

O TESTEMUNHO NA LITERATURA

**representações de genocídios,
ditaduras e outras violências**

Org. Wilberth Salgueiro



Org. Wilberth Salgueiro

**O testemunho na literatura:
representações de genocídios,
ditaduras e outras violências**



EDUFES

Vitória • 2021



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Zenólia Christina Campos Figueiredo

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim
Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta
Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Projeto gráfico, diagramação e capa

Anaise Perrone

Revisão de texto

Fernanda Scopel Falcão

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S164t Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-
O testemunho na literatura [recurso eletrônico] :
representações de genocídios, ditaduras e outras violências /
Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. - Dados eletrônicos. -
Vitória, ES : EDUFES, 2021.
243 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-88077-18-4
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <https://edufes.ufes.br/items/show/183>

1. Literatura - História e crítica. 2. Testemunho. I. Título.

CDU: 82.09

Elaborado por Cynthia Bachir – CRB-6 ES-000485/O

Esta obra foi composta com
as famílias tipográficas Folio BT e Garamond.

Consumida pelo
vento de raios de tua linguagem
a colorida conversa vazia do
vivenciado com – as cem
línguas do meu-
poema, meu não poema.

Des-
redemoinhado,
livre
o caminho pela neve
de formas humanas,
neve penitente, para
os hospitaleiros
aposentos e mesas glaciais.

Fundo
na fresta do tempo
junto ao
gelo dos favos
espera, um hausto-cristal,
teu irrefutável
testemunho.

(Paul Celan)

o ai
quando um filho
///

(Alice Ruiz)

Sumário

- 9** Apresentação
Wilberth Salgueiro

TESTEMUNHO: TEORIA E HISTÓRIA

- 19** *Jaime Ginzburg*
Linguagem e trauma na escrita do testemunho

TESTEMUNHO EM VERSO

- 33** *Marli Siqueira Leite*
O “teor de testemunho” em “Graciliano Ramos:”, poema de João Cabral de Melo Neto
- 49** *Rodrigo Leite Caldeira*
Poema sujo: o testemunho final
- 63** *Bruno Guedes Pinto*
Chagal e a gargalhada ilegal afinal: humor sob a égide do trauma
- 73** *Evaldo Figueiredo Dória Júnior*
Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr
- 93** *Nelson Martinelli Filho*
Na outra margem do Ipiranga: o preço do progresso numa lição de Cacaso
- 105** *Vitor Cei Santos*
Memória da ditadura em Raul Seixas
- 121** *Lucas dos Passos*
Versos e ruínas: o Brasil na poesia de Paulo Leminski
- 137** *Wilberth Salgueiro*
Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto)

TESTEMUNHO EM NARRATIVA

- 155** *Paulo Roberto Alves de Carvalho*
A literatura de testemunho como instrumento de resistência no romance *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira
- 167** *Thiago Goulart Ferreira de Oliveira*
Os cacos em Gabeira
- 179** *Isabela Basílio de Souza Zon*
***As chamas na missa* (Luiz Guilherme Santos Neves): a resistência por meio da paródia**
- 191** *Emanuela Pazini Fernandes*
***Estação Carandiru* de Dráuzio Varella: a representação testemunhal do sistema carcerário**
- 201** *Aline Prúcoli de Souza*
***O ano de 1993*: uma fronteira entre a ficção e o testemunho em José Saramago**
- 215** *Márcia Regina Cógo Viali*
Primo Levi – o relato da dor entre cicatrizes e silêncio
- 229** *Felipe Vieira Paradizço*
Ressonâncias do trauma: considerações sobre identidade nas “máscaras” de *Maus* de Art Spiegelman

Página deixada em branco intencionalmente

Apresentação

Wilberth Salgueiro

Pensar o que há de testemunho na literatura significa, a um só tempo, pensar as intrincadíssimas teias entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma. E é justo este propósito que irmana os textos da coletânea que se tem em mãos: são ensaios em torno do tema teórico maior, ou seja, o testemunho, e de como esta perspectiva testemunhal se faz presente, sobretudo, na literatura e na cultura brasileira (a partir de análises de obras dos poetas João Cabral, Ferreira Gullar, Cacaso, Paulo Leminski e Chacal, de canções de Raul Seixas, de narrativas como *Estação Carandiru* e *O que é isso, companheiro?*, de Dráuzio Varella e Fernando Gabeira, e do romance capixaba *As chamas na missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves), além de incursões em textos de autores sobremaneira importantes, como o português José Saramago e seu alegórico *O ano de 1993*, o sueco Art Spiegelman e sua rememoração via *Maus*, e o italiano Primo Levi e seu melancólico relato *É isto um homem?*.

A noção fundadora, e sem dúvida mais ortodoxa, de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. Dentre esses relatos, sobressaem-se a contundente narrativa de Primo Levi e a densa poesia de Paul Celan, tendo ambos os autores se suicidado décadas depois (em 1987 e 1970, respectiva-

mente) do final da guerra de 1945. Na América Latina, ganhou significativo relevo a sofrida história da índia e camponesa guatemalteca Rigoberta Menchú, Nobel da Paz em 1992, cujo depoimento foi transcrito e editado pela antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos.

Aqui no Brasil, a ditadura militar que principia com o golpe de 64 inspirou, a contrapelo, toda uma produção que, balalhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo, cujos tons começaram a suavizar apenas a partir de 1979, com o fim oficial em 31/12/1978 do AI-5 decretado em 13/12/1968. Bastante representativo desta vertente é o supracitado livro do então jornalista Fernando Gabeira. Retroagindo-se no tempo, poder-se-ia elencar como exemplo de prosa de testemunho as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e mesmo *Os sertões*, de Euclides da Cunha; e, ao contrário, em direção ao nosso presente pretensamente mais justo e democrático exemplos de textos com “teor testemunhal” (para recuperar sucinta e precisa expressão cara a Márcio Seligmann-Silva) seriam *Capão pecado*, de Ferréz, ou *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, além do livro de Varella.

Nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre “testemunho e literatura no Brasil”, é nítida a escassez de pesquisas que relacionam “testemunho e poesia”. Num dos mais importantes livros, no Brasil, sobre o assunto – *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*¹ –, nenhum dos dezoito textos aborda a poesia brasileira (há, aqui e ali, alusões à poesia de Paul Celan, já um cânone quando se fala em testemunho; e o excelente artigo “As ‘crianças’ de Alterman”, de Nancy Rozenchan). Os motivos desta flagrante ausência se explicam basicamente por dois fatores: 1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder

¹ *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

e extermínio de nosso governo ditatorial; 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, a estreita cumplicidade entre (a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos.

Parece hegemônica, ainda, a perspectiva de que o tal “eu lírico” (a própria expressão induz à categoria da subjetividade plena) não enxergaria muito longe além da particular vivência, sendo incapaz – por excelência, desde o seu estatuto de gênero – de falar do outro, a não ser de forma interessadamente solipsista. Quando muito, o outro constituiria uma espécie de máscara do sujeito. A história e o mundo seriam como que filtrados pela experiência daquele que, em verso (ou nalgum suporte alternativo), se exprimiria, resultando, ao fim e ao cabo, um registro em que a marca da individualidade se mostraria incontornável. Ademais, a exuberância da linguagem poética, carregada de efeitos lúdicos e muitas vezes autotélica, contribuiria para o inequívoco distanciamento entre, diria Adorno, “lírica e sociedade”. Por fim, registre-se ainda o estigma negativo que certa “lírica engajada” carrega, ao querer se atribuir uma função social transformadora, relegando a segundo plano o próprio da arte literária que é seu labor estético.

Esta coletânea se abre com o texto “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, em que Jaime Ginzburg, partindo do debate contemporâneo sobre escrita de testemunho, expõe e examina alguns aspectos de sua especificidade que constituem desafios para a crítica literária, como o problema da relação com a violência e a expressão de setores excluídos da sociedade.

A seção “Testemunho em verso”, com oito artigos, vai traçar um instigante recorte na poesia brasileira, tendo em mira

o conceito em pauta. Abre a seção o texto de Marli Siqueira Leite, “O teor de testemunho em ‘Graciliano Ramos:’, poema de João Cabral de Melo Neto”. Apoiado em reflexões de Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin e Jorge de Sena, o artigo desenvolve uma análise do poema, buscando revelar o processo pelo qual a palavra poética – marcada aqui por recursos como polifonia e metalinguagem – faz despontar uma realidade. No caso, a realidade nordestina, determinada pela secura de suas paisagens e pela vida minguada e desumanizada de sua gente. É, portanto, no cerne da linguagem poética (e não fora dela) que brota a denúncia social, dirigida aos que, nas palavras de Cabral, “padecem sono de morto”.

Rodrigo Leite Caldeira, em “*Poema sujo: o testemunho final*”, analisa a obra de 1976 de Ferreira Gullar como um testemunho necessário das agruras pelas quais o poeta e sua geração foram obrigados a passar no Brasil em consequência da ditadura militar instaurada em 1964. Não obstante o aspecto confessional e memorial da obra, acredita que seu discurso poético assume um tom coletivo. Como contraponto à poesia, apropria-se da autobiografia *Rabo de foguete – os anos de exílio* (1998) do escritor maranhense.

Bruno Guedes Pinto, em “Chacal e a gargalhada ilegal afinal: humor sob a égide do trauma”, interpreta os poemas “Gargalhada” e “Chiste”, à luz de Freud, apontando como o poeta lança mão de refinada ironia em período político violento e repressivo e como é possível a coexistência de humor e dor em poemas de cunho traumático e ainda assim não-ressentido.

Evaldo Figueiredo Dória Júnior, em “Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr”, se ampara nas noções de testemunho e de *testimonio*, a partir de estudos relativos à *Shoah* e aos anos de ditadura da América Latina, para percorrer a provocante obra poética de Nicolas Behr, há décadas radicado em Brasília, cidade-emblema das forças políticas que desde o golpe militar – para o mal e, às vezes, para o bem – dirigem os destinos de nosso país.

Nelson Martinelli Filho, em “Na outra margem do Ipiranga: o preço do progresso numa lição de Cacaso”, analisa vários poemas de *Grupo escolar* (1974), a partir do chamado “milagre econômico” ocorrido entre 1969 e 1973, destacando, sobretudo, o recurso do humor tensionado com a dor de um período ditatorial.

Vitor Cei Santos, em “Memória da ditadura em Raul Seixas”, lê a obra musical do baiano como uma espécie de testemunho pessoal. O compositor teria encontrado na canção popular massiva um modo poético apropriado para cultivar um diálogo entre o artista e sua audiência. As suas canções, elaboradas enquanto ocorriam no Brasil batalhas entre as forças de repressão e resistência, representariam um testemunho poético sobre as tensões no país durante a ditadura militar. Os problemas histórico-sociais do Brasil pós-1964 seriam constitutivos de sua obra, fazendo com que a poética raulseixista se tornasse uma rememoração da catástrofe.

Lucas dos Passos, em “Versos e ruínas: o Brasil na poesia de Paulo Leminski”, revisita poemas de *Distraídos venceremos* (1987) e de *Caprichos e relaxos* (1983), observando a relação entre o contexto político pós-64 e a produção poética do curitibano, a partir das noções de *história* e *ruína* levantadas por Walter Benjamin sobretudo nas teses “Sobre o conceito da história” e das considerações de Márcio Seligmann-Silva em “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”.

Wilberth Salgueiro, em “Poesia *versus* barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto)”, analisa um poema do autor de *Catatau* (“lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”), lendo-o à luz da célebre afirmação de Adorno – “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1949).

A seção “Testemunho em narrativa”, com sete artigos, vai solidificar e, mais, ampliar o recorte, trazendo para o debate relatos e romances, brasileiros e internacionais, com graus variados de testemunho. Assim, Paulo Roberto Alves de Carvalho, em “*O que é isso, companheiro?* Fernando Gabeira e a literatura como resistência”, reflete acerca do período da ditadura militar, dando ênfase aos motivos que causaram a prisão de intelectuais e estudantes ligados ao movimento de esquerda no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, lançando mão de textos do sociólogo Erving Goffman, que analisam o estigma e as instituições totais, como manicômios e presídios.

Thiago Goulart Ferreira de Oliveira, em “Os cacos em Gabeira”, lança outro olhar sobre *O que é isso, companheiro?*, baseado no tripé recordar, narrar e compreender – valendo-se de expressão de Mario Barenghi acerca dos relatos de Primo Levi.

Isabela Basílio de Souza Zon, em “*As chamas na missa* (Luiz Guilherme Santos Neves): a resistência por meio da paródia”, analisa como neste romance foi utilizado o recurso da paródia para subverter o poder, representado pela fase inquisitorial da Igreja Católica no Brasil e, ao mesmo tempo, revelar o efeito do medo nas pessoas que a ele eram submetidos. Vale-se, para tanto, de lições de Linda Hutcheon e de Walter Benjamin.

Emanuela Pazini Fernandes, em “*Estação Carandiru* de Dráuzio Varella: a representação testemunhal do sistema carcerário”, mostra como o sistema prisional brasileiro tem sido considerado uma ferida aberta da sociedade, uma vez que sua função de exclusão não é mais viável. Para isso, analisa o livro de Varella, dando enfoque ao narrador/mediador dos testemunhos ouvidos, que acaba por mostrar o sistema prisional como uma sociedade alternativa e um organismo vivo, repleto de violência e opressão, que culminaram no massacre de 111 presos.

Aline Prúcoli de Souza, em “O ano de 1993: uma fronteira entre a ficção e o testemunho em José Saramago”, explicita como esta obra, criada em tempos de revolução, apresenta o testemunho de um escritor profundamente engajado, que viveu momentos de assombro junto dos demais cidadãos portugueses, oprimidos por 40 anos pela ditadura salazarista. Dotada de um caráter maravilhoso, a prosa saramagueana nos leva a pensar esses tempos de tirania, utilizando um discurso irônico e metafórico, que tenta burlar a lei de silêncio imposta a todos pelo regime.

Márcia Regina Côgo Viali, em “Primo Levi – o relato da dor sentida por entre cicatrizes e silêncio”, faz uma leitura de *É isto um homem?*, do escritor italiano, demonstrando que é preciso, ao falar da dor, não torná-la espetáculo, ao contrário, solidarizar-se no silêncio e no luto com os que dela foram vítimas no Holocausto e posicionar-se na luta contra a instalação atual e desenfreada da dor em outros campos, não tão concentrados e brutais, mas também descabidos para qualquer ser humano.

Felipe Vieira Paradizzo, em “Ressonâncias do trauma: considerações sobre identidade nas ‘máscaras’ de *Maus* de Art Spiegelman”, evidencia como esta *graphic novel* alcançou entre o público e a crítica o reconhecimento que Will Eisner e outros importantes escritores de narrativa seqüencial buscaram por algumas décadas. Este reconhecimento está diretamente ligado à forma como Spiegelman aborda em uma *graphic novel* a memória de seu pai, sobrevivente de Auschwitz, as ressonâncias do trauma na geração que sucedeu o Holocausto, e a complexidade afetiva e ética de se abordarem tais questões.

O leitor que se dispuser a percorrer estes artigos poderá, ao fim, comprovar as precisas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, com que ela encerra o capítulo “Memória, história, testemunho” – gesto que aqui repetimos: “testemunha não é somente

aquele que viu com seus próprios olhos, o *hístōr* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”².

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 57.

Testemunho: teoria e historia

Página deixada em branco intencionalmente

Linguagem e trauma na escrita do testemunho

Jaime Ginzburg¹

Na tradição crítica brasileira, o debate sobre o valor estético de obras literárias envolve freqüentemente tensões, que motivam a reflexão sobre seus fundamentos. Os diálogos com os estudos literários lusófonos e hispano-americanos têm constantemente permitido abrir novos horizontes. Entre eles, está a demanda de discussão do conceito de *testemunho*.

Esse conceito tem ganho maior espaço, nos últimos anos, em estudos literários no Brasil. Podemos encontrá-lo em investigações sobre temas hispano-americanos, africanos e alemães. Esse crescimento não ocorre sem dificuldades e contradições. Não há consenso entre os teóricos do testemunho, em relação a como lidar com este conceito, conforme João Camillo Penna (PENNA: 2003, 322) e Gustavo V. García (GARCIA: 2003, 33). O campo tem crescido em torno do debate sobre as relações entre escrita e exclusão social (SELIGMANN-SILVA: 2007, 36).

O debate crítico sobre testemunho e literatura inclui desde posições amplamente favoráveis à valorização do testemunho, como a de James Hatley (HATLEY:2000), como ponderações incisivas, por exemplo, a de Beatriz Sarlo (SARLO: 2007). Enquanto para Hatley o interesse pelo testemunho se associa à res-

¹ Professor livre-docente de literatura brasileira da USP e pesquisador do CNPq. E-mail: ginzurg@usp.br

ponsabilidade social perante o passado, em Sarlo aparece a idéia de que o discurso de testemunho pode comprometer a interpretação da história. Em ambos os casos, o Holocausto alemão aparece como referência central de reflexão.

Encontramos a acepção *literatura de testemunho* em estudos dedicados a Primo Levi, referentes à Segunda Guerra Mundial. O termo foi apropriado pelos estudos latino-americanos, com referência a autores como Rigoberta Menchú, e recentemente, a expressão carcerária, em Luiz Alberto Mendes e André du Rap. Falamos em testemunho também para referir à escrita de resistência à colonização na África, como no caso de Pepetela.

Críticos dedicados a Levi, Menchú, Mendes e Pepetela têm em comum, ao falar em testemunho, uma perspectiva que associa diretamente o debate sobre a escrita à reflexão sobre exclusão social. Nesse sentido, discursos críticos que estabelecem separações rígidas entre a literatura e a história podem ser rediscutidos, em razão de uma integração necessária que o testemunho, como objeto de investigação, solicita entre os campos das duas disciplinas.

Para além disso, o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão.

García considera a escrita de testemunho uma forma nova de criar literatura, em contrariedade à tradição canônica (GARCÍA: 2003, 12). Caracteriza sua especificidade uma conexão direta dos textos com a defesa de direitos civis, em contrariedade a autoritarismos institucionais. Relatos testemunhais surgem associados a abusos de Estado, em solidariedade a vítimas e em atenção crítica à violência (idem, 19-25).

A origem da noção de testemunho é jurídica, e remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida. Além disso, o termo testemunho se associa na tradição com a figura do mártir, o sobrevivente de uma provação (SELIGMANN-SILVA: 2003, 378). Em ambas as condições, trata-se de indicar uma fala em tensão com uma realidade conflitiva.

A literatura de testemunho não se filia à concepção de arte pela arte. Ela vai reivindicar uma conexão com o mundo extraliterário (idem, 379). Teoricamente, nesse sentido, é importante examinar o caráter específico da configuração discursiva do testemunho. Estabelecendo dificuldades para abordagens e procedimentos convencionais da Teoria Literária, não estamos em um campo de entendimento da arte como representação, no sentido atribuído à mimese aristotélica.

A literatura de testemunho também não se filia aos ideários nacionalistas, tão importantes na historiografia canônica brasileira. Há uma relação direta entre ideologias nacionalistas e exclusão, e se trata no testemunho de atribuir voz a subalternos excluídos (PENNA: 2003, 317). O nacionalismo habitualmente elege uma concepção identitária fixa e unitária, deixando à margem segmentos tidos como inferiores ou perturbadores. O fato de que a voz testemunhal não se refere a uma generalidade universalizante, mas a uma posição específica, situa seu interesse político (idem, 324), em contrariedade ao autoritarismo. Fundamentalmente, o testemunho se coloca em oposição ao discurso oficial do Estado e às repressões institucionais (GARCÍA: 2003, 21).

O testemunho transgride os modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas. Diferentemente, ele aponta para a dificuldade de narrar os acontecimentos (SELIGMANN-SILVA: 2003, 382). O narrador testemunhal pode ser examinado como

um narrador em confronto com um senso de ameaça constante por parte da realidade.

O escritor Primo Levi nos oferece um paradigma fundamental do testemunho. Sendo sobrevivente de campos de concentração nazista, seus relatos guardam uma combinação de perplexidade e necessidade de fala. Como sobrevivente, Levi tem uma expressão em cujo fluir a linguagem é uma condição de ultrapassagem do contato com a morte. Seu trabalho está em um ponto tenso entre memória e esquecimento, uma vez que o reencontro com o que foi vivido pode trazer, em seu interior, um risco de repetição do sentimento de dor (idem, 52-3). Dar testemunho, em larga medida, consiste em relatar a proximidade da morte (SELIGMANN-SILVA: 2007, 52).

A escrita do sobrevivente se vincula à memória daqueles que não sobreviveram. Nesse sentido, escrever é também uma forma de dar túmulo aos mortos, para que não sejam esquecidos (SELIGMANN-SILVA: 2003, 55). Para Jorge Semprun, é necessário para os sobreviventes de campos de concentração o registro ficcional, como condição de elaboração das vivências (idem, 384).

Rigoberta Menchú recebeu em 1992 o Prêmio Nobel da Paz, associado ao testemunho *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*. Seu trabalho se refere a problemas indígenas e agrícolas na Guatemala (PENNA: 2003, 301). O testemunho sobre genocídio indígena aponta para a necessidade de pensar a relação da escrita com o processo colonizador, a partir de uma perspectiva que problematiza o lugar de onde fala o sujeito da enunciação. Para João Camillo Penna, o interesse da crítica literária pelo testemunho hispano-americano está ligado a uma solidariedade com relação às atrocidades em guerras civis e repressão na América Latina.

O nascimento do testemunho latino-americano remonta à Revolução Cubana, e articula sujeitos de enunciação, nos termos de João Camillo Penna, tradicionalmente “silenciados e sub-

jugados” (idem, 302-3). O testemunho se vincula, nesse sentido, a movimentos de resistência. Sua compreensão exige perceber uma vida política dotada de multacentralidade. Nessa perspectiva, um indivíduo não é entendido em uma concepção burguesa, e sua constituição não se restringe a determinações nacionais. O texto de testemunho é necessariamente vinculado com vivências de um grupo de vítimas, do qual o sujeito da enunciação é um articulador. O sujeito é constituído não a partir de uma auto-suficiência interna, mas pelo contrário, de cruzamentos de múltiplas forças externas (idem, 304).

No caso latino-americano, diferentemente do alemão, estamos lidando com “culturas com uma inserção precária no universo escrito”. Com a expressão de culturas e subjetividades emergentes, o testemunho entra em confluência com a antropologia (idem, 307). Maria Rita Palmeira observa um traço semelhante em relatos carcerários, em que à palavra é atribuído um papel decisivo em “um universo pouco letrado” (PALMEIRA: 2007, 65).

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente.

A constituição de uma tendência de produção de escrita pautada na exclusão é fato que exige reflexão de teóricos da literatura. Isso é particularmente ostensivo, quando o objeto estabelece desafios em escala histórica. Em um caso de uma sociedade que não tem uma produção historiográfica suficiente em proporção às necessidades de consciência reflexiva, em que o próprio

discurso histórico merece atenção cuidadosa, o interesse por escritores pode ter uma função particularmente decisiva.

Com relação a Angola, cabe destacar o trabalho de Isabelita Maria Crosariol. A autora destaca, em sua reflexão em torno de Pepetela, a violência histórica presente na colonização portuguesa. A sociedade angolana não teria conseguido escrever sua história, em razão do impacto da violência colonial (CROSA-RIOL: 2007, 120).

Com o testemunho, é elaborada uma perspectiva para a compreensão do passado a partir dos excluídos. É estabelecido nesse ponto um dilema, referente à língua a ser escolhida. Um impasse aflora quando é necessário, por esforço de preservação de memória e difusão do material, utilizar a língua do colonizador para realizar o testemunho (idem, 123).

No Brasil, um caso estudado por Márcio Seligmann-Silva, apontado como dotado de forte teor testemunhal, é a escrita de Luiz Alberto Mendes. Construído como relato de vivências prisionais, o livro de Mendes integra o impacto da repressão política brasileira e os horrores do interior do mundo carcerário. Com a escrita, Mendes alcança apresentar uma perspectiva do que vivenciou calcada na dor do corpo (SELIGMANN-SILVA: 2007, 41).

Trata-se de um relato de duplo interesse, pois remete à margem da sociedade e ao princípio da legislação brasileira, ao discutir a interdição e a condenação. A partir de um microcosmo, percebemos “a estrutura violenta da sociedade” brasileira (idem, 44). Nesse livro, a violência envolve manifestações sobre sexualidade, em razão da problematização das referências de virilidade no campo do poder no cárcere (idem, 45).

Em um ambiente de práticas de tortura e exposição continuada do corpo à dor, Mendes compara sua condição à das vítimas do nazismo (idem, 49). Isso chama a atenção, pois temos duas situações históricas diferentes, aproximadas pelo impacto violento associado à fala testemunhal.

Maria Rita Palmeira estudou o caso de André du Rap, e verificou que entre os relatos carcerários ocorre que os expo-
sitores “mostravam-se, como os sobreviventes dos campos de
extermínio, incapazes de dar conta do momento doloroso e in-
descritível” (PALMEIRA: 2007, 61). O escritor faz referência ao
Massacre do Carandiru, com dificuldade de narrar o que viven-
ciou, como se fosse um Holocausto (idem, 67-8).

A escrita do testemunho não se restringe ao depoimen-
to direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de
linguagem escolhidos. Um real traumático exposto pode não ser
compreendido, e ainda, não ser aceito, quando seu impacto é into-
lerável. A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de
preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público. A
memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença
do estético pode cumprir um papel ético (SELIGMANN-SILVA:
2003, 57). Se o acabamento formal, com recursos de estilização
literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na
contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração
pode justificar a incorporação de componentes artísticos.

O valor do testemunho não está na sua capacidade de ser
comprovado, como se fosse posto à prova em termos científicos
(GARCÍA: 2003, 44). De acordo com Márcio Seligmann-Silva, a
base do testemunho consiste em uma ambigüidade: por um lado,
a necessidade de narrar o que foi vivido, e por outro, a percepção
de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu
(SELIGMANN-SILVA: 2003, 46). A identidade do sujeito da
enunciação é apresentada como objeto perdido, e o discurso, um
esforço de elaboração (PENNA: 2003, 312). Sem identidade se-
gura, a voz de enunciação faz da narração a busca de um sentido
que não foi antecipadamente definido. Trata-se de um discurso
instável, híbrido, em que os conflitos sociais são incorporados
aos fundamentos expressivos (GARCÍA: 2003, 50).

O conceito de real é especificamente problematizado,
quando pensamos em testemunho. Não estamos diante de uma

percepção do senso comum. A vítima do testemunho não vê apenas o que é trivialmente aceito. O que merece testemunho, em princípio, é caracterizado por uma excepcionalidade, e exige ser relatado (SELIGMANN-SILVA: 2003, 47). O real é entendido como traumático. Para Penna, “o testemunho fala e narra o nosso encontro com o Real do trauma, assim como concebido por Lacan, o encontro com estas experiências do corpo que sofre” (PENNA: 2003, 347). Quando a dor corporal é incontornável, ocorre “uma espécie de descolamento entre mente e corpo: ou seja, vontade de abandonar o corpo” (SELIGMANN-SILVA: 2007, 53).

Em um corpo sofrido, a relação entre língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência. A linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência. A experiência traumática não pode ser, para a psicanálise, assimilada de modo completo; por isso, ocorre a repetição constante, alucinatória, por parte da vítima, da cena de impacto (SELIGMANN-SILVA: 2003, 48-9).

Em uma elaboração do trauma, a forma artística é atingida, e os condicionamentos canônicos são relativizados. Isso é observado, por exemplo, na comparação do romance realista oitocentista com o testemunho. Como explica João Camillo Penna, o gênero romance estava articulado, em sua formação, com os processos históricos de formação do capitalismo. Esses processos envolveram, para a acumulação, o impulso colonizador. O testemunho latino-americano se coloca contra o impacto agressivo da história de colonização, e com isso, contraria também os fundamentos estéticos do romance burguês (PENNA: 2003, 332).

Segundo Penna, em Barnet, por exemplo, não há ênfase na função referencial da linguagem, nem expectativa de cumprir procedimentos de uma estética realista. Isto é, os fundamentos necessários para uma representação, no sentido tradicional da mimese, cedem a uma inclinação “representativa (no sentido po-

lítico do termo)” (idem, 310). Em Palmeira também é observada a problematização, nos relatos carcerários, dos limites da representação (PALMEIRA: 2007, 75).

Penna explica ainda que “o testemunho não pode ser entendido a partir da categoria do realismo, pois tem como vocação mais essencial a sua exterioridade com relação à imitação (...) Todo o problema da referencialidade, que o testemunho divide com o realismo, será recolocado em termos de uma prática dos movimentos sociais, na qual a forma literária estaria inscrita” (PENNA: 2003, 338).

A imagem da experiência não é de uma totalidade social, mas de uma “totalidade relativa, fragmentária” (idem, 314). O testemunho pede a elaboração de um novo conceito de representação, ligado ao estabelecimento de identidades políticas (idem, 314). É necessário diferenciar narrativas que postulam uma experiência “individual e particular”, na autobiografia tradicional, e “a formação de uma subjetividade coletiva do testemunho” (idem, 318). Palmeira observa, no caso dos relatos de cárcere, esse componente coletivo no discurso (PALMEIRA: 2007, 71). Embora apartados da sociedade, os prisioneiros expõem comprometimento com valores coletivos (idem, 74). Como explica García, “Indígenas, mulheres operárias, camponeses, donas de casa, homossexuais, exilados e outros, por meio do testemunho, convertem o livro, instrumento de cultura, em arma de libertação e defesa de direitos” (GARCÍA: 2003, 33).

Em um tempo de catástrofes, o trauma é impregnado no cotidiano, com a difusão do choque na modernidade (SELIGMANN-SILVA: 2003, 49). O trauma resiste à representação, e por isso é redimensionada a apropriação do termo literatura pelo discurso crítico, quando se trata de testemunho: trata-se de dar voz a vítimas do impacto do trauma, e também apresentar uma posição campo de conflitos históricos (idem, 387). O testemunho é necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando pa-

pel decisivo na constituição das instituições. Nesses contextos, as diferenças de perspectiva entre os setores em conflito implicam em diferenças formais e temáticas nas concepções de escrita e em seus recursos institucionais de legitimação.

A pesquisa do testemunho caminharia para uma politização da estética, em um mundo tomado pela estetização da política (PENNA: 2003, 306). Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo.

Referências

CROSARIOL, Isabelita Maria. O testemunho na literatura angolana: uma reescrita da história em tempos de violência. *Gandara*. Rio de Janeiro, 2007.

GARCÍA, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 2003.

HATLEY, James. *Suffering witness*. New York: State University of New York, 2000.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MENCHU, Rigoberta. *I, Rigoberta Menchú. An Indian Woman in Guatemala*. New York: Verso, 1984.

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PALMEIRA, Maria Rita. Cada história, uma sentença: anotações sobre Sobrevivente André du Rap. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, 2007. n.27.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

RAP, André du. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: ____, org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, Memórias de um sobrevivente. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, 2007. n.27.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: ____, org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003

Página deixada em branco intencionalmente

Testemunho em verso

Página deixada em branco intencionalmente

O “teor de testemunho” em “Graciliano Ramos:”, poema de João Cabral de Melo Neto

Marli Siqueira Leite¹

Para Graça

Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa.
Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro.

João Cabral de Melo Neto

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.

Theodor Adorno

Destacar o “teor de testemunho” na obra de João Cabral de Melo Neto é tarefa, sem dúvida, bastante arriscada. Ao se propor a leitura de seu poema “Graciliano Ramos:” sob a perspectiva do “testemunho”, a exemplo de outros da trajetória do autor de uma linhagem dita social, pode-se antever a delicadeza do exercício, considerando as complexas imbricações que a poesia mantém com a realidade – nem um pouco diretas, previsíveis e lineares – e levando em conta o trabalho estético, de grande elaboração e engenharia, de um dos cânones da poesia brasileira. No entanto, calcado principalmente no pensamento de Adorno sobre lírica e sociedade e de outros estudos a respeito de uma

¹ Graduada em Letras na PUC-SP e Mestre no PPGL da Ufes, com dissertação sobre Ronaldo Azeredo. E-mail: marlisiqueira@gmail.com

“poesia do testemunho”, este artigo se desenvolverá buscando identificar como o texto selecionado traz, em sua construção de alto valor literário, a realidade, que não apenas o cerca, mas que pulsa em seu interior. Para isso, é preciso avançar, mas com a certeza de que o terreno cabralino é especialmente pedregoso.

Sobre que “teor testemunhal” se fala, afinal?

É necessário esclarecer, de antemão, como se abordará aqui a relação entre lírica e sociedade, entre forma e história e, para isso, é fundamental a contribuição do pensamento de Adorno.

Em sua importante e polêmica “Palestra sobre lírica e sociedade” (ADORNO, 2003, p. 65-89), o filósofo alemão rompe com a ideia de oposição entre esses dois universos, acreditando que o estreitamento entre os dois planos só é possível no nível da linguagem. Na perspectiva adorniana, a lírica traz, em sua imanência, as grandes questões da sociedade e cabe ao processo analítico-interpretativo se sustentar também na experiência histórica, e não só considerar a lírica como “expressão da subjetividade”, como acreditava Hegel. É, enfim, o caráter estético que possibilita a sua participação no universal, no coletivo, exatamente porque provoca o pensamento e se traduz em linguagem. A lírica também não é expressão de uma totalidade unitária. É preciso considerar sempre uma *fratura* entre o sujeito lírico e a realidade:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação.

Entretanto:

Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamental de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, [...] então a substancialidade

da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. (ADORNO, 2003, p. 70 e 77).

Portanto, é no interior da linguagem que o eu pode dar voz ao coletivo e alcançar uma universalidade. E ela deixa transparecer esse eu se for capaz de se debruçar sobre si mesma: “Onde o eu mais se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente” (idem, 2003, p. 75).

Esclarecidos, ainda que sucintamente, aspectos importantes dessa relação tão delicada, passa-se à tentativa de se buscar uma definição para “testemunho” a ser explorada na análise do poema de Cabral. Muitas são as atribuições ao “gênero” em cada lugar e por vários autores. Buscou-se, então, levantar alguns aspectos que pudessem garantir o clareamento do conceito de “testemunho”: 1) trata-se de um texto – no ponto-limite a que o debate sobre o “gênero testemunho” chegou – “literário” e, portanto, espera-se dele um rigor estético; 2) ele pretende, sendo literário, manter um compromisso ético com a verdade; 3) apresenta, ainda, um caráter político de resistência, pois é voz de um sujeito que mantém uma *fratura* com a realidade que é hostil a ele e/ou a outros; 4) não quer ser só um relato, mas, também, uma reflexão; 5) quanto ao evento, deverão ser consideradas, além das representações de genocídios e ditaduras, também outras violências; 6) o autor-narrador deve ser testemunha, ou seja, deve ter vivido ou presenciado, de alguma forma, o sofrimento apresentado; 7) é comum, nessa literatura, ainda, o estabelecimento de um “diálogo” entre o narrador/eu lírico e o leitor.

Logo, é necessário considerar uma “poesia do testemunho”, termo usado por Wilberth Salgueiro ao explorar o aspecto testemunhal em obras de poetas, como Leila Mícolis, Glauco Matoso e Paulo Leminski (2007). Esse conceito tem a ver com a mesma noção de “literatura de testemunho” que se vem tentando esclarecer até aqui: numa perspectiva adorniana, como pro-

duto de um sujeito em *fratura* com o fato histórico, envolvendo, enfim, um compromisso ético e estético. Mas, para o estudo da obra do autor em questão, pensou-se ser mais prudente tratar de um “teor de testemunho”, como sugere Márcio Seligmann-Silva, quando aborda essa poesia. Partindo da idéia de que os sentidos, tanto da expressão “poesia de testemunho” (de Wilberth) quanto “teor de testemunho” (de Márcio), comungam de propósitos semelhantes, embora este dê uma ênfase maior à “*porção* de testemunho”, preferiu-se o último termo. “Teor”, portanto, no sentido de “proporção, em um todo, de determinado componente” ou “maneira de ser” (HOUAISS, 2001, p. 2697). Seligmann-Silva afirma: “Prefiro falar em um ‘teor testemunhal’ – que pode, a princípio, ser detectado e estudado em qualquer escritura – a tentar conceber um ‘gênero de testemunho’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 111). Contudo, evitando estender demais o conceito e adiantando a um suposto julgamento de possível contradição em função de tudo o que já foi dito, acredita-se, sim, na necessidade do reconhecimento dos sete aspectos enumerados anteriormente. No caso do poema de Cabral, todos eles poderão ser identificados. Claro, à sua medida, de um jeito todo especial. É o que se passará a fazer a seguir.

A (anti)lítica de cabral e a sociedade nordestina: a poucos palmos de medida

“Graciliano Ramos:” é o nono trabalho de *Serial*: segundo Antonio Carlos Secchin, nesse livro, “o poeta atinge seu maior momento em termos de sofisticação formal” (MELO NETO, 2008, p. XXV). Produzido de 1959 a 1961, em Madri, a obra foi publicada na coletânea *Terceira feira* e, posteriormente, integrou o primeiro volume da *Poesia completa*, sob o título *Serial e Antes* (MELO NETO, 1997). Nesta publicação, dentre outras produções, apresentam-se *O cão sem plumas*, *O rio* e a tão referida *Morte e vida severina*: todas, de forte crítica social.

O trabalho em foco foi dedicado a José Lins do Rego. Paraibano, morador do Recife, Rego é apontado como um dos principais autores do romance regionalista nordestino de 1930, junto com Graciliano Ramos e Jorge Amado, embora essas classificações devam ser sempre alvo de questionamentos.

Eis o poema:

“Graciliano Ramos:”

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
alí do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.
(MELO NETO, 1997, p. 302-303)

“Falo somente com o que falo:”

Toda a construção do poema se faz em múltiplos de quatro, próprio de um planejamento matemático e da engenharia de Cabral. O texto se estrutura em quatro partes; com duas estrofes cada uma; estas, com quatro versos; todos octossílabos toantes, o que determina um ritmo constante e uma batida nada melódica.² O livro, por sua vez, é composto de dezesseis trabalhos. Marly de Oliveira, poeta, autora do prefácio de *Serial e Antes* e esposa de Cabral, referindo-se a *Quaderna* e ao próprio *Serial*, fala da fixação de João pelo número: “Para ele, o quatro representa o estável e o estático”; para ela, ainda, “o racional, o que tem equilíbrio” (MELO NETO, 1997, p. 12). Além da frequência do número quatro, as palavras – “as mesmas vinte” (número também múltiplo de quatro) – revisitam a obra do autor, embora cada poema seja único e não haja, nessa reiteração, uma falta de progressão. A expressão aparece ainda em duas estrofes de “A lição de poesia”: “E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil” e “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar” (idem,

² Coisas de “um poeta João que não gosta de música” (VELOSO, 1989). A rima tonal, é bom explicar, é limitada à repetição de vogais a partir da sílaba tônica (palavras/faca, abaianada/clara, paisagens/vinagre, folhagem/fraude, climas/rapinas, caatinga/míngua, morto/olho, imperioso/socos). Logo, ela não apresenta um casamento “perfeito” entre todos os sons finais, fugindo de uma melodia por demais harmoniosa. Assim, o poema segue, numa batida seca e ritmada.

2008, p. 55).³ Elas encerram a idéia de contenção, outra marca do artista. Não é necessário um leque vasto de vocábulos para se fazer um poema. Pelo contrário. A sua obra é caracterizada justamente pela brevidade e aridez.

O *enjambement*, que fragmenta o verso depois de “sol” e o abre para o seguinte, “que as limpa do que não é faca”, intensifica a ação do sol em fazer evaporar o que, por ventura, poderia sobrar e, ao mesmo tempo, incide luz sobre o restante, o verso e a estrofe seguinte. Esse recurso poético, que destaca a palavra referida, aparece no terceiro verso da primeira estrofe das três primeiras partes, sendo o termo “sol” substituído por “despertador” na última parte. Sempre o sol, assim como o poema, determinando e determinado pelo corte, iluminando e renovando as palavras desgastadas pelo uso. O mesmo que enxuga a linguagem, seca a paisagem, minguia a vida e, paradoxalmente, as mantém. Dessa forma, é no interior da linguagem que a crítica social desponta: sem excesso, sem apelação, confirmando, assim, o pensamento de Adorno citado na epígrafe.

Outro aspecto com que o processo interpretativo se depara nesse trecho instiga o leitor a uma indagação que só pode levá-lo a hipóteses, mesmo que se faça uma investigação cuidadosa a respeito. Que vinte palavras seriam essas? Sol? Faca? Lâmina? Pedra?⁴ Canavial? Engenho? Caatinga? Nordeste? (O) seco? Sono? Rio? Manhã? Flor? Folha? Céu? Fogo? Terra? Ar? Palavra? Poema?⁵ Se as palavras levantadas são meras hipóteses, há certa garantia em afirmar a respeito da constância do uso e o destaque dado aos substantivos concretos pelo poeta. A seguir,

³ O número vinte aparece, ainda, em “Poema”, referindo-se aos anos de espera do poeta pela palavra não dita – “Há vinte anos não digo a palavra / que sempre espero de mim. / Ficarei indefinidamente contemplando / meu retrato eu morto” – versos, que, segundo João Alexandre Barbosa, revelam a angústia diante da “tensão entre a existência contemplativa do poeta e a sua fixação ainda inatingível pela palavra” (BARBOSA, 1996, p. 64).

⁴ Esta, também uma palavra de Drummond, homenageado por Cabral com *O engenheiro*, o livro, e “A Carlos Drummond de Andrade”, o poema (MELO NETO, 2008, p. 41).

⁵ Mesmo que se tenha um balanço exato da incidência dessas palavras na obra de Cabral, será arriscado afirmar que o critério deva ser realmente quantitativo e se ele não deve ser (também) semântico, por exemplo. Fica, enfim, a pergunta e o desafio para futuras investigações.

a fala de Cabral referindo-se a Murilo Mendes: “Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que assim a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma, a ouvir: enfim, a sentir) [...], isto é, dar a pensar” (MELO NETO, 1998, p. 127). As vinte palavras, de algum modo, evocam os temas explorados pelo autor, mas se renovam em cada situação, já que qualquer alteração na sequência verbal dos signos implica alteração da “informação estética”, segundo Max Bense, por Haroldo de Campos (1992, p. 33). O artista sabe e explora isso. A alteração (aparentemente sutil) da preposição no primeiro verso de cada uma das partes (com, de, por, para), no centro de uma balança em cujas pontas apresenta-se, repetidamente, o verbo “falo”, comprova essa consciência. Elas são responsáveis pela mudança do ângulo de visão do objeto e, dessa forma, o artesão compõe o seu poema de quatro faces.

“Falo somente do que falo:”

O primeiro verso da segunda parte anuncia, com a força dos dois-pontos, a fala a respeito da paisagem árida do Nordeste, que remete às questões sociais desencadeadas por ela. Aqui, novamente o sol em realce, “reduzindo tudo ao espinhaço”. Agora, além dele, o “gavião e outras rapinas”, a sequestrarem a carne, a limparem o osso. Mas esse cenário pintado pelo poeta ganha força, porque a linguagem é capaz de falar de si mesma, e o primeiro verso dessa parte abriga essa leitura, dando, ao texto, o caráter de “metapoema”: o conteúdo da fala também é a fala. Portanto, há dois sentidos convivendo aí, ainda que o poeta tenha afirmado: “Eu não escrevo ambiguidades” (MELO NETO, 1998, p. 22).

Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe, a quem Cabral dedica *O cão sem plumas*, parece resumir o dito ao destacar que o colega apresenta um “tratamento novo dos temas nordestinos, de um ponto de vista inteiramente novo, pessoal e metapoético” (CARDOZO, 1998, pp. 121-122). A novidade (que não en-

velhece) é o estilo inconfundível do poeta. Se se pode dizer de um regionalismo, como observa Marly de Oliveira, trata-se de um “regionalismo universal”, conquistado mais através de sími-les, menos de metáforas (1997, p. XIII). Ao modo de Cabral, os “Nordestes” (destaque para o plural em discordância com “paisagem”) estão em toda parte, assim como o sertão de Guimarães Rosa: “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 1996, p. 458). Essa dimensão universal é que se reconhece, semelhantemente, na obra do poeta pernambucano.

“Falo somente por quem falo:”

Muitas são as vozes que mantêm essa rede de signos, sempre aberta a quem queira engrossar o coro, já que “Um galo sozinho não tece uma manhã:” (MELO NETO, 2008, p. 319). A fala de um eu (anti)lírico, em primeira pessoa, apresenta-se, não para revelar a subjetividade do poeta, mas para permitir a manifestação de outros sujeitos. Nesse sentido é que o eu resgata o coletivo, fazendo com que o drama de muitos ressoe duramente em sua voz polifônica.

Assim, fala o povo nordestino, vítima da falta de chuva e de perspectiva. A quase mudez das personagens de *Vidas secas*, por exemplo, obra de Graciliano Ramos, homenageado com o texto aqui analisado, aponta para o processo de “coisificação” a que o sujeito, nessa condição de miséria, está submetido. E o poema faz esse silêncio falar. Desse modo, fala, também, Graciliano Ramos, anunciado pelos dois-pontos: pontuação tão explorada por Cabral, nesta e em toda sua obra. Nascido em 27 de outubro de 1892, em Quebrângulo, sertão de Alagoas, Ramos é caracterizado por uma prosa que equilibra análise sociológica e psicológica, em uma linguagem igualmente enxuta e de alto senso estético. No poema, fala, inclusive, a literatura de Graciliano. Em especial, *Vidas secas*. Publicado em 1938, o livro trata, em síntese, de uma família de retirantes nordestinos em sua saga pelo sertão em bus-

ca de sobrevivência. O romance apresenta, como foco central, a relação entre o ser e o espaço, ressaltando o quanto o homem é determinado pelas condições geográficas, sociais e políticas e o quanto importante é o seu movimento para reverter as imposições do entorno. O processo pelo qual passam os personagens humanos, diante de um sistema que privilegia poucos – os que têm, os que podem, os que sabem – faz com que esses seres “menores” – pobres, frágeis e ignorantes – deixem de ser sujeitos e passem a ser tratados como coisas. As crianças, nem nome têm. No percurso da narrativa, que parte do capítulo “Mudança” e termina em “Fuga” (em ambos, presente a busca pelo ser), a obra se realiza numa “secura” de sentimentos e de palavras e numa sede de esperança sem fim. Assim, o aspecto social se faz poeticamente. É esse desassossego frente ao sofrimento do outro que Cabral permite “reverberar” em sua composição, para usar uma expressão de Adorno (2003, p. 70-71).

Fala, ainda, João Cabral de Melo Neto, também nordestino e testemunha do drama de seu povo. Mesmo contrariando o poeta, que não era homem de se expor, é preciso reiterar que ele, claro, está presente nessa fala: naquilo e na forma como retrata, isto é, em seu estilo inconfundível. O artista nasceu no Recife, em 1920, vivendo até os dez anos em engenhos de açúcar, no município de Moreno, Pernambuco. Cronologicamente, pertenceu à geração de 45, mas trilhou caminho próprio. Primo de Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, sempre esteve envolvido com homens de literatura e das artes plásticas, do Brasil, da Europa, em especial, da Espanha. Dentre tantos escritores, foi amigo de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, que muito o influenciaram. Tinha admiração pelos poetas concretistas, pela produção de Mallarmé e Eliot e pelo pensamento de Karl Marx. Também esteve próximo de artistas, como Dalí, Miró, Mondrian, Picasso. A lista é vasta, mas a influência destacada mesmo pelo autor é do arquiteto, urbanista e pintor Le Corbusier. Referindo-se a Antonio Candido, o poeta declara: “[A. C.] Notou que minha

poesia, aparentemente surrealista, no fundo era a poesia de um cubista. Daí essa grande influência de Le Corbusier.” (MELO NETO, 1998, p. 126).

Fala, enfim, o leitor do poema, que presentifica esse falar a cada leitura, sendo provocado a assumir, igualmente, a condição de sujeito ativo, participante, cúmplice do drama vivido.⁶

“Falo somente para quem falo:”

Essa sobreposição de vozes, detalhada anteriormente, tanto democratiza as falas, quanto permite uma consciência do problema vivido nessas regiões. Possível, nesse caso, pela consciência da linguagem. Se o eu lírico põe o leitor a falar, ele também fala para o leitor, apresentando-lhe o sol-poema, que cega e faz ver. Nessa primeira estrofe da última parte do texto, a provocação se dá, respectivamente, por uma metáfora, com o jeito peculiar de Cabral, e por uma “forte” comparação, “tão rara” em sua obra, conforme declara José Guilherme Merquior (MELO NETO, 2008, p. LXI): “Falo somente para quem falo / para quem *padece sono de morto* e precisa de *um despertador / acre, como o sol sobre o alho.*” (destaque nosso). O poder argumentativo do poema ganha ainda mais força nesse trecho, que se volta abertamente ao leitor, em especial, àqueles que não se sensibilizaram ainda com a causa nordestina. A crítica se dirige, portanto, à passividade, à omissão, à resignação. Nesse discurso, o dialogismo bakhtiniano se concretiza, pois, de vários modos: na polifonia permitida pelo eu, que faz ressoar outras vozes; na integração de culturas estabe-

⁶ Fala, particularmente, esta articulista, que, nascida à beira do rio Paraíba, no estado de São Paulo, região de grande desenvolvimento e outras-mesmas misérias (A. Antunes: “miséria é miséria em qualquer canto / riquezas são diferentes”), é levada a refrescar na memória o drama da seca no sertão nordestino e a pobreza às margens do rio Capibaribe. Envolvimento possível pelo contato com a obra de Graciliano Ramos, de João Cabral e de outros, já que os jornais, além de não tratarem do problema nessa dimensão, exatamente pela limitação da linguagem, deixam de pautar um problema que persiste, sem grandes “novidades” (a não ser quando surgem projetos polêmicos, como o da transposição do Rio São Francisco, na Bahia). Esse comprometimento é viável por conta da literatura, principalmente aquela que apresenta um teor de testemunho. Portanto, é preciso ter consciência de que lidar com esse universo exige um compromisso ético também deste que faz a escolha.

lecida pelo texto (a nordestina, a do poeta e do meio intelectual e artístico com o qual sempre se relacionou, no Brasil e na Europa) e na retomada de outras literaturas (sobretudo, a produção de Graciliano Ramos) e de outras áreas, como a arquitetura. Para o linguista russo Mikhail Bakhtin: “Qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele” (STAM, 1992, p. 73). No discurso de Cabral, esse diálogo é mais do que um convite.

Por fim, a ética e a estética em Cabral

Retomando, finalmente, a questão central deste trabalho – o “teor testemunhal” do poema (e, numa projeção que requer investigação, de boa parte de sua obra) – pode-se concluir que o texto selecionado para análise preenche os sete critérios definidos inicialmente: 1) trata-se de uma poesia de alto rigor estético, nada convencional; 2) há, claramente, um compromisso ético do artista nessa produção de forte crítica social⁷; 3) no poema, o sujeito se mantém em fratura com a realidade hostil de seus conterrâneos mais pobres; 4) o texto é de cunho argumentativo, propondo uma reflexão sobre o que denuncia; 5) a população mais humilde do Nordeste, que ganha voz no poema, é vítima, além das adversidades do clima, da violência por parte dos que detêm o poder econômico e político; 6) quanto ao aspecto do testemunho, Cabral nasceu e viveu em Pernambuco e, mesmo distante, na Europa, onde morou, ele não deixou de se envolver com as questões de seu povo (*Serial*, por exemplo, foi produzido em Madri); 7) o diálogo com o leitor se dá, tanto pelo fato de o poeta inserir quem lê no discurso, quanto por evocá-lo de forma dura e incisiva, principalmente na última parte. Tem-se, portanto, o poema “como [um] relógio solar histórico-filosófico”, como

⁷ “O poeta ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca” (MELO NETO, 2008, p. XXVIII).

sugere Adorno em relação à lírica (2003, p. 79).

Em síntese, o que o texto diz está na linguagem: em imagens surreais, como a das vinte palavras girando ao redor do sol, que causam estranhamento; em múltiplas perspectivas de um mesmo tema, como em uma tela cubista; em uma construção de grande trabalho estético e de crítica afiada. Assim, os versos de Cabral – emocionando pela razão –, impõem-se como uma possibilidade de afirmação da poesia (mesmo após Auschwitz⁸), não deixando que se esqueça a violência cometida/permitida contra a gente do Nordeste e, em alguma medida, contra todos os que sofrem algum tipo de violência.⁹

Referências

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89. [1957]

ANTUNES, Arnaldo. “Miséria”. In: *Öblésqblom*. ANTUNES, Arnaldo; BRITO, Sérgio; MIKLOS, Paulo. São Paulo: WEA Discos, 1989, faixa 2.

BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. In: *Cadernos de literatura brasileira* – nº 1. 3ª ed.. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998, p. 62-105.

CAMPOS, Haroldo de. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

⁸ Faz-se referência aqui à polêmica frase de Adorno: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie”. Segundo Marie Gagnebin, o filósofo alemão teve “uma recepção bastante infeliz” de sua afirmação. Para ela, a sentença referida “ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento” (GAGNEBIN, 2003, p. 100-101).

⁹ Seria interessante para a análise, ainda, uma abordagem psicanalítica: numa perspectiva freudiana, no que diz respeito ao universo dos sonhos; laciana, no que se refere ao aspecto simbólico da linguagem. Fica o estímulo para a continuidade do estudo.

CARDOZO, Joaquim. “A metalinguagem poética de João Cabral”. In: *Cadernos de literatura brasileira* – n° 1, 3ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998, p. 121-122.

FELMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”. *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 91-112.

GINZBURG, Jaime. “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios”. In: *Alea* [online]. 2003, v. 5, n. 1, PP. 61-69. ISSN 1517-106X. doi: 10.1590/S151-106X2003000100005. [9 páginas].

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. 2ª ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118-162.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto: Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista com João Cabral de Melo Neto. In: *Cadernos de literatura brasileira* – n° 1, 3ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. “Serial”. In: *João Cabral de Melo Neto: Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. LIX-LXIV.

OLIVEIRA, Marly de. “Prefácio”. In: *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 81ª ed. São Paulo: Record, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 458.

SALGUEIRO, Wilberth. “Militância e humor na ‘poesia de testemunho’ de Leila Mícolis”. In: *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. “João Cabral – do fonema ao livro”. In: *João Cabral de Melo Neto: Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.

SIQUEIRA, Ruben Alfredo de. “Entrevista de domingo: ‘Não existe escassez de água’”. In: jornal *A Gazeta*. Vitória, 01 de abril de 2007, p. 17.

STAM, Robert. “Dialogismo cultural e textual”. In: *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

VELOSO, Caetano. “Outro retrato”. In: *Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989, faixa 1.

Página deixada em branco intencionalmente

Poema sujo: o testemunho final

Rodrigo Leite Caldeira¹

Embora a leitura do *Poema sujo* de Ferreira Gullar, em virtude da sua riqueza estética, prescindida de prévia contextualização histórica para sua apreensão, leituras que aliam fatos históricos e biográficos ao texto têm contribuído de modo singular para a alocação dessa obra entre as grandes realizações literárias do Brasil no século XX. Pretendemos com este artigo, não obstante suas limitações, agregar à fortuna crítica desse livro uma outra leitura que tem como ponto de partida os estudos desenvolvidos acerca da literatura de testemunho. Como sabemos, a literatura de testemunho nasce, enquanto uma espécie de subgênero literário, a partir das análises das obras produzidas pelos sobreviventes do holocausto nazista e encontra na América Latina um outro viés testemunhal que muitas vezes, à guisa de melhor diferenciação teórica, tem-se denominado *narrativas de testimonio*. Seligmann-Silva observa que a literatura de testemunho surgida após Auschwitz “coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade”². Necessidade de narrar a experiência vivida e a impossibilidade representada pela insuficiência de uma linguagem diante de fatos inenarráveis como os horrores dos campos de concentração. No caso das *narrativas de testimonio* o conceito de literatura de testemunho surge, para o contexto das

¹ Graduado em História e Mestre no PPGL da Ufes, com dissertação sobre a poesia de Cabral e Drummond. E-mail: rodrigolcal@gmail.com

² SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 46.

experiências de repressão ocorridas na América Latina, na década de 1960. Segundo Anselmo Peres Alós a primeira tentativa de defini-lo ocorre no *Boletim de la Casa de Las Américas* e é realizado por Manuel Galich por conta do grande número de obras inscritas naquele concurso que tinham características que as uniam em uma nova categoria analítica, já que possuíam ao mesmo tempo dois aspectos até então tratados de modo distinto: o literário e o documental³; ou nas palavras de Bosi: obras que “se situavam na intersecção de memórias e engajamento. Nem pura ficção, nem pura historiografia; testemunho”⁴.

Como percebemos, o conceito de literatura de testemunho possui muitas nuances e abrange um leque muito grande de obras que vão desde *É isto o homem?* de Primo Levi até obras como *Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência* e *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira. Por esses exemplos ficam evidentes os riscos teóricos a que nos submetemos aqui. Portanto, o que justificaria enquadrarmos a obra *Poema sujo* de Ferreira Gullar na categoria analítica de *testemunho*? Sua justificativa pauta-se no fato de que, como todas as outras obras tidas como de *testemunho*, *Poema sujo* representa o resultado artístico à opressão. Trata-se da representação dramática do sofrimento a que o homem pode ser jogado pelas forças políticas e de como lhe resta, no momento-limite, somente a palavra como arma nessa luta desigual. E por não ser único no martírio, o discurso poético, por mais intimista e memorialista que seja, assume um *ethos* coletivo, ao revelar no sofrimento pessoal a dor que é de todos, a dor de uma geração que idealizou um mundo mais justo e presenciou o malogro da democracia sob o jugo das ditaduras latino-americanas. Nesse sentido, *Poema sujo* é, também, um texto de resistência que, ao revisitar via versos um outro tempo, um passado memorialista do poeta em

³ ALÓS, Anselmo Peres. “Literatura de resistência na América Latina: a questão das *narrativas de testimonio*”. In: *Especulo. Revista de estudios literarios*: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/nartesti.html>. Acesso em 27 dez. 2008.

⁴ BOSI, Alfredo. “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 221.

São Luís do Maranhão, na companhia segura da família, apresenta-se ao autor como uma demonstração de vida ao perigo iminente da morte. A memória, alias, é outro aspecto peculiar da literatura de testemunho que em *Poema sujo* é fundamental para sua força poética, senão a própria força motriz da obra já que tudo ali é memória e tudo o que dela advém. Como quer o próprio poeta, trata-se de um “poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida”. Isso posto, partimos para a análise da obra, em dois movimentos: no primeiro contextualizaremos o momento político e histórico em que foi produzida e a importância que o modo como foi recebida tem para evidenciar seu caráter testemunhal; no segundo movimento buscaremos uma análise da obra apoiando-nos, sobretudo, nas palavras que o próprio Ferreira Gullar utilizou para defini-la em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira do IMS em 1998.

Poema sujo foi escrito entre maio e outubro de 1975 quando Ferreira Gullar encontrava-se exilado na Argentina. Pode-se dizer que ele fecha um ciclo conturbado da vida do poeta que se iniciou no início dos anos 1970 quando Gullar teve que entrar para a clandestinidade por conta da sua eleição para a direção estadual do Partido Comunista. Sobre este acontecimento decisivo para as mudanças que se sucederiam em sua vida, Gullar é enfático na sua autobiografia *Rabo de foguete - os anos de exílio*⁵ ao relatar o erro estratégico do partido com aquela decisão, já que fora da clandestinidade agia em favor da causa comunista de modo muito mais eficaz e, sobretudo, porque sua indicação fora feita à sua revelia. O fato é que a partir desse momento, passados os primeiros meses em que consegue com a ajuda de amigos viver clandestinamente no Brasil, vê-se obrigado a entregar-se ao exílio como muitos companheiros da época. Seu primeiro destino foi Moscou, depois Santiago, Lima e por fim Buenos Aires. Por fatalidade, quis o destino que Gullar, que fugira de uma ditadura civil-militar instalada no Brasil em 1964, fosse testemunha ocular

⁵ GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete - Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

de mais dois golpes de Estado que mudariam drasticamente o cenário político da América Latina, a saber: a derrubada de Salvador Allende no Chile em 1973 e em 1976 o golpe na Argentina que tiraria do poder Maria Estela Martínez Perón instalando uma ditadura de tipo permanente governada por uma junta militar. O caso do Chile foi mais emblemático para Gullar, pois ele, que sempre fora contra a tentativa de tomada do poder pela luta armada, testemunhava a derrocada da experiência de um governo socialista democraticamente eleito que não soubera ou não tivera forças para manter-se no poder em nome de um ideal. Quando muda-se do Chile para Lima, Gullar tem a possibilidade de levar consigo sua família, que até então permanecera no Brasil. É nesse momento que ele percebe como suas atitudes e escolhas individuais haviam perturbado a vida dos seus. Inicia-se um processo de desgaste familiar alimentado por crises psiquiátricas de seu filho Paulo e o envolvimento dos outros dois filhos com drogas e misticismo. Como observa Camenietzki no livro *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*, “a família dá sinais de que também sofre com o exílio”⁶. É nesse contexto de agruras que Gullar inicia a confecção do *Poema Sujo*. Em sua autobiografia, contextualiza esse momento da seguinte maneira:

Esse estado de crescente insegurança me preocupava. Sentia-me encurralado: com o passaporte cancelado pelo Itamarati, estava impedido de ir para qualquer outro país senão aqueles que faziam fronteira com o Brasil. Mas exatamente esses eram dominados por ditaduras ferozes, aliadas da ditadura brasileira. Para aumentar a preocupação, surgiram rumores de que exilados brasileiros estavam sendo seqüestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil, com a ajuda da polícia argentina. Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final.⁷

⁶ CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 126.

⁷ GULLAR, *Rabo de foguete*, p. 237.

A singularidade do *Poema Sujo* para o período em questão evidencia-se quando tomamos ciência da sua recepção por parte dos poucos amigos com quem Gullar conseguia, em raras oportunidades, manter contato. Gullar relata que eram encontros de pura alegria e que “esses pequenos momentos de felicidade [lhe] ajudaram a seguir adiante, apesar de tudo” (p. 241). Num desses encontros, na casa de Augusto Boal na Argentina, Gullar teve a oportunidade de apresentar seu longo poema a Vinícius de Moraes, que logo providenciou que fosse feita uma gravação do mesmo. Esta gravação foi levada por Vinícius para o Brasil e serviu de mote para que outros amigos fossem à sua casa para ouvi-la. Numa dessas audições o editor Ênio Silveira demonstrou interesse em publicá-lo, feito que se concretizou em meados do ano de 1976. Gullar relata que,

Antes de publicado, o *Poema sujo* já se tornara conhecido de muita gente, porque a fita levada pelo Vinícius foi copiada, passando de pessoa para pessoa, que também reunia amigos em sua casa para ouvi-la. Isso gerou uma grande expectativa em torno da publicação do poema. A crítica o recebeu com elogios e a primeira edição se esgotou rapidamente. (p. 243)

De fato, a expectativa pela publicação do livro era tanta que seu lançamento ocorreu sem a presença do autor, como já foi dito, em 1976. Percebemos com isso que a trama poética construída por Gullar como um arroubo memorialístico de cunho, à primeira vista, estritamente pessoal, refletia na verdade uma necessidade coletiva de se expressar, de se indignar com a ordem estabelecida. E o simples fato de tornar-se cúmplice de Gullar numa leitura silenciosa, ou ao som de sua própria voz declamando o poema, reverberava em cada um a angústia, mas ao mesmo tempo a esperança de que a vida *suja, turva, podre e clara* que aflorava no poema de repente irrompesse. Ademais, o exílio físico de Gullar assemelhava-se ao exílio político-moral ao qual todos são lançados após 1964. Sobre este aspecto, Alcides Villaça observa que “esse fôlego súbito e libertário, vindo da necessida-

de tão pessoal do exilado brasileiro, não deixou de representar para quem leu o poema naqueles anos opressivos uma espécie de respiração social, um desentranhamento simbólico de tantas histórias sufocadas”⁸.

II

O *Poema Sujo* foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamarati. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: “Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final, o depoimento final. Eu vou ter que escrever isso”. Então fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda; não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida. Escrevi esse poema como um poema-limite. Nele tem de tudo: formalismo, infância, as aventuras. Quando escrevi o poema sentia como se estivesse rodeado de outras vozes, dos poetas, dos amigos, da vida, dos ventos, do Brasil – não era um poema individualista.⁹

De fato, *Poema sujo* não é “um poema individualista”. Embora a voz poética que emana de seus versos seja a do próprio poeta Ferreira Gullar, há um universalismo em seu relato intimista e memorialista de acontecimentos pessoais passados, sobretudo, no seio familiar e na sua Macondo, São Luís do Maranhão, restando ao leitor a estranha sensação de que aquilo também lhe pertence, como algo que também lhe é ímpar e revelador. Se isto nos é evidente hoje, passados mais de 30 anos de sua publicação, imaginemos a força que tal leitura gerou naqueles que a fizeram inseridos no bojo da história política dos anos 1970 no Brasil. As palavras do autor deixam claro o contexto e o caráter

⁸ VILLAÇA, Alcides. “Gullar: a luz e seus avessos”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* – Número 6 – Ferreira Gullar. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 102.

⁹ GULLAR, Ferreira. “Entrevista”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* – Número 6 – Ferreira Gullar. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 44.

testemunhal do texto, e não apenas isso: revelam um aspecto testamental da obra, enquanto “testemunho final” como sugere o poeta. Como algo que o poeta oferta aos seus – família, amigos, país – em caráter de herança. Herança esta composta de “outras vozes, dos poetas, dos amigos, da vida, dos ventos, do Brasil”, de tudo aquilo que até aquele momento constituíam o homem Ferreira Gullar. Daí não podemos considerá-lo simplesmente um “poema do exílio”, pois se é notório que sua realização em parte deve-se ao fato de o poeta estar exilado, sua concepção estética e seu conteúdo poético diferem pontualmente das lamentações ou saudosismos clichês de textos com este viés. Não há nenhuma *palmeira* ou *sabiá* cantante, mas sim “a vida fechada dentro da lama” com tudo aquilo que lhe constitui: noite, pássaros, trem, família, cidade, o tempo e o homem. Gullar lembra que quando decidiu escrever o poema – levando pelas circunstâncias aqui já descritas – imaginou “que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor”¹⁰. Todo esse “vômito verbal” de fato jorrou pelas páginas em branco. Escritas as cinco primeiras laudas, Gullar afirma que “sabia de tudo: que o poema ia ter por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria *Poema sujo*” (p. 238). Percebemos nessa fala a idéia de “formalismo” a que o autor se referiu anteriormente. Mesmo como um “vômito” (algo sem, à primeira vista, preocupações da ordem lógica e sintática), o poema possui um mecanismo de construção e desenvolvimento que mesmo sob a força do tema memorialístico não perde o foco sobre o estético, conferindo-lhe um valor atemporal, comum às grandes obras. Embora dividido em movimentos, cada qual com sua peculiaridade, *Poema sujo* possui uma unidade temática em torno da família, da cidade de São Luís do Maranhão e dos acontecimentos históricos do período da infância e adolescência do poeta. Estes temas percorrem

10 GULLAR, *Rabo de foguete*, p. 237.

todo o livro, ora sublimados em linguagem *turva, mais que escura*; ora evidenciados sob a luz do relâmpago que *clareia os continentes passados*. Na primeira parte do poema, numa tentativa de romper a linguagem pelo seu contrário, o silêncio, Gullar inicia-se como se buscasse no próprio movimento de compor o caminho desejado da memória, daí a nebulosidade primeira, como que acostumando a vista/lembança a esta nova imagem que começava a construir em versos e papel:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que
furo
escuro
mais que escuro:
claro¹¹

Vejam os que o *claro* já se anuncia como algo *mais que escuro*, como algo que, embora evidente, tem em sua clarividência algo que lhe *turva*, porque fruto da memória. Assim se processa todo o poema. Como o caso da “bela” cujo nome ficou perdido nalguma gaveta:

bela bela
mais que bela
mas como era o nome dela?
Não era Helena nem Vera
Nem Nara nem Gabriela
Nem Tereza nem Maria
Seu nome seu nome era...
Perdeu-se na carne fria

¹¹ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 11.

Gullar parece querer romper com as correntes poéticas – parnasianismo, modernismo etc. – que o precederam como se aquele modo de fazer poesia não fosse suficientemente adequado para o momento-limite em que se expressa. A linguagem deve romper o limite dela mesma, rompendo-se no corpo do poeta, como algo etéreo, vivo. Corpo este que é o do poeta exilado nos anos 1970 na Argentina, mas também é o do jovem José Ribamar Ferreira de São Luís do Maranhão:

corpo que se pára de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre
(p. 21)

O melhor modo de fazer com que algo não seja esquecido para sempre, principalmente quando a morte compromete sua continuidade, é lembrar. Lembrar para não esquecer, este parecer ser o objetivo central de *Poema sujo*. Ao Gullar coube rememorar estes fatos e retratá-los para que por eles resistisse a tudo que lhe é importuno e que lhe fazia questionar a vida. Reviver em versos tudo o que à memória soar fundamental é garantir que, mesmo que se finde o poeta Ferreira Gullar, a pessoa José Ribamar Ferreira, pertencente a outro tempo, não se sucumba no esquecimento, pois sua vida deve continuar, apesar de tudo. O tempo é outro tema importante de *Poema sujo*. Gullar procura defini-lo sob o signo da pluralidade, mostrando-o como *muitos* a cada circunstância e lugar:

Muitos
muitos dias há num dia só
porque as coisas mesmas
os compõem
com sua carne (ou ferro
que nome tenha essa

a cidade está no homem
mas não da mesma maneira
que um pássaro está numa árvore
não da mesma maneira que um pássaro
(a imagem dele)
está/va na água
e nem da mesma maneira
que o susto do pássaro
está no pássaro que eu escrevo

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
(p. 103)

Assim finda-se o *Poema sujo*, este testemunho final, não do tempo físico de Ferreira Gullar, ainda vivo, mas testemunho final de um tempo marcado pela censura e opressão ao homem, onde as palavras democracia e liberdade eram um luxo na boca de poucos. Sua leitura, portanto, além do prazer, representa, em tempos de violência gratuita e de ascensão de governantes dispostos a tudo pela permanência vitalícia no poder, um alerta de como a vida e a liberdade são bens inalienáveis difíceis de manterem-se a salvo do abuso impetrado pelo homem contra o próprio homem.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. “Literatura de resistência na América Latina: a questão das *narrativas de testemunho*”. In: *Especulo. Revista de estudos literários*: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/nartesti.html>. Acesso em 27 dez. 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BOSI, Alfredo. “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 221-237.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete – Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

GULLAR, Ferreira. “Entrevista”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Número 6 – Ferreira Gullar*. Instituto Moreira Salles, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

VILLAÇA, Alcides. “Gullar: a luz e seus avessos”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Número 6 – Ferreira Gullar*. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 88-107.

Chacal e a gargalhada ilegal afinal: humor sob a égide do trauma

Bruno Guedes Pinto¹

A respeito do seu primeiro livro, *Muito prazer Ricardo*, disse Chacal: “A primeira edição do ‘Muito prazer’ em 71 tinha a cara da urgência, do panfleto, da guerrilha urbana.” – e é desta obra que analisaremos o poema “Gargalhada”²:

GARGALHADA

uma gargalhada num canto da sala
nervosa
de unhas roídas
estalou e rolou
nos aposentos
como se a alegria
tivesse sido convidada.
mas não foi.

é que houve um mal-entendido.

Para a psicanálise, o chiste é uma maneira de conseguir prazer em meio aos processos psíquicos; o chiste ao ascender à língua em ato se mostra prenhe de materiais inconscientes. Sigmund Freud dedica-se à investigação dos dois lugares enunciativos envolvidos nos deslocamentos de energia psíquica por trajetos associativos devido ao ato humorístico:

¹ Graduado em Letras na Ufes, com bolsa de Iniciação Científica para pesquisa sobre a obra de Chacal. E-mail: guedespinto.bruno@gmail.com

² CHACAL. *Belvedere*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 351.

O processo psíquico da construção de um chiste não parece terminado quando o chiste ocorre a alguém: permanece algo que procura, pela comunicação da idéia, levar o desconhecido processo de construção do chiste a uma conclusão. (...) O chiste, no estágio inicial, enquanto *jogo* com as palavras e pensamentos, prescinde de uma pessoa como objeto. Mas já no estágio preliminar de *gracejo*, se se consegue salvar o jogo e o *nonsense* dos protestos da razão, isso requer uma outra pessoa a quem se possa comunicar o resultado. [grifo do autor]³

Freud aponta a gargalhada como uma motivação à comunicabilidade do chiste; ela se destaca pela centralidade que possui no processo chistoso enquanto a sua única forma de conclusão. A suspensão provocada pelo chiste de uma catexia até então destinada a uma despesa inibitória interna encontra a possibilidade de descarga energética e obtenção de prazer por meio do esforço mecânico da gargalhada como trajeto associativo.

Só que a gargalhada possui uma especificidade: ela só ocorre à pessoa da recepção, à 3ª pessoa, pois a trilha dos processos psíquicos a se seguir para a suspensão da inibição que precede lhe é, como diz Freud, presentada. Isto converte uma catexia inibitória em energia subitamente supérflua.

A 1ª pessoa também sente prazer quando da suspensão da cota inibitória, necessária à elaboração do chiste; mas, por despende de si a energia psíquica para suspensão de sua inibição, a despesa energética de seu prazer é deduzida no processo de elaborar o chiste; e a descarga, inviabilizada por não haver o que se despende. E só assim, por meio da gargalhada da 3ª pessoa, a 1ª pessoa, interdita a rir de sua elaboração, consegue a “conclusão” de seu prazer no chiste: “gargalhada esta que me é negada, mas que se manifesta na outra pessoa” (FREUD, p. 138).

Esse caráter contagiante da gargalhada se ressentido diante da sufocante ambiência política do Brasil de então; em meio à

³ FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. VIII. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 167. [1905]

sala “nervosa / de unhas roídas” em que é recepcionada, ela estala e rola solitária, abandonada pelo medo circundante.

A gargalhada pressupõe a elaboração do chiste: a primeira é a manifestação de uma libertação mecânica de cota catéxica antes inibitórias; e a última, o resultado de um gasto catéxico inibitório. Conclui-se, portanto, que há um atentado à inibição nos dois momentos do evento chistoso, o jogo entre as palavras e o gracejo. E como o “riso é, de fato, o produto de um processo automático tornado possível apenas pelo descarte de nossa atenção consciente” (FREUD, p. 147), destacamos o caráter inconsciente, social e individual, do evento chistoso.

A oposição do humor às constrições do desejo realça o caráter indiscriminado com que a violência estatal da ditadura brasileira seqüestrou a vida privada, como se pública fosse, em nome de sua ânsia de submissão do poder – físico e discursivo. No autoritarismo, a barbárie é política administrada pelo Estado e os seus efeitos sobre a esfera privada recaem indissimuláveis, e é então que o seu poder fulgura – hoje talvez a obliquidade faça a diferença da regência do poder em nossos tempos democráticos.

A gargalhada não se distribui pelas relações sociais postas em disputa no poema; ela é enjeitada por seus atributos e pela estrutura desinibidora do processo humorístico que a gesta em meio a salas “nervosas / de unhas roídas” do mais autoritário e violento período do regime militar, a governança do General Emílio Garrastazu Médici. Ironicamente, a sua repressão faz com que suas capacidades políticas se tornem mais expressivas; atenta-se para o recurso do humor como artifício político com força para se contrapor à interdição sócio-política e aos cerceamentos do desejo, pois seu caráter dúbio é capaz de ferir interesses alheios aos seus sem, no entanto, nunca permitir a certeza de sua estada no local do crime.

Em “Gargalhada”, Chacal tematiza o aspecto social do humor ao fazê-lo estalar e rolar no espaço coletivo da sala. É no âmbito social que a inibição se desata na gargalhada, e ape-

nas sua presença já incomoda aos demais por sua oposição aos alinhamentos institucionais e discursivos; os outro se calam na tentativa de anular a sua existência política. O poeta ressalta o movimento da inibição social espreado-se pelas subjetividades. As subjetividades são representadas pelos aposentos omissos à gargalhada distensora; por onde ela estalou e rolou se sabia de uma posição político-discursiva que a não queria possível, que a tenta represar – aquela autoridade aborrecida teme a sua paródia, a sua subversão, a sua risibilidade.

A gargalhada de Chacal apresenta um caráter aparentemente paradoxal, devido às elisões nos 2º e 3º versos: uma gargalhada “nervosa / de unhas roídas”. Essa angústia, e da mutilação simbólica, de dar-se “de unhas roídas” pontua um investimento de dor não só em cada aposento em que ecoa, mas na própria sede da gargalhada.

Esse ponto de encontro entre dor e humor parece sustentar um processo psíquico muito interessante à análise do caráter político do evento humorístico em vivências tão traumáticas.

Se, por um lado, os processos psíquicos do humor transcorrem, em suma, num movimento de suspensão da *pressão* até então exercida de uma catexia inibitória (tanto na produção, quanto na recepção do chiste) seguida da distensão em prazer pela descarga do *excesso* catéxico, podemos assim aproximá-los da dialética dos investimentos de dor.

Fecha-se sobre si mesma a relação intrínseca entre humor e dor nessa produção de Chacal. Na gargalhada “nervosa / de unhas roídas”, a *contenção* e seus mecanismos internos aparecem – último elemento dialético do processo da dor – convocado pela angústia, devido à constrição a que estava submetida.

De acordo com Seligmann-Silva⁴, o silêncio inscreve-se mnemonicamente no testemunho de quem passa a tentar recons-

⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a, p. 45-58.

truir a dimensão do trauma, mas que não consegue falar do absurdo de uma realidade aterrorantemente “real”, que não consegue dimensionalizar-se a si. Surge então um impasse: “ora, é justamente essa relação com as ações e com o mundo extraliterário que a literatura de testemunho vai reivindicar”⁵. Para ele, o trauma é o indizível de onde parte o testemunho, “reescritura dolorosa do ‘real’ (que é vivido como um trauma)” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 48). Eis o desdobramento de duas *faltas* – a impossibilidade de fazer do ser vivente diametralmente correspondente ao ser falante e a impossibilidade de testemunhar aquilo que se não conseguiu dar forma no “real”, de dar palavras àquilo que “não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre”:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. (...) o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do ‘traumatizado’ da cena violenta, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, ‘trauma’ significa ferida). (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 48-49).

Falar da impossibilidade de dizer de quem tem a língua e a morte sob a mesma égide e redescobrir o trauma (não significa entendê-lo e/ou resolvê-lo) para registrar o “real” dentro da linguagem: mas como, se a *falta* do sujeito das palavras encontra com a *falta* do indivíduo de não conseguir testemunhar o que não tem forma?

A divisão estrófica apresenta o 9º e último verso sozinho, em destaque (“é que houve um mal-entendido”), e corresponde ao comentário derradeiro do sujeito poético sobre o que se viu naqueles aposentos e sala. O sujeito lírico aparenta certo confor-

⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b, p. 379.

mismo diante da seriedade coativa da cena, mas o que o enunciado ressalta mesmo é a *falta*, a impossibilidade de mimetizar esse evento traumático. Em outro momento Chacal se acerca dessa *falta*:

CHISTE⁶

inexistível não existe

A contradição presente na negação de existência do neologismo “inexistível” – visto que, a partir deste poema, o termo passa a existir – afirmaria em última instância a inexistência do poema – e, no entanto, ele *é*. Aquilo que tratamos como uma contradição possui, ao mesmo tempo, uma relação semântica correspondente – o “inexistível” é o que “não existe”; o poema então se esvaeceria sobre si em atitude axiomática, pois afirmaria apenas o ato enunciativo ao se inserir nele ao passo que negaria o fazer poético e a própria poesia. No entanto, ao negar inexistência às coisas inexisteíveis, o poema afirma a *falta* e o saber nela – aquilo que não pode ser embalsamado sob uma forma, mas que não pode se dizer que não exista.

O testemunho é essa *falta* que resiste, é a produção de um saber da ausência, uma impossibilidade de dizer conjugada a um não-dito aterrado de um saber; saber de uma experiência coletiva, daquela que ultrapassa qualquer vivência, trilha aberta que se constitui já como caminhada. Não há de se saber da *falta*, do “inexistível”, mas apenas podemos negar-lhe existência em chiste assumido, em humor distraído.

Essa literatura de relações estreitadas com o seu contexto histórico tem o seu dimensionalizar-se, o seu re-fazer do trauma, insinuado por meio de metáforas de espaço (sala, aposentos) – afinal, a própria dor é espacial. “A profunda relação entre a memória e o espaço” marca a necessidade daquela em fazer-se

⁶ CHACAL. *Belvedere*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 158.

presente: “A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posteridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 49).

Por outro lado, lê-se também no 9º verso de “Gargalhada” uma ironia latente contraposta ao estado de coisas individuais e sociais: alegria nenhuma viria ao socorro em ambiência tão “nervosa / de unhas roídas”, portanto, nenhum “mal-entendido” está posto. O que há é que o sujeito do enunciado, por meio da ironia, acaba por deixar entrever a sua posição combativa e resistente frente às investidas angustiantes do clima repressor e censor da época – e se vale do mais sorrateiro artifício para tanto:

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério, da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do sem-sentido. (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 375)

Linda Hutcheon⁷ mostra como a ironia tem sido escamoteada pelos críticos de suas “arestas” interacionais. De acordo com Hutcheon, esquece-se das ranhuras afetivas, emocionais que a ironia abre contextualmente ao abrigar na arena discursiva a *implicação* do ironista e as *atribuições* dadas por seus interpretantes.

Nessa interação, nosso sujeito poético primeiramente subjuga a autoridade interpretativa de seus oponentes – identificados como os patrocinadores políticos do regime militar. Até como possibilidade para que estes identificassem a ironia, a entendessem enquanto tal e a cercassem de suas *atribuições*, eles

⁷ HUTCHEON, Linda. “As arestas cortantes”. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 63-88.

tiveram de se desabrigar das suas concepções por um átimo que seja; nesse movimento, estes mesmos opositores se fazem duplo com aquela análise da cena política, o que significa dizer que também eles passam a ter de sobreviver ao terror que financiavam ao acessar o poema.

Caso eles não viessem a perceber a ironia, nosso sujeito poético os subjuga novamente ao passo que burla os seus mecanismos censórios e se vale de sua insuficiência interpretativa para tanto – sem falar que, assim como na gargalhada, a ironia integra os interpretantes em seu ato de discurso, os que mantêm simpatia à posição discursiva defendida.

Em “Gargalhada”, as duas *faltas*, a do trauma e a do ser falante, não impedem a tentativa de proximidade à compreensão da condição humana e da reflexão sobre idéia de humanidade – na verdade, elas viabilizam a literatura de testemunho descrita nos termos acima. Chacal posiciona-se contra o investimento das relações políticas modernas que alcançaram o controle das mais insuspeitadas regiões do corpo, social e individual; os objetos e efeitos das ações políticas do século XX chegaram a patrocinar a divisão infinitesimal das coisas do corpo (quase que de forma laboratorial) à matéria política absoluta e última: o fantasmagórico “muçulmano” sem vontade alguma, o “não-homem” a que se refere Agamben⁸.

Chacal consegue, mesmo diante dessa barbárie, resistir sem se deixar levar por ressentimentos, mesmo diante dos acontecimentos por mais inverossímeis que possam parecer. O ressentimento é definido como uma impossibilidade do sujeito de se reconciliar com o passado: “contra a impotência da vontade com respeito ao passado, contra o espírito de vingança por aquilo que irrevogavelmente foi e não pode mais ser querido”. Essa ironia combatente possibilita “libertarmo-nos de uma vez por todas da culpa e da má consciência”. A ironia é a arma para

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

que haja a “vitória sobre todo o ressentimento, possibilidade de querer o que foi, de transformar todo ‘assim foi’ em um ‘assim quis que fosse’ – *amor fati*” (AGAMBEN, p. 104). E que fique claro: essa atitude irônica permite que o sujeito se reconcilie com o passado e se relacione com as suas *faltas*, devido à postura política que ela compreende; em momento algum, supõe-se possível a reconciliação com a ditadura ou a aceitação da existência de suas práticas.

Página deixada em branco intencionalmente

Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr

Evaldo Figueiredo Dória Júnior¹

Silviano Santiago, no capítulo “Poder e Alegria”, do livro *Nas malhas da letra*, diz sobre a literatura brasileira pós-64:

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. (SANTIAGO, 2002, p. 14)

A literatura e, de forma geral, a cultura brasileira pensa sobre a forma como atua o poder. Com isso, houve um recrudescimento no espaço da crítica cultural mais radical e incisiva contra qualquer forma de autoritarismo, principalmente na América Latina, pois “tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional” (p. 14).

A literatura brasileira pós-64 aproximou-se da hispano-americana, retomando aspectos da literatura fantástica e também se aproximou do “esforço universalista dos vários concretismos” (p. 14). Com os regimes autoritários a todo o vapor, tanto no Brasil quanto na América Latina, a violência burocratizada foi

¹ Mestre em Letras pelo PPGL da Ufes, bolsista da Capes, com dissertação sobre Nicolas Behr. E-mail: junior.doria@gmail.com

descoberta. Santiago ressalta que a opção dramática nas obras brasileiras era “pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras ‘naturais’ do país” (p. 19).

