são muito tênues, muito complexas. Eu não sei como os japoneses são tratados em São José do Rio Preto...

Arnaldo F. Jr. – São bem tratados, porque se integraram à comunidade. Eles se integraram. Mas, por sua fala, eu entendi que existe o risco de que não se aceite bem...

Marcelo Viñar – Bem, em todo caso, o Brasil é sempre um exemplo da assimilação da diversidade, de povos novos que aceitam origens muito diversas. E a xenofobia aos descendentes de escravos, por exemplo, foi menos intensa na América Latina. Na Europa, que os povos não são jovens, o estrangeiro se torna uma marca mais nítida. Aqui, somos todos estrangeiros. Somos... Quantos somos? Duas gerações, três, quatro, cinco gerações, na América? O genocídio indígena nos fez ocupar terras. A civilização evangelizadora nos suprimiu a metade da população autóctone, e, agora, o índio é o estrangeiro. E, agora, temos a rebelião dos povos indígenas e o exílio da cultura. O que está acontecendo na Bolívia, com a volta do Aimará e do Quíchua, é o problema da diversidade cultural num planeta globalizado. Mas a globalização cultural é um tema apaixonante, isso dos critérios da tolerância ou da intolerância. Mas existem tribos de negros, de muçulmanos, que, na França, faziam a excisão dos grandes lábios em todas as meninas. O movimento feminista francês, então, alegou que as leis francesas importavam mais que a tradição milenar, e foi aprovada uma lei. Hoje, o uso dos turbantes e da niqab, de todas essas coisas, é livre. Ou seja, são os problemas da convivência e da diversidade. Mas, por outro lado, a riqueza do cosmopolitismo é enorme. Eu sinto saudades do cosmopolitismo europeu, de encontrar diversas culturas. Eu comemorei meus cinquenta anos no exílio parisiense com um colega judeu egípcio. E foi uma festa para a qual ele convidou seus amigos do Oriente Médio, libaneses, sírios, egípcios, africanos. Eu levei colombianos, mexicanos, chilenos, brasileiros, e havia, também, franceses como minorias. E como presente, cada um levava um prato e uma bebida que representavam seu país. Foi uma festa muito bonita, e foi o encontro das diversidades. Tomara que tudo isso acabe em festa, e não em guerra! Eu termino assim, com um gracejo e uma festa de aniversário, porque, em geral, as minorias desencadeiam a xenofobia e o ódio ao diferente, o que leva à intolerância e à guerra. E isso é, sempre, um perigo. É um perigo em relação ao qual é preciso estar alerta de verdade, todos os dias, em seus menores sinais, porque quando ele cresce, é como o câncer, requer um

diagnóstico precoce para ser curado. Se o diagnóstico for tardio, ele se torna incurável.

Arnaldo F. Jr. – Obrigado.

VIÑAR, M.; FRANCO Jr., A. "Speaking of torture is not to mention the tortured and the victim, is speaking about the society that is capable of torturing" – An interview with psychoanalyst Marcelo Viñar. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 142-156, 2014.

RESENHA

O SÉCULO XX E SEUS POETAS: *EL ORO DE LOS SIGLOS*, DE JOSÉ JAVIER VILLARREAL

Tieko Yamaguchi Miyazaki*

Sob o título *El oro de los siglos*, de José Javier Villarreal (1959), reúnem-se vinte e um pequenos ensaios publicados durante anos em um jornal mexicano. Títulos como “Atrás da cerca do pátio”, “O poeta e suas janelas fechadas”, “O poeta em sua casa”, “Uma épica de agora”, “O ditado da música” não dão conta de imediato da gama de poetas escolhidos para cada um deles. Só um levantamento, capítulo por capítulo. Todos do século XX. Alguns poucos conhecidos do público brasileiro, muitos provavelmente desconhecidos pelo menos da grande maioria de leitores de poesia: o espectro geográfico, amplo, se estende da Rússia às Américas; oportuno, por isso, citar a todos, identificados pelo lugar de morte: Georg Trakl (Cracóvia), Pierre Reverdy (Solesmes), Boris Pasternak (Peredélkino), Edith Sodergran (Carelia), Pablo Neruda (Santiago), W. H. Auden (Viena), René Char (Paris), Joseph Brodsky (Leningrado), Zbigniew Herbert (Varsóvia), Igeborg Bachmann (Roma), John Ashbery (Rochester), Ted Hughes (Devon), Odysseus Elytis (Atenas) Vladimír Holan (Praga), Umberto Saba (Gorizia), Néstor Perlongher (São Paulo), César Moro (Lima), Wislawa Szymborska (Kórnik), Emilio Adolfo Westphalen (Lima), Dulce María Loynaz (Havana), Manuel Bandeira (Rio de Janeiro).