Segundo Silviano Santiago, podem-se enumerar os seguintes temas: a indignação contra violência, as origens do poder na sociedade ocidental – e, também, da época colonial brasileira, no tenentismo de 30 e no Estado Novo –, a censura da imprensa e o cotidiano. Consoante Santiago:

Colocar corretamente a questão do poder (e isso foi o que o melhor da produção literária fez) já é investir contra os muros que se ergueram impedindo que o cidadão raciocinasse e atuasse, constituísse o seu espaço de ação e levantasse a sua voz de afirmações. É orientar, pois, o país para uma necessária democratização, ainda que esta tenha chegado só sob forma institucional. É também investir contra o silêncio a que o já oprimido economicamente ficou reduzido, perdendo os direitos trabalhistas e reivindicação de classes. É dar voz, portanto, a todos e a qualquer para que possam manifestar desejo e vontade políticos no plano nacional, comunitário e profissional, para que mais tarde possam ser constituídos governos e organizações sindicais dignos de nome. (SANTIAGO, 2002, p. 20)

Transpondo essa noção para o contexto de Brasília, sabia-se que o poder subsistia, mas não se sabia onde se localizava, pois dele não se participava, era extraterritorial. Aparecem mesmo códigos revelando que nesse lugar as coisas têm um quê de kafkiano, como neste exemplo:

SQS415F303
SQN303F415
NQS403F315
QQQ313F405
SSS305F413

seria isso
um poema
sobre Brasília?
seria um poema?
seria Brasília?
(*Poesília: poesia pau-brasil*, p. 9)

Nesse caminho, em paralelo ao desenvolvimento da capital federal do Brasil, Santiago informa como a modernização e a industrialização do país estavam sendo feitas “à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país, já fora dos padrões universais de justiça, por efeito de uma colonização europeia que se valeu de meios de transformação hoje reconhecidamente discutíveis” (SANTIAGO, 2002, p. 20).

Em direção contrária ao que se percebia no silêncio cultural pós-68 – pós-euforia tropicalista –, as palavras vigentes eram “revolução” e “mobilização”. O cinema e a música (artes do público) tiveram importância salutar debaixo do terror da censura política violenta, insurgindo-se na tentativa de revelar espaços alternativos para a produção intelectual e artística. Silvano Santiago ressalta que o artista e o intelectual brasileiros, a fim de exporem o poder reacionário, tiveram de se distanciar dele. Por esse motivo, a postura política dos artistas e dos intelectuais pós-64 parece ser de um total descompromisso com qualquer trabalho desenvolvimentista do país². No caso específico da obra de Nicolas Behr, observa-se que a poesia busca remexer a memória de Brasília, escapando, logicamente, da história oficial – *emoldurada de concreto e asfalto* – produzida pelo governo oficial. Em sua poesia, a voz poética urgente quer se libertar, ou liberar muitas

² De acordo com Santiago, a literatura pós-64 não traz a marca da literatura política do período anterior (de achar que tudo está bem socialmente). Com isso, evitam-se os contornos retóricos e, por sua vez, os escritores pós-64 mostram sua obra “com rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial” (SANTIAGO, 2002, p. 21). Estas “rachaduras” se aproximam das características marcantes da obra poética do brasiliense (embora nascido em Mato Grosso) Nicolas Behr.

vozes, dos blocos, eixos e quadras criados em Brasília. Para fugir disso, o poeta criou a sua escapatória: Braxília:

no setor poético sul
saio pela emergência

no setor mortífero norte
escapo pela válvula

no setor da radioatividade sul
aperto o botão de alarme

vou entrar numas
pra sair dessa
e não cair em outra
(*Laranja seleta*, p. 74)

Essa voz que soa na poesia behriana é resultante de uma resistência via linguagem, como se jorrasse sangue do corpo do papel. É contundente a afirmação de Adorno no que concerne a essa voz que escapa do sujeito e se estabelece na própria poesia: “As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz” (ADORNO, 2003, p. 74).

Nesse lugar em que a voz soa, a lírica não se expõe segundo os gostos do social, já que ela se evade justamente no local em que ela não envia sinal algum, mas expressa uma afinação com a própria linguagem cuja voz não representa exclusivamente o indivíduo, mas uma comunidade.

Nicolas Behr, investido da aura brasiliense em seus poemas, revela a mudança do lugar no Distrito Federal através de um eu lírico sufocado em seu exílio (Brasília) e relata aqueles “negros verdes anos”, os 70, e a perigosa experiência que se abriu com a poesia. No Brasil, o início da década de 70 trouxe o embrutecimento da ditadura, a todo vapor, com a edição do AI-5, em 13/12/1968, que abalou os sistemas culturais e políticos dos

anos 60, instituindo, por exemplo, o exílio político. Por esses motivos, tinha-se a percepção de um vazio cultural. Nicolas Behr, em Brasília, em meio à insatisfação do período no qual estava imerso, euforicamente, despertou para a produção poética mimeografada, já que para ele existia uma forte necessidade de novas formas e espaços para a poesia e, também, para *despressurizar* a vida. Como exemplo disso, observe-se um poema retirado do livro *Viver deveria bastar*, inserido na coletânea *Primeira pessoa*:

poesia é portal, refúgio
poesia é quarto escuro
poesia é o esconderijo
secreto da alma
poesia é libélula
garça distraída
nuvem arisca
pedra no caminho
andarilho sem destino

poesia é consolo
abraço bem dado
beijo de amigo

poesia é pra você parar
pegar um papel
escrever qualquer coisa
se sentir melhor
e seguir em frente

poesia despressuriza
(*Primeira pessoa*, p. 135)

Bem como este outro exemplo:

a poesia me faz companhia,
companhia invisível,
silenciosa, perturbadora
(*Primeira pessoa*, p. 124)

Por que não pensar, além dessas considerações, que a voz poética, ou a criação de Brasília, não tem a função de tirar o Ego do recinto fechado que é, nesse caso, Brasília? Por esse viés, tudo aquilo que coage o ser fragmenta o corpo e o virtualiza para se criar outro, pois só assim esse ser encontra uma forma de conseguir escapar da repressão do poder. Parece que quando há uma decomposição ou desfiguração do ser, assim como ocorreu com os sobreviventes nos campos de concentração, a vida reage e inventa novas conexões e novas potências. Foi assim que a cultura brasileira, na tentativa de resistir, mesmo que não conscientemente, foi fundo em certas questões radicais (drogas, suicídios, guerrilhas, *trips*), como se vê nestes poemas:

se eu me
matasse
estaria
matando
a pessoa
errada
(*Peregrino do estranho*, p. 82)

UM DE NÓS DOIS

sair de cena sem sair da vida
(*Peregrino do estranho*, p. 77)

Nessa tentativa, ocorre, por vezes, algo apontado por Adorno em textos diversos: um Eu que quer escapar da alienação. Como exemplo, um poema do livro, de título bem sugestivo, *Peregrino do estranho*:

apesar de viver no meu corpo,
tenho o hábito não o habitar

estranho este corpo, evito-o
(na verdade, maltrato-o como tudo que amo)

(por isso e por si só o poema
toma corpo e incorpora o medo de si mesmo)

confesso, constrangido,
que, às vezes, habito este corpo sim
mas moro num apartamento
(quatro paredes sem pele)

às vezes nos encontramos – eu e meu corpo –
e nos estranhamos
corpo – este objeto móvel, falante, tubo digestivo –
que me acompanha e que não ouço

a quem interessar possa, informo que
a partir da semana que vem
não morarei mais em mim

me mudarei para taguatinga
(*Peregrino do estranho*, p. 74)

Aqui se faz importante recordar o comentário de Flora Süssekind em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, no capítulo “Censura”: uma pista dupla, no que diz respeito ao modo de enfrentamento da censura nesse período:

[...] a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. (SUSSEKIND, 2004, p. 10)

Essa fase plúmbea configura-se pelo mal-estar experimentado, cedendo lugar à experiência pessoal como lugar de atualização da crítica social. Em detrimento do formalismo burocrático academicista, Behr empresta à própria experiência um

caráter de alteridade (assim como Wally Salomão, em primeira pessoa, com ironias certeiras e um alto grau de humor), criando uma resposta ao difícil momento de Brasília e também do Brasil. Brasília é feito uma miniatura do Brasil: a crítica local tem cor nacional.

A maquinaria poética de Nicolas Behr percorre os novos rumos do Brasil com a criação de sua nova capital federal. Behr representa-se a si e, sem dúvida, a uma grande comunidade “brasílica”. Dominado pela aura de um novo Brasil, com a interiorização da capital federal, o país imaginava que Brasília seria um novo momento, de povo nutrido pelos “anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília. Os ‘cinquenta anos em cinco’ da propaganda oficial repercutiram em amplas camadas da população” (FAUSTO, 2002, p. 422).

Mas essa situação revelou a sua face aterradora. Nesse ínterim, insurge-se contra esse poder uma voz poética que traça os contornos de uma Brasília plantada no meio do cerrado e cruel com seus verdadeiros criadores: os candangos.

subo aos céus
pelas escadas rolantes
da rodoviária de Brasília

o corpo de cristo
aqui não é pão,
é pastel de carne

o sangue de cristo
aqui não é vinho,
é caldo de cana

o padroeiro desta cidade
é dom bosco
ou padim ciço?
(*Laranja seleta*, p. 75)

Percebe-se uma experiência radical, tensa, em relação ao traçado arquitetural da nova capital ordenado, lógico, ortodoxo:

blocos eixos
quadras
senhores, esta cidade
é uma aula de geometria
(*Restos vitais*, p. 22)

Cabe ainda um outro exemplo, que abre o livro *Poesília: poesia pau-brasília*, que remete o leitor diretamente a questões largamente disseminadas nos poemas desse livro:

entre,
entre por favor
entre blocos
entre quadras
entre,
entre por favor
(*Poesília: poesia pau Brasília*, p. 3)

Há ambiguidade no léxico “entre”: uma preposição que pode significar “no meio de”, “no intervalo de” ou “dentro de”, e que, por outro lado, remete para a ideia do imperativo do verbo “entrar” – nesse caso, pode-se pensar em transposição, evasão nos poemas do livro. Além disso, “blocos” e “quadras” podem ser uma referência à poesia ou à cidade. Neste último, em especial, sendo um bloco ou uma quadra a tentativa é desautomatizar o leitor de sua rotina cansativa e exaustiva, no cotidiano da urbe.

Por diversos momentos, essa voz poética lança-se num estado de completa desolação em que o eu lírico sente-se deslocado da cidade, como no exemplo a seguir:

VOZES DO CERRADO

brasília, brasília
onde estás
que não respondes?!

em que bloco,
em que superquadra
tu te escondes?!
(*Poesília: poesia pau Brasília*, p. 74)

A poesia de Nicolas Behr tenta deformar a forma arquitetural de Brasília na busca por uma outra configuração mesmo que, para isso, beire à loucura. O resultado é um tanto melancólico, pois esse gesto de traçar e retraçar os limites é a tentativa de recompor os limites do Eu perdido, evadido. Essa poesia visa, no limite do campo de representação, a um encontro com um improvável local de origem.

A poesia de Nicolas Behr tenta fugir à normalidade que se instaurou em Brasília – normalidade essa que faz com que se esqueçam de onde tal cidade surgiu –, tenta fazer as pessoas saírem do estado anestésico: para Nicolas Behr, Brasília surgiu do nada, o cerrado, ironicamente, foi criado após a construção da cidade. O Eu da poesia behriana deixa sangrar, na tentativa de agudizar um vínculo com a vida. A forma poética age contra a alienação do cotidiano em que as pessoas estão mergulhadas. Assim, é nessa busca que se abandonam os limites representacionais de uma poesia que se diz bela e pura, elevada, para uma poesia não-elevada, coloquial. A linguagem, ao mesmo tempo em que está acima do poeta e não apenas mostra o que há a sua volta, não é elevada à categoria do sublime, do excelso. Essa poesia mostra, ainda, que a linguagem possui uma grandeza ética que os homens “empoderados” não possuem.

A crise do estar excluído no seu próprio lugar, Brasília, aparece como permanente e perpétua, embora, para Nicolas, seja produtiva no sentido de servir como catarse, ou melhor, revela-se a necessidade de exorcizar o sofrimento, que nunca acaba. Constrói-se um sujeito que não cria laços com a Brasília oficial, porque é cético com ela, mas tenta engendrar tentáculos com a Brasília utópica: Braxília. Talvez seja por isso que percebemos a poesia behriana como de *circunstância*, que fala do instante banal, mas que

carrega um significado monstruoso. Além disso, é um labor poético que lança mão de ironias e chistes na tentativa de fugir da repressão imposta pelo sistema vertical do governo JK e mesmo da arquitetura de Brasília, na tentativa de representar um outro real cotidiano de Brasília. Entretanto, é uma poesia que olha a superfície, distende e a aprofunda, como em “Superquadras”:

SUPERQUADRAS

na entrada
um quebra-molas
e uma banca de jornal

blocos blocos blocos
blocos blocos blocos
blocos blocos blocos
(*Laranja seleta*, p. 63)

O quebra-molas é um modo de chamar o motorista à atenção a fim de que se ande mais devagar. Assim, no poema, parece uma metáfora para que se tenha um cuidado ao entrar na “superquadra”. O próprio poema, pois, em sua segunda parte, apresenta, num viés concretista, a fisionomia da própria superquadra brasiliense, do compartimento quadrado construído com a palavra “blocos”. Desse modo, a cautela com tal lugar é a experiência do eu lírico sobre sua vivência, como uma proposta ao leitor de não se identificar com a estrutura erigida em Brasília. Curioso o comentário de Nicolas Behr no livro de entrevistas *Eu engoli Brasília* quando ele se refere às superquadras: “A superquadra, para mim, era uma coisa realmente nova, impessoal e aterradora. Saí do mato para morar na maquete.” (MARCELO, 2004, p. 55). Lemos, sobre a superquadra, em *Braxília revisitada*:

a superquadra nada mais é
do que a solidão
dividida em blocos
(*Braxília revisitada*, p. 75)

Dessa forma, pode-se perceber um elemento da poesia behriana: colocar-se contra um Eu que pode se tornar uma maquete, ou melhor, um Eu que se reduz às regras impostas. Esses “blocos” possuem brechas, lacunas por onde a vida pode se organizar de uma outra forma e criticar a esquizofrenia do poder, mostrando os estratagemas frustrados – artifícios para se proteger dos excluídos que ele mesmo gestou. É nesse sentido que a poesia se diferencia da burocracia estatal ou de uma literatura que *atravessa* o conservadorismo hierárquico, conforme é dito pelo próprio poema retirado do livrinho *Saída de emergência*:

minha poesia
é o que eu estou
vendo agora:

um homem
atravessando
a superquadra
(*Laranja seleta*, p. 63)

Nicolas Behr mostra a disfunção que o poder causou a si mesmo e que, na verdade, mostrou sua fraqueza. Assim:

jk perdeu.
brasilía não existe
(*Braxília revisitada*, p. 7)

A arte de Nicolas Behr possui vários aspectos que mobilizam o leitor. De imediato, chamam a atenção os poemas curtos, diretos, secos (às vezes derramados, com pendor à pieguice – que, em geral, em novo golpe, ganha um tom autoirônico). O humor, às vezes negro, está sempre presente. A crítica ácida ou suave, como quem, em vez de perfurar o oponente, prefere rir dele. Observamos que, desde a primeira fase ressaltada por Gilda Furiati (2007), a ironia trabalha como reação à repressão e ao medo do poder abstrato que cerceia os seres e os corpos. Pode-se dizer que, nas duas primeiras fases, há uma tentativa de entender

a cidade de Brasília. Já na terceira fase, o poeta entende bem o teatro arquitetado e vê que não há saídas a não ser pensar em si mesmo enquanto sujeito inserido no sistema social. Nicolas Behr percebe a intensa urbanização e se volta para o meio ambiente.

Nos poemas, observa-se que a linguagem não é tratada como um obstáculo, mas sim como um horizonte a ser projetado. Há um sistema que interage nesse universo poético como que atravessado por feixes que dão acesso ao mundo e permitem olhá-lo como possibilidade a fazer algo, uma abertura sem fim para o exterior. A poética behriana não é um interior que tenta entender o exterior, mas um corte que polariza o exterior e o interior. Não parece, na carpintaria poética de Nicolas Behr, que se trata de uma teoria da totalidade segundo algumas teorias pós-modernistas. Se assim o fosse, poder-se-ia afirmar um colapso de modelos representacionais, por exemplo. Contudo, o sujeito de sua poesia vive na intimidade da linguagem, ou seja, vai bem além dela.

Dessa maneira é interessante notar que o testemunho behriano fragiliza a metáfora poética subjetivamente imaginativa. Na base de seu discurso está o usual, o cotidiano, que só aparentemente não causa estranheza, mas que também não constitui uma linguagem objetiva, pois sua poesia assenta-se num particular, mas revela um universal diferente. Talvez seja por isso que a poética behriana mostra-se fragmentada, às vezes abjeta, incomodada com o estado das coisas. Sua aparente espontaneidade se dá quase que programaticamente, segundo a célebre máxima marginal: poesia & vida. O texto poético é uma região residual da liberdade num mundo assustador e quantificador: dessa perspectiva, consegue-se perceber como Nicolas Behr exerce a política, não no sentido de organização de um Estado, mas no sentido de revelar o terror ou, quem sabe, os encantos de um sistema, as armadilhas e a subversão no seio do sistema.

Nicolas Behr testemunhava sua vivência em Brasília e na maioria das vezes o seu testemunho era na verdade um questiona-

mento sobre a própria cidade, seus moradores, a arquitetura brasiliense, o poder e seus desmandos, os candangos. Era uma tentativa de interrogar o seu *locus* para, então, tentar entendê-lo. Na produção poética de Nicolas Behr, destaca-se uma voz que mostra a estrutura excludente emblematizada neste signo múltiplo chamado Brasília. Da mesma forma, depreende-se que a poesia behriana é indício de um presente vindo direto do passado, são histórias, testemunhos de um tempo que muitos não viveram, mas que podem vivenciar por intermédio do poeta. Afinal, não tem sido, nos últimos milênios, esta a função dos poetas, pelo menos dos grandes e bons? Poesia que ensina sem que se perceba?

A obra poética de Nicolas Behr faz-nos refletir sobre o estado de exceção em relação à necessidade do sujeito e sua relação com o simbólico, sobretudo aquele que está imerso na cidade de Brasília – porque o simbólico, nesse caso, está sendo elevado a termos de lei. Tal sujeito, frente ao seu encontro com o real, tem que lutar para que algo saia da norma e se instaure de outro modo. Essa necessidade é relativa ao sujeito, pois é algo da ordem da singularidade que questiona a lei. A exceção que subjaz evidencia a singularidade de cada sujeito frente a sua história, frente à lei. O sujeito behriano é a exceção que questiona continuamente a lei, a regra instaurada pela grife “Brasília”.

Em alguns poemas, a ideia de encarceramento, de asfixia, revela-se na própria arquitetura. Os candangos aparecem, por vezes, não se reconhecendo e sentindo-se invadidos pelo poder repressor do qual não conseguem escapar. Na poesia de Behr, eles não são idealizados. Vale constatar que tudo o que eles têm em comum – o seu sofrimento inútil, sua capacidade de resistência, sua astúcia – é mais importante e eloquente do que aquilo que os separa. E isso, na obra de Behr, engendra formas de solidariedade que nascem do reconhecimento mútuo das diferenças e da multiplicidade pela arte. Uma solidariedade não de população, das massas, mas da conectividade entre o povo brasiliense e todo o povo brasileiro. De uma outra perspectiva, parece que

os detentores do poder desinformam o povo sobre os meios de resistência a fim de desestimulá-los. Assim foi com a censura e é, agora, com as formas de alienação integradas na mídia. Nesse ínterim, pode-se observar que os candangos e quem está fora do poder localizam-se num estado de dominação, de incerteza, em que não existe nada além do risco, pois, fora desse contexto, parece haver uma situação perigosa. Por exemplo:

O HORROR, O HORROR

como, depois de ler nos jornais
a notícia da morte do menino,
que foi torturado
com óleo quente
para revelar o paradeiro do pai,
escrever um poema?
como se olhar no espelho?
como dividir com vocês todos
esse ar que respiramos?
como ficar indiferente
e passar à próxima página?
como sair na rua e desejar
bom dia aos que passam?
como continuar vivendo?
(*Laranja seleta*, p. 162)

Nesse poema de título “O HORROR, O HORROR”, nota-se um *eu* desesperado com as atrocidades que todos vivenciam, mas que, problematicamente, tornam-se invisíveis por conta da sua banalidade.

Diante desse aspecto, o poema relaciona-se com a frase de Adorno, em “Crítica cultural e sociedade”: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 1998, p. 26).

Nesse poema de Behr, assim como na reflexão de Adorno, irrompem-se desafios, como o compromisso com a não-des-

truição da vida e do social. Considera-se, então, que o horror dos campos nazistas e a morte do menino obrigam a busca pela compreensão de tais acontecimentos, sendo essa perspectiva fundamental para a teoria da literatura de testemunho, sobretudo para sua reflexão sobre catástrofe e representação. Vemos, na poesia de Nicolas Behr, a destruição das normas sociais, o arruinar dos referenciais identitários, a desconfiança do mundo, a presença fantasmagórica dos campos de concentração, lugar do qual não se sabem os limites. Será que essa poesia então não permitirá que Auschwitz e a morte do menino aconteçam novamente? A violência do opressor ao oprimido não é também culpa de todos? Instaura-se aqui uma mescla de terror pela violência e reverência pelo oprimido.

Assim como em Adorno, ficamos entre recusar a produção “irresponsável” e “alienada” de arte após os massacres de Auschwitz – ou após o assassinato do menino – e buscar entender este que nos fere – e expressar essa dor. A violência que, há cinquenta anos, apresentava-se com a face da legitimidade para aqueles que nutrissem a esperança abstrata e a ilusão de uma transformação total está, após a experiência do nazismo e do horror stalinista – e, nesse caso, do assassinato que vai ressoar na própria criação de Brasília –, entrelaçada naquilo que deveria ser modificado a fim de que as atrocidades não se repetissem.

Retomaremos poemas para fixar a presença obsessiva de Brasília na poesia:

Evangelho da realidade
Contra jotakristo
Segundo são lúcio.
Naquele dia, jotakristo,
Subindo aos céus num pé de
Pequi, disse aos candangos:
Felizes os que construíram
Comigo esta cidade pois
Irão todos para as satélites
(*Braxília revisitada*, p. 86)

blocos eixos
quadras

senhores, esta cidade
é uma aula de geometria
(*Laranja seleta*, p. 58)

tem alguém cutucando o teto
e fazendo muito barulho

não sei se quer falar comigo
através de um código qualquer

vai ver nem sabe
que aqui mora alguém

e talvez esteja apenas
tentando matar as baratas
que correm pelo teto
(*Laranja seleta*, p. 134)

Brasília mostra-se uma cidade desesperadora, desumana e fria; não há nomes de rua, só números. O ser brasiliense, enquanto um número, e a estrutura urbana de Brasília mostram-se problemáticos e desconstruídos nos poemas. O entendimento da capital federal produz um desentendimento, uma experiência, um choque. À cidade não se cola uma ideia de vida e de experiências humanas, mas sim de imagem ausente, vazia e geométrica. É nessa ausência que o sujeito da poética behriana se inscreve. O próprio cotidiano sufoca e deflagra um estado-limite. Como exemplo, o poema, sem título, retirado de *Grande Circular*:

amanhã é mais um dia de trabalho
que vou enfrentar
com este poema no bolso
(*Laranja seleta*, p. 140)

Em oposição direta a Brasília, sobrepõe-se a manifestação poética, como este poema retirado do mimeografado *Iogurte com farinha*:

de dia corro com meus dedos
à noite passeio com meus sonhos.
(*Laranja seleta*, p. 121)

Por vezes irônica e/ou humorística, a palavra resiste à angústia existencial proveniente de um sonho prometido e não cumprido. Contra isso, a poesia despessuriza, tira o Ego do recinto fechado que é, nesse caso, Brasília.

Nesse circuito, a poesia de Nicolas Behr aparece, numa fina ironia, com as faces definidas da burocracia e da exclusão dos não-burocratas, demonstrados também metaforicamente por meio da natureza, revelando que, nesse lugar, até ela é oficialista:

Buritis burocráticos
demitem monótonos gramados
(*Braxília revisitada*, p. 77)

a terra bruta,
os homens brutos,
a terra vermelha,
sanguínea, deflorada

O holocausto vegetal que se inicia
(*Braxília revisitada*, p. 74)

EGOLOGIA

eu sou
mais verde
que você!

viva
o meu ambiente!
(*Laranja seleta*, p. 109)

Essa poesia está atravessada pela vergonha da arte em relação ao sofrimento que se subtrai tanto à experiência quanto à sublimação. Uma poesia que sente necessidade de testemunhar, além de tudo, sobre a morte ou a entrega do outro à morte. Não há identificação do leitor, do autor ou do Eu, mas uma aproximação daquilo que foge à razão, da causa e da consequência, e, da mesma maneira, da arte. É visível a exigência do testemunhar, mas algo escapa, não se identifica.

O poema “O HORROR, O HORROR” – e, de resto, toda a obra poética behriana – não deve ser lida como um produto a ser consumido, assim como é o jornal, para logo após cair no esquecimento. Caso haja pena do menino, entender-se-á, nesse contexto, que há uma justificativa para a morte dele, como nos momentos sacrificiais, o que soará como hipocrisia da parte do leitor. A vergonha que o leitor sente diante de tal situação é a de se sentir um sobrevivente diante desse fato. Dubiamente, como acontece com os testemunhos dos sobreviventes dos campos, constrange-se pela morte do outro e se sente feliz porque não é a de si próprio: tristeza e vergonha por sobreviver e pela morte do outro.

A poesia behriana se mostra no cruzamento entre a linguagem poética e a cotidiana realidade, privilegiando técnicas que lançam mão do humor e da ironia para denunciar casos de corrupção, atrocidades e violências de tal ordem. A linguagem poética de Nicolas Behr, mesmo operando numa simplicidade – que tende a ludibriar o leitor –, não esconde o complexo universo que está no corpo das palavras. Brasília representa não só Brasília como também o Brasil, ou outros lugares em que o desejo de uma vida melhor se faça urgente. A dor da porrada, o prazer do chá.

Referências

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade” [1957]. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

BEHR, Nicolas. *Restos vitais* (*Iogurte com Farinha*, 1977; *Grande Circular, Caroço de Goiaba* e *Chá com Porrada*, 78; *Bagaço*, 79), *Vinde a mim as palavrinhas* (*Com a Boca na Botija, Parto do Dia, Elevador de Serviço, Põe sia nisso!*, *Entre Quadras, Brasília Desvairada, Saída de Emergência, Krub*, de 79; *303F415* e *L2 Noves Fora W3*, de 80) e *Primeira pessoa* (*Porque Construí Brasília* e *Beijo de Hiena*, 1993; *Pelas Lanchonetes dos Casais Felizes*, 94; *Segredo Secreto*, 96; *Estranhos Fenômenos* –antologia, 1977-97); *Viver Deveria Bastar* e *Umbigo*, 2001; *Poesília – poesia pau-brasília*, 2002). Todos os livros e antologias acima são edição do autor.

FAUSTO, Bóris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

FURIATI, Gilda. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. Dissertação. Brasília, DF: UnB, 2007.

MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004. (Coleção Brasilienses – Volume 1)

SANTIAGO, SILVIANO. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. [1985]

Na outra margem do Ipiranga: o preço do progresso numa lição de Cacaso

Nelson Martinelli Filho¹

Vejo meu filho respirando e absurdamente
imagino
como será a América Latina no futuro.
(Cacaso)

O famigerado período da ditadura militar no Brasil encenou variados momentos de ano a ano, de presidente a presidente, desde a sua gênese em 1964 até o ocaso em 1985. Do ponto de vista econômico, o movimento inicial foi a criação do Programa de Ação Econômico do Governo, o PAEG, já com o primeiro general eleito, Humberto de Alencar Castelo Branco.

O PAEG foi eficiente em seu propósito e reduziu o déficit público anual do Produto Interno Bruto (PIB) de 4,2%, registrado em 1963, para 1,6% em 1965². Mas nem tudo eram flores. Essa redução só foi possível através de sacrifícios da classe trabalhadora, autoritariamente impostos pelos militares.

Com a guinada das indústrias automobilística, de produtos químicos e de material elétrico em 1968, o país chegou ao período que recebeu a alcunha de “milagre econômico”, registrando um considerável crescimento do PIB, que atingiu média de 11,2% anuais, além de taxas de inflação relativamente baixas.

¹ Mestrando no PPGI da Ufes, bolsista da Capes, com dissertação sobre a obra de Reinaldo Santos Neves. E-mail: nelsonmfilho@gmail.com

² Todos os dados relativos a esse período foram retirados de: FAUSTO, Bóris. “O regime militar e a transição para a democracia”. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 257-293.

Para tanto, o ministro da Fazenda, Delfim Netto, privilegiara o acúmulo de capital, tendo como uma de suas principais táticas o “arrocho salarial”. Os dados são assustadores: no ano de 1972, uma generosa fatia de 52,5% da população economicamente ativa recebia absurdamente menos de um salário mínimo, e uma outra porção, que chegava a 22,8%, recebia entre um e dois salários. Uma frase que se tornou bastante popular na época saiu da boca do próprio ministro Delfim Netto: “É preciso primeiro aumentar o ‘bolo’, para depois reparti-lo”. Notoriamente, o bolo não foi repartido, aumentando, assim, o tormento dos brasileiros. Iniciava-se aquilo que Paulo Leminski, poeta curitibano, viria a chamar de segunda ditadura:

Minha geração (estou com 41) teve dois acidentes de percurso da maior gravidade, duas ditaduras: uma política e, depois, outra, econômica.

Sáímos das trevas da ditadura militar para os rigores, não menos brutais, da inflação (LEMINSKI, 1986, p. 106).

Do ponto de vista literário, Heloisa Buarque de Hollanda já dizia em seu *26 poetas hoje* que, mirando a década de setenta, “é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social do tipo missionário e esquemático” (HOLLANDA, 2007, p. 11-12). Em meio a tudo isso estavam um poeta, um letrista, um ensaísta, um professor universitário: todos eles habitando em Antonio Carlos de Brito, o Cacaso. Tendo estreado em 1967 com o grave *A palavra cerzida*, o poeta adquiriu uma dicção mais leve, irônica e inquieta em seu segundo livro – e primeiro produzido artesanalmente, lançado pela “Coleção Frenesi” –, *Grupo escolar*, de 1974. Até a sua prematura morte em 1987, publicou mais quatro livros de poemas e um grande número de ensaios, pelos quais se destacou como um importante crítico e teórico da poesia marginal. É importan-

te acrescentar também sua fama como letrista, que ele próprio considerava como sua principal atividade profissional, possuindo como parceiros constantes Nelson Ângelo e Novelli.

Os tempos não eram fáceis. Num de seus ensaios, o poeta disse: “o movimento de 64 trouxe para a vida nacional um pesado custo social e humano, cujos efeitos vão se desdobrando pelos anos e ocupando as mais variadas esferas de nosso cotidiano” (CACASO, 1997, p. 58). Em seus versos, é possível observar seu descontentamento com as agruras do governo militar e os variados efeitos que surgiram com o passar do tempo:

LOGIAS E ANALOGIAS

No Brasil a medicina vai bem
mas o doente ainda vai mal.
Qual é o segredo profundo
desta ciência original?
É banal: certamente
não é o paciente
que acumula capital.

O livro *Grupo escolar*, de onde foi retirado o poema acima, é dividido em quatro lições que são, respectivamente: “Os extrumentos técnicos”, “Rachados e perdidos”, “Dever de caça” e “A vida passada a limbo”. “Logias e analogias”, assim como os demais poemas que serão analisados, localiza-se na terceira lição, “Dever de caça” (CACASO, 2002, p. 154-157).

Além do marcante jogo sonoro que se estende pelos sete versos, pode-se perceber que Cacaso trata, através da analogia, do “milagre econômico” e a conseqüente penúria por que passava a população. O poeta traz a lume as artimanhas do governo para o crescimento econômico: o lucro acumulado não chegava às mãos das camadas populares. Seria o preço do progresso? Outrossim, é quase irresistível deixar-se ouvir um eco de Médiçi, o general que governava durante tal período, em “medicina”. Alia-se a essa ressonância o derrame que sofreu Costa e Silva,

o presidente anterior a Médici, por mais arriscada que seja esta leitura do segundo verso: “mas o doente ainda vai mal”. Outra das possíveis analogias as quais se refere o título: Médici ia bem; Costa e Silva, doente, mal.

Mal, mesmo, permanecia o povo brasileiro. Considerando a união do crudelíssimo Ato Institucional 5, criado em 1968, e o sofrimento das classes menos favorecidas ocasionado pela ditadura econômica, leiamos o seguinte poema:

REFLEXO CONDICIONADO

pense rápido:
Produto Interno Bruto
ou
brutal produto interno
?

Num ligeiro jogo de perguntas e respostas, Cacaso explicita o sofrimento que perpassa o período da ditadura militar. O chiste produzido a partir do Produto Interno Bruto proporciona um leve humor que surpreende pela naturalidade e espontaneidade ao tratar de tal assunto. A essa altura, parecia mesmo brincadeira de adivinhações: não era possível distinguir (estavam condicionados?) se o crescimento econômico era produzido à base do trabalho ou do sacrifício dos trabalhadores, visto que, “nas distinções de classe social, o sofrimento e o sentimento da dor dos despossuídos aparecem como ‘naturais’” (SARTI, 2007, p. 4). Sobre esse aspecto, podemos observar outro poema da mesma seção:

SINAIS DO PROGRESSO

A mão certa cai como guilhotina
e racha a nuca do inimigo.
A câmera focaliza o punho do matador:
“Homens de verdade não usam relógio
de outra marca.”
Tudo legal.
Tudo legalizado.

Diante do golpe certo, o foco é o relógio. Não importa a dor, não importa o sofrimento: estava tudo legalizado. O poeta, percebendo argutamente o ônus e o bônus do progresso, denuncia o descaso dos meios de telecomunicação, que obtiveram um grande avanço naqueles anos, passando de uma presença em apenas 9,5% das residências em 1960 para 40% em 1970:

Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país. A promoção do “Brasil grande potência” produziu resultados no imaginário da população. Foi a época em que muitos brasileiros idosos, de classe média, lamentavam não ter condições biológicas para viver até o novo milênio, quando o Brasil se equipararia ao Japão (FAUSTO, 2002, p. 268).

Atentando-se para esse modelo visado na década de setenta, o Japão, podemos ler o seguinte poema, num novo jogo de adivinhas proposto por Cacaso:

O QUE É O QUE É

Descoberto pelo português
emancipado pelo inglês
educado pelo francês
sócio menor do americano
mas o modelo é japonês...

Em seu curto fôlego de cinco versos, o poema acima toca em diversos aspectos importantes da História do Brasil. Nos anos em que Cacaso vivia, dois estavam em relevo: o franco alinhamento entre militares e governo dos Estados Unidos e a meta traçada para se equiparar ao Japão.

Ainda na esteira do “milagre econômico”, podem-se depreender mais referências nos seguintes versos:

JOGOS FLORAIS

I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre;
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

II

Minha terra tem Palmares
memória cala-te já.
Peço licença poética
Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores
dado o avançado da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho

(será mesmo com 2 esses
que se escreve paçarinho?)

Em toda a segunda estrofe dessa clara paródia à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, pode-se notar a referência ao período em pauta, opondo-se ironicamente ao ufanismo do poema romântico. Além de outras referências ao período da ditadura militar³, é importante salientar que, através da metáfora do milagre bíblico de Jesus Cristo nas Bodas de Caná, onde transformou a água em vinho, o poeta traz à tona a acidez do vinagre, que bem representa os dias terríveis por que passavam os brasileiros, em detrimento da suavidade do vinho.

³ Para uma análise mais extensa desse poema com relação aos aspectos da ditadura militar, cf. MARTINELLI FILHO, Nelson. “Jogos polissêmicos: dor e humor na poesia da Cacaso”. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca; NASCIMENTO, Jorge Luiz do (orgs). *Pensamentos, críticas, ficções*. Vitória: PPGL/MEL, 2008, p. 595-601.

Falando em paladar, passemos para mais um inquietante poema de Cacaso:

AS APARÊNCIAS REVELAM

Afirma uma Firma que o Brasil
confirma: “*Vamos substituir o
Café pelo Açúcar*”.

Vai ser duríssimo descondicionar
o paladar.

Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?

Aqui, salta aos olhos mais um importante fato histórico: a expressiva queda na produção do café. Dos 57% do valor das exportações brasileiras que representava entre 1947 e 1964, caiu para 37% entre 1965 e 1971 chegando ao nível de 15% entre 1972 e 1975. Em contrapartida, a indústria automobilística obteve grande expansão, elevando suas taxas anuais a 30%. E Cacaso arremata o poema na última e intrigante estrofe, que bem se une ao próximo poema, concluindo a caminhada por esse interregno:

PRÉ-HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA PERIFÉRICA OU NINGUÉM SEGURA ESSA AMÉRICA LATINA OU OS IMPOSSÍVEIS HISTÓRICOS OU A OUTRA MARGEM DO IPIRANGA

Jamais mudar pela violência
mas manter pela violência:
morte ou dependência

O rico título quadripartido ganha uma enorme força visto que curiosamente é mais longo que o próprio poema. Cada assertiva que o compõe merece atenção especial. Na partícula

inicial, que recebe o nome de “Pré-história contemporânea periférica”, o prefixo “pré-” aponta a História da periferia, que podemos considerar a sua própria, para algo mais primitivo, mais rude – incompatível com a História do “homem civilizado”. Em tempo: o próprio termo “periférica” representa a classe oprimida, longe dos importantes centros, sejam histórico-sociais, sejam econômicos, sejam políticos. Logo depois se lê “Ninguém segura essa América Latina”⁴, com um alto grau de ironia, dados os problemas políticos por que passavam diversos países desse lado da América – por exemplo, o Chile também sofrera um brutal golpe militar, em 1973, que levou o general do exército Augusto Pinochet ao poder, implantando uma ditadura no país.

O título segue então para “Os impossíveis históricos”, numa recusa à própria possibilidade de crer naqueles lamentáveis acontecimentos, e finaliza-se em “A outra margem do Ipiranga”. Nesta, com clara referência ao Hino Nacional, o poeta traz à baila uma outra margem que não aquela onde bradou um povo heróico – talvez a margem onde habitam os brasileiros e o seu sofrimento.

Depois de tantas possibilidades significativas do título, surge o pequeno poema com os seus “impossíveis históricos”. Cacaso afirma com a ironia que sempre o acompanha: “Jamais mudar pela violência / mas manter pela violência”. Ora, esses versos vão em direção à luta contra o regime militar. Eis o jogo de interesses: para a população oprimida, a (possível) solução é utilizar a violência para mudar a situação política do país, como um gesto de resistência, dando fim ao governo ditatorial e, conseqüentemente, aos seus órgãos de tortura, censura etc. Para os governantes interessados em continuar no poder, usa-se para isso a violência; ou seja, através da repressão mantém-se o governo. Os dois utilizaram a violência: o povo, mesmo que de forma

⁴ É importante lembrar que a canção “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel, fazia sucesso no início da década de setenta com o refrão “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo / meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil. / Eu te amo, meu Brasil, eu te amo / ninguém segura a juventude do Brasil”, ao qual poderíamos perceber uma sutil referência no título de Cacaso.

às vezes tímida, lutou, resistiu. O governo, com todas as suas ferramentas, valeu-se da repressão.

No entanto, o clímax desse “manter pela violência” dos versos de Cacaso brada (na “outra margem do Ipiranga”, frise-se): “morte ou dependência”. O poeta transforma o grito de independência de D. Pedro I em seu inverso, e as opções não são nada favoráveis. A morte, agora em primeiro lugar, tornou-se quase corriqueira durante a ditadura – e, como vimos em “Sinais do progresso”, tratada com insensibilidade pela mídia. São conhecidos muitos e muitos casos de torturas que ocasionaram óbito nos porões do poder. Quem agia com violência contra os militares colocava em risco a sua própria vida. Na outra ponta, o caso mais comum: a dependência do cidadão a um Estado repressor. Mas as cartas estavam dadas: morte ou dependência. Esse brado ecoa pelo período ditatorial. Um *slogan* que poderia substituir sem maiores danos o bordão “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Para os militares, esse era o preço do progresso. A opção entre morte ou dependência representa uma completa opressão do sujeito, que possui uma pequena e macabra liberdade de escolha: Cacaso e milhões de brasileiros estavam nessa encruzilhada.

Findo o périplo pelos sete poemas que compõem a terceira lição de *Grupo escolar*, notamos uma certa unidade temática que os percorre: a vida dos anos setenta pautada, principalmente, pela via econômica. Todos eles parecem corroborar com a ideia, proposta por Leminski, da existência de duas ditaduras: a de base econômica trouxe tantos problemas quanto a própria ditadura política, tendo ambas promovido uma perda da liberdade aos que viviam na época. Essa terceira lição parece conter um grito do poeta diante da situação inaceitável em que se encontrava o país. Seus sete poemas, ali bem unidos e amarrados, representam uma inquietação, uma revolta, um protesto, mas são, mormente, como bons exemplos da poesia marginal, registros da vida nos idos dos anos setenta. E, retomando suas próprias palavras, vale a pena questionar: “Não há na violência / que a linguagem imita / algo da violência / propriamente dita?”.

A História escorre pelos versos de Cacaso. Todavia, surpreende-nos a forma bem-humorada com que trata o assunto. O poeta não esconde sua dor: antes, seus versos irônicos escarnekem a política dos militares. Seu riso denuncia a perversidade que assolava os brasileiros. Aqui, o humor é um meio de liberdade. Dessa maneira, Cacaso é, *lato sensu*, testemunha de um período repressivo política e economicamente, considerando que o testemunho “encontra-se no vértice entre a literatura e a historiografia (ou o subgênero da autobiografia)” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 94).

Obviamente, é importante levar em conta as diferenças desse “testemunho” de Cacaso para os termos *Zeugnis*, testemunho ligado à Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto, e *testimonio*, referente aos países da América Latina (mais especificamente os de língua espanhola). Apesar da relativa distância desses conceitos, mais comuns quando se trata da literatura de testemunho, para a ditadura militar brasileira, devem ser lembradas a violência, a imposição do silêncio, a perda da liberdade, as torturas, os exílios e as mortes que acompanharam os anos de chumbo: a dor era latente. Questionemos novamente: é justo o preço?

Não há como negar que o período ditatorial no Brasil promoveu atos de barbárie. A população sentiu, em maior ou menor grau, o seu impacto – principalmente os que, como Cacaso, viviam na “outra margem do Ipiranga”. Para esses, os “negros verdes anos” (CACASO, 2002, p. 113) deixaram marcas indelévels na memória. Essas marcas também podem ser observadas nos versos de Cacaso, que possuía uma voz ativa no olho do furacão. Vivendo no burburinho cultural que era o Rio de Janeiro na década de setenta – quando “a situação política interfere e repercute diretamente na produção poética brasileira do período” (SALGUEIRO, 2002, p. 31) –, o poeta se destacou pela língua ferina e irônica, além da exímia habilidade em driblar a censura. Tornou-se vítima e testemunha de um golpe contra a liberdade, mas não se deixou acomodar: se as opções eram morte ou dependência, Cacaso optou pela resistência. Uma resistência

que não esconde as feridas, mas as expõe com ácidas borrifadas do riso. Fica-nos a lição: seus poemas são importantes e bem-humorados registros que revelam a dor de uma ditadura – duas, corrigiria Leminski.