Especialista em literatura espanhola, apaixonado pela lírica, Villarreal transita nesse campo da arte literária, abarcando-o desde os seus primórdios na cultura ocidental. Com desenvoltura e segurança tal que a todo momento convoca, para confirmar, ilustrar o que diz ou para enriquecer a sua conversa, um círculo heterogêneo — no tempo e no espaço — de pares, criando, com isso, um feixe polifônico de vozes, em que mergulha prazerosamente o leitor. Pares poetas, não teóricos. Diz ele que o que o moveu a esse projeto foi verificar como em um século tão violento se produziram tão bons poetas. Daí o seu prazer em escrever sobre eles.

Estão acima apontadas duas das circunstâncias que determinam a feitura do livro: de um lado, a origem dos textos; de outro, o currículo do autor. A primeira, determinando não só a dimensão e a estruturação do discurso, como, também, a relação com o destinatário-leitor. Afirma o autor que o seu livro é um guia a quem goste de poesia, e não propriamente a quem está capacitado por uma educação formal. A segunda, além de pesquisador e professor (na Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México), Villarreal é, antes de tudo, poeta: desde 2006, pertence ao Sistema Nacional de Creadores de Arte, e fez sua pós-graduação em El Paso (Texas) em Escritura Creativa. Com publicação desde 1982, recebeu seu primeiro prêmio em 1987, seguido de três outros.

O primeiro capítulo se abre com estas palavras:

Luz que transparenta el cuerpo de la realidad, que enciende y devuelve la materia del milagro, el instante del hombre sobre la tierra, la posibilidad de contemplar la belleza, la honda e palpitante huella de la vida. (VILLARREAL, 2012, p. 05).

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Tangará da Serra. E-mail: tymctba@hotmail.com

Só no segundo parágrafo é que se introduz o poeta focalizado: Umberto Saba (Trieste, 1883 – Gorizia, 1957), a que assim se caracteriza:

[...] pertenece a la familia de los bardos que nos muestra la clara complejidad de la vida apartándose de la sucia complicación de lo falso. Su tono está pinchado por la agudeza del dolor. Del dolor de vivir la plenitud exprimiendo la fruta hasta saborear el amargor último del zumo. [...] Saba, heredero del escrutinio del instante que otorga la pasión, se detiene y canta la victoria del cuerpo en movimiento, del zapato hollando la tierra, del crujir de los diminutos pedruscos. (VILLARREAL, 2012, p. 05).

Uma apreciação sintética do poeta apresentado, elaborada dentro de parâmetros daquilo que Villarreal mais sabe fazer: poesia.

Nos vinte e um ensaios é essa a orientação seguida. Em vários deles, o leitor é levado pela expressão poética, e assim vivencia aquilo que alguém disse caracterizar a relação — de sedução — que se implanta entre o destinador e o destinatário: a vontade de ir logo ao poema, à obra analisada. E o leitor é brindado com escolhas muitas vezes bastante felizes, ainda que o autor – do livro – nelas não muito se detenha, devido ao espaço de origem, o jornal. Dentre essas escolhas cito, quase ao acaso, dois poetas hispano-americanos: a dolorida cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) com seu *La novia de Lázaro- fragmento VI*, cuja “Inteligencia – la suya” – segundo Villarreal (2012, p. 42) –, “con incesante y acerada punta va horadando el mundo del silencio y la negación”, e o peruano César Moro (1903-1956), com o poema insólito (“poema limite”, classifica Villarreal), denominado “Lima la horrible, 24 de Julio o agosto de 1949”. São indicações apenas.

Nesse conjunto, dois capítulos chamam a atenção por algo que está mais além do padrão argumentativo dos demais, a que o autor parece dedicar mais espaço. “El poeta y sus motivos” focaliza o peruano César Moro, divulgador do surrealismo, o quase andarilho que, indo e vindo, troca o espanhol pelo francês. Para Villarreal, é daqueles em que “[o inferno] no alcanzó a definirse del todo en sus obras y se quedó como una región brumosa habitada por sombras” (VILLARREAL, 2012, p. 55). E conclui:

“Poetas líricos, eminentemente, que a partir de su sentimentalidad desarrollaron la savia de su transgresión [...] César Moro, Xavier Villaurrutia, Emilio Adolpho Westphalen y Murilo Mendes no pertenecen a escuela alguna. Decir de ellos que su obra se agota en una estética de manifiesto es, simplemente, no haberlos leído. (VILLARREAL, 2012, p. 55).

Já “El poeta y sus lectores”, um discurso mais complexo, se bem que não menos claro, não parece ser prioritariamente sobre um determinado poeta, mas se movimenta num vaivém de contestação e afirmação ao retrair as vicissitudes da fortuna crítica de Pablo Neruda, a relação de seus leitores com a sua obra e sua figura, para, à distância agora, chegar a um balanço mais acertado de seu lugar.

Desta maneira, um objetivo do livro, senão o objetivo central, se cumpre, manifestando-se, talvez, na vontade que se apodera do leitor de, uma vez lido o livro todo, voltar a lê-lo transformado, agora, em um novo volume, só dos poemas selecionados. Afinal, diz Villarreal (2012, p. 141): “La única historia es el poema. La revelación del poema es la verdad del poeta. La vida de un poeta nos interesa justamente como eso: como la obra de un poeta. Lo demás, no nos corresponde”. Para, depois, voltar e retomar a conversa (uma nova) com o autor.

Cumpra-se esse objetivo porque outra característica do livro – e do autor – é que, da mesma forma que em seu estilo expressivo, o poeta se faz presente,

de forma insistente, numa outra característica dos capítulos. Estes não só focalizam poetas e poemas amados. A reflexão sobre estes se faz sempre acompanhar por uma reflexão sobre o que são a poesia, o poema, o poeta. Esses tecido e tessitura reflexiva criam a impressão de que vão oferecendo-se como parâmetro à leitura e à fruição do poema escolhido, ao mesmo tempo em que o próprio discurso do autor se coloca como amostra daquilo que ele entende por fruir a literatura:

Leer un poema equivale a exponernos a dicha fuerza, a una carga tal de humanidad que exige el peso de la emoción y del temblor de la experiencia, de la vida vivida. Pero intentar la travesía de una obra nos coloca en situación de riesgo, nos sitúa en la playa donde Odiseo se pregunta, ante tanto obstáculo, si vale la pena seguir soñando el regreso. (VILLARREAL, 2012, p. 23).

MIYAZAKI, T. Y. The twentieth century and its poets – *El oro de los Siglos*, by José Javier Villarreal. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p.158-160, 2014.

Referências

VILLARREAL, J. J. *El oro de los siglos*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2012. (Col. La abeja de Perséfone).

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Aleksander Henryk Laks (TSP, p. 107);
Amor (AO, p. 27);
Anos 1970 (CN, p. 98);
Bernardo Carvalho (MMM, p. 88);
Caio Fernando Abreu (CN, p. 98; JSD, p. 116);
Carlos Drummond de Andrade (AO, p. 27);
Censura (MMA, p. 78);
Chiffonnier (MMM, p. 88);
Conto (JSD, p. 116; RGHA, p. 38);
Ditadura (RAS, p. 55);
Ditadura militar (CN, p. 98; JSD, p. 116);
Ditadura Militar Brasileira (MMM, p. 88);
Eça de Queirós (LMM, p. 13);
Ensaio (TYM, p. 158);
Erico Veríssimo (MMA, p. 78);
Espaço (JSD, p. 116);
Fragmentação narrativa (CN, p. 98);
Fragmentação social (CN, p. 98);
História especulativa (RLO; JF, p. 67);
Javier Cercas (RLO; JF, p. 67);
José Javier Villarreal (TYM, p. 158);
José María Merino (RGHA, p. 38);
Leitura (LMM, p. 13);
Literatura de Testemunho (RAS, p. 55);
Literatura Espanhola (RGHA, p. 38);
Literatura Fantástica (RGHA, p. 38);
Literatura Latino-Americana (RAS, p. 55);
Memória (JSD, p. 116; MMM, p. 88; TSP, p. 107);
Memória social (MV, p. 142);
O primo Basílio (LMM, p. 13);
O senhor embaixador (MMA, p. 78);
O sobrevivente (TSP, p. 107);
Philip Roth (RLO; JF, p. 67);
Poder (LMM, p. 13);
Poesia (AO, p. 27);
Poesia no século XX (TYM, p. 158);
Política (MMA, p. 78);
Psicanálise (MV, p. 142);
Rastro (MMM, p. 88);
Representação (MV, p. 142);
Revolução (MMA, p. 78);
Roberto Drummond (JSD, p. 116);
Romance (MMA, p. 78);
Ser humano (AO, p. 27);
Shoah (TSP, p. 107);
Sobrevivência (TSP, p. 107);
Soldados de Salamina (RLO; JF, p. 67);
Terror (MV, p. 142);
Testemunho (RAS, p. 55; TSP, p. 107);
The Plot Against America (RLO; JF, p. 67);
Tortura (MV, p. 142);
Tova Sender (TSP, p. 107);
Universo burguês (LMM, p. 13);
Violência (MV, p. 142);