Referências

CACASO. *Grupo Escolar* [1974]. In: *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CACASO. *Beijo na boca* [1975]. In: *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CACASO. *Não quero prosa*. Org: Vilma Arêas. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

FAUSTO, Bóris. “O regime militar e a transição para a democracia”. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 257-293.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007. [1975]

LEMINSKI, Paulo. “Duas ditaduras”. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar, 1986, p. 106-108.

MARTINELLI FILHO, Nelson. “Jogos polissêmicos: dor e humor na poesia da Cacaso”. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca; NASCIMENTO, Jorge Luiz do (orgs). *Pensamentos, críticas, ficções*. Vitória: PPGL/MEL, 2008, p. 595-601.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.

SARTI, Cynthia. “A dor, o indivíduo e a cultura”. Em: <http://www.apsp.org/saudesociedade/X/dor.htm>. Acesso: 26/04/2007. [8 p.]

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças”. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 81-104.

Página deixada em branco intencionalmente

Memória da ditadura em Raul Seixas

Vitor Cei Santos¹

Preâmbulo

Raul Seixas, em diversas entrevistas, evidencia a conveniência de comunicação através da música. Sua obra, mais do que arte, era meio de comunicação: “Porque eu não vejo a música como arte. Música é apenas a vomitada de cada pessoa. Uma cusparada. É a expressão de cada um”².

Em um país com milhões de analfabetos, havia a necessidade de um modo de comunicação com o público desprovido de educação formal, o que a literatura não proporcionava: “Mas vi que a literatura é uma coisa difícilíssima de fazer aqui, de comunicar tão rapidamente como a música”³. A canção popular midiática, por ser dotada de regularidade rítmica e melódica, privilegiando o refrão e os versos de rápida assimilação, facilita a memorização e a compreensão do público.

Theodor W. Adorno já advertia que a reprodução técnica da arte e a indústria cultural, por visarem à produção em série e à homogeneização com fins comerciais, são esterilizantes. O sistema impõe aquilo que o pensador frankfurtiano designou como

¹ Graduado em Filosofia e Mestre no PPGI da Ufes, bolsista da Capes, com dissertação sobre a obra de Raul Seixas. E-mail: vitorcei@gmail.com

² PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 87.

“regressão da audição”⁴, isto é, a incapacidade das massas de julgar a música criticamente, avaliando todo o lixo que é oferecido aos nossos ouvidos pelos meios de comunicação.

Todavia, Raul Seixas encontrou na música um meio de comunicação rápido e eficiente para cultivar um diálogo profícuo entre o artista e o grande público, se inserindo no jogo da comunicação dominado pela indústria cultural. Consciente que esta rechaça a possível função crítica e emancipatória que a arte em geral e a música em particular podem ter, ele adotou uma postura afirmativa diante da cultura da mídia, acreditando poder manipulá-la para divulgar suas propostas.

O cantor apostou no jogo dos ratos, como ele costumava designar a vida na sociedade administrada, se aprofundando no conhecimento factual dos mecanismos de funcionamento da indústria cultural, tornando-se para ele cada vez mais eminente a necessidade de apropriação desse instrumento de caráter manipulador e opressor:

Como os Beatles, que aprenderam no estúdio, eu lá aprendi tudo, os macetes. Aprendi a fazer música fácil, comercial, intuitiva e bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer. Aí eu desisti de vez do livro que eu ia fazer, o tratado de metafísica. Decidi chegar ao livro através dos discos, dos sulcos, das rádios. É mais positivo, é melhor⁵.

Atento à dimensão comunicativa da música, que no Brasil assume papel significativo, Raul tinha o anseio de oferecer suas canções como registro de seu tempo, entrelaçando conteúdo autobiográfico e memória social. A sua obra, em grande parte elaborada enquanto ocorriam no Brasil batalhas entre as forças de repressão e as de resistência, representa uma rememoração das tensões que ocorriam no Brasil durante a ditadura militar.

⁴ ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*. Tradução de João Luiz Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (Coleção Os Pensadores).

⁵ PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 27.

Rememorar os anos de chumbo é comunicar - tornar comum - a barbárie de nosso passado recente, com suas catástrofes, ruínas e cicatrizes. E, como indica Jaime Ginzburg, ainda é necessário rememorar o período, pois há um esforço conservador de desprezar a memória das vítimas do autoritarismo. Nas palavras do crítico:

A memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu⁶.

A obra de Raul Seixas, marcada pelo caráter traumático das experiências coletivas de violência política, nos permite reelaborar as heranças do autoritarismo. Todavia, segundo Márcio Seligmann-Silva, a tarefa de rememorar a catástrofe é árdua e ambígua, pois envolve o confronto com as feridas abertas pelo trauma e a tentativa de sua superação. Ao mesmo tempo em que há necessidade de lembrar e comunicar, na maioria das vezes aquilo que se rememora é o incomunicável, a morte - “[...] o indizível por excelência, que a toda hora tentamos dizer [...]”⁷.

Seja dedicando suas “cusparadas” à morte ou à vida, com melancolia ou desbunde, a obra de Raul Seixas nos oferece um diagnóstico de seu tempo. A sua lírica, nascida de experiências que brotam da concreta vida cotidiana, apresenta-se sob a tensão do caos vigente em que se mostram tanto as oportunidades para a emancipação quanto os obstáculos reais a ela.

⁶ GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, 2007, p. 43-44.

⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 52.

Desbunde & Censura

Desbunde era o nome que os militantes de esquerda davam para a atitude da turma da contracultura, o pessoal que usava drogas, escutava rock, lia os poetas *beat*, fazia filmes em Super-8, não cortava os cabelos e preferia fumar maconha a pegar em armas. Contra as atitudes beligerantes do sistema, ações pacíficas e irreverentes.

Heloísa Buarque de Hollanda⁸ afirma que o desbunde, longe de ser uma simples alienação naqueles anos de chumbo, foi uma atitude intempestiva e marginal que transgredia as normas sociais e políticas então vigentes. Na procura de uma forma nova de pensar o mundo, o desbunde tornava-se uma perspectiva capaz de romper com a razão instrumental característica tanto da direita quanto da esquerda. Nas palavras de Wilberth Salgueiro:

Ponto final da viagem contracultural iniciada pela geração beat, passando pelos hippies, a galera do desbunde aprontou mil e umas. Radical como o seu avesso (censura & repressão), *o desbunde* – ainda que, dizem, por linhas tortas – *colocou em xeque valores poderosos como a racionalidade, a autoridade, a propriedade, o belicismo (e o beletrismo) e pontificou outros como o prazer, o lúdico, o comunitário*. A liberação do corpo tange não só o sexual, mas a moda, os gestos, as drogas – o comportamento e o cotidiano, em geral⁹.

Raul Seixas, imbuído de desbunde, do espírito rebelde, lúdico e libertino dos inconformados de seu tempo, que preferiram a expressão à construção, utilizava um vocabulário polissêmico, simbólico, repleto de figuras de linguagem, metáforas, alegorias, metonímias, regionalismos nordestinos, gírias urbanas e proso-popéias. Inseridas na indústria cultural, suas canções transmitem pensamentos sob forma figurada, disfarçada, muitas vezes ambígua, exigindo que o ouvinte interprete as idéias embutidas figurativamente em seus versos. Com essas características, suas canções

⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

⁹ SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas*: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, CCHN, 2002, p. 30.

nem sempre são bem aceitas pelos ativistas engajados, enquanto algumas vezes são incompreensíveis para as massas incultas.

As brincadeiras com a linguagem efetuadas por Raul também podem ser vistas como uma irônica tentativa de burlar os censores. Desde 26 de janeiro de 1970, data oficial de instauração da censura prévia, os agentes da ditadura estavam instalados nas casas de espetáculo, nas emissoras de rádio e televisão, nas redações de jornais e em outros locais estratégicos. Todo o tecido social e os espaços públicos eram virtualmente vigiados.

No LP *Krig-ha, Bandolo!*¹⁰, como provocação aos censores, ele apresenta na capa um selo com a inscrição *Imprimatur*, “im-prima-se”, palavra que a Igreja Católica utilizava durante o período da Inquisição para indicar as obras liberadas pela censura. A provocação se completa com a foto da capa, que mostra o cantor barbudo, magro, de peito nu, olhos quase fechados e braços abertos, aludindo a Jesus Cristo pregado na Cruz.

Outros três discos com capas provocativas apresentam a inscrição *Imprimatur. Gita!*¹¹, em cuja fotografia da capa o cantor está vestido à moda Che Guevara; *Novo Aeon!*¹², com uma foto em que ele exhibe um charuto no bolso da camisa; e *A Pedra do Gênesis!*¹³, último álbum solo do cantor e o penúltimo de sua carreira, que traz uma foto dos anos setenta em que Raul segura uma edição de língua inglesa do *Livro da Magia Sagrada de Abra Melin*, grimório do século XV.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano¹⁴, o regime militar brasileiro, assim como as outras ditaduras latino-americanas, concentrou suas forças no controle e esvaziamento político do espaço público, com o intuito de garantir a “paz social” a partir da desmobilização política da sociedade. Se a vio-

¹⁰ SEIXAS, Raul. *Krig-ha, Bandolo!* Philips/Phonogram, 1973.

¹¹ Id. *Gita*. Philips/Phonogram, 1974.

¹² Id. *Novo Aeon*. Philips/Phonogram, 1975.

¹³ Id. *A Pedra do Gênesis*. Copacabana, 1988.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1971). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, 2004.

lência policial, legal ou ilegal, era sistemática e utilizada contra inimigos e críticos mais ferrenhos do regime, a vigilância sobre a sociedade civil também era constante.

Napolitano ainda explica que a obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação “subversiva”, sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de propaganda subversiva e guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs, acabava por gerar uma lógica da suspeita. Ao incorporar essa lógica, os milhares de agentes envolvidos, fossem funcionários públicos ou delatores cooptados, passavam a ver a esfera da cultura com suspeição *a priori*, pois o meio artístico seria o local em que os comunistas e subversivos estariam particularmente infiltrados, procurando fomentar a revolta na sociedade.

Em tal conjuntura, o campo da música popular midiática destacava-se como um dos alvos preferidos da vigilância. Conforme as coleções do DOPS disponíveis nos Arquivos Públicos de São Paulo e do Rio de Janeiro, o leque de atuação dos agentes dos órgãos de repressão junto ao meio musical foi de 1967 a 1982¹⁵.

Para ilustrar este fato de nosso passado recente, leiamos um poema de 1983, em que Raul Seixas debocha do então agonizante regime militar. “Para o Estadão”¹⁶ foi dedicado ao jornal que o poeta considerava arqui-reacionário.

Está na praça, já chegou
O dicionário do censor
Desde A até o Z
Tem o que você pode ou não pode dizer
Antes de pôr no papel
O que você pensou
Veja se na sua frase
Tem uma palavra que não pode

¹⁵ Ibid.

¹⁶ BUARQUE, Mônica. *Culto-rock a Raul Seixas: sociedade alternativa entre rebeldia e negociação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

Substitua por uma que pode
Você não queria assim... mas que jeito?
O dicionário do censor
É que decide, não o autor
Um exemplo pra você
Se na página do “p”
Não consta a palavra “povo”
Vê se no “o” tem escrito “ovo”
Ovo pode
Se o sentido não couber
Esqueça, risque tudo, compositor
Seu dever é decorar
As que pode musicar
No dicionário da censura
Nem botaram “ditadura”

O poema se apóia em rimas, estabelecendo uma sonoridade contínua e facilmente perceptível. A linguagem coloquial, em versos livres, imbuída de desbunde, marca o texto. O autor expressa-se sem mediações, denunciando de modo direto e descritivo a opressão da censura, fazendo coro aos engajados.

Todavia, no início da década de 1970, para fugir ao sufoco do Estado de exceção, o caminho seguido por Raul Seixas não foi o do combate direto, como no atípico poema supracitado, mas sim uma união de desbunde e ataque alegórico, com as canções denunciando o ambiente de sufoco dos anos de chumbo.

A antropóloga Mônica Buarque observa que Raul Seixas, autodenominado “ator”, assumiu o personagem de rebelde do rock e bufão da mídia para fazer ataques à ordem social vigente sem receber represálias muito maiores que eventuais prisões e sugestões de auto-exílio, o que de fato ocorreu com o baiano.

Exemplar foi o primeiro show de Raul em São Paulo, no Teatro das Nações, em 26 de setembro de 1973. Na ocasião, o irreverente cantor distribuiu o gibi/manifesto *A Fundação de Krig-ha*¹⁷, com texto em co-autoria com Paulo Coelho e desenhos

¹⁷ SEIXAS, Raul. *O baí do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 82-83.

de Adalgisa Rios. Misto de panfleto e história em quadrinhos, o gibi/manifesto apregoa uma nova era, expondo, com visual sujo e texto profético, apocalíptico, o desbunde e o esoterismo presentes na contracultura da época.

Os militares não gostaram da história. Suspeitando que Raul Seixas estivesse envolvido em uma organização comunista, a Polícia Federal recolheu o gibi/manifesto, considerado material subversivo. Em 1974, com ordem de prisão do Primeiro Exército, no Rio de Janeiro, Raul foi detido e “convidado” a sair do país. Acusado de subversão contra a ditadura de Geisel, exilou-se nos Estados Unidos.

O breve exílio, cercado de ficções, versões e desatinos, supostamente termina com o sucesso do LP *Gita*, em virtude do qual Raul Seixas teria sido convidado a retornar ao Brasil, comemorando sua consagração no cenário brasileiro, coroada pelo primeiro disco de ouro.

O LP *Gita* transmite inconformismo diante do modo de vida constituído a partir das conquistas do “milagre econômico” promovido pelo regime militar. As canções, oscilando entre o tom melancólico e o eufórico, ironizam os costumes e crenças dominantes, disparando chistes contra os valores mais prezados pelo conservadorismo da época. Exemplar é a faixa “S.O.S.”¹⁸.

Hoje é domingo, missa e praia, céu de anil
Tem sangue no jornal, bandeiras na Avenida Brasil
Lá por detrás da triste e linda zona sul
Vai tudo muito bem, formigas que trafegam sem por quê

E da janela desses quartos de pensão
Eu, como vetor, tranqüilo eu tenho uma transmutação

Ô ô ô seu moço do disco voador
Me leve com você, pra onde você for
Ô ô ô seu moço, mas não me deixe aqui
Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...

¹⁸ SEIXAS, Raul. *Gita*. Philips/Phonogram, 1974.

Andei rezando pra totens e Jesus
Jamais olhei pro céu, meu disco voador além
Já fui macaco em domingos glaciais
Atlantas colossais, que eu não soube como utilizar

E nas mensagens que nos chegam sem parar
Ninguém pode notar, estão muito ocupados pra pensar

Ô ô ô seu moço do disco voador
Me leve com você, pra onde você for
Ô ô ô seu moço, mas não me deixe aqui
Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...

A letra é composta em torno de antíteses, em que os versos nos remetem ao desencanto, à fuga e à esperança. “S.O.S.” é uma crítica ao marasmo das classes médias brasileiras que, como “formigas que trafegam sem porquê”, se deixavam iludir pelo “milagre econômico” da ditadura. Nas missas ou nas praias, fechavam os olhos para a truculência do Estado de exceção. Das janelas de seus quartos de pensão, muito ocupadas para pensar, estavam ineptas para perceber as possibilidades de resistência e mudança.

Em tal conjuntura sufocante, o cantor ansiava por um disco voador que o libertasse do autoritarismo. As espaçonaves que transportam seres de outros planetas ou de outras dimensões são uma conhecida crença da contracultura, segundo a qual elas trazem mensagens de salvação para a humanidade. A música é, assim, um pedido de socorro - *Save Our Souls*, “salve nossas almas”. Seixas, em desacordo com seu entorno, viu no espaço cósmico uma esperança – ou ao menos uma metáfora – de salvação.

Aqui, vale reler o último verso, ambíguo e crucial: “Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...”. Uma leitura possível é que se o universo é infinito, existindo inúmeras estrelas e planetas, não há porque permanecer num Brasil em que cotidianamente há sangue inocente sendo derramado. Também podemos ver nas “estrelas” uma sinédoque para os militares, trocando a parte pelo todo, pois a patente dos oficiais é simbolizada por estrelas.

E os que têm mais estrelas nos uniformes são os generais. Assim, com tanta estrela por aí, isto é, com os militares no poder, ele preferia embarcar num disco voador a permanecer no país.

Se o moço do disco voador não apareceu para buscar Raul Seixas, ao menos os árabes contribuíram para uma recessão internacional que derrubou o milagre econômico brasileiro já em 1973: a Primeira Crise Internacional do Petróleo. A Organização dos Países Produtores de Petróleo embargou o fornecimento do produto ao Ocidente, estabelecendo cotas de produção e quadruplicando os preços. O Brasil, que na época importava mais de 80% do petróleo consumido, viu a prosperidade ruir¹⁹.

A crise econômica e a decorrente redução do padrão de vida da população enfraqueceram o fascínio que o regime militar exercia sobre as massas, que passaram a se indignar e revoltar contra a ditadura. Para abafar a insatisfação popular, em janeiro de 1974 o general-presidente Ernesto Geisel deu início a abertura política “lenta, gradual e segura”. O ocaso da ditadura, ao menos no início, não melhorou muito a conjuntura, que ainda era de sufoco e medo.

A censura no ocaso da ditadura

Na década de 1980, com o processo de transição do regime autoritário para a democracia, as novas formas de controle social e produção industrial da cultura e da arte substituíram gradativamente a censura do Estado pela lógica do mercado. Esta classifica, organiza e divide autoritariamente os consumidores, oferecendo uma ilusão de democracia e poder de escolha: “O processo a que se submete um texto literário, se não na previsão automática de seu produtor, pelo menos pelo corpo de leitores, editores, redatores e *ghost-writers* dentro e fora do escritório da editora, é muito mais minucioso que qualquer censura”²⁰.

¹⁹ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1999.

²⁰ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 13.

A partir do ocaso da ditadura, podemos perceber a apropriação das várias formas de arte e cultura, populares e eruditas pelas corporações transnacionais para o consumo em massa. O resultado são mercadorias ditas artísticas, mas padronizadas, óbvias e incipientes. Todavia, a música e outras manifestações artísticas e culturais ainda podem transmitir modos irreverentes de agir e pensar, transvalorando os valores dominantes.

Mosca na sopa, Raul visava conscientizar a massa amorfa de consumidores das mercadorias midiáticas. As suas canções estimulam o olhar para temas tabus não abordados abertamente pela sociedade brasileira conservadora. Por isso, ele ainda sofreu com a censura, que o atacava mais pelos aspectos considerados imorais de suas canções do que por motivos políticos.

Cláudio Roberto, parceiro de Raul no período, afirma que ele podia falar o que quisesse sobre política, mas era considerado um perverso, censurado por ofender a moral e os bons costumes. Exemplar é a canção “Rock das ‘Aranha”²¹, censurada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, cujas atividades só foram interrompidas com a Constituição de 1988²².

Subi no muro do quintal
E vi uma transa que não é normal
E ninguém vai acreditar
Eu vi duas mulher botando aranha prá brigar

Duas aranha, duas aranha
Duas aranha, duas aranha

Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer a sua aranha

Meu corpo todo se tremeu
E nem minha cobra entendeu
Cumé que pode duas aranha se esfregando
Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando

²¹ SEIXAS, Raul. *Abre-te Sésamo*. CBS, 1980.

²² TEIXEIRA, Rosana C. *Krig-ha, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

É minha cobra
cobra criada

Vem cá mulher deixa de manha
A minha cobra quer comer a sua aranha

Deve ter uma boa explicação
O que é que essas aranha tão fazendo ali no chão
Uma em cima, outra embaixo
A cobra perguntando onde é que me encaixo
É minha cobra, cobra criada
Vem cá mulher deixa de manha
A minha cobra quer comer a sua aranha

Soltei a cobra e ela foi direto
Foi pro meio das aranha prá mostrar cumé que é certo
Cobra com aranha é que dá pé
Aranha com aranha sempre deu em jacaré

É minha cobra, cobra com aranha
É minha cobra, com as aranha

Vem cá mulher deixa de manha
A minha cobra quer comer a sua aranha

É o rock das “aranha”,
É o rock das “aranha”

Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer a sua aranha

A linguagem metafórica da canção descreve uma relação homossexual entre duas mulheres, colocando-as como objetos do agressivo desejo masculino. O tom de brincadeira machista, que escracha com o homoerotismo, indica certo preconceito em relação ao homossexualismo feminino, entrando em contradição com a mensagem libertária sempre apregoada pelo compositor: “O homem tem direito de amar como ele quiser”, canta Raul em “A Lei”²³. Mas a censura não decorre de um possível preconceito do

²³ SEIXAS, Raul. *A Pedra do Gênesis*. Copacabana, 1988.

cantor contra as lésbicas. Como justificativa para o veto, a técnica da censura escreveu em seu laudo, datado de 27 de junho de 1980:

A letra musical, supracitada, começa por descrever, de modo chulo e direto, um relacionamento homossexual feminino, para logo em seguida relatar o ato heterossexual. A linguagem também é grosseira e clara, quando denomina os órgãos sexuais femininos de “aranha” e o masculino de “cobra”, termos já conhecidos popularmente. Por considerar a obra de baixo nível e imprópria para o gênero proposto, o qual atinge o público em geral, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO, pois a matéria tem por objetivo único explorar a perversão sexual²⁴.

Visto que, tratando-se das novas formas de controle social e produção industrial da cultura e da arte, a lógica do mercado foi se sobrepondo ao Estado, a indústria fonográfica, de capital multinacional, não aceitava mais reduzir seus lucros devido ao autoritarismo militar. Para tanto, a partir de 1978 passou a funcionar o Conselho Superior de Censura, órgão ligado diretamente ao Ministério da Justiça.

Segundo Napolitano, o conselho funcionou como uma espécie de segunda instância, para a qual recorreram aqueles que, tendo seu trabalho censurado, não concordaram com o veto. O Conselho era dividido entre representantes de organismos governamentais e instituições da sociedade civil. Recorrendo ao órgão, a canção foi liberada com ressalvas, ficando impedida sua transmissão em programas de rádio e TV. Nas palavras de Ricardo Cravo Albin, membro da comissão de censura:

[...] Por sinal, no próprio processo em que o serviço de censura interdito o *Rock* das aranhas há seis outras composições do próprio Raul, em que seu talento fica perfeitamente reconhecido e reabilitado, o talento desse irreverente e quase sempre filosófico e instigante poeta-compositor baiano que é Raul Seixas. Por isso, por ser Raul Seixas quem é, torna-se difícil aceitá-lo

²⁴ Apud TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig-ba, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 87.

em apelação tão abjeta e lastimável. Enfim, tamanha indignação Raul jamais se deveria permitir. Como, no entanto, ele se permitiu, vamos respeitar-lhe o direito, a liberdade de fazer até lixo desse nível. No entanto, preservamos igualmente o direito de quem quiser ouvi-lo. Portanto, sou pela liberação da música *Rock* das aranhas, ficando contudo restrita sua veiculação aberta, ou seja, através das emissoras de rádio e televisão²⁵.

Tais fatos nos levam a indagar sobre as possibilidades de uma arte crítica e libertária na vigência do capitalismo tardio. Escutando o “Rock das ‘Aranha’”, podemos ver o erotismo como uma forma de transgressão moral. A paródia subversiva tem função político-social, uma vez que exerce uma crítica corrosiva às estruturas culturais e morais da sociedade brasileira.

A tematização de opções sexuais diferentes, escandalosas, prazeres vergonhosos, devassidão, é mais um modo que Raul Seixas encontrou para denunciar o falso moralismo da sociedade conservadora, que se choca com o sexo, mas permanece indiferente diante de tortura, censura, violência urbana, miséria, corrupção, guerras e outras barbáries²⁶.

A hipocrisia da abertura política, dissimulada pelo falso moralismo, provocou em Raul Seixas um estado de ânimo melancólico, combinando tristeza e preocupação com o futuro. À incerteza sobre as conseqüências da redemocratização do país, acrescentou-se o mal-estar referente ao passado, história de catástrofe em que muitos são os excluídos. Entre um passado de horror e um futuro de promessas, a melancolia configurou a obra de Seixas nos anos 1980, suscitando reflexões atentas ao torvelinho de seu tempo. Mas isso é assunto para outro trabalho²⁷.

²⁵ Ibid., p. 88.

²⁶ FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁷ SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon*: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

Referências

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Textos escolhidos*. Tradução de João Luiz Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (Coleção Os Pensadores).
- BUARQUE, Mônica. *Culto-rock e Raul Seixas: sociedade alternativa entre rebeldia e negociação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1971). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.
- PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, CCHN, 2002.
- SANTOS, Vitor Ceí. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES, Vitória, 2009.
- SEIXAS, Raul. *Krig-ba, Bandolo!* Philips/Phonogram, 1973.
- SEIXAS, Raul. *Gita*. Philips/Phonogram, 1974.

SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. Philips/Phonogram, 1975.

SEIXAS, Raul. *Abre-te Sésamo*. CBS, 1980.

SEIXAS, Raul. *A Pedra do Gênesis*. Copacabana, 1988.

SEIXAS, Raul. *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

TEIXEIRA, Rosana C. *Krig-ha, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

Versos e ruínas: o Brasil na poesia de Paulo Leminski

Lucas dos Passos e Silva¹

Certa manhã, quando na rua triste e alheia,
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,

Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com meu espírito ermo e lasso
Por vielas onde ecoavam carroções pesados.
(Charles Baudelaire)²

No início da década de 1960, a cultura brasileira galgou degraus cada vez maiores no que diz respeito às manifestações culturais populares. Como apontam Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves em seu livro *Cultura e participação nos anos 60*, o pensamento crítico germinava por todos os cantos do país: cresciam os movimentos estudantis, as reivindicações do operariado ganhavam força, assim como a Reforma Agrária, e nasciam os famosos Centros Populares de Cultura (CPC's)³. Evidentemente, na mesma toada, as manifestações artísticas se de-

¹ Mestrando no PPGL da Ufes, bolsista da Capes, com dissertação sobre a obra de Paulo Leminski. E-mail: lucasdospassos@hotmail.com

² BAUDELAIRE, Charles. "Os sete velhos". In: *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 307.

³ HOLLANDA, Heloisa B. de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

envolviam vigorosamente – por exemplo, com o Cinema Novo ou o teatro de um Gianfrancesco Guarnieri.

No entanto, em 1964 o Brasil dá-se um susto: com a queda do governo Goulart, que carregava em seu bojo o germen para essa disseminação crítico-cultural, sobem ao poder os militares e, como tais, iniciam um processo retrógrado, conservador em relação ao que vinha sendo construído. Para essa retomada conservadora do país, foram necessárias medidas drásticas, concretizadas nos Atos Institucionais, que desembocaram no AI5.

Com a consolidação, em 1968, dessas atitudes de terrorismo sócio-cultural, a arte encontrou o grave problema do impedimento de sua livre divulgação. Os gritos de alerta que brotavam com alarde das bocas e das penas dos artistas eram cuidadosamente abafados, provocando naqueles que não se posicionassem ao lado dos reacionários uma postura de resistência. Alguns dos artistas que tiveram suas vozes mais destacadas do meio dessa heterogênea resistência acabaram, nefastamente, sendo obrigados ao exílio; mas, debaixo dos olhos do governo arbitrário, ainda se mantinham vivos alguns traços da cultura antimilitar.

É nesse contexto que se desenvolveu, por exemplo, a poesia marginal. Afastados do mercado editorial pela força da censura, os poetas dessa geração procuravam, geralmente, publicar seus livros de maneira artesanal – divulgando-os para um público restrito, seguro. Essa literatura trazia em suas posturas estéticas, seguindo as premissas da contracultura, o arrebatamento antimoralizante que confrontava o conservadorismo governamental instaurado. O poeta, maldito, marginalizado, reagia em versos, denunciando – com humor ou sofrimento.

Assim, os personagens da geração marginal, além de trazerem uma subjetividade muito evidente, diametralmente oposta ao modo de construção de sentido que os concretos desenvolveram em anos anteriores, também eram cobertos pela sombra constante da atmosfera política movediça que pairava sobre os movimentos militantes de esquerda – de que, de um modo ou de outro, se aproximavam.

De outra perspectiva, mais ampla, via-se que o país procurava ser modernizado de acordo com os moldes do capital americano. Em razão disso, o mercado nacional era invadido por produtos estrangeiros, os centros urbanos cresciam assustadoramente, construía-se rodovias, pontes, monumentos: tentava-se, comicamente, dar ao Brasil as feições de uma nação moderna.

É preciso lembrar que, antes desse período, não só as cidades interioranas, mas até mesmo as capitais afastadas de Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam um grau de provincianismo bastante sintomático. Curiosamente, foi numa dessas cidades, mais especificamente em Curitiba, que cresceu um dos poetas-símbolo da literatura produzida entre a década de 1970 e 1980: Paulo Leminski.

Leminski se confrontou, enquanto se construía literariamente, com inúmeras influências estéticas. Ainda jovem, em internatos tradicionais e junto aos beneditinos, conheceu o latim e o francês e, com eles, suas literaturas. Ao estudar religião, transgrediu suas fronteiras em direção ao livre-pensamento – finalizando precocemente seu ciclo na Ordem. Já aos dezenove anos, participou da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, criando fortes laços com o Concretismo paulista e, conseqüentemente, com os Campos e espaços de lá⁴.

Ainda viria, a partir do contato com as artes marciais, a aproximação com a cultura zen, e, depois, a convergência com alguns ideais levantados pelos tropicalistas – sobretudo Caetano e Gil, com quem teve mais contato. Nesse burburinho estético que se liga ao contexto brasileiro pré-ditatorial, Paulo Leminski constituiu boa parte das características que o acompanhariam ao longo de sua obra. Mas, de um outro lado, também teriam papel fundamental as modificações que foram impostas à cultura brasileira a partir da tomada de poder dos militares.

⁴ MARQUES, Fabrício. “Convergências com a Poesia Concreta”. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 50-52.

A respeito desse tumulto político, vale lembrar, inclusive, uma pequena anedota narrada por Toninho Vaz, em sua biografia do poeta, sobre um fato curioso ocorrido quando Leminski escrevia o *Catatau*:

Leminski foi convidado a participar de um ciclo de debates no Museu de Arte Moderna, o MAM. Ele seria visto circulando no auditório com os rascunhos do *Catatau* debaixo do braço, distribuindo cópias para os participantes. Em seguida, houve uma confusão com a polícia que quase terminou mal para o seu currículo. Alguém falava ao microfone, quando agentes do DOPS infiltrados na platéia se aproximaram e lhe deram voz de prisão. [...] Eram tempos difíceis e todos sabiam que qualquer mal-entendido poderia resultar em prisão, tortura e, até mesmo, desaparecimento e morte dos suspeitos.⁵

Felizmente, a história acabou bem. Apesar de Décio Pignatari ter recusado sair em socorro do poeta – pensando que havia algum problema com drogas –, os policiais o liberaram, depois de terem visto o texto e, provavelmente, terem ficado meio aturdidos com seu conteúdo.

Assim, embora seja relevante sua aproximação com poetas e ideais da poesia marginal, muito pouco se fala da influência da ditadura militar⁶ – e, depois, da ditadura econômica neoliberal⁷ – na obra leminskiana. Um sintoma grave disso é a existência de um livro de ensaios e artigos dedicados exclusivamente ao poeta⁸ em que não se dá a relevância merecida para as implicações do contexto político em sua poesia.

Tal evidência pode ser decorrente das sedutoras possibilidades de ler, em sua literatura, as influências que vão do Ro-

⁵ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 122.

⁶ Porém, ainda é possível encontrar textos que considerem essa via interpretativa. Cf. SALGUEIRO, Wilberth. “Tempos de Paulo Leminski: entre história e estória”. In: *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, 105-122.

⁷ Cf. LEMINSKI, Paulo. “Duas ditaduras”. In: *Anseios cripticos: peripécias de um investigador no sentido do torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Ed. Criar, 1986, p. 106-108.

⁸ Cf. DICK, André & CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

mantismo polonês a James Joyce – passando pela antropofagia oswaldiana, pelo haicai de Bashô e pela prosa elaborada de Guimarães Rosa; ou, então, a aparente distância entre ele e a política da época se deve ao fato de ter se dedicado exaustivamente à escritura de seu épico – o *Catatau* – durante alguns dos anos cruciais da ditadura. Não se pode, contudo, deixar de dar crédito à própria maneira como a história está imbricada na poesia de Leminski: são poucos os poemas em que a referência é direta – na maioria dos casos, suas imagens e sons devem ser lidos atentamente, considerando os diversos significados de construções alegóricas sofisticadas que, muitas vezes, encarnam a história.

Analisados por esse viés, alguns poemas do curitibano passam a carregar, também, um teor testemunhal latente do país controlado pelos militares – fator que merece ser considerado em sua apreciação crítica. Em razão disso, muitos de seus haicais, além de manterem explícita relação com a tradição oriental, revelam o sentimento de perda, de desengano ocasionado pelo governo repressor – dando a perceber, portanto, determinada nota melancólica que permeia uma parte relevante da poesia leminskiana:

noite sem sono
o cachorro late
um sonho sem dono⁹

Entretanto, há momentos em que sua postura se aproxima um pouco do desbunde dos poetas marginais – e então os poemas trazem o recurso humorístico para revelar a dor da repressão. Os acordes dolorosos do momento repressor são colocados, pelo poeta, num arranjo diferenciado, em que o humor cumpre não só sua função de entretenimento, mas também de agregar valor para a crítica – uma crítica criativa, segundo o manifesto que ele assinou na Semana de Poesia de Vanguarda, de 1963.

⁹ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 115.

Sendo assim, serão analisados alguns de seus poemas, a fim de gerar uma compreensão mais nítida acerca de como se realiza na obra de Paulo Leminski a tensão constante entre poesia e história. O que vem a seguir, por exemplo, traz essa marca de maneira muito interessante:

SEGUNDO CONSTA

O mundo acabando,
podem ficar tranqüilos.
Acaba voltando
tudo aquilo.

Reconstruam tudo
segundo a planta dos meus versos.
Vento, eu disse como.
Nuvem, eu disse quando.
Sol, casa, rua,
reinos, ruínas, anos,
disse como éramos.

Amor, eu disse como.
E como era mesmo?¹⁰

Observando primeiramente as características formais do poema, fica logo evidenciado um trabalho sonoro bastante cuidadoso. Sabendo que a melopeia poundiana é um ponto bastante estabelecido na poesia de Leminski e é, inclusive, um dos aspectos que ele se fez herdar da longa tradição dos haicais, parece muito válido compreender como as palavras são aproximadas por meio do seu som. Os verbos conjugados no gerúndio, contribuem para, na interpretação dos sentidos do poema, criar-se também a movimentação trabalhada em sua forma. A construção em ziguezague, com versos geralmente curtos, alguns com imagens e outros com jogos linguísticos, dá a dimensão do “tempo

¹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 77.

compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’¹¹, que o poeta detectou no mundo de sua época.

Ainda sobre a utilização dos verbos, a princípio, no gerúndio, tragando o leitor para o corpo do poema, é preciso saber que seu som é aproveitado também em “Reconstruam tudo” e na presença do advérbio “quando”. Além disso, uma série de outras palavras traz, assim como o gerúndio, uma marca nasal: “mundo”, “podem”, “tranqüilos”, “segundo”, “planta”, “vento”, “como”, “nuvem” e “anos”.

As imagens aproveitadas pelo poeta também são muito instigantes para a análise. Aparece o cenário apocalíptico do “mundo acabando”, mas é logo desconstruído no momento seguinte por um procedimento irônico: “podem ficar tranqüilos. / Acaba voltando / tudo aquilo.” A seguir, é ordenada uma *reconstrução* com base na planta dos versos leminskianos. Ora, a poesia de Paulo Leminski parece ser, em muitos momentos, um reino do questionamento¹², um terreno despojado: um mundo de críticas e palavras, ao homem e ao mundo. Construir, ou melhor, reconstruir tudo sobre esses alicerces soa como um contrassenso, não?

Os dois versos seguintes também trazem símbolos de alguma instabilidade arenosa, ou rarefeita: “vento” e “nuvem” – duas palavras que partilham três sons (o *v*, o *e* nasal, e o átono, que se aproxima do *u* tônico). Assim, de acordo com os dizeres do poeta, a reconstrução teria de ser à maneira do vento (dispersa, fugidia, instável, inaprisionável) e com o tempo, ou a duração, de uma nuvem (igualmente dispersa, instável e, ainda, de vida curta).

A esses dois elementos naturais, liga-se o “sol” do verso seguinte, acompanhado de três criações humanas: “rua, / reinos, ruínas, anos”. Desse modo, quem diz como nós, homens, éramos (ou eles, o casal, era – já que o sujeito lírico se dirige à pessoa

¹¹ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Ed. Criar, 2001, p. 113.

¹² “É essa capacidade de formular *perguntas* que funda um mundo humano.” Cf. LEMINSKI, Paulo. “Quando cantam os pensamentos (A pergunta como canto)”. *Anseios crípticos*: peripécias de um investigador no sentido do torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Ed. Criar, 1986, p. 55-57.

amada) são o sol, cálida testemunha ocular da realidade brasileira, e as casas, as ruas e os reinos, transformados em ruína pelos anos que os desgastaram.

Por fim, na última estrofe, composta de um dístico, encerra-se o poema com a mesma atmosfera rarefeita de antes e mantém-se o clima irônico exposto já nos primeiros versos. O título, “Segundo consta”, contribui ainda mais para esse ar de humor do texto, pois, apesar de soar como um início de proferimento de certezas, intitula, na verdade, sentenças que não têm sentido fechado – afinal, o próprio poema suspende seu pensamento em dúvida, sem nem se lembrar do que foi dito.

Esse clima arenoso parece muito próximo daquele deixado pelas ruínas da ditadura que sobram para a década de 1980 – a “década perdida”, de quando o poema é datado. Assim, a terra arruinada e o povo desolado surgem como consequências póstumas do governo repressor – e se inscrevem no poeta, no poema, nas casas e nas ruas, suas testemunhas.

É muitíssimo relevante, para a observação da literatura que se faz sob os escombros da história – sejam eles psicológicos ou físicos –, considerar o teor testemunhal que carrega em seu corpo. Na carne do poema, encontram-se, incrustados, elementos imagéticos que denunciam a realidade a que se refere. Esse tipo de leitura lembra, guardadas as distâncias, as considerações de Walter Benjamin a respeito de Baudelaire¹³, assim como sua postura acerca da interpretação da história.

Nas teses “Sobre o conceito da história”, o filósofo alemão insurge contra o historicismo positivista que compreendia a história como um enorme vazio a ser preenchido cronologicamente. Benjamin toma como inimigas essas considerações e tece sua própria postura, sua própria filosofia da história. Nesse redemoinho pensante, entram em cena novas noções; entre elas, a relação entre memória e experiência, a questão das ruínas e da alegoria.

¹³ Cf. BENJAMIN, Walter. “A modernidade” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

Tentando estabelecer um recorte no pensamento benjaminiano¹⁴ – que dissemina uma mesma noção em vários textos –, encontram-se no poema de Leminski alguns índices da observação das ruínas modernas decorrentes da modernização. Vale dizer, inclusive, que muito do aparecimento desse tema na obra de Baudelaire se deve a um processo semelhante ao que aconteceu no Brasil ditatorial: o remodelamento de Paris no século XIX. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a “‘reurbanização’ de Paris destrói bairros inteiros, apaga os labirintos das ruazinhas medievais, abre grandes avenidas e alamedas ‘modernas’, num gesto arquitetônico no qual ruínas e fundações se confundem”¹⁵.

As ruínas, é preciso que se diga, ligam-se profundamente com a concepção benjaminiana de história. Benjamin considera o verdadeiro historiador aquele capaz de recolher os cacos da história, os lampejos nos “momentos de perigo”: a história, estilhaçada tal como ela é, deve ser lida em seus destroços; pois, já dizia Márcio Seligmann-Silva, “representam aqui justamente a síntese paradigmática entre o tempo e o espaço; a ruína é uma *imagem-tempo*”¹⁶.

Nessa realidade arruinada, criada pela mão humana, as ruas enchem-se assustadoramente não só de novas construções, mas também das mais diversas pessoas: operários, vendedores, burgueses, artistas e, também, poetas¹⁷. As imagens fragmentadas das grandes cidades se inscrevem de maneira sorrateira nos

¹⁴ Aqui serão privilegiadas as noções da obra de Walter Benjamin que fizeram dele, segundo Márcio Seligmann-Silva, “o principal teórico do testemunho”. Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 410.

¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 50.

¹⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 394.

¹⁷ Parece relevante dizer que, na cidade natal de Leminski, de onde, segundo ele, não poderia se desgarrar por completo, o *boom* populacional também foi relevante. Quando ele nasceu, Curitiba possuía 140 mil habitantes; já na década de 70, o número girava em torno de 650 mil. Cf. VAZ. Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 131.

andaimos psicológicos desses indivíduos e podem acabar aparecendo por meio de imagens poéticas.

COMO ABATER UMA NUVEM A TIROS

sirenes, bares em chamas,
carros se chocando,
a noite me chama,
a coisa escrita em sangue
nas paredes das danceterias
e dos hospitais,
os poemas incompletos
e o vermelho sempre verde dos sinais¹⁸

O poeta curitibano, vivendo num clima muito menos ameno que aquele vivenciado por Baudelaire, deparava-se com o terrorismo cultural instaurado pelos militares e com uma súbita e atabalhoada industrialização do país – além de uma temperatura que, por si só, deflagra o corpo. O progresso, esse signo ilusório a que se aliaram os governos fascistas, radicalizava cada vez mais a distância entre as elites e o proletariado: Leminski, aturdido, sofria as influências desse tempo e, mesmo que involuntariamente, elas se disseminaram por sua poesia.

Para analisar uma obra como essa, faz-se necessário, portanto, estar munido da perspicácia do olhar benjaminiano, capaz de valorizar a cesura, a densidade do tempo, considerando a fragmentação sintomática da linguagem e não sua perfeita ordem – observando os lampejos.

Já afirmava o pensador: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo.”¹⁹ Essas reminiscências, interrupções pontuais do galope dos eventos, propiciam, por exemplo, a aproximação en-

¹⁸ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 17.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 224.

tre dois episódios que podem estar distantes cronologicamente, como aponta Jeanne Marie Gagnebin²⁰. Dessa forma, dependendo do caso, o passado pode ser analisado ao lado do presente.

Paulo Leminski, que também foi um pensador de sua época, possui certa consciência dessa postura sobre a realidade deteriorada. Em um de seus ensaios-anseios, ele diz que, de todos os edifícios, a ele só interessa um: a ruína. Criando uma “urbano gramática”, ele a chama de “o maior abandonado no meio dos edifícios”. Entram nesse conjunto “cabanas, palafitas, mansões, castelos, palácios, palacetes, apartamentos, kitchenettes, privadas de quintal, quartos de empregada, qualquer caverna habitável”²¹, que, segundo ele, têm, em seu sentido final, a ruína.