SUBJECT INDEX

- 1970's (CN, p. 98);
Aleksander Henryk Laks (TSP, p. 107);
Bernardo Carvalho (MMM, p. 88);
Bourgeois universe (LMM, p. 13);
Brazilian Military Dictatorship (MMM, p. 88);
Caio Fernando Abreu (CN, p. 98; JSD, p. 116);
Carlos Drummond de Andrade (AO, p. 27);
Censorship (MMA, p. 78);
Chiffonnier (MMM, p. 88);
Dictatorship (RAS, p. 55);
Eça de Queirós (LMM, p. 13);
Erico Veríssimo (MMA, p. 78);
Essays (TYM, p. 158);
Fantasy Literature (RGHA, p. 38);
Human Being (AO, p. 27);
Javier Cercas (RLO; JF, p. 67);
José Javier Villarreal (TYM, p. 158);
José María Merino (RGHA, p. 38);
Latin American Literature (RAS, p. 55);
Literary Testimony (RAS, p. 55);
Love (AO, p. 27);
Memory (JSD, p. 116; MMM, p. 88; TSP, p. 107);
Military Dictatorship (CN, p. 98; JSD, p. 116);
Narrative fragmentation (CN, p. 98);
Novel (MMA, p. 78);
O primo Basílio (LMM, p. 13);
O senhor embaixador (MMA, p. 78);
O sobrevivente (TSP, p. 107);
Philip Roth (RLO; JF, p. 67);
Poetry (AO, p. 27);
Poetry in the Twentieth Century (TYM, p. 158);
Politics (MMA, p. 78);
Power (LMM, p. 13);
Psychoanalysis (MV, p. 142);
Reading (LMM, p. 13);
Representation (MV, p. 142);
Revolution (MMA, p. 78);
Roberto Drummond (JSD, p. 116);
Shoah (TSP, p. 107);
Short Story (JSD, p. 116);
Short story (RGHA, p. 38);
Social fragmentation (CN, p. 98);
Social Memory (MV, p. 142);
Soldiers of Salamis (RLO; JF, p. 67);
Space (JSD, p. 116);
Spanish Literature (RGHA, p. 38);
Speculative History (RLO; JF, p. 67);
Survival (TSP, p. 107);
Terror (MV, p. 142);
Testimony (RAS, p. 55; TSP, p. 107);
The Plot Against America (RLO; JF, p. 67);
Torture (MV, p. 88);
Tova Sender (TSP, p. 107);
Trace (MMM, p. 88);
Violence (MV, p. 142);

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

ALVAREZ, R. G. H., p. 38;
ALVES, M. M., p. 78;
DIAS, J. S., p. 116;
FUX, J., p. 67;
LIMA-DE-OLIVEIRA, R., p. 67;
MAGRI, M. M., p. 88;
MENEZES, L. M., p. 13;

MYIAZAKI, T. Y., p. 158;
NASCIMENTO, C., p. 98;
OLIVEIRA, A., p. 27;
SARMENTO-PANTOJA, T., p. 107;
SERRÃO, R. A., p. 55;
VIÑAR, M., p. 142;

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros com pós-graduação (mestrandos, mestres, doutorandos, doutores). Obs.: **no caso dos mestrandos, é obrigatória a participação do orientador como co-autor.**

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 300 palavras)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês);

REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...".

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. nome do(s) tradutor(es).Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em (indicar Link).

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, (Ano). Disponível em (indicar Link).

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar Link).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Link: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors with post-graduate degree (Master in progress, Master, PhD in progress, PhD). Note: **in the case of masters in progress, the participation of the supervisor as co-author is obligatory.**

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) Article (full text with no identification of the author);

b) Identification (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 200 words);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al.: (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y

Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at (insert link).

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at (insert link).

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros – estudiantes de maestría y de doctorado, o con título de magíster o doctor. Los estudiantes de maestría, sin embargo, deberán presentar sus artículos en coautoría con sus tutores.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no se sujeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS

NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);

b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE. Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 300 palabras);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave);

TEXTO;

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: "Silva (2000) señala...".

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>