Na obra ensaística do poeta, sua concepção da história passa, portanto, muito perto das considerações de Walter Benjamin. Como em outro momento do brilho de sua intelectualidade – a biografia de Leon Trotski, figura que também foi fruto de admiração de Benjamin²² –, onde ele afirma que “não só a história traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem.”²³

Partindo dos ensaios para os poemas, encontramos outra fagulha poética salutar que coaduna a noção de história com o tempo em que viveu o curitibano. O poema a seguir, publicado na porção mais recente da coletânea *Caprichos & relaxos* (1983), une-se ao anteriormente citado não só por manter alguma relação com o momento histórico, mas, também, por trazer o elemento perturbador da incerteza, do confuso desengano.

²⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 106.

²¹ LEMINSKI, Paulo. “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”. *Anseios cripticos*: peripécias de um investigador no sentido do torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Ed. Criar, 1986, p. 120.

²² Cf. LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio*: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 31.

²³ LEMINSKI, Paulo. *Leon Trotski: a paixão segundo a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 10.

a história faz sentido
li isso num livro antigo
que de tão ambíguo
faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão
tudo não passou de um somenos
e voltaremos
à costumeira confusão²⁴

Observando *a priori* os aspectos formais, percebe-se, logo na primeira estrofe, que o som mais reverberante é aquele entregue pelas rimas em *i* no fim de cada verso. Mas não é apenas na rima tradicional que ele ressoa: quatro das cinco palavras do segundo verso possuem a tônica em *i*.

Antonio Candido, em seu *Estudo analítico do poema*, quando, baseado na teoria de Grammont, trata das vogais, diz, sobre as agudas em *i* e *u*, que podem transmitir “dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça”²⁵. Ao lado disso, mesmo aquelas rimas aparentemente comuns apresentam um jogo curioso; basta observar, letra por letra, cada palavra: “sentido”, “antigo”, “ambíguo”, “amigo”. Ocorre, ainda, uma relevante aproximação de “amigo” com “ambíguo”, ou de “fazer sentido” com “antigo”.

Já na segunda estrofe, o processo se repete com outras palavras; entre elas, o jogo estabelecido de modo mais interessante gira em torno de “conclusão” relacionada com “costumeira confusão”. Atente-se, ainda, para a quebra da oração “e voltaremos à costumeira confusão”, nos dois últimos versos, proporcionando uma rima de “voltaremos” com “somenos”. É possível encontrar, além disso, uma nota irônica nessa estrofe. O primeiro verso (“logo chegamos à conclusão”) é uma conhecida construção de textos dissertativos em geral, de cunho científico; mas, em Leminski, essa seriedade é invertida para a “costumeira confusão” – gerando, desse modo, um tom chistoso.

²⁴ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*; 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 37.

²⁵ CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 34.

Tratando do chiste, via Freud, lembra-se que um mecanismo muito importante para a constituição do chiste são as alusões facilmente preenchíveis²⁶. Quando se trata de um poema contextualizado num momento histórico diverso do nosso, algumas dessas alusões podem ser perdidas – causando, também, uma perda de sentido para o chiste.

Uma vez que se consideram os fatores ocasionados pela ditadura militar já citados aqui, pode-se compreender o poema por um prisma que capta o humor em sua grafia. Assim, o primeiro verso – “a história faz sentido” – já é carregado de uma evidente ironia, sobretudo quando lido pareado ao segundo, que garante a esse “sentido” da história um caráter, no mínimo, obsoleto.

No contexto ditatorial, por exemplo, “ambíguo” significaria muito mais do que hoje. A propósito, era necessário estar constantemente atento, pois um “amigo ambíguo” sempre estava à espreita (noutro poema, diria o poeta, que também foi professor de história: “confira / tudo que respira / conspira”²⁷).

Por fim, a segunda estrofe funciona como uma espécie de dispersão das ideias sublimadas na primeira, como uma maneira *falsa* de disfarçar o que foi dito, pois, na verdade, reitera a ambiguidade do poema – deixando ao leitor o trabalho de descobrir as hipóteses facilmente definíveis do que seria a “costumeira confusão”.

Interrompendo essa leitura de alguns poemas de Paulo Leminski aliada à visão benjaminiana sobre a literatura e a história – embasada em estudos de Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin –, percebe-se como as catástrofes se inscrevem no corpo da linguagem. Nela se fundem os choques cotidianos dos transeuntes ou as mais terríveis agruras de governos repressores, trazendo para a literatura um teor testemunhal.

²⁶ Cf. FREUD, Sigmund. “Os motivos dos chistes – chistes como um processo social”. In: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição *standard* brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. VIII. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 163-182.

²⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 79.

A relação entre poesia e testemunho pode e deve transcender, portanto, a barreira do realismo – já que a linguagem funciona, na verdade, como um liame entre o texto e a realidade, e não como um mero decalque. Por conta disso, na experiência do corpo afrontado pelos choques do cotidiano fervilhante que se formou no Brasil a partir da década de 1970, desenham-se as ranhuras da poesia de Paulo Leminski. Sua linguagem rarefeita, fragmentada em turbilhões de imagens urbanas, é uma construção ditada pelos vestígios que saltam do tempo – principalmente para o materialista histórico leitor de Benjamin. E é graças à apreensão desses lampejos que se constrói a constelação da história: “Onde o pensamento se detém numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada.”²⁸ As mônadas, atesta Georg Otte, se configuram como “pequenas totalidades” autônomas, “são representações da presença de uma determinada realidade, que transcende a própria seqüência cronológica da história e a contingência de um presente geralmente considerado transitório.”²⁹

Ler a literatura considerando seu teor testemunhal significa, portanto, configurar os escombros do passado a fim de resgatar sua memória – valorizando, desse modo, a parcela da população submetida à arbitrariedade. Sendo assim, como pequenos destroços da insana modernização militar do país – onde entram progresso econômico e atraso social –, as requintadas pedras que formam a poesia de Paulo Leminski congelam tempo e espaço na palavra escrita: resta aos exegetas, ou aos escafandristas, recolhê-las.

²⁸ Preferiu-se aqui a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Muller por trazer o termo “constelação” para o português. Essa tradução se encontra em: LÖWY, Michael. *In: Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 130.

²⁹ OTTE, Georg. *Linha, choque, mônada: Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 280 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Fale/UFMG, Belo Horizonte, 1994, p. 29.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 222-232.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- FREUD, Sigmund. “Os motivos dos chistes – chistes como um processo social”. In: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. VIII. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 163-182.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa B. de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios críticos: peripécias de um investigador no sentido do torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios críticos 2*. Curitiba: Ed. Criar, 2001.
- LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

OTTE, Georg. *Linha, choque, mônada: Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 280 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Fale/UFMG, Belo Horizonte, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 391-418.

VAZ. Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto)

Wilberth Salgueiro¹

Leminski, um dia, disse: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?” (1987, p. 129). Com sete palavras e uma interrogação, num esquema rítmico semelhante a um haicai, o poeta relembra, via verso, a assombrosa catástrofe que foi a Segunda Guerra Mundial, sobretudo, mas não só, quanto ao genocídio dos judeus promovido por Hitler e sua comparsaria, com fúria na década de 40 do século XX, embora os campos de concentração existissem desde os anos 30.

Além da beleza triste do poema em si, com sutil e sedutora sonoridade, por que há de nos interessar, hoje, a lembrança do Holocausto? Exatamente para não esquecer sua existência e, assim, esforçar-se para que a hecatombe não se repita? Que implicações – éticas e estéticas – impregnam esse recordar? O quanto há, aí, no poema e em qualquer entorno discursivo, de inócuo, retórico, demagógico? Em que um poema sobre a dor pode ajudar a entender e alterar o mundo dos homens, esse “tempo de homens partidos”? O poema, ele mesmo, não ganha seu efeito precisamente às custas do grau de espetáculo que a dor, ainda mais se coletiva, queira ou não, tem para o público? Qual o propósito de, décadas depois, um poeta brasileiro, ao qual se junta agora um crítico literário, remexerem nisso? Por um desejo de solidariedade, por ingênua utopia no papel transformador da

¹ Professor associado de literatura brasileira da Ufes e pesquisador do CNPq.
E-mail: wilberthfs@gmail.com

arte, por mero narcisismo beletrista? Distantes no tempo e no espaço do horror dos campos de concentração, por que, enfim, o soturno prazer de representar em verso e em ensaio aquilo que, outrora, foi – concreta, real, sem maquiagem – a morte de milhões de pessoas?

É claro que as perguntas feitas, à maneira da pergunta do poema, trazem elas mesmas algumas chaves. Sem pieguice, que não calha a uma investigação teórica, mas também sem a frieza com que a razão costuma se armar, inventemos algumas portas para essas chaves.

Em “Literatura, testemunho e tragédia”, Márcio Seligmann-Silva (2005) estabelece pontos que distinguem os termos *Zeugnis* e *testimonio*, elencando suas peculiaridades nos contextos europeu, em especial germânico, e latino-americano; a seguir, pensa a pertinência do conceito de “testemunho” diante de outros, como tragédia, trágico e sublime. Tendo em mente o poema de Leminski, passemos em revista alguns desses pontos abordados por Seligmann.

A perspectiva do texto com teor testemunhal é, por excelência, a da vítima – aquele que sofreu diretamente a ação nefasta de alguma ordem. Já de saída percebemos o estranhamento que nos provoca o haicai: o sujeito que o assina não esteve em Auschwitz, esse símbolo-mor da selvageria sublunar. Isso – não ser uma testemunha original, mas um terceiro – tiraria sua legitimidade ética? (A legitimidade poética, evidentemente, está resguardada, posto que esta se alimenta da imaginação coerentemente construída em suporte verbal, não da experiência que se intenta mimetizar.) Não teríamos, com o poema de Leminski, um curioso caso de “trauma secundário”, ou seja, a incorporação afetiva de um sentimento produzido a partir da traumática história de terceiros, com os quais, de algum modo, nos identificamos? Também para os que viemos depois da guerra, a sensação de sobreviventes se estende, como se pertencêssemos a uma comunidade real de sobreviventes do morticínio. Talvez a

relação que o poeta queira travar com o trauma seja no sentido de enfraquecê-lo, diluí-lo aos poucos, fazendo da existência concreta do tal trauma o mote para a construção de instituições, comportamentos, forças que prezem pela justiça.

Percebe-se já que trato a pequena pílula de Leminski como uma espécie *sui generis* de literatura de testemunho (ou, como prefere Seligmann, literatura com teor testemunhal, o que é uma maneira de flexibilizar o conceito): basta para tanto a imagem central e contundente do poema, que – ao perguntar à Lua se seu brilho é o mesmo sempre, independentemente das situações e dos valores que, de longe, ilumina – abala qualquer pretensa neutralidade do artefato poético. A universalidade do horror parece impregnar a aparentemente leve estrutura do poema de apenas onze sílabas e sem título. Mesmo décadas depois, tendo nascido apenas um ano antes do término da guerra, em 1944; mesmo num país, distante da Alemanha e da Europa, encravado noutro continente e com agruras próprias; mesmo sem nunca ter colocado os pés na Polônia, região onde se encontra Auschwitz e de onde, com orgulho, gostava de dizer, provinham suas origens (cf. SOUZA, 2006)², o poeta dispõe o que tem para perquirir a história: palavras arrançadas. Por elas, se desreca um passado violento e bárbaro, que não se quer nunca mais. Mas passado que jamais se foi – e não ter ido embora faz desse fantasma pretérito um espanto constante e um perigo visível no nosso cotidiano: se Auschwitz virou um museu de lições, espaço agora aberto à visita turística, as guerras e os genocídios se perpetuam, não só de forma assaz visível (Iraque, Kosovo, África, Líbano, Pale-

² Devo a este engenhoso e indispensável artigo – “História, memória, invenção: a Polónia de Paulo Leminski”, de Marcelo Paiva de Souza – as lembranças referentes às ligações familiares, filosóficas, poéticas, culturais – reais e inventadas – de Leminski com a Polónia. Paiva explica e explora muito bem – com auxílio da biografia de Toninho Vaz (2001) – um poema em que Leminski lança mão do acaso para criar um lugar para “Narajow”: “Uma mosca pouse no mapa / e me pouse em Narajow, / a aldeia donde veio / o pai do meu pai, / o que veio fazer a América, / o que vai fazer o contrário, / a Polónia na memória, / o Atlântico na frente, / o Vístula na veia. /// Que sabe a mosca da ferida / que a distância faz na carne viva, / quando um navio sai do porto / jogando a última partida? /// Onde andou esse mapa / que só agora estende a palma / para receber essa mosca, / que nele cai, matemática?” (LEMINSKI, 1987, p. 84).

stina, Rio de Janeiro), mas também de forma “menos ofensiva” à sociedade (mendicância, fome, tráfico, trânsito, corrupção, miséria), ainda que tão cruel quanto sua face exposta.

Ao poeta que pretende dar à palavra uma tonalidade efetivamente político-ideológica resta uma saída: questionar o seu próprio fazer, sua “profissão de febre”³, questionar a eficácia das metáforas, colocar o dedo na ferida, no verbo: “en la lucha de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas” (LEMINSKI, 1983, p. 76). Poema-arma que Leminski fez ao invocar – na contramão de romantismos e torres de marfim – um dos símbolos mais belos e universais da literatura em todos os tempos, a Lua, e levá-la ao choque com o símbolo da barbárie, Auschwitz. (Afaste-se, entre parênteses, qualquer sentido panfletário que o poema, ou este ensaio, possa insinuar. Pensamos que o engajamento da arte deve partir daquilo que a constitui – cor, volume, som, letra, imagem, movimento, massa – e daí chegar à história. Retrógrados, quiçá, ainda estamos com o bordão maiakovskiano: sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.) Sim, porque Leminski atira à Lua, sem mediações metafóricas, uma indagação sem nenhuma nuance eufemística: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”.

Entendemos que, aqui, a Lua – além de sua literalidade fanopéica: satélite a brilhar – ocupa, metonimicamente, o próprio papel da poesia. (Por extensão, poder-se-ia dizer que, representando a poesia, a Lua representaria igualmente o poeta, cidadão que, como todos, envolve-se nos redemoinhos da vida.) Como se a questão posta fosse: poesia, não vais fazer nada diante do que testemunha? Vais posar de vestal, etérea e eterna, enquanto a peste se alastra? Vais continuar enfeitando o mundo, assim “assim”, musa longínqua, cúmplice de crimes? Desse impasse – a irreduzibilidade de a poesia “acontecer” sem compromisso com

³ Refiro-me a poema de Leminski com este título, “Profissão de febre”: “quando chove, / eu chovo, / faz sol, / eu faço, / de noite, / anoiteço, / tem deus, / eu rezo, / não tem, / esqueço, / chove de novo, / de novo, chovo, / assobio no vento, / daqui me vejo, / lá vou eu, / gesto no movimento” (1991, p. 67).

mais nada a não ser consigo mesma *vs* a imperiosidade de exercer função social relevante no sentido de atuar em direção à justiça *no* mundo; em síntese, o caráter autotélico da poesia diante da urgência da ação ética –, desse impasse, dizíamos, deriva a célebre afirmação de Adorno: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26). Para o que ora elaboramos, importa examinar de perto a lapidar sentença de Adorno. Encaminhem-nos, pois, ao artigo “Após Auschwitz”, de Jeanne Marie Gagnebin (2003), que se dedica a historiar e a interpretar o dito adorniano.

Inicia a autora indicando a lucidez do filósofo alemão, nos anos 1940, ao rever radicalmente as relações entre ética e estética. Desde a *Dialética do Esclarecimento*, em 1947, ele e o parceiro Horkheimer colocaram-se como pensadores críticos da tradição e da cultura ocidentais, em particular alemãs. Gagnebin vai buscar, no livro *Le mithe nazi*, de Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, uma explicação precisa acerca das relações entre mito, mimesis e identidade: “O mito é uma ficção no sentido forte do termo, no sentido ativo de dar uma feição, ou, como o diz Platão, de ‘plástica’: ele é, então, um **ficcionar**, cujo papel consiste em propor, senão em impor modelos ou tipos [...], tipos que, ao imitá-los, um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode usar para se apreender e se identificar a si mesmo” (*apud* GAGNEBIN, 2003, p. 95).

Pode parecer estranho, à primeira vista, mas a Lua é, a seu modo, um mito. Por um processo algo esdrúxulo de personificação, a Lua atravessa séculos e séculos no nosso imaginário ocidental como um modelo bastante heroicizado: bela, misteriosa, inatingível, inspiradora, poderosa, em muito semelhante a um cavaleiro homérico ou bretão. A Lua cheia, em especial, suposto “personagem” do poema leminskiano, multiplica para si esses atributos mitificadores. Até, praticamente, o século XX, com a plena desromantização – no discurso poético (Cf. FRIEDRICH,

1978) – de certos clichês, a Lua rivalizou com flores, mar, nuvens, pássaros, ondas, olhos, coração etc., entre os signos que mais encharcaram o estro dos poetas. Sem temor, pode-se mesmo afirmar que, ainda hoje, a Lua cheia paira, monstruosa, imperial, sobre a imaginação massiva do senso comum. É isso mesmo que vemos no *Dicionário de símbolos*: “Fonte de inumeráveis mitos, lendas e cultos que dão às deusas a sua imagem (Ísis, Istar, Artêmis ou Diana, Hécate...), a Lua é um símbolo cósmico de todas as épocas, desde os tempos imemoriais até nossos dias, generalizado em todos os horizontes” (CHEVALIER, 2006, p. 564). A este mito, então, cujos valores altissonantes os homens querem “imitar”, Leminski se dirige diretamente, cobrando-lhe que saia de seu absentismo. Se, recuperando o silogismo, à Lua podemos equiparar, sob metáfora, a própria poesia, o poema está cobrando que a história da poesia se faça também poesia da história, e que não fique, feito Lua, brilhando ao longe.

Continua Gagnebin dizendo que, a partir da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno quer fazer da filosofia “uma força de resistência contra os empreendimentos totalitários, velados ou não, que também são partes integrantes do desenvolvimento da razão ocidental” (2003, p. 100). Dessa postura crítica e nesse contexto desencantado de um cenário pós-guerra, surge a famosa frase, repetida à exaustão: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Gagnebin vai no cerne do sentido do axioma e, em vez de lê-lo ingenuamente – leitura que tanto se faz por aí afora – como condenação do exercício e do labor poético, diz que “essa sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento” (2003, p. 101). Depois de 1949, quando escreveu a polêmica afirmação em “Crítica à cultura e à sociedade”, Adorno retorna a ela ainda duas vezes, em

1962, no ensaio “Engagement”, e em 1967, em *Dialética negativa*. O filósofo endurece e chama à responsabilidade a produção de qualquer gesto lírico e cultural – responsabilidade comprometida crítica e criativamente, que não ofenda os mortos: “Toda cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo” (*apud* GAGNEBIN, 2003, p. 101). Tanto quanto na afirmativa primeira, também a reflexão teórica, histórica, filosófica se põe na berlinda: o pensamento moralmente responsável deve ter na sua formulação a dimensão mesma do envolvimento ético. Se não, é lixo, ou seja, “não é somente aquilo que fede e apodrece, mas antes de mais nada é aquilo que sobra, de que não se precisa, aquilo que pode ser jogado fora porque não possui existência independente plena”, dirá, agora, Gagnebin (2003, p. 102).

É com essa indignação que, em forma comprimida, Leminski ecoa: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”. Seguindo a difícil lição que Seligmann aponta – “A esta altura da história e da reflexão estética não podemos considerar uma aporia intransponível a relação estabelecida entre as artes, o prazer e a denúncia e memória da dor e do mal” (2005, p. 97) –, tentemos detectar, com lente, ali na forma estética do poema o espírito ético que, possivelmente, fez com que ele se desse a ver exatamente desse jeito. Para tanto, não sendo muitas, comentemos brevemente cada uma das palavras e, em arremate, após, o conjunto do poema:

LUA: o abalo que Leminski realiza na imagem pura, mítica, quase unânime em torno do signo “lua”, ganha ressonância na fala de Italo Calvino que, partindo de poemas de Leopardi, diz que, “Desde que surgiu nos versos dos poetas, a Lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento” (1990, p. 37). Contra esse milenar encantamento que se encanta bem longe dos problemas humanos, Leminski investe, diria até: triste, mas adornianamente sem amaciar. Sabe-se que o humor é uma das marcas da poética leminskiana. Aqui, nesse poema, no entanto, o gesto chistoso

ou trocadilhesco fica em suspenso. A Lua, de eterna musa, vira ré, cúmplice, suspeita. E leva, junto, metonimicamente, a própria poesia. Aqui, Lua, “meu canto contigo **não** compactua”.

À VISTA: embora em qualquer fase – nova, crescente, cheia, minguante – a Lua esteja “à vista”, supomos que esta expressão reforce a idéia de “Lua cheia”, dada a maior luminosidade que tal estado proporciona. Estar “à vista” pressupõe algum grau de exposição para os olhos alheios; localizar-se alta, inalcançável, aumenta o desejo, estimula o fetiche da posse afetiva. Não espanta – pela alta beleza da Lua que se exhibe, ancestral, “à vista” – a absurda quantidade de obras que viram no astro um mote inspirador.

BRILHAVAS: o uso da segunda pessoa, “tu”, confirma o tom sério e cerimonioso do poema, como se o verbo quisesse, pelo tratamento protocolar que incorpora, manter uma distância semelhante à que o satélite tem do nosso planeta. Esse tom – dado pelo “tu” – traz, se não exageramos na nota, um certo ape-lo brechtiano, anti-romântico, ao eliminar do poema a primeira pessoa lírica, embora presuma-se que a pergunta seja feita por alguém, porta-voz de um grande grupo de pessoas inconformadas com a cumplicidade “sobre Auschwitz”⁴. Os sentidos sabidos de “brilhar” não escondem segredos: fulgurar, luzir, sobressair, se-duzir pertencem ao campo afim das possibilidades semânticas.

ASSIM: “*assim* é um advérbio dítico [dêitico], isto é, está intimamente ligado ao momento e ao contexto situacional da enunciação, sem os quais o sentido da frase freqüentemente fica incompleto” (HOUAISS, 2002). Associado aos elementos anteriores (“lua”, “à vista” e “brilhavas”), o “assim”, ou seja: “desse modo”, parece-nos intensificar a grandeza e a beleza da Lua e de

⁴ Marcelo Paiva lembra-me – via e-mail – que a ausência de uma “primeira pessoa” no poema mal esconde a existência de um sujeito que ali fala, sente, pensa, se indigna, traíndo, de certo modo, uma herança romântica da qual Leminski não teria, de todo, escapado. Em frase precisa, Marcelo pondera: “o que parece estar em jogo é o que o sujeito que pergunta quer dar a ver de si mesmo ao perguntar”. Assim, a pergunta seria uma espécie de recurso retórico para que a reflexão surja em paralelo à própria contemplação – o que também é um traço de estirpe romântica, como, por exemplo, pode-se ver em Schiller.

seu brilho, como se supuséssemos algo do tipo “brilhavas [tão bela] assim”, ou “brilhavas [tão altaneira] assim”, ou “brilhavas [tão soberba] assim”? Pelo teor de contraste que o poema apresenta (a beleza mitopoética da Lua *vs* o massacre histórico de Auschwitz), parece-nos improvável que o “assim” remeta a algo do tipo “brilhavas [tão triste] assim”, ou “brilhavas [tão melancólica] assim”.

SOBRE: assevera-nos o Houaiss que “sobre”, de modo geral, “assinala situação de superioridade em relação a um limite concreto no espaço”, como, por exemplo, a Lua em relação a Auschwitz. Estar “sobre”, pois, ratifica literalmente o *status* do satélite e, de certo modo, embora incomparáveis, ratifica a hierarquia de um elemento (a Lua: universal, mítica, etérea e distante) sobre outro (Auschwitz: particular, histórico, concreto, entregue à própria sorte).

AUSCHWITZ: há, hoje, farto material sobre Auschwitz. Bastam-nos, por contundentes e complementares, duas breves análises: “do ponto de vista do historiador, o que está em questão com o Holocausto, com Auschwitz, não é a morte individual, que pode ser contada pela memória individual, mas o genocídio de um povo executado por um Estado moderno no coração da Europa em pleno século XX” (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 133); ou: “Tanto a motivação decisiva do genocídio – a biologia racial – quanto suas formas de realização – as câmaras de gás – eram perfeitamente modernas. Se a racionalidade instrumental não basta para explicar Auschwitz, ela é sua condição necessária e indispensável. Encontra-se nos meios de exterminação nazistas uma combinação de diferentes instituições típicas da modernidade: ao mesmo tempo, a prisão descrita por Foucault, a fábrica capitalista da qual falava Marx, ‘a organização científica do trabalho’ de Taylor, a administração racional/burocrática segundo Max Weber” (LÖWY, 2007). As motivações pessoais que levaram Leminski (a) a inquirir a Lua, fazendo oscilar seu embolorado lugar de modelo poético, e (b) a selecionar o *topos* “Auschwitz”, como

exemplo de injustiça e desumanidade – isso não sabemos, mas especulamos. Na obra do curitibano, ocorrem várias aparições de “lua”, em que ela exerce tranqüilamente, sem pudores, o papel que vem da tradição e se perpetua tempos afora⁵. Já quanto ao signo “Auschwitz” (grafado no poema com letra minúscula, procedimento comum que não carece de explicação), é evidente que a grandeza da atrocidade ali ocorrida justifica por si só a escolha do poeta. Mas, entrando num terreno que a interpretação poética não permite em hipótese alguma, que é o terreno da possibilidade do “se”, perguntamo-nos assim mesmo: e “se” em vez de “auschwitz” tivéssemos, por exemplo, “lua à vista / brilhavas assim / sobre hiroshima?” – ou, ainda, “lua à vista / brilhavas assim / sobre os incas?” –, isso mudaria alguma coisa? Sim, mudaria, mas não paremos para analisar um poema inexistente. De imediato, acrescenta-se apenas o óbvio, se em vez de “Auschwitz” tivéssemos “Hiroshima” ou “Incas” a especificidade histórica da denúncia ganharia novo foco: a bomba com que os americanos mataram milhares de japoneses instantaneamente e ainda anos e décadas depois, ou a carnificina que, há séculos, os espanhóis impuseram, sem piedade, à civilização inca, matando milhões (!) de índios. Para uma versão que se voltasse para a colonização portuguesa, teríamos: “lua à vista / brilhavas assim / sobre os tupis?” (e, rimas à parte, sobre tupinambás, aimorés, goitacazes, tabajaras...).

Provavelmente, o *insight* do poeta para escolher “auschwitz”, e não outro símbolo da ação do mal, deve ter aliado a solidariedade mundial em relação à memória dos mortos e à dor dos sobreviventes dos campos de concentração mais o fato de o poeta reconhecer-se como tendo um “coração de polaco”, lem-

⁵ Veja-se, por exemplo, “A Lua no cinema”: “A lua foi ao cinema, / passava um filme engraçado, / a história de uma estrela / que não tinha namorado. /// Não tinha porque era apenas / uma estrela bem pequena, / dessas que, quando apagam, / ninguém vai dizer, que pena! /// Era uma estrela sozinha, / ninguém olhava pra ela, / e toda a luz que ela tinha / cabia numa janela. /// A lua ficou tão triste / com aquela história de amor / que até hoje a lua insiste: / — Amanheça, por favor!” (LEMINSKI, 1987, p. 49).

brando que Auschwitz se localiza em território polonês: “meu coração de polaco voltou / coração que meu avô / trouxe de longe pra mim / um coração esmagado / um coração pisoteado / um coração de poeta” (LEMINSKI, 1983, p. 55). Em suma: a escolha de “auschwitz” atende, para este intérprete, a pelo menos três demandas distintas: a) ética, porque evoca – para que não se esqueça – a sombria lembrança do genocídio, do Holocausto, da Shoah; b) autobiográfica, porque evoca um lugar próximo a Narájow, na Polônia, supostamente onde nasceu o avô paterno do poeta; c) estética, porque, como veremos a seguir, é palavra que se encaixa, clara e enigmática, no corpo do poema: exatamente porque estranha e estrangeira, de imediato dificulta, para um leitor que não domine o alemão, saber a pronúncia “correta” – será “Áux/vitz”?, “Áux/uitz”?, será “aux/Vitz”?, “aux/Uitz”? O impacto desse estranhamento se revigora com a interrogação final, obrigando o leitor a uma entonação diferenciada de uma palavra de cuja pronúncia duvida. No ensaio “Quando cantam os pensamentos (a pergunta como canto)”, Leminski dá valor filosófico à pergunta: “É essa capacidade das línguas de formular *perguntas* que funda um mundo humano. (...) A interrogação é o próprio fundamento do diálogo, o reconhecimento da diferença entre o eu, que eu sou, e o eu que o outro é, separados e próximos pela prática da linguagem, hiato e ponte. (...) É a pergunta, o perguntar, que socializa, isto é, humaniza o homem” (LEMINSKI, 1986, p. 55-57).

Um rápido exame dos jogos sonoros no poema nos fornece um quadro bem interessante e que indica a “estranha precisão” do termo em pauta – “auschwitz”: em “lua à vista / brilhas assim / sobre auschwitz?”, temos três versos, à maneira de um haicai. Considerando “Áux/vitz” como a pronúncia correta no padrão formal alemão, sendo portanto uma paroxítona dissílaba, teríamos o esquema rítmico 3/5/3 (“lu / à a / vis”, “bri / lha / vas / as / sim”, “so / bre / ausch”), uma espécie de mini-haicai, cujo formato tradicional, em português, pede um esque-

ma 5/7/5. Mesmo tendo a tônica em /a/ (Ausch), podemos “ouvir” uma subtônica na sílaba seguinte, em /i/ (witz), o que se harmoniza com as rimas anteriores, ambas em /i/ – “vista” e “assim”. No vocábulo “vista”, vemos, de lupa, um anagrama sutil e sagaz de “witz”. Aliterações e assonâncias percorrem o poema: em “vista”, “brilhavas” e “auschwitz”, o /v/ prevalece; o /a/ acontece desde a elisão em “lua a”, forte em “brilhavas” e em “auschwitz”; também o /s/ se insinua decisivo em “vista”, “brilhavs”, “assim”, “sobre” e “auschwitz”; até a repetição do mesmo encontro consonantal – “brilhavas” e “sobre” – contribui para a reverberação sincronizada do poema. Essa harmonia sonora dá um tom sereno ao haicai, que, no entanto, está tratando de modo severo, como dissemos, um símbolo poético, com *status* de mito: a “lua”, palavra primeira do poema. Na outra ponta, a última palavra, “auschwitz”, tensiona a harmonia formal, com todo o sentido histórico – catastrófico – que carrega e deflagra no leitor. É sobre este movimento de “fratura”, de quebrar a expectativa do que as pessoas esperam, mas quebrar ali na forma mesma do poema, que Adorno discorre no clássico “Palestra sobre lírica e sociedade”: “As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (2003, p. 74).

Não encontramos nas cartas e nos ensaios de Leminski, nem tampouco na biografia feita por Toninho Vaz (2001), referência que nos certificasse ter o poeta ciência da frase de Adorno. No entanto, antenado que só, além de “monge e bandido, pé-de-cana e judoca, vanguardista e marqueteiro, curitibano e universal” (SOUZA, 2006, p. 37), foi também professor de História – a teia de *Catatau*, sua leminskiada barrocodélica (como

escreveu Haroldo), traz estreita ligação entre literatura e história. Seu interesse pela História é incontestável, basta lembrarmos a biografia que ele, Leminski, escreveu sobre Trotski (1990). Ou uma carta enviada a Bonvicino:

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA / alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas / os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação / este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele / meramente
nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia / ou como v. disse de uma ESPERANÇA / é isso que quero dizer quando falo / que um poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta / é preciso deixar que a História chegue em você / dê choque em você / te chame te eleja te corteje / te envolva e te engaje [Carta 9, de “28/leão/77”] (LEMINSKI, 1999, p. 46).

Há tantas e tamanhas correspondências entre a postura do poeta brasileiro e do filósofo alemão que não custa imaginar que, além das apontadas motivações éticas, autobiográficas e estéticas, para a feitura do poema tenha existido também uma motivação intertextual, no sentido de dialogar diretamente com a frase de Adorno, respondendo-a, na veia, em nome dos poetas, décadas após Auschwitz – o horror irrepresentável – vir a público. Se Leminski inventou um mapa-múndi, fazendo o avô nascer em Narajów, damos-lhe a razoável licença de imaginar que a idéia de Adorno estava em sua mira ao colocar, contra a luminosidade da poética lua, as trevas fúnebres de Auschwitz. Que Leminski conhecia Adorno não se duvida: no final de seu artigo “Arte inútil, arte livre”, em *Anseios críticos*, o poeta reconhece a envergadura do pensamento do filósofo: “Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um ‘objeto não identificado’. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma ‘negatividade’. Ela é a ‘antítese da sociedade’. A

antítese *social* da sociedade” (1986, p. 34). Antítese que vai constituir a “fratura” de que falávamos há pouco.

De todo modo, creio que ambos, Leminski e Adorno, concordariam com o agudo raciocínio de Gagnebin, que vai encerrando esse ensaio: “Criar em arte – como também em pensamento – ‘após Auschwitz’ significa não só recordar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum à toda tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da lembrança, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos” (2003, p. 106). Se entendermos, porém, que “sem palavras, nem conceitos” significa o silêncio – feito o da lua –, então não teríamos, literalmente, nem poemas nem ensaios. Só um eterno, e mudo, luto.

Referências

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coordenação: Carlos Süssekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et alii*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CYTRYNOWICZ, Roney. “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 125-140.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 91-112.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002. [2 CDs]

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organização: Régis Bonvicino. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

LÖWY, Michael. “Barbárie e modernidade no século 20”. Disponível em <http://www.sociologos.org.br/textos/forumsocial/Artigo%20de%20Michel%20Lowy%20sobre%20Modernidade.htm>. Acesso em: 21/06/2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças”. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 81-104.

SOUZA, Marcelo Paiva de. “História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski”. In: *Revista Contexto*, nº 13. Vitória: PPGL, 2006, p. 37-56.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Página deixada em branco intencionalmente

Testemunho em narrativa

Página deixada em branco intencionalmente

A literatura de testemunho como instrumento de resistência no romance *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira

*Paulo Roberto Alves de Carvalho*¹

A literatura de testemunho

Os estudos sobre a literatura de testemunho no Brasil, quando comparados aos que já existem na América de língua espanhola, são exíguos – mas crescentes. Isso não quer dizer, no entanto, que no País não se produzam obras que contemplem o gênero, aliás, de conceituação difusa e considerado problemático em sua definição por muitos autores, principalmente porque há uma valorização mais aguda do movimento ético na e da narrativa em relação ao estético. A literatura de testemunho está marcada, antes de tudo, pela experiência traumática imposta à fragilidade do corpo humano, pela re-construção da memória e pelas relações sociais. Nesse ambiente, a referência ética é preponderante para legitimar o *testimonio*. A literatura de Testemunho é a narrativa do trauma. (SELIGMANN-SILVA, 2000:48).

O escritor italiano Primo Levi, uma das referências do gênero na Europa, resistiu aos castigos e aos traumas e conseguiu edificar uma obra singular em prosa, sua obra é a palavra do corpo. Do corpo vigiado. Do corpo controlado. Do corpo vio-

¹ Graduado em Ciências Sociais pela Uerj e Mestre no PPGL da Ufes, bolsista da Capes, com dissertação sobre a literatura carcerária. E-mail: futeco@hotmail.com

lentado. Do corpo aniquilado. Do corpo sem corpo. É o gesto do sobrevivente. É a memória da vítima eluída na espiral do trauma. Já o poeta Paul Celan, apesar de ter escrito uma poesia singular e de grande valor ético e, sobretudo, de estética irretocável, não resistiu às seqüelas dos maus tratos no campo de concentração e se matou, deixando como legado testemunhal uma poesia única. Seu testemunho é o estertor da vítima. Esses são dois exemplos clássicos e, ao mesmo tempo distintos, da literatura de testemunho que se origina a partir da Segunda Guerra Mundial, o epicentro da literatura de testemunho no século da catástrofe.

Já na América de língua espanhola o testemunho de Elena Valero, recolhido pelo antropólogo belga Pierre Clastres, é um exemplo da barbárie promovida por uma sociedade arcaica. Elena Valero foi uma mulher branca capturada por uma tribo indígena na pré-adolescência em território venezuelano. Foi obrigada a viver como uma índia, apesar de já educada na cultura branca, até, aproximadamente, os 40 anos. Também foi vítima da barbárie. De uma guerra particular entre ela e a cultura opressora. A índia guatemalteca Rigoberta Menchú, ator social pertencente à etnia autóctone *maya-quiché*, vítima da barbárie, teve seu testemunho registrado pela venezuelana Elizabeth Burgos-Debret, também antropóloga.

Rigoberta Menchú é uma sobrevivente de outra guerra. Da guerra promovida pelo europeu etnocêntrico contra a cultura não cristianizada. Seu testemunho é a fala da diferença.

O trabalho dos dois pesquisadores, Pierre Clastres e Elizabeth Burgos, está posicionado como narrativa mediada. Nesse caso, a presença do transcritor, editor e informante é essencial. Esse tipo de testemunho é inerente ao grupo dos testemunhos etnográficos.

Não obstante, o nosso objeto de análise recai sobre a experiência brasileira. Em especial, o período do regime de exceção instalado após o Golpe Militar de 1964. O romance *O que é isso, companheiro?*, do jornalista e escritor Fernando Gabeira, é a nossa obra referência.

O que é isso, companheiro?

Publicado em 1979, logo após o processo de anistia e abertura política, o romance trata do período histórico compreendido entre 1969 e 1973. Dividida em 16 capítulos, a obra é narrada em primeira pessoa e marcada pelo solilóquio do autor para recriar os dias sombrios da ditadura, recontar a sua história e construir o seu testemunho como um homem perseguido pela polícia e vigiado pelas organizações de esquerda. Inclui as instituições contra-revolucionárias como promotoras do trauma porque, de certa forma, as suas contradições e disputas pela melhor estratégia e tática de resistência disseminaram entre e nos atores sociais engajados no processo uma dinâmica pautada, também, no patrulhamento ideológico, configurando um panóptico superestrutural, criando um ambiente perverso alimentado por cenários, cujo repertório de significados impunha ingerências sobre o corpo do autor, sobre o seu desejo, sobre a sua morada, que, conseqüentemente, interferia, de forma traumática, sobre o seu direito de ir e vir, de existir e, sobretudo, de estar vivo.

Sem poupar os desmandos e a barbárie da ditadura militar, Gabeira faz, também, uma autocrítica pessoal, bem como crítica com refinamento intelectual e de forma afiada as organizações e ideologias da esquerda brasileira, que promoviam a resistência e a luta armada, naquele momento conturbado vivido pela sociedade brasileira.

Arrigucci, em seu ensaio “Gabeira em dois tempos”, posiciona a obra de Gabeira – mais que uma obra de ficção – como depoimento. A história está, por meio do efeito de anastomose, inequivocamente, amalgamada aos fatos. O solilóquio promovido pelo escritor monta e desmonta as suas lembranças dos momentos de fuga, da clandestinidade e do exílio, assim como a infância, a adolescência e a juventude.

Lembrei-me da minha terra. O Guarani Futebol Clube batido mais uma vez, pelo mesmo adversário, irrompendo na rua Vi-

torino Braga com sua bandeira azul e branca, cantando “Em Juiz de Fora quem manda sou eu”. Aquelas pessoas gritando na rua, a vida seguindo seu curso, o trânsito apenas engarrafado por alguns minutos, tudo isso me fazia pensar. O rosto dos jogadores do Guarani, nossas camisas meio rasgadas, a gente de cabeça erguida enquanto todos atacavam seu macarrão de domingo, macarrão com ovos marca Mira, seu vinho Moscatel. (GABEIRA, 1997: 13)

A vida de geladeira me lembrava a infância, quando nos prendiam no quarto com uma daquelas doenças inevitáveis: sarampo, caxumba, catapora. Ali ainda era possível olhar pela janela a chuva fininha caindo nas ruas de Minas, a tropa de burros transportando carvão, a cara do carvoeiro manchada de negro nas bochechas. (GABEIRA, 1997:150)

Ao mesmo tempo, as lembranças da barra pesada e os perigos nas ruas de Santiago, no Chile, também se misturam às lembranças da cidade natal do escritor. Lá fora acontece a primeira confissão e desejo de transformar toda aquela experiência em livro.

Foi assim, nessa corrida meio culpada, que me ocorreu a idéia: se escapo de mais essa, escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar” (GABEIRA, 1997:12)

Ao contar de dentro, como testemunho, Gabeira bota uma enorme carga de experiência, acumulada no corpo-a-corpo com o real, na dimensão da história de todos nós. Ou, antes, é a História que se infiltra até uma intimidade extremamente receptiva, sensível e crítica. Desbasta o que era vasto num corpo essencial.

O onde, quando e como, ingredientes indispensáveis à escrita jornalística, estão presentes no livro *O que é isso, companheiro?*, tornado-a uma obra híbrida nas relações da literatura com o não-literário. O jornalista é, aqui, jornalista: reporta, narra o que viu. No entanto vai além da reportagem e sua coleção de fatos singulares. (ARRIGUCCI, 1987:125)

De certa forma, o jornalista, em tom investigativo, antecipa um furo jornalístico e/ou um fato histórico da violência que iria cair sobre a cidade do Rio de Janeiro – e, ademais, sobre todo o Brasil. A década de 1970 é marcada por recorrentes seqüestros e assaltos a bancos e de táticas fabulosas. O autor relata o pedido de ajuda de alguns policiais para que lhes ensinasse planejar e executar um seqüestro. Como se assalta um banco. Ou quando Gabeira é levado ao médico para tratar um ferimento e se vê “cúmplice” de uma ação criminosa: uma partilha de dinheiro, fruto da corrupção praticada pela Polícia Militar. Nos dois casos, descritos no capítulo 16, o narrador se comporta como se estivesse “infiltrado” na cena do crime como um jornalista pautado pela redação para um trabalho de jornalismo investigativo. Como se vê hoje nos principais jornais diários do Brasil e na televisão.

Num nível mais modesto, o livro de Fernando Gabeira se mostra próximo à escrita cuidada e contida de Graciliano Ramos. Como algumas obras do romancista alagoano, o relato *O que é isso, companheiro?* transita por uma região híbrida. Prevalece, guardada as devidas proporções, o espaço ambivalente da narrativa: só que agora o não literário se introjeta na literatura. (ARRIGUCCI, 1987:125)

Na obra *O arco e a lira*”, o poeta crítico mexicano Octavio Paz faz menção ao caráter multifacetado e epistemológico da poesia como produto da cultura ocidental:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior... Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura, impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tenha nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982: 15,16)

Por que não considerar romanceada a obra *O que é isso, companheiro?*.

Instituição total, porões da ditadura e organizações de esquerda

Na obra, o personagem autodiegético percorre as três pontas de um triângulo: o protagonista Fernando Gabeira, a perseguição política do estado autoritário e as (in)decisões das organizações de esquerda. Nesse contexto, para melhor encaminhar nossa análise e deslindar o processo traumático imposto ao autor, o conceito de instituição total, de Erving Goffman, traz à superfície a forma como o protagonista do romance e as personagens ligadas a ele são vítimas tanto da ditadura como da própria contra-revolução.

Quanto aos porões da ditadura, a pesquisa elaborada por Erving Goffman sobre as instituições totais estabelece os seguintes parâmetros:

Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada.

As prisões servem como exemplo claro disso, desde que consideremos que o aspecto característicos das prisões pode ser encontrado em instituições cujos participantes não se comportaram de forma ilegal. (GOFFMAN, 2001: 11)

No caso específico das organizações de esquerda, o trabalho de Erving Goffman ajuda a entender o porquê da iniciação descrita no romance pelo autor se dá de forma jocosa, quando Gabeira tem seus defeitos, virtudes e a sua simpatia à causa contra-revolucionária participados ao público presente.

Junto com um amigo, numa sessão solene, os dois são obrigados a fazer uma espécie de juramento para serem aceitos

como membros do grupo de resistência. A cena é descrita no capítulo 10, “O ritual da iniciação”.

Ainda orientado por Erving Goffman, podemos afirmar que as organizações de esquerda operavam como instituições totais, porque conquistavam parte do tempo e do interesse de seus participantes e lhes davam algo de um mundo. Em resumo: toda instituição tem tendências ao “fechamento” (GOFFMAN, 2001:16).

A institucionalização desses níveis radicalmente diversos de vida esclarece as conseqüências, para o eu, dos ambientes sociais. E isto, por sua vez, afirma que o eu surge, não apenas através da interação com os outros significativos, mas também de disposições que se desenvolvem numa organização, em benefício de seus participantes. (GOFFMAN, 2001:127)

(...) os participantes podem ser induzidos a cooperar por ameaças de castigo se não o fizerem. Tais “sanções negativas” podem incluir uma redução nos prêmios usuais ou nos níveis usuais de “bem-estar” “A noção de que um castigo pode ser um meio eficiente para provocar a atividade desejada exige suposições sobre a natureza humana.” “O medo do castigo pode ser adequado para impedir que o indivíduo realize determinados atos, ou deixe de realizá-los; no entanto, os prêmios positivos parecem necessários para que se consiga um esforço prolongado, contínuo e pessoal. (GOFFMAN, 2001: 152)

O desfecho do seqüestro do embaixador estadunidense é um caso exemplar para aplicação da exegese de Erving Goffman. No capítulo 16, “Onde filho chora e a mãe não ouve”, a indução para a cooperação é logo traduzida em castigo.

Depois do seqüestro do embaixador americano, caímos na mais profunda clandestinidade. Usávamos um termo para isso: entrar na geladeira. Aqueles que se queimaram com a ação, umas cinco pessoas, ficariam durante alguns meses dentro de casa, sem sair para nada, exceto, naturalmente, para fugir da polícia. (GABEIRA, 1997:141)

Essa passagem é importante porque expõe as três pontas do triângulo. O protagonista, a caça imposta pela ditadura e a ingerência da organização de esquerda, bem como deflagra duas situações traumáticas: o medo de ser preso e torturado e/ou morto pela polícia; e o medo de ser obrigado a entregar os aparelhos e companheiros de luta.

Sem cerimônias, Fernando Gabeira fala da resistência à ditadura e a seus algozes. Mas, também, deixa aberta e bem exposta a fragilidade das organizações de esquerda, que, no afã, de promover o contragolpe criaram para ele, Gabeira, e para os outros personagens engajados na luta, um ambiente perverso de desintegração do eu, onde nem a possibilidade de fuga era passível de ser pensada. O medo estava em tudo e em todos. Ainda no capítulo 16, a passagem que descreve a sua viagem da Ilha Grande para uma auditoria na cidade é mais um exemplo:

Era Lúcio Flávio Vilar Lório e, no cabo de algumas horas de viagem, propunha que fugíssemos juntos quando chegássemos ao PP, na Milton Dias Moreira. (...) A vida na cadeia não tinha sentido sem um plano de fuga, dizia ele. (GABEIRA, 1997: 213)

Por que eu estava tão indeciso? (...) Lúcio Flavio tinha razão: o negócio era fugir. (...) Fugir como, fugir pra onde? Ele poderia reconstituir sua quadrilha e assaltar carros. E eu? Não era assaltante, não sabia nem dirigir direito, não tinha talento especial para a mecânica e ligações diretas. Além do mais, uma fuga naquelas circunstâncias, sem casa nem lugar certo para ficar, significaria, rapidamente, uma nova prisão e um excelente motivo para que me matassem. Mesmo sem tarefas, mesmo sem contato com a Organização, mesmo sem casa, a liberdade era melhor. Os Riscos eram muito grandes, contudo, “Não posso”, disse. Me pegam rápido e matam rápido. Quero viver. (GABEIRA, 1997: 214)

A desterritorialização e multiterritorialização do personagem também se dão no movimento do romance repetitivamente. Gabeira era o responsável pelo aluguel dos aparelhos para fugas,

planejamento de estratégias e táticas contra-revolucionárias, bem como pela redação e impressão do periódico do movimento. Neste caso, o insólito ocupa lugar de destaque. Na casa, em Santa Tereza, onde ficou guardado o embaixador estadunidense, tinha uma impressora *offset*, comprada com o dinheiro arrecadado pelas organizações. Para quem precisa se esconder e/ ou ocultar alguém, configura um grande absurdo. A máquina nunca foi colocada para funcionar. O barulho entregaria o cativo.

Durante o período, Gabeira pulou de bairro em bairro, de casa em casa. Algumas de amigos que nada tinham com o movimento e outras de simpatizantes, sendo que ambas as partes sempre corriam riscos.

Esse mesmo processo de multiplicação fatorial de territórios impedia o autor de manter relações até com os atores sociais das organizações de esquerda. Da enigmática louca que assaltava bancos, Gabeira só conhecia as roupas íntimas. O mosquito, batizado de Eduardo, por um bom tempo, foi sua única companhia. O isolamento traumático do autor, a geladeira, só lhe deixou um inseto como interlocutor.

Quando foi determinada a sua saída imediata do Rio de Janeiro para se engajar no movimento operário paulista, o autor é vítima de mais um evento traumático orquestrado pela esquerda. Gabeira deixa de ser o jornalista, o intelectual, o planejador de estratégias e táticas em direção ao não ser, negando o próprio eu, por meio de documentos falsos e descaracterização física. Desfigurado e/ou adaptado para a causa, o autor é escalado para agir junto ao movimento operário em São Paulo. Entre inúmeras viagens sem fim, a pé ou de ônibus, durante todo o dia, nada conseguiu produzir junto ao movimento.

Foi preso, torturado. Solto e exilado, depois que seu nome foi gritado na cadeia. Ele era um dos presos políticos que deveriam ser soltos e deixar o Brasil em troca de uma autoridade japonesa, também seqüestrada.

Veio, então, a liberdade. Junto com ela a experiência trau-

mática, seja correndo nas ruas de Santiago e/ou conduzindo o trem no metrô na Noruega.

Fomos colocados num avião da Varig, algemados dois a dois. Cada dupla era protegida por um policial no avião. Visto de fora aquele avião parecia um avião normal. Lá dentro, entretanto, a animação era enorme. As pessoas falavam umas com as outras, independente de estarem nos mesmos bancos; o major Fontenele pulava de lugar em lugar para fechar histórias; os policiais se perguntavam como gastariam os dólares que recebiam pelo serviço especial no exterior. (GABEIRA, 1997: 223)

Já o exílio é outra história.

Considerações finais

No romance *O que é isso, companheiro?* podemos identificar no que diz respeito à aplicação do conceito de instituição total, de Erving Goffman, a formação de um triângulo em que o personagem-autor, Fernando Gabeira, é vítima dos traumas promovidos pelo autoritarismo do regime de exceção e pelas ingerências, não menos autoritárias (mas de outra ordem, decerto), das organizações de esquerda.

Por se tratar de uma obra datada que tem como intuito refletir sobre o Golpe de 1964, a luta armada no Brasil como resistência ao regime de exceção implantado pelos militares e a exposição da fragilidade do corpo humano frente às sessões de tortura nos porões da ditadura, o romance, num primeiro momento, posiciona o leitor contra os movimentos do autoritarismo e do ideário das forças armadas brasileiras, promotoras e mantenedoras dos traumas que tomaram conta dos indivíduos e da sociedade brasileira.

Não obstante, no percurso da narrativa, as próprias organizações de esquerda impõem ao narrador e aos personagens que compõem a história situações explícitas de opressão, supressão total do direito de ir e vir, obediência cega, experiências do eu,

inequivocamente, traumáticas. Assim como as torturas impostas em hospitais e prisões ligadas ao movimento repressivo, as mudanças de nome, os documentos falsos, a descaracterização física, o convívio com estranhos, regras e normas pouco discerníveis e nada convincentes, também podem ser considerados como traumáticos.

O controle de muitas necessidades humanas pela organização burocrática de grupos completos de pessoas – seja ou não uma necessidade ou meio eficiente de organização social nas circunstâncias – é o fato básico das instituições totais. Daí decorre a panoptização das relações sociais. (GOFFMAN, 2001: 17)

Fernando Gabeira não fez nenhuma questão de se controlar enquanto narrador. Ele se lança em direção ao alvo não com um objetivo, mas como uma meta difusa, desenhada às trevas da opressão militarizada e à luz translúcida da organização, que de organizada não tinha nada. Sempre à espera do imprevisito, do improvável, da deplorável sina que o seu corpo tinha que cumprir, como um homem sem sentido, direção ou sentimentos capazes de amearhar uma escolha confortável para o seu eu, dividido no seu íntimo até a ínfima parte.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ALÓS, Anselmo Peres. “Literatura de resistência na América Latina: a questão das narrativas de testemunho”. *Revista de estudos literários*: Universidad Complutense de Madrid. In: [HTTP://WWW.ucm.es/info/especulo/numero37/nartes1.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/nartes1.html). Acesso em 27 dez. 2008 (13 páginas).

ARRIGUCCI JR., Davi. “Gabeira em dois tempos. I – Recompor um rosto”. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 119-134.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

CLASTRES, Pierre. *A arqueologia da violência*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

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

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. “Testemunho, testimonio; singular plural” e “O que é isso, companheiro?”. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, p. 46-51 e 73 a 82.

Os cacos em Gabeira

Thiago Goulart Ferreira de Oliveira¹

Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos: Todos esperam isso dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias que se contam num punhado de páginas em branco.

Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, 2009, p. 95)

Antes de iniciar a análise proposta por este estudo, convém atentar para uma personagem histórica crucial do período ditatorial brasileiro. Chama-se Golbery do Couto e Silva. É no início do governo do general Humberto de Alencar Castelo Branco, empossado em abril de 1964, que o idealizador e primeiro chefe do Sistema Nacional de Informações (SNI), um dos principais órgãos repressores do governo, aparece como grande estrategista do golpe militar e responsável pelo princípio de distensão no processo de abertura política com o presidente Ernesto Geisel. Vale dizer que este, Emilio Garrastazu Médici e João Batista Figueiredo foram também chefes do SNI.

Alguns fatos anteriores ao golpe militar de 64 corroboram a alcunha “articulador de conspirações” para Golbery. Aliás, o

¹ Graduado em Letras na Ufes, com trabalho de conclusão de curso sobre Machado de Assis.
E-mail: goulartufes@hotmail.com

fabricante de nuvens², como bem observa Elio Gaspari,

foi o principal redator do Manifesto dos Coronéis, que derrubou, em 1952, o ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, João Goulart. E foi novamente o redator da proclamação em que os três ministros militares, em agosto de 1961, tentaram – e não conseguiram – impedir a posse do mesmo Goulart graças à renúncia de Jânio Quadros. Até o dia 8 de setembro de 1961, quando Goulart foi empossado, o coronel Golbery esteve dedicado em tempo parcial a todas as conspirações militares. (GASPARI, 2000, p. 321)

Além disso, o general Golbery é o autor da frase a seguir, proferida quando era chefe do Gabinete Civil da Presidência de Ernesto Geisel:

Eu quero que os cadáveres desses desaparecidos saiam de meu armário. Quero tirá-los daqui. Que fiquem no gramado aí em frente ao Planalto. Haverá um período de assombro, de horror, mas o problema desaparece. Se os cadáveres continuarem aqui, o problema não acaba tão cedo.

(Em maio de 1974, quando surgiu a primeira lista de pessoas desaparecidas, problema que só parece ter acabado em 1979, depois da anistia.) (GASPARI, HOLLANDA, VENTURA, 2000, p. 324)

O que é isso, companheiro? e a ditadura

Em *O que é isso, companheiro?*, escrito por Fernando Gabeira em 1979, o tempo da narrativa circunscreve o período entre “A derrota de 64 [que] iria marcar nossas trajetórias.” (GABEIRA, 2009, p. 20) e 73, quando o narrador-personagem-sobrevivente já está no exílio, na Suécia. Todo esse turbilhão e desordem dos fatos acima são registrados nos primeiros capítulos do livro.

² Termo utilizado por Elio Gaspari em artigo homônimo redigido em 19/03/1980 a título do décimo ano de poder do general Golbery do Couto e Silva: “Neste último sábado, dia 15, completou seu primeiro aniversário no governo do presidente João Figueiredo e seis anos como chefe do Gabinete Civil – que, somados ao período em que chefiou o SNI, de 1964 a 1967, fazem com que ele entre agora em seu décimo ano de poder.” (GASPARI, 2000, p. 311)

A constatação de um evento-limite engendra lutas internas³ de quem vive ou viveu à flor da pele um excesso de realidade.

O jornalista Gabeira nos aponta para a realidade que se vive:

Em Minas se diz: cão danado, todos dão nele. Era assim com o governo de Jango. Da minha parte havia uma certa inconsciência, uma certa vontade de brilhar como redator, mas havia também uma certa mágoa. Goulart caíra sem resistir; Getúlio se matou; Allende, mais tarde, se mataria também. Getúlio escreveu uma carta onde dizia que saiu da vida para entrar na História. Goulart parecia sair da História para entrar na vida: ia cuidar de seus rebanhos no Uruguai. O melhor talvez fosse tentar entender o que se passava. (GABEIRA, 2009, p. 23)

Uma das marcas centrais da literatura de testemunho é exatamente a tentativa do sobrevivente de interpretar os fatos para poder compreendê-los. Mario Barenghi, em seu artigo “A memória da ofensa: recordar, narrar, compreender”, menciona que nem sempre há algo para ser entendido. Entretanto, a vontade de compreensão existe:

Este portanto é o livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irarrazabal, se havia apenas cinco anos estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomara o poder em 64. Onde é mesmo que estávamos quando tudo começou? (GABEIRA, 2009, p. 11)

Contudo nem sempre essa vontade é alcançada de imediato:

Quem era eu para entender as coisas profundamente? Estava desarmado teoricamente, ressentido, e não havia outro caminho na nossa frente, exceto prosperar e esquecer o baque que o país estava sofrendo. (GABEIRA, 2009, p. 24)

³ Ver o quarto capítulo do livro *O que é isso, companheiro?* intitulado “Desamando uns aos outros” (GABEIRA, 2009, p. 28)

Configura-se, aí, um dos estigmas da literatura de testemunho que é justamente as interrogações do escritor em busca da realização formal da narrativa. Em alguns textos tidos como canônicos neste gênero literário⁴, como *É isto um homem?* de Primo Levi, há essa incidência. Valéria de Marco pontifica:

No plano literário, o escritor interroga-se sobre a possibilidade de encontrar a frase justa e a imagem adequada, sobre o poder de expressão da palavra e os impasses de traduzir o vivido, de dizer o indizível. Repõe-se a noção do antigo tópico estético do “sublime”, mas este não está mais no plano elevado do belo; está nos subterrâneos do horror. (MARCO, 2004, p. 6)

Na medida em que os Atos Institucionais (AI) são baixados, principalmente, o AI-5, em 13 de dezembro de 1968 no governo de Artur da Costa e Silva, torna-se evidente a insatisfação diante desse evento-limite e perceptível o silêncio dos cidadãos. Aqui, muito mais do que o simples silêncio das pessoas, há o silêncio dos mortos. Daí a tarefa do sobrevivente de criar uma linguagem da permanência para perpetuar a memória dos outros, pois “o verdadeiro testemunho se dá ‘em nome de terceiros’” (BARENGHI, 2005, p. 181.). Nesse sentido, a luta armada e os movimentos estudantis são, de alguma forma, o reflexo do regime vigente e *O que é isso, companheiro?* imprime essas marcas.

O embate entre as forças da luta armada e tropas do governo despertou em um dos militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) a necessidade de registrar a “fatia que me tocou viver e recordar” (GABEIRA, 2009, p. 11) dos “anos de chumbo” da história brasileira.

No período de fechamento político, Golbery, que alinhava-se ao grupo castelista, sumiu por uns tempos da cena política, “Depois de ter provocado o exílio, em 1964” e “a anistia,

⁴ Neste ponto há um valioso artigo de Valéria de Marco, “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, que esclarece a difusão do conceito e a institucionalização do gênero concebida por “membros do Júri do Prêmio Casa das Américas de 1969 e que os levou a sugerirem a essa instituição a criação da categoria *testimonio* entre os gêneros do prêmio”. (MARCO, 2004, p. 3)

em 1967” (GASPARI, HOLLANDA, VENTURA, 2000, p. 85), Castelo Branco não conseguiu fazer o sucessor. Os integrantes da linha dura das Forças Armadas apostaram no general Artur da Costa e Silva que apertou o cerco contra a oposição que desde 1966 havia se rearticulado, mobilizando-se em manifestações pela democratização.

“Depois da passeata dos Cem Mil, fizemos uma de 25 mil pessoas e começamos, na realidade, um longo processo de decadência. Maré baixa: pouca gente, muita polícia” (GABEIRA, 2009, p. 73). Aqui, o narrador-personagem “estava buscando aquela gente” (p. 12), ou melhor, achou-a, mas ainda fazia parte do movimento de massas.

Ao baixar-se o AI-5, além do fechamento do Congresso Nacional, há uma redução gradual das manifestações ocorridas no Brasil, até o desfalecimento de grupos armados no período de Emilio Garrastazu Médici. Em contrapartida, foi no governo de Costa e Silva que se multiplicaram os grupos de luta armada na tentativa de desarticular o regime.

As primeiras ações armadas já havia estourado, aqui e ali. Assaltos a carros pagadores, metralhadoras capturadas a sentinelas distraídos. A atenção se deslocava para esse tipo de tarefa. Nessas manifestações, por mais perigosas que fossem, não rivalizavam nem de longe aqueles feitos. Cada vez que saía nos jornais uma notícia de assalto, olhávamo-nos significativamente. De uma maneira tal que os iniciados se comunicassem entre si e que os não informados não percebessem nada. (p. 80)

É preciso insistir e resistir. O testemunho vivenciou um evento-limite, um evento de degradação humana capaz de gerar, no indivíduo reprimido, a perda da identidade, pois a qualquer momento pode-se cair na clandestinidade. Outro ponto não menos importante trata-se da escolha, consciente, de eventos pelo qual o narrador passou e a necessidade de contá-los enquanto porta-voz de terceiros.

Muitos pensam que cair na clandestinidade é vestir uma capa cinza, usar óculos escuros, ou então sair de casa apenas no princípio da noite, quando o sol já desapareceu. Conosco não foi bem assim. A censura à imprensa era total e isso nos colocou, imediatamente, a necessidade de intensificarmos o trabalho em nosso jornal *Resistência*. Entre 15 de dezembro e a passagem do ano, não fazíamos outra coisa a não ser escrever rapidamente as notícias, rodar o mimeógrafo e distribuir o jornal entre todos os setores interessados. (p. 84)

O movimento precipitado da narrativa, em descenso, dá a entender um sujeito em constante queda, pois sabe e presencia um período de fracasso histórico. Já no MR-8, cujas ações de seqüestro aos embaixadores da Alemanha e dos Estados Unidos foi o ponto auge do grupo, o militante Gabeira diz:

A morte de Marighela foi a resposta espetacular que o governo deu ao seqüestro do embaixador americano. Inúmeras prisões tinham sido feitas, inúmeros apartamentos localizados, centenas de ligações foram estabelecidas e um colossal volume de informações novas ia caindo na mesa dos analistas, especializados no combate aos grupos armados. O cerco já estava armado e seus anéis iriam se apertando discretamente, às vezes até de uma forma insensível: não era toda a informação na queda de um militante ou de uma pessoa simpática aos grupos armados. Em muitos casos, alguém caía, sua queda levava a uma nova queda, mas o processo parecia estancar. (p. 129-130)

Além disso, os agentes recordar, narrar e compreender são motivados na obra, pois o autor pode querer a simples notificação do ocorrido (o que não acontece com Gabeira) ou perpetuar a memória de um relato. O narrar para livrar-se de uma dívida ou um sentimento de culpa por ter sobrevivido na luta armada, enquanto outros companheiros se “afogaram” no meio do percurso.

Diante da pergunta-título *O que é isso, companheiro?*, incluída no contexto em que é proferida por Dominguinhos, compreende-se que nada é capaz de deter, “para quem a revolução, a organização e os companheiros vinham acima de tudo” (ARRIGUC-

CI JR., 1987, p. 132), a ação dos movimentos de esquerda na ditadura brasileira. O binômio ação e pensamento, nesse caso, é fragmentado, pois “o plano da auto-repressão em nome dos fins teria levado o narrador a se autonegar como intelectual perambulando com problemas de identidade” (p. 132). É exatamente neste ponto que há a dissociação entre o Eu que narra e o Eu que age. Os dois caminhos bifurcados irão convergir à resposta do seguinte questionamento: “(...) o que afinal significa tudo isso que foi vivido e narrado” (p. 131). Na tentativa de compreender o que passou o narrador complexifica o texto. Ora, Gabeira em 1979, quando escreveu o livro, não era o mesmo Gabeira no final dos anos 60 e início dos 70. Sem estar no torvelinho dos acontecimentos da luta armada, o testemunho reflete nos fatos ocorridos tendendo “sempre a distinguir o que pensava ou não pensava então” (p. 133).

Barenghi e a memória

Diante de uma tradição autobiográfica iniciada no Setecentos, Barenghi cita, em seu artigo “A memória da ofensa”, a obra de Primo Levi como “A mais importante experiência memorialística do século XX...” (BARENGHI, 2005, p. 176). É necessário, antes, dizer que Primo Levi registra e assume em *É isto um homem?* a posição não dos sobreviventes, mas dos judeus mortos em campos de concentração (*Lager*) pela SS (*Shutz Staffel*). Tratando-se de um evento-limite, o autor encara não um, mas dois desafios como testemunho de um marco histórico: de um lado, há uma necessidade de contar o que foi presenciado; de outro, uma impossibilidade de narrá-lo. Justamente por haver um excesso de realidade e uma realidade inimaginável, o autor perde registros que a memória não consegue transpor para a tinta. Além disso, para um sobrevivente de Auschwitz há constantemente uma imposição pela negação da identidade. O indivíduo não possui uma característica que o distingue dos demais, agora ele passa a ser mais um número.

A consciência lúcida no tocante ao evento por que passou (*Shoah*) e, mais do que isso, que para recordar é preciso narrar e compreender sendo um porta-voz dos silenciosos, Primo Levi nos diz em seu poema de abertura: “(...) eu lhes mando estas palavras. / Gravem-na em seus corações, / estando em casa, andando na rua, / ao deitar, ao levantar; / repitam-nas a seus filhos” (LEVI, 1988, p. 9). Dito isso, fica-nos confidenciado algo de absurdo que beira o animalesco e que nos será revelado nas páginas seguintes do livro. Torna-se óbvio um pacto, um pacto de testemunho autor-leitor e vice-versa. Nós (leitores) também somos considerados testemunhos do que nos é relatado. E temos algumas obrigações a cumprir: “(...) examinar os eventos ocorridos, refletir com atenção sobre o fato de que efetivamente aconteceram, e fazer de tudo para que a sua memória seja preservada, cultivada e transmitida às gerações futuras” (BARENGHI, 2005, p. 179), pois caso contrário “(...) que desmorone-se a sua casa / a doença os torne inválidos, / os seus filhos virem o rosto para não vê-los”. Parece-nos, nesse sentido, que o ato de recordar aliado à necessidade de narrar gera uma conclusão (silogismo) que seria o desejo do autor de libertar-se das recordações, ou seja, após a confidência registrada em pormenores seríamos todos sobreviventes dos campos de extermínio.

Juntando os cacos

“Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos: Todos esperam isso dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias (...)” (GABEIRA, 2009, p. 95, grifos meus). O primeiro parágrafo do décimo quinto capítulo do livro pode ser um dos pontos de partida do estudo de Davi Arrigucci, no livro *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. Sob o signo da experiência pessoal vivida pelo narrador-personagem, Arrigucci indica dois caminhos que geram

a fatura da obra analisada, evocando o que Aristóteles chamava de *mythos* (obra como um todo completo) e *anagnórisis* (a revelação ou reconhecimento).

O narrador de *O que é isso, companheiro?* “já aprendeu, com o tempo” e são as reflexões de uma memória que deseja contar que abre espaço para o registro da “fatia que me tocou viver e recordar” em busca do sentido dos acontecimentos. Neste caso, lança-se mão do “ser que depõe ou conta história” e do “ser que se interroga em busca do sentido do que viveu”. Após várias quedas sofridas, o “(...) movimento precipitado, que neste caso é a própria cadência da narração (...)”, a pergunta-título que ergue-se “(...) de baixo, do fundo da maior degradação humana, dos cacos do homem mutilado e caído”, o narrador reconstrói os fatos pela memória superando a pergunta-título pelo sentido. Superados e ajustados os caminhos descritos, a “visão do sobrevivente sustenta o depoimento” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 133-134), que já se sabe não ser “apenas uma sucessão de histórias (...)” (GABEIRA, 2009, p. 11).

Finalizando pela epígrafe

Na epígrafe do livro, Gabeira faz duas citações sendo, a segunda, de Guimarães Rosa, retirada do conto “Entremeio: Com o vaqueiro Mariano”, publicação póstuma, em *Estas estórias*: “Também as estórias não se despreendem apenas do narrador; sim o performam: narrar é resistir.” (GABEIRA, 2009, p. 5). Neste caso levarei em conta a afirmação de Antonio Candido, para quem “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro para o analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício.” (CANDIDO, 1989, p. 6). Podemos observar duas palavras, “despreendem” (análise 1) e “performam” (análise 2), que se constituem a partir de outras primitivas:

1. desprender e depreender. Segundo o *Dicionário Houaiss*

da *Língua Portuguesa* o vocábulo “desprender” significa “livrar (-se) (aquilo que se prendeu); desatar (-se)” (HOUAISS, p. 1013). Já o étimo *deprender* tem a acepção “alcançar clareza intelectual a respeito de; compreender” (HOUAISS, p. 943). Ora, trazendo a frase de Guimarães Rosa para o contexto testemunhal de *O que é isso, companheiro?*, fica-nos mais claro que a necessidade de compreender os fatos, ou seja, de alcançar a clareza daquilo que (se) viveu é uma maneira de livrar-se do trauma ocorrido, de desatar o nó que impedia o narrador-personagem de narrar “a fatia que tocou viver e recordar.” (GABEIRA, p. 11).

2. *per fazer e performance*. A designação do primeiro termo é “dar conclusão a; terminar de fazer” (HOUAISS, p. 2186). A palavra *performance* vem do inglês *to perform* que significa “alcançar, executar” e, este, do francês antigo *parfourmer* cujo sentido é “cumprir, acabar, concluir” ou *former* “formar, dar forma a, criar”, do latim *formare* cuja acepção é “formar, dar forma” (HOUAISS, p. 2187). Nesse sentido, para que o narrador, ou melhor, o sobrevivente livre-se das repetições que são trazidas pelos eventos traumáticos tentando compreendê-los para alcançar uma conclusão, é necessário, então, dar forma para o excesso de realidade. Da necessidade de contar surge a forma, a narrativa.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARENGHI, Mario. *A memória da ofensa: recordar, narrar, compreender*. Novos estudos: CEBRAP, São Paulo, n. 73, no. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26/03/2009.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

FAUSTO, Bóris. *A história concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARCO, Valéria de. *A literatura de testemunho e a violência de Estado*. Lua Nova, 2004, n° 62, p. 45-68. ISSN 0102-6445. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em 26/03/2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

SILVA, José Luiz Werneck da. *A deformação da história ou Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. “Testemunho, testimonio; singular plural”, “O que é isso, companheiro?”. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, p. 46-51 e 73-82.

Página deixada em branco intencionalmente

As chamas na missa (Luiz Guilherme Santos Neves): a resistência por meio da paródia

Isabela Basílio de Souza Zon¹

(Eu te conheço, tu és a que se curvou profundamente,
eu, o perfurado, me sujeito a ti.
Onde uma palavra em chamas nos testemunhou?
Tu – toda, toda real. Eu – todo imaginação.)
Paul Celan

É por meio do verbo que organizamos a distinção entre o tempo passado, presente e futuro, bem como tentamos preservar a memória da humanidade. Há um desejo de perpetuação que vai além do indivíduo: “cada um de nós é, de algum modo, todos os homens que morreram antes”, com esta frase Borges (p. 42) define a idéia que permite a imortalidade ao homem..

Benedito Nunes (1988, p. 9-35) entende que “narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo”, havendo apenas uma distinção quanto à elaboração do tempo cronológico, que pode ou não estar ligado ao tempo natural, conforme se pretenda a narrativa histórica ou ficcional.

Tanto o escritor quanto o cientista têm em comum o impulso de criação de uma identidade a partir da memória e da linguagem. É a mesma fórmula encontrada para que o homem pos-

¹ Graduada em Direito e Mestre em Letras no PPGL da Ufes, com dissertação sobre a obra de Luiz Guilherme Santos Neves. E-mail: isabelazon@hotmail.com

sa viver em todos os homens pela memória coletiva: a linguagem como meio para organizarmos nossas experiências, permitindo participar e entender o que somos e a sociedade em que vivemos. Para Linda Hutcheon, há mais proximidade entre literatura e história do que diferenças:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir de verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (1991, p. 141)

História e literatura têm em comum as tarefas de não só trazer o passado para perto daqueles que não o vivenciaram mas influenciar o comportamento da sociedade para que não se torne “vulnerável ao inumano” (STEINER, 1988, p. 25).

A metaficção historiográfica não se afasta muito da Nova História, “termo que surgiu na primeira metade do século XX para designar uma história ligada tanto às ciências humanas como à literatura”, (CEOTTO, 1999, p. 18) quando pretende recuperar a história, construindo-a pelo olhar do presente, fazendo surgir novas possíveis significações para o acontecido.

Para Walter Benjamin (1994, p. 223-232) é imprescindível questionar a história contada pela visão dos dominadores para que haja alguma esperança de mudança do presente pelos menos favorecidos pela vitória: “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (idem, 1994, p. 224).

Luiz Guilherme Santos Neves caracteriza-se por ser um escritor que faz do texto literário um diálogo entre passado e presente, utilizando os dados históricos de forma incompleta e inacabada a fim de construir uma história aberta a múltiplas in-

terpretações. É por sua obra que afirma uma identidade, recriando o país e a sua cidade no texto, destruindo a memória antiga para fazer surgir uma nova, também possível. *As chamas na missa* (NEVES, 1990) é a sua leitura da inquisição enquanto uma rememoração do passado que representou mais que “um momento” na história e que pesou por três séculos “de perigo” sobre a humanidade. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Ao assumir desde o início ser o texto ficcional (NEVES, 1990, p. 9), Luiz Guilherme exhibe o paradoxo da linguagem e da memória, pois tudo o que virá a ser contado é resultado de lembrança e de esquecimento. O esquecimento se dá pela escolha do autor na reapropriação do passado pela ótica das classes oprimidas, revelando, simultaneamente, o seu posicionamento ideológico, já que tal escolha “implica o questionamento de um sistema de valores sócio-políticos: na medida em que a linha diretriz da ação se orienta desde o início no sentido de mudar o estado das coisas” (FREITAS, p. 44).

A metaficção é caracterizada pela auto-reflexão, em que o texto volta-se para o processo literário da atualidade (HUTCHEON, 1985, p. 16). Assim, representa um desafio à capacidade do leitor de encontrar indícios que o levem a um tempo antigo ou moderno, fictício ou real. Ao leitor-escritor está aberta a possibilidade de ir além do que foi pretendido pela intenção do autor.

Na construção dos parágrafos, em que os finais estão abertos a uma continuação que pode estar mais à frente, em outra página, Luiz Guilherme mostra que o leitor tem um caminho a escolher que não aquele direcionado pelo texto, sendo indício de um tempo único que flui através do Universo, infinito, nos remetendo à teoria de Newton, contrária à elaborada pela linguagem.

Com a frase “melhor seria deixar livre a imaginação”, e a subsequente afirmação “embora se devesse situá-la num recurso de terra vera e santa, da cruz ungida com óleos e loas...” (NEVES, 1990, p. 09), fica estabelecida uma estrutura discursiva

direcionada à seguinte interpretação: antes fosse só ficção o que virá a ser narrado – diante da vergonha do que significou para a humanidade.

Capturando esta “imagem do passado”, transformando-a em “agora” (BENJAMIN, 1994, p. 232), permite o testemunho da barbárie imposta pelo regime inquisitorial, despertando o sentido para o que os homens são capazes de fazer a outros homens na defesa de interesses pelo domínio, seja econômico, religioso, ou ambos.

O tom profético do primeiro parágrafo (NEVES, 1990, p. 9) em que ocorre a descrição das pessoas como meros fantoches do destino, coadjuvantes na tragédia inerente à vida, atua como um chamado para a rebelião diante de eventos considerados apocalípticos, contrariando a máxima que os considera desígnio divino.

A paródia assume a função de uma ferramenta crítica, sob a perspectiva que admite o efeito prático do signo, apresentando uma resistência ao texto original parodiado, tanto pela estrutura quanto pela sua intenção codificada. Em *As chamas na missa*, o texto alvo é não literário (HUTCHEON, 1985, p. 28), pois questiona os discursos em que se apóiam o poder da Igreja Católica e do Estado, desconstruindo as expressões máximas de tais instituições. Ocorre uma recodificação da missa, com a alteração do sentido e do valor do rito cristão, aproximando-o daquele do processo inquisitorial. Tal aproximação é obtida por meio da linguagem empregada pelo narrador, que se apropria do lugar do tabelião na história, e anuncia o início da procissão que antecede a missa: “na vila da sede da Capitania, no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo o qual era o de 17...” (NEVES, 1990, p. 12). Procedimento repetido na descrição das construções que representam o Poder Estatal, com referências numéricas e geográficas, comuns em documentos históricos, porém no texto expostas de forma exagerada e por meio do neologismo “quadrilados”:

Mais à frente, distância de poucos passos, duas cintas de muralhas, duas torres, doze canhões aprumados, seguros, sendo seis para cada santo. O mais poderoso dos fortes, porém, é o Forte Grande da Colina, reinando quadrilátero em situação vantajada, lapelado de canhões de bronze, senhores do fogo e do trovão, voltados, caramurus, para os quadrilados da vila (NEVES, 1990, p. 10).

A linguagem empregada constitui elemento forte de resistência, por ser repleta de sonoridades e de jogos de palavras e por violar regras gramaticais e semânticas. Cria neologismos, subverte o uso da pontuação e das letras maiúsculas. Parlendas e jogos infantis, que se aproximam do linguajar do povo oprimido e inspiram a nomeação de personagens como “Diogo Dó-ré-mi” (NEVES, 1990, p. 28), questionam o poder instituído pelo mundo adulto.

Situando o Brasil como o local da narrativa, e datando cronologicamente os fatos no século XVIII, ocasião da maior parte das visitas do Santo Ofício ao país, inscreve “a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível” (FREITAS, 1986, p. 14), recursos suficientes para criar a identidade com a História documentada.

A descrição da vila, inicialmente dada como sem importância em um mundo em que se desenrolam os dramas humanos, ativa a memória coletiva ao fazer coincidir os aspectos geográficos e arquitetônicos da cidade ficcional com aqueles da capital do Espírito Santo, a “Cidade Presépio”, alcunha recebida por suas características dualistas, de “uma mistura de mar e morro, pontes e igrejas, porto e baía” (KLUG, 2009, p. 15), denominada na ficção de “Vila do Santíssimo Sacramento” (NEVES, 1990, p. 11), em referência à fé cristã, e que, justamente por levar um nome sagrado, será palco do julgamento parcial do Santo Ofício e dos pecados por ele apontados nos personagens que ali vivem.

O reconhecimento pelo leitor desta realidade é, no entender de Linda Hutcheon, imprescindível para a situação do texto “contra o cenário de convenções de onde emergem”. Afinal, con-

forme mais adiante esclarece, “O processo na paródia se dá por uma ativação do passado, recontextualizando-o de forma irônica, demonstrando, com isso, uma resistência e uma não submissão à historiografia e aos fatos por ela transmitidos.” (HUTCHEON, 1985, p. 92-95)

O dualismo é explorado na reconstrução da realidade do texto, ao expor as ambiguidades da Igreja e da vila fictícia, na oposição da parte “baixa” à “alta”, considerada “mais nobre”, “os edifícios públicos” às “casas particulares”; que podem ser “térreas ou assobradadas”, seguindo com a apresentação de suas ruas ou ladeiras, que “hão de ter nomes de santos, além d’outros, à moda antiga” ou “nomes hagiográficos”, coincidentes ou não com os do mundo real, assim como seus edifícios (NEVES, 1990, p. 9). A introdução que mostra a cidade e seus opostos é uma preparação para a apresentação de seus habitantes ao longo da missa/processo, estes também possuidores de personalidades ambivalentes, passionais, em uma forma de resistência à tentativa de despersonalização do indivíduo, pregada pela Igreja entre os fiéis.

Os personagens vão se revelando para além dos tipos ao longo da narração, brincando com o leitor e suas visões estereotipadas do clero, das prostitutas e dos judeus. Dois deles se destacam por reunirem características mais fortes de não submissão aos ditames ideológicos da Igreja e do Estado. Um é Maria Capa-Homem, cuja profissão de meretriz exerce tão bem a ponto de, ironicamente, ter o nome atribuído a uma ladeira. Paródia da figura da heroína, não por ter *As chamas na missa* se apropriado, também parodicamente, de uma figura histórica para dar-lhe uma avó e um nome, mas por se dispor a continuar o seu ofício apesar da ameaça da inquisição.

Por uma propriedade física particular, utiliza o sexo por prazer e como instrumento de vingança contra o domínio machista daquela (e de nossa) época. É com ele que subjuga os homens, um deles o Capitão Arnaut, representante da civilização e dos sentimentos europeus de superioridade em

relação ao “paraíso esquecido”:

Confirmou na própria carne a fama de Maria Capa-Homem, a que lhe deu nascimento à alcunha, o vigor alicate da cavidade molusca, da cicatriz maremota, do cono enfurnado entre as pernas de repuxo voraz quando explodia o orgasmo, aniquilando de dor e prazer o homem que lhe estivesse por cima ou por baixo e saciado ficava, do sexo rendido, virtualmente castrado, ai, Maria, ai Maria. (NEVES, 1990, p. 26)

Também a História é parodiada por ser contada “pela memória do povo” (NEVES, 1990, p. 14), colocando em xeque o imaginário coletivo, em um jogo que desnuda simultaneamente a falta de memória ou a versão oficial da história a que tivemos acesso. O silêncio se manifesta na dúvida lançada sobre o que de fato aconteceu.

O outro personagem é ironicamente nominado “Cândido Candim”, que, contrariando a alcunha, personifica o diabo para a Igreja e por isso vem a sofrer com a perseguição inquisitorial. Paródia dos Mistérios da Igreja com que se revestem os problemas não solucionados pelos homens diante da criação divina, aproximando o povo dos costumes e crenças do povo escravo, Cândido, mais espírito que gente, nunca se revela, adotando o silêncio como linguagem, porém tudo sabe sobre o passado, presente e futuro, é o único que está também acima da compreensão do narrador, Deus-onisciente de todos os acontecimentos do texto: “não sei dizer de que raça ele é, se banto, nagô ou congo, nem dar sua origem, de que terra nativo, se d’Angola ou Bahia, de serecipe ou das alagoas, por que serras andou, como veio, quando veio, até mesmo se veio ou se de fato existiu”. E, explicando sua chegada na vila, revela: “Candinho não veio, pousou” (NEVES, 1990, p. 17) – deixando ao leitor a conclusão de ser ele anjo, demônio ou bruxo.

A opção pela paródia em sua forma irônica muitas vezes bem-humorada, e em poucas outras, depreciativas, configura-se igualmente uma estratégia do autor de *As chamas na missa*. Noutro

contexto, dirá Wilberth Salgueiro (2007, p.121), que o texto busca “a cumplicidade do leitor, que, entre a culpa e a curiosidade, dispõe-se, simpaticamente, a escutar a experiência”, que ora é posta em prosa e não em versos.

O narrador tem importância fundamental ao ver e narrar os acontecimentos, desmistificando o passado. Coloca foco nas vítimas e fogo nos algozes. Busca a identidade humana pela memória, afinal todos os pecados atribuídos aos personagens são comuns aos demais homens. Opera-se o “como se” ao lançar todos em uma grande fogueira inquisitorial. A hipocrisia daqueles que se julgam santos é também queimada. E o leitor se pergunta secretamente: “Será que sobreviveria à Inquisição?”

No mesmo contexto, em outro extremo, o narrador é capaz de levar o leitor a assumir a função de visitador, ao fazê-lo produzir um julgamento dos inféís. Mas, contrariando o atestado por documentos históricos, se dirige, paradoxalmente, ao encontro do lema do Santo Tribunal, “Misericórdia et Justitia” (CALAINHO, 2009, p. 3), pois na ficção é ofertada aos hereges uma chance para justificarem seus atos na exposição da intimidade de suas razões, estando assim consubstanciada a voz do “mártir”, seguindo o pensamento de Seligmann-Silva de que “não só aquele que viveu um martírio pode testemunhar, a literatura sempre tem um teor testemunhal” (2003, p. 48).

Tal posicionamento, no entanto, não implica uma amenização da culpa obtida por meio do texto, por este sinalizar que não se deve ficar à vontade ao encarar a face obscura desta humanidade cujos valores e crenças muitas vezes ainda se apóiam na religião que no passado usou da tortura para obter confissões; da morte na fogueira ao banimento e expropriação de bens como penas; dos julgamentos sumários, que não permitiam aos acusados saberem ao menos do porquê de estarem sendo julgados, em nome de uma fé que propagava o sentimento de tolerância e amor ao próximo, desde que este próximo se curvasse ao “cristianismo” (PIRES, 2007, p. 37-49).

E o chamamento para o testemunho dos acontecimentos, bem como o rompimento com a complacência é exemplificado na narrativa irônica do caminhar da procissão: “caminhai devagar, fiéis de Deus Pai e de Deus Filho, e cuidai do andor que o povo é de barro.” E na seqüência, quando o narrador conclama diretamente ao leitor fictício: “E vê-se, vejo eu, vedes vós, a estampa altiva e imponente do Governador e capitão-mor em grã-gala, galego, galante, ai se me voltassem os tempos de mancebice” (NEVES, 1990, p. 12)

A ironia representa um instrumento para o receptor decodificar o texto parodiado ao “criar novos níveis de sentido e ilusão” (HUTCHEON, 1985, p.46). Ao citar as palavras de Dominique Cerbelaud, Georges Minois confirma o caráter de resistência que adquire este texto dominado pela linguagem irônica ao afirmá-la contrária à do poder eclesiástico:

depois de dois mil anos, o cristianismo esteve mais vezes em posição de dominante que em posição dominada; aliado íntimo dos poderes, sempre disputou com eles a posição suprema. E isso não favorece nem o humor nem a ironia, qualidades subjugadas subversivas. O tom pomposo e prepotente das encíclicas e dos decretos conciliares o confirma: não se brinca com essas coisas. (MINOIS, p. 124)

Por ser um “ato interpretativo controlado evocado pelo texto” (HUTCHEON, 1985, p. 34), a ironia é explicada pelas noções de intencionalidade e efeito. Assim, essa expressão da atitude avaliativa do agente codificador frente aos rituais, os dogmas e as dualidades de uma Instituição, corre o risco de ser lida ou não como dessacralizadora por um leitor incapaz de inferir o seu duplo grau de significação. Porém, Compagnon concorda com Fisch ao entender que as dificuldades de leitura devem ser “experimentadas e não resolvidas pelo leitor” (COMPAGNON, 2001, p. 161).

A certeza de que a percepção moral do indivíduo e o Espírito Humano não progridem juntamente com os conhecimentos

e capacidades da Humanidade faz com que George Steiner nos lembre que sob o domínio da ciência e da racionalidade muitos cometeram atrocidades: “alguns dos homens que conceberam e administraram Auschwitz foram educados lendo Shakespeare ou Goethe, e continuavam a lê-los” (STEINER, 1988, p. 25).

Demonstrando a necessidade de uma alfabetização humanista, cujo leitor assuma o risco de se deixar modificar pela experiência de ser invadido por outra identidade que lhe é proposta pela leitura, Steiner afirma:

Um poema magnífico, um romance clássico entram à força em nosso interior; tomam de assalto e ocupam as praças fortes de nossa consciência. Exercem sobre nossa imaginação e desejos, sobre nossas ambições e sonhos mais secretos, um domínio estranho e contundente. Quem queima livros sabe o que está fazendo (Idem, 1988, p. 29)

Ser possível nos emocionarmos e refletirmos sobre nossas contradições significa não nos tornarmos cúmplices pela indiferença das situações-limite a que o ser humano é submetido. Isto é condição para o leitor potencial que faça uso da inteligência e da sensibilidade na apropriação dos múltiplos sentidos das palavras do texto literário, em especial do paródico.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luís. *Borges oral*. Tradução de Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, n/d.

CALAINHO, Daniela Buono. “Um guia de fontes para o estudo da inquisição portuguesa”. In: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/.../artigo_033.html. Acesso em 24 jun 2009. [13 páginas]

CARAGEA, Mioara. “Metaficção historiográfica”. In: http://www2.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcao_historiografica.htm. Acesso em 24 jun. 2009. [06 páginas]

CEOTTO, Maria Thereza Coelho. *História, carnavalização e neobarroco: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo*. Vitória: Edufes, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 91-112.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed.rev. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Política do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLUG, Letícia Beccalli. *Vitória: sítio físico e paisagem*. Vitória: EDUFES, 2009.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assupção. São Paulo: Unesp, 2003.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *As chamas na missa*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1990.

NUNES, Benedito. “Narrativa histórica e narrativa ficcional”. In: *Narrativa: ficção e história*. Organização: Dirce Cortes. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PIRES, Luciana Barbosa. *Perseguição e morte à sombra da cruz: a inquisição no Espírito Santo nos séculos XVI, XVII e XVIII*. Vitória: IHGES, 2007.

SALGUEIRO, Wilberth. “Tempos de Paulo Leminski: entre estória

e história”. In: *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 105-122.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

***Estação Carandiru* de Dráuzio Varella: a representação testemunhal do sistema carcerário**

Emanuela Pazini Fernandes¹

Intróito

Historicamente o estilo penal antecessor ao que conhecemos era o corpo supliciado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, esquatejado, amputado, exposto vivo, morto, dado como espetáculo. Com o tempo a punição se torna a parte mais velada do processo penal, não tocar mais no corpo ou tocar o mínimo possível são as novas diretrizes; com isso, surge a prisão, a reclusão e os trabalhos forçados. O corpo encontra-se em posição de intermediário, qualquer intervenção sobre ele visa privar o indivíduo de sua liberdade. Para Foucault “o castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos” (FOUCAULT, 2009, p. 16), portanto o corpo deixa de ser o objeto da ação punitiva e a alma toma seu lugar.

No Brasil, em 1769 a Carta Régia do Brasil determinou a construção da primeira prisão brasileira, a Casa de Correção do Rio de Janeiro. A constituição de 1824 determinou que as cadeias tivessem os réus separados por tipo de crimes e penas e que se adaptassem as cadeias para que os detentos pudessem trabalhar.

¹ Graduada em Letras no Cesat

No início do século XIX começou a surgir o problema da superlotação. Em 1890, o Código Penal já previa que presos com bom comportamento, após cumprirem parte da pena, poderiam ser transferidos para presídios agrícolas. Em 1935, o Código Penitenciário da República propunha que, além de cumprir a pena, o sistema também trabalhasse pela regeneração do detento. Em 2007, setenta e dois anos depois, a regeneração dos presos ainda é uma utopia, pois há o retorno para as prisões da grande maioria dos detentos que saíram delas.

Testemunho carcerário e manifestações culturais

Quando foi lançado o livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, em 1999, os leitores, de modo geral, o receberam como se fosse um novo tema da literatura. No entanto, o tema do cárcere já foi abordado por inúmeros autores no mundo, como Dostoiévski e Oscar Wilde. No Brasil, o tema teve seu auge nos anos 80 e 90. Varella trabalhou na Casa de detenção por 10 anos e durante esse tempo coletou diversos relatos feitos pelos presos e funcionários do presídio; após sua saída de lá lançou o livro. Portanto, este artigo se propõe a fazer uma análise de como a representação das estruturas sociais e ideológicas retratadas no livro ajudam a compreender como o sistema carcerário se tornou uma sociedade alternativa regida por leis e punições, em que a ordem é mantida pelos próprios detentos, uma vez que o diretor e os agentes penitenciários são a minoria para manter a ordem nesse local.

– Entre nós, um crime jamais prescreve, doutor.

Pagar a dívida assumida, nunca delatar o companheiro, respeitar a visita alheia, não cobiçar a mulher do próximo, exercer a solidariedade e o altruísmo recíproco, conferem dignidade ao homem preso. O desrespeito é punido com desprezo social, castigo físico ou pena de morte:

– No mundo do crime, a palavra empenhada tem mais força do que um exército. (VARELLA, 2005, p. 8)

Pensar que o narrador de *Estação Carandiru* é apenas um narrador transmissor dos testemunhos de prisão pode transparecer que o relato/testemunho perca sua credibilidade, no entanto segundo Seligmann “não só aquele que viveu o martírio pode testemunhar, pois a literatura sempre tem um teor testemunhal” (SELIGMANN, 2003, p. 48).

O interesse do retrato de prisão que este livro faz se dá pela possibilidade de enxergar o sistema carcerário como algo além da representação das violências e maus tratos ocorridos em seu interior.

Muito se tem escrito sobre a tentativa da representação do real, no intuito de compreender a relação entre violência e cultura. Retratar o sistema carcerário nada mais é que uma tentativa de entender por que a sociedade presencia diariamente uma guerrilha urbana.

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 58)

Na tentativa de intervir nos processos culturais, os últimos anos da década de 90 foram marcados pela iniciativa política contra o mundo do crime. Com isso, o sistema judiciário penal começou a enfrentar sua própria ineficiência. Isso se deu pela atenção em torno da situação carcerária depois do massacre da casa de detenção de Carandiru em dois de outubro de 1992.

O silêncio oficial em torno dos fatos ocorridos acabou instigando os artistas a dar voz a quem antes não falara e a escolha de Carandiru como emblema de denúncia contra um sistema cultural, judicial e penal totalmente ineficiente e autoritário. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 70)

Estação Carandiru de Dráuzio Varella

O que primeiramente chama a atenção é a tentativa de o narrador se mostrar isento de julgamento quanto ao sistema penal e sem intenção de defender direitos humanos.

O livro *Estação Carandiru* é uma reunião de histórias curtas que narram o cotidiano do, então, maior presídio brasileiro. Divide-se em 58 episódios que contam desde a estrutura física até o que se passa com os detentos.

O primeiro olhar que o narrador nos traz é o do senso comum quando se adentra um ambiente penitenciário.

Quando entrei e a porta pesada bateu atrás de mim, senti um aperto na garganta [...]. Nas semanas que se seguiram, as imagens do presídio não me saíram da cabeça. Os presos na soleira das celas, o carcereiro com a barba por fazer, um PM de metalhadora distraído na muralha, ecos na galeria mal iluminada, o cheiro, a ginga da malandragem [...]. (VARELLA, 2005, p. 7)

Em seguida, o narrador relata seu trajeto diário de metrô até a estação Carandiru, descreve ainda todo o espaço em volta do presídio, inclusive nomes de ruas, no intuito de acrescentar veracidade aos fatos. Inicia-se uma descrição física dos sete pavilhões, das celas inclusive, e da rotina dos presos: “A Detenção é um presídio velho e mal conservado. Os pavilhões são prédios cinzentos de cinco andares [...]. Não há portas elétricas como nos filmes: o abre e fecha é no braço.” (VARELLA, 2005, p. 13-14). O Pavilhão Dois é a entrada da cadeia, onde os presos são registrados, fotografados e distribuídos para os diferentes pavilhões. Pavilhão Quatro era para ser um pavilhão exclusivo do Departamento de Saúde. Mas, por necessidade de proteção aos presos marcados para morrer, criaram um espaço no térreo denominado Masmorra.

A masmorra [...]. É guardada por uma porta maciça, ao lado da qual uma placa avisa que é terminantemente proibida a entrada de qualquer pessoa não autorizada. São oito celas de um lado da galeria escura e seis do outro, úmidas e superlotadas [...], sem sol,

trancados o tempo todo para escapar do grito de guerra do Crime:
- Vai morrer!

Ambiente lúgubre, infestado de sarna, muquirana e baratas que sobem pelo esgoto. Durante a noite, ratos cinzentos passeiam pela galeria deserta. A janela do xadrez é vedada por uma chapa de ferro fenestrada, que impede a entrada de luz. (VARELLA, 2005, p.18)

Pavilhão cinco é o pior em estado de conservação e mais lotado da cadeia. No primeiro andar ficam os detentos pegos em contravenções locais, porte de arma, pinga, tráfico, desrespeito aos funcionários ou plano de fuga. No segundo andar moram os integrantes da faxina, encarregados da limpeza, distribuição das refeições e entrega das sacolas de alimentos trazidas durante a semana. No terceiro andar ficam os estupradores e justiceiros, colocam-se os dois juntos para que se protejam em caso de vingança carcerária, que não perdoa o estupro e odeia caçadores de ladrões. No quarto andar vivem os que não conseguiram lugar melhor ou foram expulsos devido a mau procedimento ou derrota em disputas pessoais; há também a presença dos travestis. (Quase todas as celas têm dono e os detentos que vivem nelas pagam alugueis, então quando chega um novo preso é preciso ter dinheiro para conseguir se alojar numa boa cela) No último andar fica o grupo evangélico de presença mais forte na Casa, ainda nesse andar fica o Amarelo, um conjunto de segurança fechado 24 horas por dia, para lá vão os ameaçados de morte, ou quem não tem lugar para morar. O cinco é a fábrica de faca da cadeia.

O Pavilhão Seis funcionava no térreo até 1995. No segundo e no terceiro andar funcionavam as salas destinadas a administração. As celas começavam no quarto andar, no quinto andar um setor chamado MPS (Medida Preventiva de Segurança) criado como alternativa para a superlotação do Amarelo. Pavilhão Sete: a maioria dos presos trabalha, tem a fama de calmo, mas por ser o pavilhão mais próximo da muralha é a fábrica de túnel da cadeia. Pavilhão Oito: vão para lá os reincidentes no crime, réus primários são raros. Pavilhão Nove: a maioria condenada

pela primeira vez, a concentração de jovens impetuosos é responsável pelas freqüentes confusões.

Toda essa descrição organizacional é controlada e administrada internamente pelos presos - com exceção dos lugares para salvar “a pele” de quem está marcado para morrer. Com isso, é possível perceber como o presídio se divide: tipos de crimes, idade, sexualidade, religiosidade, os que trabalham, os que praticam atividades esportivas, dentre outros.

Ao analisar essa estrutura, é possível entender como Foucault (2009) organiza todo o sistema carcerário partindo de quatro elementos: 1) elemento de sobreponder: refere-se ao aspecto disciplinar da prisão; 2) elemento do saber conexo: produção de objetividade, de uma técnica (trabalhos); 3) elemento de eficácia inversa: acentuação de uma criminalidade que deveria ser destruída; 4) elemento do desdobramento utópico: refere-se ao funcionamento idealizado da prisão.

Aos poucos aparecem as pequenas histórias dos detentos e sua linguagem, retratando a realidade vivida, as razões que os levaram à cadeia, a violência, a criminalidade, a impunidade e todo o caos das grandes metrópoles brasileiras e principalmente o conflito homem e sociedade.

Segundo o livro, a rebelião que culminou no massacre de presos iniciou-se no Pavilhão Nove, devido a um desentendimento de dois presos pertencentes a facções rivais, o motivo não se sabe ao certo.

Em briga de cadeia, doutor, se a coisa passa de um certo ponto, desanda, e só pára depois que morrer meia dúzia de uns três ou quatro. [...] Quando começou o corre-corre e os gritos de vai morrer, mesmo quem nada tinha a ver com os acontecimentos acautelou-se. [...] Cadeia é como panela de pressão: quando explode, impossível conter. (VARELLA, 2005, p. 221)

As divergências entre os relatos dos presos e dos funcionários de plantão se referem às atitudes tomadas no momento da confusão. Os funcionários afirmam que só saíram de seus postos

quando a PM chegou e autorizou a saída, os detentos dizem que a pequena equipe de plantão, para não ser tornar refém, abandonou o pavilhão e trancou a porta de fora.

Excluídos os mais sensatos, que se trancaram nos xadrezes, os outros armaram um berreiro infernal, faca, pau, cano de ferro e quebra-quebra, correndo descontrolados, contagiando a massa com a excitação, feito estouro de boiada.

- Orrá, meu, a bem dizer verdade, bagunçamos mesmo, normal. Nessa, que uns imbecil se apossaram de umas latonas de óleo da faxina e derramaram tudo na escada para a polícia escorregar. Digo imbecil porque são muito burros os caras, meu. Mais tarde a armadilha se voltaria contra nós próprios. (VARELLA, 2005, p. 222-223)

Os oficiais da polícia, enquanto isso, acompanhados de autoridades judiciárias, assumiam a cadeia. O diretor os convenceu a deixá-lo negociar, porém quando chegou ao portão do Pavilhão Nove os policiais militares em formação avançaram portão adentro. (O narrador deixa bem claro que o único depoimento que consta no livro é o dos presos.)

O primeiro preso a narrar a sua versão é o detento conhecido como Majestade: escutou a polícia anunciar “entra todo mundo no xadrez que nós vamos invadir”. De acordo com o relato dos presos todos obedeceram. O segundo preso a narrar chama-se Dadá, descreve que os policiais usavam máscaras, portavam metralhadora e eram acompanhados por cachorros. De acordo com Dadá, os policiais já entraram atirando.

A morte correu pela galeria e chegou na porta de sua cela:

- Um polícia abriu o guichezinho da porta, enfiou a metralhadora e gritou: Surpresa, chegou o diabo para carregar vocês para o inferno! Deu duas rajadas para lá e para cá. Encheu o barraco de fumaça, maior cheirão de pólvora. [...] Olhei para os parceiros, tudo esfumaçado, furado de bala, pondo sangue pela boca. Morreram onze, escapei só eu, com um tiro de raspão no pescoço, e um companheiro da Cohab de Itaquera, ó, ileso, maior sorte. (VARELLA, 2005, p. 224)

Salário Mínimo, outro detento, descreve a ação dos policiais como rápida e letal: “Cerca de trinta minutos depois de ordenada a invasão, nas galerias cheias de fumaça ouviram-se os gritos de ‘Pára, pelo amor de Deus! Não era para matar! Já chega, acabou! Acabou!’” (VARELLA, 2005, p. 226)

Dadá, Jacó e Majestade continuam a descrição do acontecimento dizendo que os policiais mandaram tirar a roupa e sair pelado, que sofreram agressões físicas, pauladas, pontapés e mordidas de cachorro. Os policiais dispuseram os detentos em fila no pátio interno do pavilhão, que ficaram horas sentados, pelados e em silêncio. Uma observação importante: os policiais invadiram a prisão às três horas da tarde, e somente pelas dez da noite começaram a recolher os presos. Mandaram subir cinquenta ou sessenta da primeira fila: escutaram-se depois tiros, gritos e latidos. Gaguinho, um outro detento, descreve assim a subida.

[...] estava lavado de sangue, um monte de cadáver espalhado. Não podia parar a fila, os policiais mandavam correr e ameaçavam: se alguém espirrar sangue vai morrer! [...] e ainda mandava nós gritar: Viva o Choque! Viva o Choque! [...] – Você aí, carrega esse cadáver lá para baixo! [...] a mente do finado deve ter entrado em pane, porque ele caiu no choro e disse que não tinha coragem. Ah! Você não vai, é? Deu um tiro seco, que só não foi a queima-roupa porque o rapaz estava pelado, [...] virou para a fila: Não pára! não pára! (VARELLA, 2005, p. 229)

De acordo com Jacó, os corpos tiveram que ser carregados para a Escola, os policiais mandaram empilhar os mortos. Nesse momento alguém se mexeu na pilha e o policial se distraiu, aproveitou a oportunidade e encontrou uma brecha no meio dos corpos, permaneceu imóvel e com a respiração quase presa. Quando o último cadáver foi carregado, o PM se dirigiu a eles: “Terminou? Eles responderam que sim. Rá, rá, rá, rajou os quatro. Cáiram duros por cima dos próprios companheiros que a gente tinha carregado.” (VARELLA, 2005, p. 229)

Segundo a versão oficial, morreram 111 homens no pavilhão Nove. A versão dos detentos, é que foram mais de 250, contando os que saíram feridos e nunca retornaram. Na versão oficial não há menção a feridos. Não houve mortes entre os policiais militares.

Apontar possíveis soluções para o processo penitenciário brasileiro não é intuito desse artigo, que concluo com uma pequena citação de Foucault: “conhecem-se todos os inconvenientes da prisão, e sabe-se que é perigosa, quando não inútil. E, entretanto não vemos o que pôr em seu lugar. Ela é a detestável solução, de que não se pode abrir mão” (FOUCAULT, 2009, p. 218).

Referências

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Ed. 36. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo.” In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura contemporânea*. Org. Regina Dalcastagné. São Paulo: Ed. Horizonte, 2008, p. 57-77.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Página deixada em branco intencionalmente

O ano de 1993: uma fronteira entre a ficção e o testemunho em José Saramago

*Aline Prúcoli de Souza**

(...) porque seprevendo homem do que nom he certo, ou contara mais curto do que foi, ou fallara mais largo do que deve; mas mentira em este volume, he muito afastada da nossa vooomtade. (Fernão Lopes)

Com esta epígrafe de Fernão Lopes, que mais nos parece uma espécie de aviso, José de Souza Saramago inicia seu romance poético. Temos claramente, dessa maneira, desde a primeira página, a idéia essencial do texto: retratar, de forma um tanto quanto subjetiva, o que foi vivido por ele e por outros durante o período ditatorial português.

O ano de 1993, assim como outras obras de José Saramago, apresenta forte apelo social, mas neste livro, especificamente, o autor utiliza o gênero testemunhal como base para sua escrita, dotando-a de uma voz inteiramente nova, nunca antes explorada pelo autor.

Além da inovação no conteúdo, Saramago ainda modificou o aspecto formal do seu texto para que o leitor pudesse perceber também na disposição da escrita o sentido e o objetivo geral pretendido para a obra. Portanto, construiu-se, em *O ano de 1993*, uma espécie de prosa poética totalmente isenta de marcadores de pontuação, dividida em 30 capítulos, altamente

¹ Mestre em Letras no PPGL da Ufes, com dissertação sobre a obra de José Saramago. E-mail: leeprucoli@hotmail.com

fragmentada, obscura e fantasiosa. A obra, nesse sentido, pode ser considerada um marco divisor do trabalho saramagueano por antecipar assuntos que iriam se tornar temas centrais de seus futuros trabalhos e por ser o primeiro livro escrito com a pontuação diferenciada que passou a constituir, ao longo dos anos, uma forte marca do estilo do autor.

Estas inovações respondem ao desejo de transmissão da instabilidade, da insegurança e da opacidade vinculadas ao período ditatorial português, por parte do autor, e também mostram ao leitor que estas características são inerentes a qualquer tipo de ditadura ou outros mecanismos agressivos de controle social.

O grau de testemunho da obra será avaliado a partir da análise de alguns pontos fundamentais: a presença do maravilhoso, a escrita fragmentada, a indeterminação dos personagens, do tempo e do espaço e a referência a acontecimentos trágicos que marcaram a história da humanidade.

Inicialmente, o título da obra, *O ano de 1993*, nos dá a impressão de que o texto irá narrar acontecimentos do ano específico de 1993, mas, ao verificarmos a publicação da obra, datada do ano de 1975, meses após a Revolução dos Cravos que derrubou o governo ditatorial de Salazar, podemos entender, então, que se trata de uma metáfora. Este ano: 1993 é uma data hipotética criada pelo autor para nos fazer refletir sobre os dias de ditadura portuguesa que se estenderam de 1933 até 1974. E por citar outros eventos importantes em muitas passagens do livro, mesmo de forma indireta, podemos entender que a data inventada, na verdade, não tem vigência documental alguma, serve apenas para nos fazer lembrar que outros eventos, tão importantes quanto a ditadura salazarista, aconteceram e ainda podem acontecer.

É legítimo pensar ainda na impossibilidade de escrever de maneira desvelada sobre a ditadura, tendo em vista a constante vigilância imposta a todos pelo governo. Devido ao perigo de reclusão, tortura e exílio, o autor modelou o texto de maneira que pudesse esconder as críticas atrás de elementos fictícios.

Escrever, sem deixar muitos rastros, sobre um futuro incerto, de maneira bastante fantasiosa: eis aí a solução encontrada pelo autor, para conseguir a publicação de seu livro.

Analisando o texto propriamente dito, verificamos logo no primeiro capítulo o predomínio de elementos maravilhosos, assim entendidos, consoante a concepção de Tzvetan Todorov:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. [...] Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas... (TODOROV, 2007, p. 60)

O ano de 1993 está repleto destes acontecimentos sobrenaturais. Um deles está na animalização humana: Na cidade “apenas vivem os lobos” (SARAMAGO, 2007, p. 22), os homens “Foram retirados de suas casas por uma ordem que ninguém ouviu” (p. 11) e são recenseados três vezes ao dia: “a primeira contagem é feita pelos ratos a segunda pelas cobras a terceira pelas aranhas” (p. 39).

Ocorre, portanto, uma inversão de papéis. “Certos homens embora não adaptados morfológicamente passaram a viver debaixo do chão” (p. 41), tornaram-se hierarquicamente inferiores a animais e por eles passaram a ser controlados e vigiados de acordo com ordens impostas por outros homens. Neste ponto, o autor nos apresenta, alegoricamente, três classes de indivíduos: os fracos, que para sobreviver precisam se sujeitar a animais rastejantes, os quais, por sua vez, representam o segundo tipo: os mandatários do sistema; e os fortes, aqueles que controlam os dois últimos.

Esta é mais uma das várias representações criadas por Saramago para nos sugerir que a realidade não é tão diferente do

mundo fictício de sua obra. Por isso, a escolha do maravilhoso. Diante dos episódios históricos que extrapolam toda a compreensão causando grande estupefação em quem os analisa, o autor opta por desenvolver um discurso literário maravilhoso, pois apenas este se aproximaria das atrocidades incríveis da realidade.

É importante frisar que neste livro Saramago dá muito destaque ao Holocausto, indeterminando qual evento seria verdadeiramente seu maior alvo de crítica no livro: a ditadura ou os campos de concentração nazistas. Saramago viveu todo o período ditatorial salazarista (1933-1974) por ter nascido em 1922 e, indiretamente, viveu o Holocausto por ter estado em Portugal, geograficamente próximo de um dos mais conhecidos campos de concentração nazistas da Alemanha: Auschwitz-Birkenau (1940-1945). Portanto, de acordo com a colocação de Márcio Seligmann-Silva: “Não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (SELIGMANN, 2003, p. 48), o livro *O ano de 1993* deve ser considerado um documento de testemunho direto no que diz respeito à ditadura e indireto com relação ao Holocausto.

À medida que avançamos na leitura encontramos as referências a estes e outros eventos históricos construídas de várias maneiras. Uma única palavra nos indica a revolução dos Cravos que pôs fim à ditadura portuguesa: “E depois nada mais se ouve que uma aérea e delicada música de *cravos*” (p. 12); a citação de um nome próprio, desta vez, apresenta o Holocausto: “Determinou o ordenador que todos fossem numerados na testa como no braço se fizera cinquenta anos antes em Auschwitz e outros lugares” (p. 75); e ainda um chamado do autor nos lembra outro fato, que, ao contrário dos dois últimos mencionados, não costuma ser lembrado como um acontecimento trágico: “E agora é necessário ir ao deserto destruir a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre o dorso dos escravos e com o suor dos escravos” (p. 75).

A citação destes e de outros fatos marcantes nos dão a idéia do sentimento do autor que, ao fazer um trabalho focado

em princípio na ditadura que vivenciou, não deixa de lembrar e de se comprometer com a memória dos sobreviventes e com o luto pelos mortos que foram vítimas de atos mais desumanos que a própria ditadura. Esta é uma maneira de atender ao apelo de pessoas que viveram momentos de extrema degradação. Podemos citar, como exemplo concreto deste apelo, a epígrafe inicial do livro “É isto um homem?” de um dos sobreviventes do holocausto, o escritor Primo Levi:

Vocês que vivem seguros / em suas cálidas casas / vocês que, voltando à noite, / encontram comida quente e rostos amigos, / Pensem bem se isto é um homem / [...] Pensem que isto aconteceu: / eu lhes mando estas palavras. / Gravem-na em seus corações, / estando em casa, andando na rua, / ao deitar, ao levantar; / repitam-nas a seus filhos. (LEVI, 1988, p. 9)

O segundo recurso a ser discutido neste trabalho será a fragmentação do discurso poético do livro, também não escolhido por acaso. Este tipo de texto nos indica a dificuldade de comunicação que sempre existiu nos diversos eventos trágicos. Em qualquer ditadura, por exemplo, não há liberdade de expressão e a comunicação é dificultada pelo excesso de vigilância imposta politicamente. Já no Holocausto, por sua vez, a dificuldade, além de todas estas já mencionadas, também está no contato que os prisioneiros eram obrigados a manter com estrangeiros, o que impossibilitava a comunicação regular. E ainda, conforme podemos notar em escritos de vários sobreviventes, existe, mais do que tudo, a impossibilidade de representar com a linguagem acontecimentos tão brutais, sem que pareçam fictícios. Em qualquer outra forma de violência acontece o mesmo: a linguagem humana torna-se fragmentada e insuficiente, já que não consegue expressar devidamente e com a mesma força a realidade dos fatos.

Este impedimento é destacado por Saramago em outros trechos de *O ano de 1993*:

Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse ser inventada. (p. 9)

Não admira que fosse preciso reaprender a linguagem simplificada da fome e do frio / E Também as palavras da manhã e da noite e aquelas que determinam no céu o caminho das estrelas ou apenas o perfil da montanha / Porque se sabiam as sensações e não as palavras que as tornavam úteis no comércio ou simplesmente suportáveis (p. 85)

Talvez este silêncio seja o esforço abrindo os foles do pulmão prosaicamente abrindo ó sem poesia abrindo / Para começar o outra vez doloroso nascimento duma primeira palavra (p. 88)

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, esta impossibilidade caracteriza fortemente a literatura de testemunho:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal. [...] Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN, 2003, p. 46-47)

Outro detalhe importante do livro é a indeterminação dos personagens, do tempo e do espaço. Nada é exatamente descrito, tudo é obscuro, indefinido e disforme. Justamente porque a ditadura assim o era. Todos são uma única massa, não há individualidade, não há caracterização particular. Fato que notamos ser bastante comum nas ditaduras e genocídios, em que a tortura, dirigida somente a alguns, pode suprir o desejo do torturador de alcançar a todos, já que este “todo” está representado na figura destes “alguns”:

Nessas ocasiões saem ambos para os arredores da cidade e postos num ponto alto convoca o mágico os poderes ocultos e por eles reduz a cidade ao tamanho de um corpo humano /

Então o comandante das tropas de ocupação faz estalar três vezes a ponta para habituar o braço e logo a seguir chicoteia a cidade até cansar / o feiticeiro que entretanto assistira respeitosamente afastado apela para os poderes ocultos contrários e a cidade torna ao seu tamanho natural / Sempre que isto acontece os habitantes ao encontrarem-se nas ruas perguntam uns aos outros que sinais são aqueles de chicotadas na cara / Quando tão seguros estão de que ninguém os chicoteou nem tal consentiram. (p. 30)

Também não há evidências do local exato onde se passa a história: “Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande...” (p. 11); ou do tempo transcorrido na descrição: “Também para os dias de 1993 o futuro para além do futuro parecerá impossível” (p. 58). Desde o primeiro capítulo tudo parece estancado: “As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado” (p. 7). Estratégias elaboradas com o propósito de nos dizer que, para os doentes, o tempo também é um inimigo cruel, que tudo intensifica e não consegue levar da memória qualquer pormenor vivido. De acordo com algumas colocações que Jaime Ginzburg empregou em seu trabalho sobre o conto “O condomínio” de Luis Fernando Verissimo, podemos notar que o tempo é outro aspecto bastante significativo no testemunho:

Em textos literários, como os de Renato Tapajós, Ivan Ângelo, e *O condomínio* de Luis Fernando Verissimo, são empregados recursos como o deslocamento do foco narrativo e a suspensão da linearidade temporal, que tornam o leitor próximo dos procedimentos expressivos dos torturados, que após viverem a dor em extremo perdem as referências precisas de constituição de sujeito, de organização de tempo, de convenções da linguagem. (GINZBURG, 2001, p. 144-145)

Todas estas particularidades mencionadas nos indicam a vontade, por parte do autor, de destacar as similaridades existen-

tes entre todos os variados eventos desumanos. Podemos supor que parece existir uma espécie de “padrão” seguido por todos os agressores em suas ações, independentemente da época, do local e da sociedade agredida. Padrão este que veio se fixando ao longo dos anos e que, por mais insensato que pôde parecer, acabou se banalizando, tornando-se “normal” aos olhos de quem, inúmeras vezes, escutou ou conheceu um pouco da vida dos indivíduos que sobreviveram a essas atrocidades. E esta “normalização” é transmitida em *O ano de 1993* através da atitude de conformidade dos personagens agredidos:

Será visto que estando mortos os homens perseguidos os perseguidores hão-de violá-las conforme mandam as imemoriais regras da guerra / Já tudo isto aconteceu infinitas vezes tantas que violação se não deve dizer pelo contrário entrega / Por isso a longa fileira das mulheres deitadas espera com indiferença que é simulada a penetração dos perseguidores / Elas mesmas levantam as roupas e oferecem à luz do sol e aos olhos as vulvas húmidas / Silenciosamente suportam o assalto e abrem os braços enquanto a raiva corre pelo sangue para o centro do corpo (p. 34-35)

Não podemos deixar de mencionar outro marcante componente da obra: a mistura do cruel e do banal. A escolha do maravilhoso na obra também produz esse efeito inesperado muito comum em narrativas trágicas de testemunho, em que ficam dispostas no mesmo texto atitudes das mais cruéis e das mais triviais, como podemos observar, por exemplo, em um trecho do livro *É isto um homem?* de Primo Levi:

Estes [os disentéricos] são controlados a cada três dias. Põem-se em fila no corredor; no fim, há duas bacias de folha e o enfermeiro, com registro, relógio e lápis. Os doentes apresentam-se dois a dois e têm que mostrar, ali e imediatamente, que a diarreia continua; dispõem, exatamente, de um minuto, após o qual exibem o resultado ao enfermeiro, que olha e julga; lavam depressa as bacias numa cuba a isso destinada, e já vêm os seguintes.

Entre os que esperam, há os que se retorcem no esforço de reter o precioso testemunho ainda vinte, ainda dez minutos; outros, sem recursos nesse instante, forçam veias e músculos no empenho oposto. O enfermeiro assiste, impassível, mordiscando o lápis; um olhar ao relógio, outro às amostras que lhe vão sendo apresentadas. Nos casos duvidosos, leva a bacia ao médico para que a examine. (LEVI, 1988, p. 53)

A frieza dos atos não nos deixa acreditar que algo tão chocante pôde se transformar em uma rotina, cujo cumprimento rigoroso foi imposto a todos por muito tempo. Inúmeras ocorrências como estas, que vieram à tona através da voz de vários sobreviventes, colocaram o Holocausto no topo da lista das maiores tragédias humanas e, certamente por isso, Saramago descreve, de maneira bastante irônica, em vários excertos de seu livro, fatos que nos lembram o marcante tratamento corriqueiro destinado não só aos prisioneiros de Auschwitz, mas a todos que passaram por qualquer tipo de agressão prolongada:

Quando os habitantes da cidade se tinham já habituado ao domínio do ocupante / determinou o ordenador que todos fossem numerados na testa como no braço se fizeram cinquenta anos antes em Auschwitz e outros lugares / A operação era indolor e por isso mesmo não houve qualquer resistência nem sequer protestos / O próprio vocabulário sofrera transformações e haviam sido esquecidas as palavras que exprimiam a indignação e a cólera / Deste modo os habitantes da cidade se acharam numerados de 1 a 57229 porque a cidade era pequena e fora escolhida para experimentação entre todas as cidades ocupadas (p. 76)

Notamos até aqui, que *O ano de 1993* parece compilar os atos e sentimentos comuns a todas as formas de violência humana: a brutalidade, a impossibilidade de comunicação, a insuficiência da linguagem, a dor, a banalização e as relações desiguais de poder entre dominador e dominado.

Esta última questão é tratada de modo bastante meticuloso. Toda a narrativa é marcadamente estabelecida dentro das

relações de autoritarismo e submissão. Desde o controle dos meios de comunicação – “Também nenhum locutor da rádio ou da televisão ousou juntar qualquer comentário à leitura da ordem redigida pelas autoridades encarregadas da informação” (p. 45) – até a montagem das diversas máquinas programadas exclusivamente para oprimir e aniquilar os humanamente mais fracos:

Todos os animais do jardim zoológico foram paralisados por acção de misturas químicas nunca antes vistas / E ainda vivos abertos sobre grandes mesas de dissecação esvaziados de entranhas e do sangue que jorrou por fundos canais para o interior da terra donde apenas saía para certos banhos das prostitutas principais / Desta maneira tornados pele massa muscular e esqueleto foram os animais providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos electrónicos que não podiam errar / E estando tudo isso no comprimento de onda do ordenador central foi nele introduzido o programa do ódio e a memória das humilhações / Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir os homens / Não precisavam de dormir nem comer e os homens sim / Não precisavam de descanso e o mais que o homem sabia era terror e fadiga (p. 66-67)

Podemos refletir sobre este ponto analisando a fala de Jaime Ginzburg em seu texto “Escritas da tortura”: “A eficiência da política autoritária depende de sua administração da violência física, da instalação de terror e medo em classes populares” (GINZBURG, 2001, p. 134). Ou seja, estes mecanismos criados para torturar são reguladores, controladores da massa indefesa, que teme a morte e, por isso, submete-se a tudo, comportando-se de forma absurdamente passiva.

Ainda de acordo com Ginzburg: “A tortura teria o papel de método de ação policial, estando os investigadores interessados na confissão de suspeitos a qualquer custo” (GINZBURG, 2001, p. 134). O que também é tema da ficção saramagueana:

O interrogatório do homem que saiu de casa depois da hora de recolher começou há quinze dias e ainda não acabou / Os in-

quiridores fazem uma pergunta em cada sessenta minutos vinte e quatro vezes por dia e exigem cinqüenta e nove respostas diferentes para cada uma / É um método novo / Acreditam que é impossível não estar a resposta verdadeira entre as cinqüenta e nove que foram dadas / E contam com a perspicácia do ordenador para descobrir qual delas seja e a sua ligação com as outras / Há quinze dias que o homem não dorme nem dormirá enquanto o ordenador não disser não preciso de mais ou o médico não preciso de tanto / Caso em que terá o seu definitivo sono / O homem que saiu de casa depois da hora de recolher não dirá por que saiu / E os inquiridores não sabem que a verdade está na sexagésima resposta / Entretanto a tortura continua até que o médico declare / Não vale a pena (p.17-19)

Este último fragmento citado insiste em mostrar que as técnicas empregadas para torturar e oprimir humanos não fazem mais do que se repetir em todas as épocas e situações. E, claro, produzem o mesmo efeito destruidor e traumatizante. Esta é apenas mais uma das várias práticas que parecem compor a lista de “normas” seguidas rigorosamente em qualquer conflito que objetive a degradação humana.

Provavelmente por isso, Saramago não deixou este assunto fora de seu livro, já que *O ano de 1993*, como já mencionado anteriormente, parece reunir todas as “regras de guerra” que, infelizmente, nunca são esquecidas, justamente porque nunca deixam de ser usadas.

Podemos concluir que a obra estudada apresenta forte grau de testemunho, já que foi especificamente desenvolvida para registrar o desabafo do escritor José Saramago, que, antes de publicar o livro, conforme explica nos dizeres abaixo, sofreu com as reviravoltas da situação política ditatorial:

Em Abril de 1975 passei a exercer as funções de director-adjunto do matutino *Diário de Notícias*, cargo que desempenhei até Novembro desse ano e de que fui demitido na sequência das mudanças ocasionadas pelo golpe político-militar de 25 daquele mês, que travou o processo revolucionário. Dois livros assinalam esta época: *O Ano de 1993*, um poema longo publi-

cado em 1975, que alguns críticos consideram já anunciador das obras de ficção que dois anos depois se iniciariam com o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, e, sob o título *Os Aparentamentos*, os artigos de teor político que publiquei no jornal de que havia sido director. (SARAMAGO, 2009, Fundação José Saramago)

Não há como negar a característica testemunhal do livro, pois fica claro que a revolta causada pelas mudanças que os desdobramentos políticos trouxeram para a vida pessoal de Saramago determinou sua vontade e necessidade de denunciar, não só o que viveu, mas também aquilo que muitos sofreram diante de ações políticas parecidas ou mesmo piores.

As palavras de Theodor Adorno – “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2003, p. 77) – encaixam-se no estudo que fizemos por apresentarem justamente a idéia base da obra *O ano de 1993*, bem como de outros trabalhos do escritor português: representar a realidade social.

Através de toda a inovação de que o livro está dotado, José Saramago cumpre seu objetivo inicial de transmissão da responsabilidade social a cada um de nós. E, tomando a escritura como lugar do eterno, Saramago parece sugerir, ao não pontuar em nenhum momento a obra, ao lançar mão do maravilhoso, ao fazer referência de início ao sol estático de Dalí, entre outros elementos, que a violência se inscreveria numa extra-temporalidade, de uma historicidade total cuja força se mostra em imagens surpreendentemente simultâneas que unem a ditadura de Salazar aos operários das pirâmides e aos judeus do Holocausto. A escritura e seu silêncio imanente se dispõem como recipientes de toda a dor e sofrimentos acumulados.

No último trecho do livro – “Consoante se conclui de nada haver debaixo da *sombra* que a criança levanta como uma pele esfolada” (p. 125, grifo nosso) –, o ciclo se fecha e nos faz voltar ao primeiro capítulo para novamente começar a história:

“Uma *sombra* estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo” (p. 9, grifo nosso). Entendemos que a maior metáfora proposta é a de que *O ano de 1993*, que em 1957 parecia uma data longínqua e mesmo incerta, em 2008 nos dá a impressão de que ainda não terminou e está eternamente se repetindo.

Referências

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89. [1957]

GINZBURG, Jaime. “Escritas da Tortura”. *Diálogos latinoamericanos*, v-3. Aarhus (Dinamarca), Universidade de Aarhus, 2001, p.131-146.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SARAMAGO, José. *Autobiografia por José Saramago*. Fundação José Saramago, 2009. Disponível em: < <http://www.josesaramago.org/site/Autobiografia.aspx>>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão”. In: *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.45-58.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Corrêa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.60.

Página deixada em branco intencionalmente

Primo Levi – o relato da dor entre cicatrizes e silêncio

Márcia Regina Cogo Viali¹

Nas análises literárias e em outros campos discursivos, desenvolvem-se incessantes indagações sobre as possibilidades de a palavra representar a realidade. Enfocando a literatura de testemunho, principalmente as obras que foram escritas a partir do holocausto, não se pode deixar de pensar em como pode a arte relacionar-se com o horror desta experiência humana. A célebre frase de Adorno – “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”² - demonstra que a Arte precisa ter um compromisso ético com a sociedade, não pode se distanciar da realidade pois, se assim o fizer, causará a sensata e necessária indignação de Leminski: “lua à vista/ brilhavas assim/ sobre auschwitz?”³

Diante dessas questões, a História, a Sociologia, a Filosofia e a Literatura se misturam e produzem relato, tipo *É isto um homem?* de Primo Levi: “Nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa e aniquilação do homem”. O narrador da literatura de testemunho atua a partir da experiência que, ao ser contada e registrada, constitui um novo saber que abala o conhe-

¹ Mestre em Letras no PPGL da Ufes, com dissertação sobre a obra de Almeida Faria. E-mail: marciaviali@gmail.com

² ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

³ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

cimento da e sobre a história. Desenha-se o testemunho com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à história oficial. O testemunho tem que falar do que viu e do que se passou sem poder instalar-se no presente com a tranqüilidade de referir-se a um passado, pois sua vivência não cabe no campo do finito, do acabado; ela escapa à compreensão porque está irremediavelmente marcada pelo movimento do trauma: sucessivas aproximações de narração ou evocação que padecem do adiamento em encontrar uma expressão que consiga dizer o indizível.

Manuel Galich sistematizou a reflexão definindo o gênero pelo avesso: é diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia.

O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social.

A obra de Primo Levi *É isto um homem?* é depoimento pessoal de uma situação impessoal, em que se pode compreender não só uma vida particular, como também todo o processo civilizatório, uma vez que o ser humano espelha o mundo circundante e, a partir de uma individualidade, pode-se apontar os elementos de uma coletividade. O autor não tem a pretensão do novo, nada de diferente ao que já foi mostrado sobre a bru-

talidade e inumanidade dos campos de concentração nazistas, durante o período em que Hitler esteve no poder, no auge da Segunda Guerra Mundial; pretende oferecer subsídios para reflexões sobre a individualidade incontestável do homem, para análise da alma humana pois, no dizer do próprio autor, “Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo”⁴. E o faz através do relato que nasceu da própria vivência, de forma violenta e impulsiva, para incomodar o mundo e fazê-lo lembrar que Auschwitz é a catástrofe por excelência, é a desumanização e a degradação sem limites. “Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a má nova daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem”.

O que move o autor não é tão-somente a execração dos que cometeram o crime, mas a necessidade de fixar a consciência de que crimes foram efetivamente cometidos. Em outras palavras, o leitor é convocado a desempenhar o papel de testemunha, assumindo as responsabilidades que nascem desse ato. Pretende avivar continuamente a memória do homem para não esquecer que a violência degrada o ser humano, tirando dele o que tem de mais precioso – a sua dignidade, o sentir-se homem, de fato. Hoje, herdeiros que somos dessa inominável atrocidade, somos intimados pelos mortos e sobreviventes, suas famílias, suas nações, suas lembranças mais remotas e mais presentes a lutar contra todo tipo de dizimação do ser. A convocação consiste em ouvir e erguer-se, e se assim não for receberemos as piores maldições.

⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

É ISTO UM HOMEM?

Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
 pensem bem se isto é um homem
 que trabalha no meio do barro,
 que não conhece paz,
 que luta por um pedaço de pão,
 que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
 como um sapo no inverno.

Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
gravem-na nos 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.

Primo Levi nasceu no dia 31 de julho de 1919, em Turim, no seio de uma família judaica. Foi *Häftling* no campo de concentração de Monowitz, onde recebera, junto com outros prisioneiros, um número de identificação, tatuado no braço esquerdo. Seu nome, a partir daquele momento, era 174.517; número que o identificará para sempre e avivará os traumas causados pela dor e angústia do tempo vivido nos campos. Como prisioneiro, observou os vários tipos de relações que se desenvolveram dentro do campo - bandidos, presos políticos, pessoas de várias raças, etnias, crenças e posições sociais que são ou se transformam em oportunistas, más, desequilibradas emocionalmente, trabalhadoras, fortes, companheiras, “os privilegiados oprimem

os não-privilegiados”. São tipos humanos que, transformados em prisioneiros, tinham que lutar, com a força física e mental que já não tinham, pela sobrevivência e para isso usavam todas e quaisquer armas, passando despercebido, para alguns, o fato de estarem se animalizando, egoístas e cruéis: “frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio”. Saliente-se que essa dor é uma das mais fortes de tantas sentidas pelo autor ao rememorar os fatos, uma vez que, como sobrevivente, sente-se culpado por ter sobrevivido enquanto milhares morreram da forma mais cruel possível; estava do lado dos que se salvam em oposição aos que afundam.

Na angústia do autor, percebemos a dificuldade de narrar o horror dos campos de concentração, se os que o viveram inteiramente não sobreviveram para contar – “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas”. Em poema de Paul Celan, percebe-se que a linguagem se esvai em decorrência do caráter aniquilador das experiências. “Veio uma palavra, veio / veio pela noite / queria brilhar, queria brilhar / Cinzas / Cinzas, cinzas”⁵. O sofrimento dos prisioneiros era tão intenso, a cor do mundo era tão cinza, que não havia palavra, por mais forte, que fosse capaz de sobreviver e dizer. Os que sobreviveram enfrentam o dilaceramento entre a culpa por ter sobrevivido e o imperativo ético da necessidade de narrar sem trair a verdade. Perante a barbárie da *Shoah*, que desafia as formas de pensar, como conciliar no discurso a atitude de não desistir do conhecimento e ser fiel à natureza do vivido?

Segundo Percec, aquele que testemunha tenta desfazer os lacres da linguagem, descobrindo o indizível; “sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles (pais assassinados pelos nazistas) e do meu silêncio (...) A lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte

⁵ CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

e a afirmação da minha vida”⁶.

No plano literário, o escritor interroga-se sobre a possibilidade de encontrar a frase justa e a imagem adequada, sobre o poder de expressão da palavra e os impasses de traduzir o vivido. Mesmo sendo um dos poucos sobreviventes, haja vista os milhões de mortos no Lager, o relato de Levi não apresenta como núcleo o exemplo de salvação espiritual e psicológica como fazem outros relatos de atitudes heróicas; o interesse de Levi aponta para outra direção. O fato de ele ter escapado da morte constitui um mero acidente, fruto de uma afortunada concomitância de acasos. No plano do testemunho, são os inumeráveis “afogados” que importam, e não os poucos “sobreviventes”: em certo sentido, o testemunho decisivo se dá em nome dele; analogamente, no plano do conhecimento, o que importa não é relatar os detalhes da sobrevivência acidental de um só indivíduo, mas avaliar o que poderia sobreviver de um homem – o que restou do homem – em Auschwitz.

Primo Levi inicia *É isto um homem?* registrando o começo do sofrimento dos estrangeiros detidos pelos alemães fascistas, submetidos a pressões e covardias, tratamentos que menosprezavam sua condição humana, sem sequer poderem perceber ou prever o que lhes aguardava; era estranho vê-los ainda envoltos por uma névoa, por enquanto de sombria inocência, que os levavam a arrumar as coisas e a si para “a viagem ao caminho do nada, morro abaixo, para o fundo”⁷.

A cada momento surge uma nova humilhação, cada vez mais degradante e a elas os prisioneiros submetem-se na luta pela sobrevivência para, ao som de uma outra música, receberem outra pancada ou, quem sabe, uma sorte melhor como doente ou como eleito para uma função diferente, “a hipnose do ritmo interminável que mata o pensamento e embota a dor”.

⁶ PEREC, George. *A memória da infância*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁷ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

Os prisioneiros eram peças dispostas como convinha aos algozes, abandonadas a frio, socos e pancadas. Pelo devaneio, afastavam-se do completo vazio, mantendo-se vivos, mesmo que em contínua despedida.

A linguagem usada pelo autor reforça a morosidade do tempo – “Hora após hora vai se acabando esse primeiro longo, longo dia no limiar do inferno.” “Vai começar mais um dia igual aos outros, tão longo, que o seu termo é quase inconcebível,” É comum o uso de palavras que retratam bem o ambiente e a rotina de suas vidas – “A procissão do balde e o barulho dos nossos pés descalços no assoalho transformam-se em outra simbólica procissão: somos nós, cinzentos e idênticos, pequenos como formigas.”

Passada a dor na carne e o frio nos ossos, Primo Levi recorda os seus companheiros, uns dignos de lembranças, de desejo de reencontros; que conservavam em si o desejo de continuar a ser humano; outros, fadados, pelo comportamento consciente ou inconsciente que tinham no campo, senão ao esquecimento, pela força das cicatrizes, ao desejo de não ver, de não encontrar.

Nas experiências vivenciadas pelo autor, no relacionamento com outros povos, ficou marcada, de maneira indestrutível, a imagem dos Muçulmanos – “Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se pode ler o menor pensamento.”

“A obra de Primo Levi é uma fonte preciosa para a investigação das transformações produzidas na cena política contemporânea pelo aparecimento dos regimes totalitários”, diz Newton Bignotto¹⁵.

Vê-se, nas atitudes e arbitrariedades dos nazistas nos campos de concentração, uma continuidade da busca desenfreada pelo poder, alimento dos sistemas autoritários e capitalistas que

se desenvolviam em todo o mundo; em nome desse poder e do progresso, os mais fortes oprimiam, de diversas formas, os mais fracos, fazendo-os trabalhar como escravos em suas indústrias⁸ e comércios, instigando o consumismo que corrói a alma e induz ao comprar e esquecer.

No estudo *Lírica e sociedade*, Adorno reforça que o espírito lírico deve se opor à prepotência das coisas como forma de reagir à dominação do material sobre o humano, idéia difundida pela engrenagem social que se intensificou com a revolução industrial, passando a dominar a mente das pessoas que transformam, até hoje, a convivência do ser humano em luta constante pelo poder.

O capital, o poder, o consumo e a competição geram uma sociedade nada inclinada à cooperação e à solidariedade. Aprende-se, nesse tipo de sociedade, a conviver com “visões diárias de fome, falta de teto, vidas sem futuro e dignidade e, ao mesmo tempo, viver felizes, gozar o dia e dormir tranqüilamente à noite”⁹. De acordo com Bauman: “na modernidade, tudo é líquido, fluido, volátil. A modernidade é como os líquidos que ‘fluem’, ‘escorregam’, ‘esvaem-se’, ‘respingam’, ‘transbordam’, ‘vazam’, ‘inundam’, ‘borrifam’, ‘pingam’”¹⁰. Os poderes globais sempre vão almejar essa dissolução, pois é a garantia da sua invencibilidade. O progresso possibilitou a concretização dos sonhos de poder e de domínio da Alemanha nazista porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizante que a experiência estratégica pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome; tudo envolto pela pobreza de cultura, de amor de humanidade; pobreza de experiência comunicativa e humana que impele o homem a partir para a frente, a começar a aparar as arestas sabidamente ásperas da coexistência humana.

⁸ BIGNOTTO, Newton. Primo Levi e as fronteiras do humano – 2007. Disponível em <http://www.ufmg.br/online/arquivos/005396.shtml>. Acesso em 15 jan 2009.

⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

A modernidade falhou, tanto que o Holocausto foi um produto do seu fracasso. A modernidade é ambivalente, contraditória. É aliada do progresso, que poderia ser positivo, à medida que possibilitasse conforto, melhoria na saúde, na educação e, enfim, na vida do cidadão, mas o progresso foi usado de forma negativa, para causar destruição e aumentar a distância entre as pessoas.

Adorno, nos seus estudos referentes à desumanização do século XX, mostra que a ascensão dos regimes autoritários foi responsável pelas políticas de extermínio e pela circulação de ideologias opressoras; segundo ele, Auschwitz teve um impacto profundo no pensamento ocidental, uma vez que a extrema violência motiva a reelaboração do pensamento filosófico.

Na obra de Adorno e de Primo Levi se pode reconhecer que o aniquilamento do homem ecoou no aniquilamento da utopia humanista, corroendo o poder explicativo da razão e da crença no conhecimento como força de civilização. O extermínio em massa, vivenciado no holocausto, foi a forma extrema de antagonismo e opressão e, dependendo da forma usada, da destruição. O que se vê é a degradação da cultura, tanto que o “Führer ordena, de maneira mais moderna e sem maior cerimônia, tanto o holocausto quanto a compra de bugigangas”¹¹ – é uma ironia doentia que mostra a que ponto chegou o ser humano e seu poder de dominação sobre os outros.

Os homens podem ser manipulados por meio da coerção física, através de técnicas de tortura, mas a manipulação maior é a elaborada por meio de persuasão oculta, cujos exemplos são a televisão, a propaganda ou outros meios psicológicos de pressão, existentes em uma sociedade aparentemente livre. O intelectual, que deveria ter o papel de ser reflexivo e tentar fazer com que a sociedade fosse mais justa e igualitária, acabou também se acomodando ou, pior, servindo ao governo totalitário.

¹¹ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Percebe-se que nada impede que o progresso e a técnica se sobreponham ao humano e que, nas sociedades industriais em geral, aconteça o domínio do homem sobre o homem.

Assim, a difusão e naturalização de preconceitos, as atitudes conservadoras e reacionárias e os massacres coletivos foram decisivos para a consolidação da política autoritária contemporânea. Ou seja, há, na contemporaneidade, tantos eventos violentos que, muitas vezes, os cidadãos não chegam nem a tomar conhecimento deles ou, então, eles passam despercebidos, porque a violência tornou-se assimilável.

A ciência abriu caminho para o Holocausto: ela ajudou no desenvolvimento de métodos mais eficazes e rápidos de esterilização e de assassinato em massa, bem como soube aproveitar essa massa humana dos campos de concentração para testar as suas pesquisas médicas. Bauman comprovou que, depois da ascensão de Hitler ao poder, as áreas das ciências biomédicas receberam incentivos e desempenharam não só um papel ativo, como também de liderança na administração e execução dos programas raciais nazistas.

Dominick La Capra estudou a memória interligada com a História, sobretudo da Shoah: a memória atuando na recuperação do passado e problematizando o presente. Ele se deteve na questão do trauma ou no significado de eventos traumáticos na História recente, eventos estes que as vítimas preferem esquecer. Especialmente para as vítimas, o trauma ocasionou lapsos, perda de memória, perda da identidade, que ficou abalada, estilhaçada, devido à monstruosidade praticada pelos nazistas. Assim, o lugar da memória é o mesmo do trauma. A memória está nas sombras da tragédia. Por isso, os lapsos, a tendência compulsiva de repetir e reviver as cenas do passado, as alucinações, os *flashbacks*, os sonhos, a perda da referência, que, de forma desordenada e fragmentada, recaem sempre sobre esse passado devastador. Como o autor disse, a Shoah foi única, com um grau de violência e de repressão inconcebíveis para uma sociedade dita civilizada. Esse

evento traumático foi reprimido e negado; porém, cabe às vítimas resgatar, nos escombros da memória, os fiapos da História para que os leitores possam refletir e repensar o hoje.

A testemunha carrega o peso de falar por aqueles que emudeceram. Auschwitz é “a existência do impossível, a negação mais radical da contingência, a necessidade, pois, mais absoluta (...). Auschwitz é a catástrofe do sujeito, sua anulação e sua permanência como existência do impossível”¹². A Literatura testemunhal tenta escutar não só a voz da testemunha, como também a lacuna do incomunicável, a presença sem rosto que todo o testemunho necessariamente contém.

Levi, em algumas situações, é também testemunha indireta porque viu e depôs sobre seus colegas, que viviam momentos intermináveis, únicos, diferentes entre si e iguais na dor sem limites; testemunha em nome dos Muçulmanos, aqueles que, submersos, não conseguiram se salvar; que foram marcados das formas mais diretas pela extrema violência dos campos que dizimou um povo, em pouquíssimo tempo. É fiel aos acontecimentos que envolviam as outras pessoas porque as via sofrer tão fortes dores que se sentiu responsável por mostrar ao mundo as proporções do sofrimento causado pela ânsia por poder.

De volta à vida, sozinho no reviver dos momentos de atrocidade, Levi se põe a serviço e quer mostrar ao mundo o que ele não quer ver; queria contar tudo - a maldade alemã, as mortes, o frio, a fome, a exaustão, a frieza que transformava pessoas em cinzas, as negociações, a desumanização; a luta pelas batatas e nabos, pela sopa rala e minguada, o desespero de andar, de andar na neve e na lama, sem poder chegar a lugar algum; a luta pelos sapatos rotos, pela colher, pelo pedaço de pão; era atormentado pelos sonhos que traziam de volta os dias sem fim dos campos, o tormento da dor e das humilhações; de tão cruel, o que vivera parecia mentira até para ele mesmo – “percebi logo que a tradu-

¹² AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

ção da minha história, embora sentida, não era fiel”¹³.

Ninguém acreditaria mesmo, os alemães tinham razão ao afirmar que todos os sobreviventes passariam por mentirosos. Os próprios soldados nazistas deixavam clara essa ideologia: “Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito (...) Ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança”¹⁴.

Na cidade natal de Levi, alguns vizinhos fingiam não vê-lo, fugiam ou chegavam a atravessar a rua para não ter que conversar com ele. “Ninguém acreditaria nas coisas que eu contasse, e então eu mostraria o número tatuado no braço, e então... Acabou-se”. A tatuagem falava por ele. Era a prova do massacre, assim como seu corpo esquelético e suas rugas prematuras. Não só os estranhos assustavam-se, a família de Levi também ficou tensa à medida que ele relatava fatos do dia-a-dia em Auschwitz.

Contava também a história dos enforcados, do controle dos piolhos, e do *keapo* que lhe socou o nariz. Para Levi, sobrevivência era uma felicidade interna, física, infável, estar em casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem percebia que eles não o escutavam. “Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio”.

O extermínio nazista foi em massa, foi um evento único, inigualável, talvez o mais significativo da História. Ele não deve cair na mídia de forma a virar um jogo político ou um acontecimento tipo *reality show*. A possibilidade de explicar o inaudito, o nunca antes acontecido, caminhará sempre em uma ínfima brecha em que, de um lado, está a História e, de outro, a trivialização.

Esse é um ponto muito importante, porque se deve lembrar para que as gerações futuras tenham conhecimento da ca-

¹³ LEVI, Primo. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

tástrofe, mas não se pode transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural, pronto para ser consumido e ser objeto de lucro. Assim, o essencial é evitar que o “princípio artístico torne Auschwitz representável – isto é, com sentido assimilável, digerível – enfim, que transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso”.²³ A dor não está à venda nem pode visar bens materiais e as obras produzidas a partir dessa intensa dor renunciam a qualquer idealismo.

Como escritura que oferece elementos para análise do ser humano, a obra de Primo Levi nos apresenta os soldados nazistas como seres humanos intrigantes por sua capacidade de causar a dor, de obedecer e escravizar-se. “Nós somos os escravos dos escravos, que todos podem comandar”, dominados por sentimentos perversos que os levavam a impedir o suicídio para poderem, ao matar, desfrutar o prazer do poder; seu comportamento demonstrava a ausência de sentimentos humanos e a capacidade das piores atrocidades.

A Shoah marcou a História dos genocídios do século XX. A dizimação em massa aconteceu e o mais triste é que foi acompanhada de um silêncio mortal de indiferença. A literatura de testemunho, especialmente as obras de Primo Levi, são relatos importantíssimos para que a sociedade possa conhecer essa triste página da sua história e os homens, tocados pelos depoimentos, responsabilizem-se por sua imagem humana.

Referências

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

AGAMBEN, G. Lo que queda de Auschwitz: el archive y el testigo. Valencia: Pre-Textos, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BIGNOTTO, Newton. Primo Levi e as fronteiras do humano – 2007. Disponível em <http://www.ufmg.br/online/arquivos/005396.shtml>. Acesso em 15 jan 2009.

CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PEREC, George. *A memória da infância*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ressonâncias do trauma: considerações sobre identidade nas “máscaras” de *Maus*, de Art Spiegelman

Felipe Vieira Paradiz¹

Ach. When I think now of them, it still makes me cry... look-even from my dead eye tears are coming out’ (SPIEGELMAN, 1986, p. 84)

A aclamada *graphic novel* de Art Spiegelman se inicia com uma breve lição, um prelúdio para o primeiro volume de *Maus* (SPIEGELMAN, 1986), “*My Father Bleeds History*”, uma prévia da complexidade desta obra – da esfera autoral à ética e política –, que se tornaria um elemento fundamental para a maturidade das narrativas seqüenciais. Art, ainda criança em Rego Park, relata a seu pai, Vladek Spiegelman, o incidente em que é abandonado por seus colegas e prontamente é questionado por ele: “Amigos? Seus amigos?... Se trancar elas em quarto sem comida por um semana... aí ia ver o que é amigo!” (SPIEGELMAN, 1986, p. 6). Nesta passagem introdutória de *Maus* está visível uma questão cara a Spiegelman, e que reflete um mecanismo que será utilizado por toda a narrativa, o diálogo intencional entre “individual” – a relação entre Art e Vladek, a história de Vladek, a busca de Art pela memória dos pais – e o “universal” – os horrores do Holocausto e os conflitos éticos e afetivos que orbitam a abordagem estética deste tema. O relato de infância de Spiegelman ilustra

¹ Mestre em Letras no PPGL da Ufes, com dissertação sobre a obra de Rubem Fonseca. E-mail: felipeindex@gmail.com

de forma incipiente um aspecto desta obra que se pretende aqui refletir: a presença da memória e as reverberações da experiência traumática da *Sboab* na “tarefa infinita” da geração “pós-Auschwitz” de abordar o Holocausto na “meta-*graphic novel*” do personagem/escritor Art Spiegelman. Para tal fim, tomaremos como norte a questão da identidade na “estratégia animal” de *Maus*.

Maus é certamente a obra que traz notoriedade a Art Spiegelman – já respeitado por seu trabalho como escritor e desenhista pelo público de “HQs” independentes –, e possivelmente, uma das primeiras *graphic novels* a ter sua “qualidade” reconhecida pelo adjetivo “literária”. Ativando uma série de gêneros narrativos no interior de uma das obras que melhor explorou as potencialidades da narrativa seqüencial, *Maus*, como aponta Miles Orvell em “*Writing Posthistorically: Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon*” (ORVELL, 1992), é

Parte biografia, parte autobiografia, parte história, parte romance, *Maus* percorre gêneros; ainda em dramatizar “auto-reflexivamente” o ato de sua própria composição, a o romance gráfico clama pela vizinhança formal com escritores da modernidade como Gide, Joyce, Nabokov, e Faulkner. Acima de tudo, *Maus* está comprometido com sua função como registro autêntico e factual do Holocausto e assim envolve o leitor nas particularidades comuns, corriqueiras, da estória da sobrevivência. Os inúmeros diagramas em *Maus* – de *bunkers*, esconderijos, plantas de campo de concentração nazista – funcionam como sinais gráficos, mapas e espaços vividos, em que cada detalhe tem uma possível significância vital. (ORVELL, 1992, p. 118)

Contudo, o que salta instantaneamente aos olhos do leitor é a forma como Spiegelman “retrata” judeus, poloneses, alemães, americanos e franceses, respectivamente, ratos, porcos, gatos, cães e sapos. Esta estratégia narrativa e, para algumas leituras, mimética, de Spiegelman, exige algumas considerações. A epígrafe do primeiro capítulo de *Maus* é uma citação de Hitler, “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos.” (SPIE-

GELMAN, 1986, p. 2) Mais adiante, na epígrafe do segundo volume de *Maus*, Spiegelman cita uma passagem do artigo de jornal alemão da década de 30:

“Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia [...] As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal [...] Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 164)

Suely Aires Pontes, em “Mauschwitz: deslocamentos imaginários” (PONTES, 2007), reforça a percepção de que o “deslocamento imaginário” em questão seria, primordialmente, uma forma de Spiegelman subverter as associações entre judeus e ratos, a fim de problematizar a irresponsabilidade, no mínimo, da idéia de raça, colocando de forma imagética a barbárie das discriminações e da produção de estereótipos na Europa de Hitler, como o Spiegelman por diversas vezes se dirigiu a este momento histórico. As considerações de Aires Pontes são confirmadas pelas referências na *graphic novel* ao discurso nazista citado anteriormente e por Spiegelman no ensaio “*Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question*” (SPIEGELMAN, 1998), em que o autor relata o processo de criação de *Maus* e reforça seu interesse por resistir e atacar as “metáforas de higiene”, que culminaram no Ziklon B, usando como arma o arsenal ideológico nazista.

A idéia embrionária de *Maus* surge em 1972 da relação que Art Spiegelman observou entre *Mickey Mouse* e os menestréis dos *cartoons* racistas do início do século XX. No começo, Spiegelman pretendia produzir uma pequena história para a revista *Funny Animals*, problematizando por meio destas similaridades racistas da cultura popular norte-americana a questão dos afro-americanos, tema de singular relevância na América dos anos setenta. Porém, segundo o autor, não havia de sua parte implicações políticas e afetivas necessárias para a confecção de um quadrinho

com este teor “racial”. Desta forma, “intuitivamente” se deu um deslocamento do território temático de sua idéia inicial para seu próprio “*background* étnico”, como o próprio autor relata o momento de criação de *Maus*, a história de 1972, homônima à *graphic novel* de 1986. Spiegelman, muitos anos depois, percebe a falta de compromisso da publicação de 1972 com qualquer identidade judaica ou até mesmo com a história de sua família. Tratava-se de uma metáfora simples da questão opressor e oprimido, influenciada pela propaganda nazista e por uma necessidade incipiente de entrar em contato com a experiência traumática de seus pais, experiência de que o autor afirmou ter pouco conhecimento na época. É importante notar as diferenças estéticas entre a publicação de 1972 em *Funny Animals* e as de 1978 em *Raw*, quando de fato *Maus*, como uma *graphic novel*, começa a tomar forma. É perceptível, na maneira como os personagens existem graficamente nas duas histórias, a diferença do traço de Spiegelman, os detalhes do desenho, a ironia intencional ao narrar o relato de seu pai como um conto de fadas em *Funny Animals* e a crueza de detalhes em *Maus*, que aproxima graficamente Art e Vladek, e de certa forma cria uma identidade comum aos personagens.



(SPIEGELMAN, 1972, p.1) ²



(SPIEGELMAN, 1986, p.108) ³

A mudança nos elementos gráficos de *Maus* denota o deslocamento real das implicações políticas e afetivas de Spiegelman, o que também pode ser observado temática e narrativamente, ao se analisar como a idéia original de uma simples alegoria começa a dar lugar a mecanismos e objetivos mais complexos. Spiegelman afirma, em autocrítica, que sua primeira visão de *Maus* era uma utilização irresponsável e confusa da metáfora universal de opressor e oprimido e que logo percebeu que o caminho da criação de *Maus* era o caminho por sua identidade judaica.

² Quando eu era um jovem rato em Rego Park, Nova York, meu papai costumava me contar histórias para dormir sobre a vida no velho mundo durante a guerra. / Então, Mickey *Die Katzen* fez todos os ratos se mudarem para dentro de uma parte da cidade. Era muito cheio no *ghetto!* / *Golly!* / Lá tinha cercas colocadas por toda parte! Nenhum rato podia sair do *ghetto* e nenhuma comida e remédio podiam entrar. Eles nos tratavam como se nós fossemos insetos... Pior! Eu não consigo nem descrever!... / Psst... Você quer um batata pra comer?

³ "Olhamos até eles desaparecerem de vista... / Foi a última vez que nós ver eles. Mas isso nós não podia saber. / Quando coisas piorou na nossa gueto, nós dizia: graças a Deus as crianças estão com Persis. / Na primavera os alemães levaram mais de mil pessoas de Srodula para Auschwitz. / Maioria ser criança. Alguns só tinham dois ou três anos. / Alguns deles ficavam gritando muito. E depois paravam." (SPIEGELMAN, 2005, p. 6, tradução de Antonio Macedo Soares.)

A utilização de animais como metáfora do comportamento humano é consideravelmente recorrente nas manifestações populares e, aparentemente, despreziosas dos “quadrinhos” norte-americanos. As *animal comics*⁴ são, possivelmente, o momento mais fecundo deste fenômeno da indústria cultural que manufaturaria Mickey Mouse poucos anos mais tarde. Entretanto, a esta tradição não pertence *Maus*. Ao contrário, *Maus* por muitas vezes ilustra a preocupação de Spiegelman com os maniqueísmos que essa recorrência já causou. Na *graphic novel* judeus são ratos, assim como alemães são gatos, porém em nenhum momento os personagens apresentam características bestiais, ou referências cômicas e “espirituosas” a qualquer tipo de instinto ou algo que o valha. Mesmo que a rivalidade entre gatos e ratos, seja inegável, até pelo autor, *Maus* não parece contar com isto. Ao contrário, o estratagema de Spiegelman traz humanidade, até onde ela é permitida, aos personagens centrais do romance. Andreas Huyssen, no artigo “*Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*” (HUYSSSEN, 2000), fornece uma leitura consideravelmente prudente sobre a “questão animal” em *Maus*:

A escolha pela mídia, a *animal comic*, é então conscientemente encenada e justificada na própria narrativa. Desenhar a estória de seus pais e do holocausto como uma *animal comic* é a astúcia “odisséica” que permite Spiegelman escapar do terror da memória – e até mesmo da “pós-memória” nos termos de Marianne Hirsch – enquanto que a reencena mimeticamente. (HUYSSSEN, 2000, p. 74)

Márcio Seligmann-Silva, em “Apresentação da questão” (SELIGMANN-SILVA, 2003), aponta para como a literatura de

⁴ *Animal comic* é um gênero dos quadrinhos e tirinhas (*comics e strips*) norte-americanos que em uma primeira leitura apresenta personagens com personalidade antropomórfica e/ou simplesmente animais falantes. Algumas manifestações desse gênero continham considerável conteúdo racista ou simples ingenuidade proposital. Porém, *comics* como Krazy Kat, de George Herriman, influenciaram positivamente boa parte das *graphic novels* norte-americanas ao implodir as estruturas éticas e ideológicas fundadoras das *Animal comics* na América, propondo temáticas políticas e formatos inovadores que mudaram profundamente esta tradição.

testemunho é cortada por forças que – ao mesmo tempo em que impelem o testemunho, a necessidade de narrar a experiência – se defrontam com a “insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46) e da inverossimilhança destes relatos diante da dimensão das atrocidades do Holocausto. O abismo criado pela experiência do Holocausto, entre real, o vivido, e o verbal, o relato, exige que a arte encontre mecanismos de desafiar a insuficiência da linguagem. Diante disto, Seligmann-Silva, reconhece uma questão que é imposta ao relato testemunhal: é preciso “optar” entre “a ‘literalidade’ e a ‘ficção’ da narrativa” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47). Visivelmente, há uma face testemunhal na obra de Spiegelman, o relato de Vladek. Porém, é possível que o trabalho de Art Spiegelman e Art, autor e personagem, também componha uma obra ligada ao testemunho, norteado tanto pelo relato das ressonâncias da *Shoah* nas gerações pós-Auschwitz, quanto pelo trabalho de decifrador de um código da “irrepresentabilidade” do trauma de seus pais.

Spiegelman utiliza de procedimentos singulares da narrativa seqüencial para driblar, até onde é possível, a questão da inverossimilhança. Talvez habite nestes procedimentos a força esteticamente ativa da “estratégia animal” em *Maus*, na capacidade de incluir novas formas ficcionais na tradição dedicada a estas visitas da memória, a fim de fortalecer as implicações éticas de sua obra e se avizinhar de um tipo de leitura estética do passado que, aparentemente, Seligmann-Silva tende a reconhecer como ativa, aquela cujos testemunhos são capazes de se opor “à ‘musealização’ do ocorrido: aquela que está vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo no presente.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57)

Na busca por esta força ativa em *Maus*, vejamos um elemento que a “estratégia animal” de Art Spiegelman criou na imância da questão da identidade: a máscara. Os primeiros capítulos do Volume I de *Maus* exprimem com relativa clareza traços

de sua “estratégia animal”, ela seria primordialmente uma marca de raça e uma problematização da propaganda anti-semita nazista. Porém, em seu terceiro capítulo, “Prisioneiro de Guerra”, a parte gráfica da narrativa de Vladek, “disfarçado” de polonês em fuga da prisão de guerra, o mostra usando uma máscara de porco, uma referência à forma como os poloneses não judeus são apresentados pela “estratégia animal” de Spiegelman. Esta máscara não é apenas um detalhe. Concomitantemente ao mecanismo narrativo das histórias em quadrinhos, a máscara reforça a plataforma reflexiva sobre a atmosfera sectária da Polônia de 1939. Entretanto, o uso da máscara se dá de forma pontual e só se repetirá no sexto e último capítulo do primeiro volume, *A Ratoeira*, quando Vladek e Anja Spiegelman tentam sobreviver e fugir da Polônia dominada pela Alemanha nazista. É interessante notar que em “*My Father Bleeds History*” (SPIEGELMAN, 1986) não há exatamente uma dedicação reflexiva de Spiegelman pela questão da identidade, como haverá em “*And Here My Troubles Began*” (SPIEGELMAN, 1991). A presença e o uso do elemento “máscara” nos dois volumes ilustram, também, o deslocamento temático que *Maus* sofreu como obra fechada, como compilação destas histórias.

Diante das poucas aparições da “máscara” em “*My Father Bleeds History*” é possível perceber que há neste procedimento uma reflexão sobre identidade arbitrariamente produzida pelo projeto nazista. Observemos uma manifestação da máscara no primeiro volume de *Maus*. No antepenúltimo “recordatário” desta seqüência encontra-se a seguinte frase sob a imagem de Vladek olhando para a máscara de porco: “E assim ele me ajudou a voltar para o meu lado da Polônia.” (SPIEGELMAN, 1986, p. 60)



(SPIEGELMAN, 1986, p. 60) □

A expressão “o meu lado da Polônia” pode ser uma chave de leitura para a máscara no primeiro volume de *Maus*. A máscara neste ponto da narrativa parece reafirmar toda proposta estética e ética contida na “estratégia animal”. Ela parece refletir um momento em que Vladek percebe a ruptura entre sua origem judia e sua nacionalidade polonesa, assim como aborda o mecanismo de segregação nazista e apresenta, nesta reflexão, a percepção que Spiegelman teoriza em “*Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question*”: “A única estrada para o Universal está nas Especificidades.” (SPIEGELMAN, 1998, p.14). A máscara de porco, a máscara de polonês não judeu, é seu lado da Polônia, é aquilo que lhe é negado pela imposição de uma “raça” que marcaria a história para sempre. Assim, por mais que as primeiras histórias de *Maus* não façam abertamente uso da “estratégia animal” como um questionador de identidade, estando muito mais relacionadas ao projeto da crítica às “metáforas da higienização”, as rápidas aparições da “máscara” parecem indicar um caminho em direção a esta discussão. É válido acrescentar que para Dominick LaCapra esta aparição do elemento máscara faz parte de uma atenção especial e uma crítica comedida aos poloneses que permeiam toda a *gra-*

phic novel. LaCapra parece ver em tais críticas referências ao discurso de Claude Lanzmann no filme *Shoah*, que segundo o autor, co-responsabiliza e mostra uma Polônia onde predominaria “um virulento anti-semitismo e às vezes uma propensão a cooperar, ou pelo menos, apoiar as políticas dos nazistas.” (LACAPRA, 1998, p. 166)



(SPIEGELMAN, 1986, p. 60) □

Em 1991 foi publicado o segundo volume de *Maus*. Se o primeiro volume se assemelha com a parte da *graphic novel* publicada anteriormente, o segundo, “*And Here My Troubles Began*”, apresentará estratégias gráficas e narrativas absolutamente singulares. O título em inglês, *Auschwitz (Time Flies)* ativando a polissemia que há entre “voar” e “moscas” em inglês, somado à imagem de moscas em torno do título ilustrado, chama atenção. Na página seguinte moscas rodeiam o personagem, as repercussões de “*My Father Bleeds History*” também. Art, Art Spiegelman, ou ainda um novo personagem entre os dois, veste uma máscara de rato sobre o primeiro rosto humano que quase aparece no romance gráfico, e como quem comenta o passar do tempo com alguns de seus fragmentos diz:

Vladek morreu de ataque cardíaco em 18 de agosto de 1982... Eu e Françoise ficamos com ele nas *Catskill* em agosto de 1979. Vladek começou a trabalhar na funilaria de Auschwitz na primavera de 44... Eu comecei esta página no finzinho de fevereiro de 87. Em maio de 87, Françoise e eu esperávamos um filho... Entre 16 e 24 de maio de 1944, mais de 100 mil judeus húngaros morreram nas câmaras... Em setembro de 86, depois de oito anos de trabalho, a primeira parte de MAUS foi publicada. Um sucesso de crítica e vendas. No mínimo quinze edições estrangeiras estão para sair. Recebi quatro convites para transformar o livro em filme ou especial para a TV. (Não quero) Em maio de 68 minha mãe se suicidou. (Não deixou carta) (SPIEGELMAN, 2005, p. 201)

Este, talvez novo, Art Spiegelman, parece falar de acontecimentos, de memórias e de tempo, que voam ao redor e através de *Maus*, o livro dentro do livro, da busca por uma relação com a história dos pais, com o pai, com uma própria identidade. Diante deste novo elemento que surge em uma atmosfera onírica, é preciso refletir em que medida estes fragmentos de tempo e memória que produziram *Maus*, produziram Art e rodeiam esta nova máscara, podem estar falando de “identidade”, questão que nos intriga por ora. Tomando tais fragmentos de tempo e memória como elementos constitutivos – de fatos íntimos e individuais a eventos como o massacre de judeus húngaros, passando pela experiência do pai em Auschwitz –, tanto a máscara quanto as moscas parecem fazer emergir em uma “simbologia” ligada à questão da identidade que permeia *Maus*, algo que está a aproximar, até o ponto em que sejam indissociáveis, as marcas das experiências íntimas e subjetivas das “macrocicatrices” de uma época. Com esta aproximação, Spiegelman ultrapassa a história pessoal, um simples biografismo, o que permite a indagação: estaria nesta aproximação a condição em *Maus* para o que Gilles Deleuze chama de “enunciação literária”, o enunciado da potência política de um impessoal, da “singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal” (DELEUZE, 1997, p. 13)?

Art Spiegelman em “*Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question*” (SPIEGELMAN, 1998), fala de sua relação afetiva com os judeus não religiosos que, mesmo não se identificando como judeus, sofreram a perseguição e o massacre, o que acentua uma questão cara a Spiegelman, como o autor significa via Sartre, “Um judeu é alguém que outros chamam de um judeu.” (SPIEGELMAN, 1998, p. 15). É possível que esta “simpatia” se dê por identificação e apareça na nuvem virtual em volta de Art. Desta forma, não seria imprudente dizer que esta nova máscara, colocada sobre este possível novo personagem, faça uso da “estratégia animal” em *Maus* para fazer ver uma identidade produzida por tais tempos e memórias voadoras, uma identidade não individual, de ordem coletiva.

A seqüência do segundo capítulo acrescenta questões a esta máscara. O pesadelo desembarca em uma entrevista. Repórteres de todas as partes do mundo, identificáveis pelas máscaras que portam, interrogam um terceiro protagonista entre Art e Art Spiegelman. É interessante sublinhar a presença de um repórter com máscara de rato levantando a questão de Israel. Porém, o que nos interessa mais propriamente é um tema que irá aparecer com muita força neste capítulo/análise: a preocupação de Spiegelman, autor, personagem e entre, com *Maus* sendo ou tornando-se um produto cultural a ser consumido, e de forma mais ampla, a preocupação com qual o valor ou sentido de *Maus* como obra cujo tema é a *Shoah*. Acuado pelo assédio dos repórteres, rodeado por moscas/memórias, sob uma montanha de corpos esqueléticos de judeus, “ratos” pela “estratégia animal”, como no clímax de seu pesadelo, este novo personagem é abordado por um sujeito de máscara indeterminável que propõe sociedade para venda de artigos relacionados a *Maus*. Em seguida, a cena se passa no consultório de Pavel, psicanalista de Art Spiegelman e judeu tcheco sobrevivente de Terezin e Auschwitz. Pavel, assim como este terceiro Spiegelman, veste uma máscara de rato. Porém, como atentamente mostrou Suely Aires Pontes, sua máscara é o rosto

de Vladek. Com isto, a máscara de Pavel atualiza uma virtualidade composta por transferência, cicatrizes, experiências, traumas, tempo e memória, entre outros elementos compósitos da identidade a que ela remete. É entre estas máscaras que o mal-estar – cuja matriz edipiana, as reverberações da *Shoah* e a preocupação com os lugares éticos que *Maus* deveria ocupar – parece residir. Assim, esta máscara parece ganhar mais um elemento formalizador aparentemente indissociável da identidade que atualiza, a exigência paradoxal da arte “pós-Auschwitz” formuladas por Theodor Adorno a partir das quais Jeanne Gagnebin articula:

[...] lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, igualmente lutar contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que “o princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso. [...] Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. (GAGNEBIN, 2003, p. 106)

No decorrer de *Auschwitz (Time Flies)* é relatada a fase mais difícil de Vladek e Anja Spiegelman no *Lager*. É possível que haja um motivo para que o momento mais intolerável, chocante e delicado da história de Vladek e das vítimas do Holocausto seja precedido de uma análise, de uma marcação de identidade e de uma demonstração de consciência e assombro diante da tarefa de narrar, especialmente da forma como Spiegelman o faz. Finalmente, é importante destacar que, nos últimos quadros do capítulo, Art e Françoise contemplam a noite da varanda cercados por insetos, graficamente as mesmas moscas que rodeiam o título, quando Françoise diz: “À noite é tão sossegado aqui... Quase impossível acreditar que algum dia existiu Auschwitz.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 234, tradução de Antonio Macedo Soares). Neste momento, Art incomodado com os insetos dispersamente

concorda e saca um spray inseticida, aniquilando o inseto que vira centro de atenção do último quadro, e finaliza a página fora dos quadros no canto inferior direito, tornando-se um elemento ainda mais importante por ultrapassar o quadro, o espaço onde se da narrativa. Com isto, Spiegelman reafirma a importância deste capítulo, fechando-o em si, refletindo, onde foi mais fundamental em sua obra, sobre os afetos do tempo e da memória.

Art deu fim aos insetos que o atormentavam no pesadelo que abre o capítulo? Ou esta é uma estratégia, ainda animal – visto que spray pode se tratar de uma referência ao gás –, de problematizar um esquecimento que se dá cotidianamente e não impede que outras barbáries aconteçam? Ou, ainda, seria este evento uma autocrítica de Spiegelman, colocando Art em uma possível posição de frivolidade perante o tema que aborda? Há muito a dizer em *Maus* e sobre *Maus*. O que é necessário dizer, e refletir ao dizer, pelo recorte da máscara – estando a máscara em diálogo com a questão da identidade não individual, produzida pela Shoah, pela luta por e contra esquecimentos –, é se *Maus* se trata de um esforço ativo. Por “esforço ativo” tomamos as considerações de Peter Pal Pelbart em artigo sobre os filmes de Claude Lanzmann e Hans Jürgen Syberberg (PELBART, 2000), respectivamente, *Shoah* e *Hitler, um filme da Alemanha*. Segundo o autor tal “atividade” mora no esforço de fazer levantar uma voz que não permita a indiferença. É fundamental diante de uma obra como *Maus* no questionarmos se há nela uma força que auxilia no trabalho de dar visibilidade a esta voz, de fazer como fazem os “escavadores de memória” como Foucault, na sua tarefa ingrata de despertar a memória, para que de fato esta voz seja uma afirmação da vida e que, como observa Jaime Ginzburg sobre o papel ético da obra de arte em Adorno, seja capaz de se “opor à hostilidade e à desumanização”. (Ginzburg, 2003. p. 68)

Referências

- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GAGNEBIN, J. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *In: História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 89-110.
- GINZBURG, J. “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios” *Alea* [online]. 2003, v. 5 n. 1, p. 61-69.
- HUYSSSEN, A. “Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno”. *In: New German Critique*, No. 81, *Dialectic of Enlightenment*. 65-82, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488546>>.
- LACAPRA, D. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- ORVELL, M. “Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon”. In: *American Literary History*, Vol. 4, No. 1: 110-128, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/489940>>.
- PELBART, P. “Cinema e holocausto”. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-183.
- PONTES, S. “Mauschwitz: deslocamentos imaginários”, *Imaginário (USP)*, v. 14, p. 27-41, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.
- SPIEGELMAN, A. *Art Spiegelman: Comix, Graphics, Essays & Scraps (From Maus to Now to Maus to Now)*. New York: Centrale dell'Arte's, 1998.
- SPIEGELMAN, A. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon, 1986.
- SPIEGELMAN, A. *Maus II: A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon, 1991.
- SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de António de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STAUB, M. “The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's Maus”. In: MELUS, Vol. 20, No. 3, *History and Memory*. 33-46, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/467741>>.